



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

Магистрлік оқулары Магистерские чтения - 2017

EXPO
2017 
ASTANA
FUTURE ENERGY

ЭКСПО-2017 АРНАЛҒАН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ ПОСВЯЩЕННЫЕ ЭКСПО-2017



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ**

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ**

**ЭКСПО-2017 арналған
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ – 2017**

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2017
посвященные ЭКСПО-2017**

Астана, 2017 г.

УДК 378
ББК 74.58
Қ 17

Ответственный редактор:
Г.Т. Альпеисова

ҚазҰӨУ–2017 халықаралық магистрлік оқулары: Қазақ ұлттық өнер университетінің ЭКСПО-2017 арналған магистрлік жұмыстар жинағы – Астана, ҚҰӨУ, 2017. – 216 б.

Международные магистерские чтения КазНУИ-2017: сборник магистерских работ в рамках Международных магистерских чтений, посвященных ЭКСПО-2017. – Астана, КазНУИ, 2017. – 216 стр.

ISBN 978-601-7458-61-4

В сборник включены доклады участников международных магистерских чтений, состоявшихся в Казахском национальном университете искусств 21 апреля 2017 года. Материалы чтений представляют интерес для магистрантов и студентов учебных заведений культуры и искусства, а также для всех интересующихся актуальными проблемами современного музыкознания и искусствознания.

УДК 378
ББК 74.58

ISBN 978-601-7458-61-4

© ҚазҰӨУ, 2017

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

21 апреля в Казахском национальном университете искусств (далее КазНУИ) прошли первые международные магистерские чтения, посвященные ЭКСПО-2017. Это мероприятие стало поистине торжеством знаний в сфере культуры, искусства, образования, духовно-нравственного просвещения и других значимых направлений современной гуманитарной науки.

Международные магистерские чтения позволили обмениваться мнениями магистрантов по актуальным вопросам искусствознания, зарядили докладчиков и слушателей позитивом и положительной энергетикой для получения новых знаний. Благодаря этому данное событие стало поддержкой и развитием научного потенциала молодого поколения исследователей, что является одной из приоритетной задачей государства.

В целом статьи сборника разделены на три направления. Первое представляет собой разработку проблем музыкального искусства, второе – исследования в области изучаемых дисциплин, третье – отражает актуальные вопросы культуры и искусств. В сборник магистерских чтений введена рубрика «Лучшие студенческие работы 2017 года». Студенты представили свои первые опыты научно-исследовательской работы, по результатам которых заняли призовые места на престижных конкурсах и олимпиадах.

Необходимо отметить, что доклады студентов и магистрантов, отражают широкий спектр проблем в различных областях культуры и искусства. Тематическая направленность статей разнообразна: аналитические обзоры и исследования в области культуры и искусства, рассуждения об актуальных проблемах музыковедения и этномузыковедения, изучение проблем современного музыкального пространства. Ряд статей посвящены музыкальному образованию, где обращается внимание на перспективы национального воспитания, а также раскрываются проблемы развития творческой личности.

Важность настоящего сборника определяется его практической направленностью и ценностью обобщения научно-исследовательской работы магистранта. Международные магистерские чтения, показали различные пути освоения новых сфер в исследовательской и творческой жизни обучающихся, позволили проявить познавательный интерес и

стремление к самореализации.

Подводя итоги прошедшим Международным магистерским чтениям, можно с удовлетворением отметить разнообразие научных сообщений, современное и своевременное звучание новейших методов исследования искусства и музыкальной культуры. Хочется выразить надежду, что в дальнейшем география магистерских чтений расширится, способствуя объединению молодых исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов культуры и искусства. Можно полагать, что представленные здесь статьи создадут дополнительные возможности для обучающихся в осмыслении проблематики многогранных процессов в сфере культуры и искусства, и вместе с тем будут содействовать сохранению и развитию научных традиций КазНУИ.

Пользуясь случаем, от имени всех магистрантов я хочу выразить глубокую признательность Ректору КазНУИ, профессору Мусахаджаевой А.К., по инициативе которой открыты и успешно функционируют программы послевузовского образования.

В заключении, хотела бы поблагодарить всех коллег, принявших участие в подготовке и проведении Международных магистерских чтений: проректора по научной работе КазНУИ Жуманкулову Е.Н., а также магистрантов специальности «Музыковедение» Арынову А., Балтабаеву Б., Шарипову А.

Альпеисова Г.Т.
зав.кафедрой «Музыковедение и композиция» КазНУИ,
кандидат искусствоведения,
Заслуженный деятель РК

1. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР

1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ГЕНЕЗИС ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ДУША ШАМАНА» А.РАИМКУЛОВОЙ

Абдысагин Р-Б.Т.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Произведение Актоты Раимкуловой «Душа шамана» для виолончели и электроники было написано в IRCAM, в Париже, во Франции, в 2004 году. IRCAM – «Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musicque» – «Институт исследования и координации акустики и музыки». Эта исследовательская организация создана Пьером Булезом по поручению Президента Франции Жоржа Помпиду для современных музыкальных и музыковедческих исследований в 1977 году. [1].

Из названия произведения явно проглядывается отсылка к шаманской традиции, к так именуемым «Баксы». Баксы, то есть шаманы, играли значимую роль в традиционном казахском обществе. Это отражено во многих научных трудах разных лет, и даже в некоторых экранизациях исторических событий. Тема шаманизма в пространстве культуры занимает умы многих видных деятелей, является предметом углублённого изучения и рассмотрения во многих исследованиях [2-7].

Обратимся к пониманию шаманизма и традиции баксы. Баксы в представлении традиций – проводник между мирами. Считалось, что именно в лице баксы эти миры, духовный и материальный, потусторонний и посюсторонний, и многие другие, пересекаются и даже объединяются. И в этом смысле баксы является некоей «дверью», «вратами» между измерениями. Как описывается в литературе, благодаря своим способностям и дару баксы играли важную роль и были уважаемы всеми слоями населения. Конечно же, этому способствовали и условия тех времён. Даже само образование тогда находилось в значительной степени во влиянии шаманической культуры баксы. Люди верили в то, во что хотели верить, они верили в то, в чём нуждались. Отпечаток и слепок той таинственности и мистицизма остался во всех

сферах деятельности.

Баксы были носителями культуры, хранителями знаний и многовековых, если не тысячелетних, традиций. Баксы объединяли в себе и клириков (жрецов), и медиков, и учёных, и музыкантов, и общественных и государственных деятелей. Баксы явились уникальным феноменом жизни и мировоззрения средневековой Азии, тюркского и степного мира. Баксы служили неотъемлемой частью мировоззрения своего времени. Баксы – как бы дикий, первородный прототип учёного, медика. В их деятельности научные знания (в доисторическом виде) начали расщепляться от религии. Они были своего рода медиками, лечили и врачевали. Правда, тут есть и тот аспект, что не ясно, от чего люди выздоравливали и вылечивались, от деяний Баксы и шаманов, или же от своей веры в их сверхъестественную силу, или от всего этого вместе?



Особенную роль в деятельности шаманов занимала музыка. В своеобразном и не имеющем аналогов творчестве баксы музыка начала перевоплощение от прикладного жанра к самостоятельному виду искусства. Баксы ещё в то время начали практиковать то, что ныне

называется «музыкальной терапией», то есть лечение музыкой.

Баксы были первыми носителями профессионального искусства, первыми «концертирующими» музыкантами. Причём их музыка служила вполне определённым целям, и это обуславливает её самобытность. Музыка была обязательной частью ритуалов, ей придавали магическое значение. И, естественным образом, в деятельности баксы свою исключительную роль играл инструмент кобыз. Инструмент кобыз в умах и сознании людей того времени занимал обособленное место. Кобызу придавалось огромное сакральное и религиозное значение, а так же приписывались многие сверхъестественные качества. Создатель инструмента кобыз – Коркыт ата, фигура и личность которого обрели легендарность в сказаниях и преданиях, а также в мышлении людей и истории.

Произведение известного современного казахстанского композитора Актоты Раимкуловой «Душа шамана» отличает архаика в сплетении с композиторским мышлением современности. Архаика предстаёт как символ некой первобытности, а музыка нового времени придаёт архаике целостность и завершённость выражения. Тем самым музыкальный язык произведения соединяет в себе лучшие отголоски традиционного искусства и находки современной академической музыки.

Форма произведения близка развёртыванию материала в кобызовых кюях. Драматургия развития напоминает импровизационность народного музицирования, и за счёт обогащения всего звучания электроникой и необычайным тембром виолончели возникает подобие ритуальности и «спирали мироздания».

Эта «спираль мироздания» отражает одну из картин мира, и всё звучание в совокупности уподобляется одному древнему и мистическому ритуалу. Но звучание, воспроизводимое компьютером, придаёт этой ритуальности реализм, и другое измерение времени в партии виолончели доказывает, что всё происходит здесь и сейчас. Воссоздание реалистической и в то же время духовной и астральной



картины мира в полной мере обрисовывает суть происходящего в произведении.

Ритуальность и некое подобие спирали создаётся благодаря тонкому вариантному повтору, созвучному импровизационности кобызового кюя. Погружение в медитацию становится возможным, так как, с одной стороны, драматургия произведения не линейна, но с другой стороны, абрисы и отголоски знакомых звуковых сочетаний звучат как сквозная линия. В итоге мы созерцаем наличие и взаимопроникновение нескольких пластов в пространстве. И во взаимодействии пластов именно время становится решающим. Время организует форму произведения. А форма, как уже говорилось, напоминает спираль, и трактуется как воссоздание старинных форм традиционного музицирования, которые, в свою очередь, порождены древней картиной мира.

С самого начала произведения мы входим в иллюзорность созвучия, когда, казалось бы, единый звук расщепляется и уже слышится как отдельная гармония. И она всё более становится осязаемой, и подготавливает вступление виолончели. Виолончель в данном случае трактуется как кобыз, её партия то появляется, то исчезает. Это можно прочувствовать как мираж, то вдруг возникающий, то снова уходящий в небытие. Мы приходим к выводу, что произведение начинается с одной точки, и из этой точки в пространстве возникает вся материя музыки. Такое подобие начала коррелирует со вступлением во второй симфонии великого эстонского композитора Лепо Сумера.

Вслед за этим начинается формирование первичного музыкального материала. Этот музыкальный материал окончательно структурируется, и переходит на глиссандо, которые имитируют волчий вой у кобыза. Этот вой отсылает нас к шаманическому акту, к ритуалу, который является как бы призывом высших сил.

Особый интерес представляет то, что после этих глиссандо начинает обрисовываться мелодия. То есть высшие силы как бы откликнулись, и воплотились в подобие мелодии, очень близкой к народному мелосу. Эта мелодическая линия как отдельное пространство вторгается в сонорные звучания, и вместе они сначала образуют тремоло и флажолеты, а после и вовсе трансформируются в постукивания и *pizzicato*, совершая переход на стуки *col legno*.

Col legno на виолончели можно трактовать и рассматривать как отозвавшийся загробный мир. И в этом усматривается суть баксы –

проводник между мирами. Взаимодействие между мирами сонористики, мелодии и стука, а также их взаимопроникновение и переход одного в другой – это есть костяк произведения, его фундамент. Этот фундамент сформировал не только пространственное, вертикальное соотношение пластов, но и их развитие во времени, то есть драматургию и форму произведения.

Все эти переплетения постепенно выходят на второй план, давая простор уже более оформившимся структурам. К примеру, мы начинаем слышать явные домбровые тематизмы, квинто-квартовый устой перемежается с хроматизмами и диатоникой. Здесь уместно вспомнить о «комбинаторной» природе домбровой музыки [8] и многомерности домбровых монодий [9]. Выстраивается квази-рондо, так как снова возвращаются и исчезают глиссандо и *col legno* виолончели. Всё это в конце переходит на возвращение и возвышение первоначальной мелодии.

Стоит отметить тот примечательный аспект композиторского творчества, что вся квази-оркестровая ткань построена на трёх мотивах, напевах. Два напева у виолончели, быстрый, стремительный и взлётный, а в противовес и дополнение ему медленный, как бы медитирующий. А третий – не то чтобы напев, а скорее его отголосок, проекция, которая имитирует голос. Эта третья проекция возникает в кульминационных местах, воспроизводя особый голосовой приём, характерный для представителей традиционного искусства.

Произведение «Душа шамана» отражает не только мир и традицию баксы, но и композиция произведения порождена философией кобызового кюя. В драматургии выражено нелинейное развитие, а разветвление пластов между собой и внутри себя является многослойным. В некотором смысле обращения виолончели и компьютерного звучания друг к другу можно расценивать как символ диалога между прошлым временем и будущим [10]. На мой взгляд эта игра измерений в музыкальном смысле и формирует звучащее настоящее время в произведении.

В этом произведении композитору удалось гармонично сплести в единое полотно не только разные грани музыкального искусства Запада и Востока, но даже соединить воедино специфичные качества этих традиций, сохранив их уникальность. В этом соединении удивительных черт различных систем заключено одно из свойств композиторского

мастерства Актоты Раимкуловой. А уникальная реализация, воплощение и организация этих принципов указывает на большое композиторское дарование и недюжинную смекалку маэстро.

Список использованной литературы:

1. https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_de_recherche_et_coordination_acoustique/musique
2. Валиханов Ч.Ч. Этнографическое наследие казахов. 2-е изд. доп. – Астана: «Алтын кітап», 2007, – (Библиотека казахской этнографии), Т.1, 1835 – 1865 г. – 291 с.
3. Ерзакович Б.Г. Избранные статьи. Астана, 2008. – 164 с.
4. Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999. – 252 с.
5. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
6. Мухамбетова А.И. Генеалогия музыкально-поэтической культуры казахов и её профессиональные носители (онтогенез и филогенез). Материалы международной научно-практической конференции «Искусство и культура XXI в: традиции и современность» (4-5 ноября 2013 года, Астана, Казахстан): В 2 т. Т. 1 – Астана: КазНУИ, 2014. – 248 с. – С. 51.
7. Каскабасов С.А. Золотая жила. Очерки о фольклоре и духовной культуре Казахстана – М.: Худож. лит., 2010 – 688 с.
8. Шегебаев П.Ш. Комбинаторная природа казахской домбровой музыки. Вопросы инструментоведения. Вып. 8: Контонация: Перспективы музыкального искусства и науки о музыке. Материалы международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011). – СПб. Российский институт истории искусств. 2011.
9. Шегебаев П.Ш. О многомерности домбровой монодии. Актуальные проблемы, опыт и перспективы развития традиционной и современной музыки. Материал международной научно-практической конференции. Том I. – Алматы, 2014. – с. 43-47.
10. <http://musicnews.kz/aktoty-raimkulova-vershiny-i-gorizonty-tvorchestva/>

ДЖАЗОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИСТА В.ОВСЕПЯНА

Баймагамбетова М.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.***

Джазовое музицирование занимает важное место в современном культурно-художественном пространстве. В разные периоды своего бытования оно было представлено творчеством ярких музыкантов, среди которых интересным представляется творчество джазовых пианистов. Сегодня – это талантливое поколение молодых музыкантов, среди которых достаточно ярко заявил о себе пианист и композитор Вардан Овсепян. Его сольные и ансамблевые фортепианные композиции сегодня широко представлены на концертной сцене и в записи альбомов. В целом, творчество В. Овсепяна связано с Третьим течением джаза, вместе с тем, в нём явно обнаруживаются преемственные связи с различными стилевыми направлениями фортепианной джазовой культуры прошлого столетия.

Творчество этого замечательного джазового пианиста пока не получило достаточного освещения в научной литературе, о нем мало сведений и фактов творческой жизни. Вардан Овсепян родился в Ереване в 1975 году и начал играть на фортепиано уже в пять лет. После музыкальной школы он закончил музыкальное училище имени Р.Меликяна, специализируясь на теории музыки, а в 1992 году поступил в ереванскую консерваторию на курс классической композиции. Уже через два года он переезжает в Эстонию и продолжает учёбу в эстонской музыкальной академии, наращивая свои познания современной композиции. А в 1995 году, поддавшись сильному влечению джазовой и импровизационной музыки, Вардан переезжает в Финляндию, где поступает в Джазовую консерваторию Хельсинки. Ему повезло – там он встречает Фрэнка Карлберга (Frank Carlberg), замечательного джазового пианиста, исследователя и педагога, который и открыл ему глаза на мир нового джаза и помог ему достичь своей мечты – учиться джазу в Америке. Через пару лет Вардан получает право и возможность учиться в знаменитом Колледже Джаза Беркли (Berklee College of

Music) в Бостоне.

После окончания в 2002 году этого колледжа Вардан начинает преподавать музыку и выступать как соло, так и в составе различных групп. За последние годы он записал и выпустил 5 альбомов, которые вышли на испанском лейбле «Fresh Sound». Ну, а последняя работа Вардана Овсепяна – это созданный им камерный ансамбль VOCE, состоящий из струнных, армянских фольклорных инструментов, перкуссии и, конечно, фортепиано. Основная цель коллектива – перекинуть мост между двумя серьёзными жанрами: джазовой импровизацией и традиционной европейской классикой. Стиль этот получил название «Третье течение» (Third Stream) – «Промежуточное положение между классической академической музыкой и джазом» [1] – интереснейший принцип в джазе, появившийся во второй половине XX века.

В одном из интервью Вардан сказал: «третье течение» несёт меня по океану духовности. Это именно то, что владеет моим воображением целиком» [2].

Индивидуальный стиль Вардана Овсепяна можно охарактеризовать в нескольких словах – прозрачность, лёгкость, минимализм, грация. Он не стремится поразить слушателя показной виртуозностью, в его исполнительской манере нет ничего лишнего: никаких технических трюков, эффектных приемов *glissando*, каких – то шумных кульминаций, громоздких пассажей аккордами. На сцену он выходит не для того, чтобы устроить грандиозное шоу. Его манера звукоизвлечения абсолютно академична, для него не характерно утрировано – артистическое нажатие, которое встречается у многих джазовых пианистов, рояль звучит мягко и ровно. Его туше можно сравнить с прикосновениями Билла Эванса, и при этом явно чувствуется влияние музыки Шопена и Брамса.

Вся музыка Овсепяна дисциплинирована, интеллектуально – сдержана, полна эстетики и чистоты. Страстные переживания в его произведениях удивительно сочетаются с ясностью мысли. Музыка Вардана всегда движется, этим она схожа с музыкой Дебюсси или Равеля.

Как известно, для джазовой музыки характерно поэтическое, печальное настроение, за счёт использования «блюзовых» приёмов, однако, как правило, в джазе нет того глубокого «трагизма», присущего

классической академической музыке. В композициях «Третьем течении» прослеживается то «трагическое» в музыке, несмотря на то, что это направление относят именно к джазовому искусству.

Примером тому служит импровизация Вардана Овсепяна португальской песне «Um Som Azul», что в переводе с португальского значит «Синий звук» (исполняется с португальской певицей Татьяной Паррой – альбом «Lighthouse»). Вардан с первых нот вовлекает слушателя в сложное эмоциональное переживание (см. Пример 1).

Пример 1:



Песня в аранжировке и исполнении Вардана Овсепяна и Татьяны Парры приобретает новые краски, новый характер. Импровизация изложена трехголосно, где основная тема проводится в верхнем голосе. Средний голос звучит как подголосок, каждая первая восьмая в триоли – пауза, отсюда создаётся ощущение дыхания «взахлѐб». Басы первые три такта молчат, лишь в четвёртом такте импровизации появляется тоническая терция, а в пятом такте неожиданно появляется «ля бекар» (IV повышенная ступень ми-бемоль минора) – признак «гармонии смерти» [3]. (См. Пример 1). Многие учёные – музыковеды упоминали об этом созвучии, давая ему разные толкования и названия. В своей статье «Фатум – аккорд в музыкально-педагогическом процессе» музыковед Г.Ганзбург раскрывает значение IV повышенной ступени минора:

«Итак, при определённых обстоятельствах, одна лишь IV повышенная ступень минора может коренным образом изменить эмоциональное настроение и колорит музыки, придать печальную, трагическую окраску. Каков механизм действия этого ладового элемента? По теории Г.Катуара, тон, который образует «интервал высшего порядка» – уменьшенную терцию, вошёл в ладотональность значительно позднее других ступеней звукоряда, так как возник благодаря добавлению нового звена к квинтовой цепочке. (Катуар полагал, будто квинтовая цепочка наращивалась и удлинялась постепенно на протяжении многих столетий, что и стало фактором расширения возможностей музыкального воздействия на слушателя.) Если воспользоваться в аллегорическом плане этой идеей «раздвигания» звукоряда каждой последующей квинтой, то возникает следующее образное представление о действии изучаемого элемента: звуком IV повышенной ступени минора музыкант, будто наконечником раздвижного орудия, может достать и притронуться к чувствительной болевой точке, которая скрыта далеко в душевной глубине слушателя...» [4]. Ганзбург рассматривает так называемый «аккорд смерти» в контексте творчества великого русского композитора П.И. Чайковского.

Повышенная IV ступень в миноре встречается у ряда композиторов, так Фридерик Шопен очень часто использует повышенную IV в миноре, а в Балладе №1 «гармония смерти» появляется в репризе в главной теме, накаливая атмосферу трагичности (см. Пример 2, такт 4).

Пример 2: Ф.Шопен, Баллада №1 соль минор



Рахманинов так же прибегает к повышенной IV ступени. В Элегии №1 ор.3 «гармония смерти» звучит как нельзя кстати в басу во время кульминации на *ff*, в правой руке при этом стоят акценты над аккордами, музыка пронизана отчаянием (см. Пример 3, такт 2).

Пример 3: С.Рахманинов, Элегия №1 ор. 3.



Русский композитор Анатолий Лядов так же использовал повышенную IV в своих миниатюрах, однако у него они выражают не страсть, а скорее вносят нотки сдержанного, изящного переживания (см. Пример 4, такт 5).

Пример 4: А.Лядов, Прелюдия



В гармоническом языке импровизации Овсепяна проявляются интересные ходы, несвойственные джазу – резкие переходы без модулирующего перехода, отклонения или одногласной модулирующей связки из одной тональности в другую – из ми – бемоль минора в ми минор (см. Пример 5, такты 63-64) и из ми минора в ре минор (см. Пример 5, такты 65-68).

Пример 5:

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 61-62) is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. The second system (measures 63-64) shows a key change to E minor (two flats) and a change to 3/4 time. The third system (measures 65-66) continues in E minor. The fourth system (measures 67-68) shows a key change to D minor (one flat) and a return to 4/4 time. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The notation is in standard Western musical notation with treble and bass clefs.

Подобные красочные сопоставления отдалённых тональностей присущи композиторам – импрессионистам (см. Пример 6).

Пример 6: К.Дебюсси, Арабеска №1.



«Um Som Azul» – лиричная композиция, проникнутая тонкими и нежными чувствами. В исполнении автора эта импровизация звучит необычайно певуче, выразительность чему придает темп *rubato*.

Пианист выстраивает фразы в традициях академической кантилены, в которой не встречаются резких скачков, акцентов и синкоп. Драматургия динамических линий выстроена классически – *crescendo* при движении мелодия вверх, и, соответственно, наоборот – *diminuendo* при нисходящем движении, и при этом, все это он делает в рамках *mezzo piano*. Кульминация композиции звучит напряжённо, взволнованно, чему способствует изломанные линии, хроматизмы, напористость нисходящей басовой партии. Вместе с тем, триоли вкупе с синкопированным рисунком придают зыбкость и полетность общему звучанию (см. Пример 7).

Пример 7:



Итак, джазовые композиции В. Оспеяна неразрывно связаны с Третьим течением джаза, и в них явно обнаруживаются преемственные связи с различными стилевыми направлениями фортепианной музыки прошлых столетий.

Список использованной литературы:

1. Озеров В. Статья в Мегаэнциклопедии Кирилла и Мефодия, (с 1996) <http://megabook.ru/>
2. <http://www.zvuki.ru>
3. Туманина Н. Чайковский – Путь к мастерству 1840-1870. – М.: Издательство академии наук СССР, 1962.
4. Ганзбург Г. Фатум – аккорд в музыкально-педагогическом процессе // Сучасна музична освіта: проблеми, пошуки, тенденції: збірка матеріалів Всеукраїнської науково практичної конференції викладачів музичних закладів. Вип. IV Харків, 2016. С. 21-28.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ В СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЭЖЕНА ИЗАИ

Жексембай А.Е.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Г.Б. Абдрахман***

В репертуаре любого современного исполнителя-скрипача важнейшее место занимают произведения Эжена Изай – последнего, наряду с Ф.Клейслером, виртуоза-композитора, продолжившего и развившего традиции романтического искусства выдающихся скрипачей XIX века. Как известно, Э.Изаи вошел в историю мировой музыкальной культуры не только как виртуозный скрипач. Его творческая деятельность была чрезвычайно разносторонней, он известен как талантливый композитор и дирижёр, педагог и общественный деятель. В творческом багаже Э.Изаи свыше 30 инструментальных сочинений, написанных, по большей части, для скрипки. Среди них восемь поэм – произведений в одном из наиболее близких его исполнительскому стилю жанров. Поэмы Э.Изаи – это одночастные сочинения импровизационного характера,

близкие импрессионистической манере высказывания. Наряду с широко известной «Элегической поэмой» популярны его «Сцена у прялки», «Зимняя песня», «Экстаз», имеющие программный характер. Э.Изаи принадлежат также многочисленные пьесы, мазурки и полонезы, созданные под влиянием творчества его учителя Г.Венявского, Соната для виолончели «solo», каденции, многочисленные транскрипции, а также оркестровое сочинение «Вечерние гармонии» с солирующим квартетом.

Скрипичная игра Э.Изаи повлияла на три поколения скрипачей. Отказавшись от академических стилей Г.Венявского и П.Сарасате, он в качестве интерпретатора, соединил свойственную им строгую технику и сильный звук с творческой свободой. Его исполнительство оказало огромное влияние на развитие современного стиля игры на скрипке, который характеризуется как «синтез франко-бельгийского стиля игры».

Огромный масштаб мыслей и чувств, богатство фантазии, импровизационная свобода выражения, виртуозное мастерство выдвинули Э.Изаи в число выдающихся интерпретаторов, определив самобытный характер его исполнительского и композиторского творчества. Его вдохновенные интерпретации во многом способствовали популярности музыки С.Франка, К.Сен-Санса, Г.Форе, Э.Шоссона. Именно поэтому углубление в вопрос исполнительской интерпретации произведений этого талантливого скрипача является актуальным для практической деятельности любого скрипача-исполнителя.

Наиболее новаторским сочинением Э.Изаи являются его Шесть сонат для скрипки «solo» (1923). Этот цикл выделяется на фоне всех других подобных сочинений в жанре сонаты, прежде всего, своим оригинальным замыслом и формой его реализации. Автор задумал воспроизвести в каждой сонате творческие исполнительские портреты своих друзей – скрипачей разных стран. Такое посвящение определяет особенности произведения – «адресность» воспроизводимого исполнительского портрета с сохранением виртуозной и стилевой специфики каждого из тех, к кому обращается композитор. Поэтому все сонаты сильно различаются по стилю и форме. Так, Первая соната посвящена венгерскому скрипачу Йожефу Сигети, Вторая – Жаку Тибо, скрипачу из Франции, Третья – румыну Джордже Энеску, Четвертая – австрийцу Фрицу Крейслеру, Пятая – представителю Бельгии

Матё Крикбому, Шестая – испанцу Мануэлю Кирога. Объединяет же все сонаты в одно циклическое целое присутствие в них примет творчества первооткрывателя жанра И.С.Баха и, конечно, характерных черт творчества самого Э.Изаи, который реализовал этот уникальный для музыкальной практики всех времен и народов художественный замысел. В своих сонатах Э.Изаи сохраняет присущие скрипичным сонатам и партитам И.С. Баха конструктивные идеи, принципы построения тематизма, особенности тематической работы. Он ясно и чётко демонстрирует свойственное великому композитору эпохи барокко отношение к форме высшего порядка в масштабе «метацикла», мысля его как композиционную целостность. Поэтому каждая соната может рассматриваться как своего рода «тройной портрет»: это взгляд «со стороны» на себя, на исполнительское искусство коллег и на наследие Баха.

Сонаты имеют названия, которые позволяют рассматривать шесть сонат как три миницикла по две сонаты. Названия сонат №1 и № 4 апеллируют к Барокко (Grave, Fugato, Allemanda и Sarabande). Сонаты 2 и 5 имеют программные названия («Obsession», «Malinconia», «L'Aurore», «Danses Rustique»). Наконец, сонаты 3 и 6 являются одночастными.

«Сонаты для скрипки соло Эжена Изаи – это исключительно ценное художественное явление в концертном репертуаре скрипачей», – считает один из самых выдающихся современных исполнителей этих сонат Народный артист СССР Д.Ф. Ойстрах. – Все сонаты отличаются подлинным вдохновением и своеобразием. В то же время сонаты открывают новую страницу в истории скрипичной виртуозности; в них Изаи выступает величайшем после Паганини новатором, существенно обогатившим технико-выразительные возможности инструмента, в частности, в отношении полифонических приемов. Особенно важно отметить, что смелое развитие и обогащение приемов скрипичной техники в сонатах Изаи происходит не в отрыве от музыки, а в полной и органической связи с художественными задачами, более того, – именно в процессе поисков средств исполнительского воплощения богатого музыкального содержания этих произведений, порожденных творческой фантазией Изаи-художника» [1, с. 113].

Действительно, все шесть сонат для скрипки соло Э.Изаи требуют большой технической виртуозности, но к ее достижению следует подходить с особым пониманием скрипичной техники.

Поэтому эти произведения считаются эффективным инструментом в профессиональном совершенствовании скрипача. К наиболее важным аспектам исполнительской техники, имеющим место в сонатах, относятся:

1. Использование композитором аккордовой текстуры (двойных, тройных, четверных аккордовых переходов). Работа над их исполнением развивает слух и технику скрипача, так как требуют выразительно-го звучания мелодии в сложных пассажах. Показательно, что многие знаменитые скрипачи отмечают, что после исполнения музыки Э.Изаи гораздо легче играть произведения других композиторов, использующих этот прием при проведении темы произведения. Осмыслить и непрерывно вести тему является одной из основных задач в сонатах Э.Изаи.

2. Сонаты Э.Изаи представляют собой также хороший материал для изучения фразировки. Его творческий универсализм как исполнителя и композитора в одном лице находит отражение в том, что использование сложных для исполнения пассажей, часто имеющих сложную структуру, сопровождается однозначной и логичной фразировкой. Помимо полифонического видения двух голосов на скрипке, сонаты Изаи содержат также пассажи, демонстрирующие тембровое богатство инструмента. Их исполнитель должен раскрыть в своей интерпретации.

3. Мелодии в сонатах Э.Изаи часто имеют аккордовое изложение. Задача исполнителя заключается в том, чтобы сохранить целостность мелодической линии при переходе мелодии из одного голоса в другой, как например, в этом примере (Рис.1):

Рис.1



На протяжении этого аккордового раздела исполнитель может извлечь пользу из практики игры аккордов на открытых струнах. Необходимо стремиться к непрерывному звуку, соединяющему аккорды, как если бы скрипка была органом. Таким образом, выражение музыкальной мысли внутри фразы может быть достигнуто в полной мере. В стремлении соединить аккорды обнаруживается степень физического движения, необходимого для поддержания хорошего качества звука при сложных аккордах.

4. Эпизоды «tranquillo» предлагают лирический ответ на предыдущее заявление. Поэтому исполнитель должен использовать технику вибрации на каждой ноте (связанное, постоянное вибрато). Результатом будет более уверенная и расслабленная левая рука, которая приносит пение и качество каждой ноте. Аналогичным образом, это даст правой руке больше возможности создавать специальные тембры звука для улучшения маркировки «tranquillo».

Для двойных переходов полезно поднять оба пальца до выполнения пассажа. Делая это, исполнитель естественно снимает напряжение в этих двух пальцах перед тем, как сыграть следующей двойной переход. Позже производительность этого движения должна быть сведена к минимуму.

В арпеджированных эпизодах [например, в «Первой сонате» в 29-м такте] трудность представляют пересечение струн. На репетициях целесообразно делать различные группировки по два интервала из двух верхних нот каждой группы как показано на Рисунке 2.

Рис.2.



5. В фугированных эпизодах исполнитель должен ясно вводить тему каждый раз, когда она появляется. Например, в тактах с 8 по 10 Первой сонаты представлена серия двойных переходов. Контроль левой руки

приведет к лучшей интонации и связи между двойными переходами. Практика заключается в том, чтобы чередовать использование и неиспользование вибрато с одного двойного перехода до следующего. Сосредоточив внимание на любом другом двойном переходе, скрипач может остановиться на одном двойном переходе, а затем расслабиться, готовясь к следующему. Это предварительное упражнение позволяет исполнителю практиковать переход и избежать в будущем зажатости в исполнении (Рис.3).

Рис. 3



Таким образом следует отметить, что виртуозность – важная составляющая замысла Э.Изаи, которую он использовал ее для усиления выразительности, стремительного полета и страсти в музыке, но никак не для демонстрации собственного виртуозного мастерства. Сонаты Изаи развивают способности скрипача играть двух-, трех- и четырех аккордовые переходы, активизируют работу над музыкальной фразировкой при сложном фактурном решении мелодии, а также использованием различных тембров для достижения контраста между и внутри пассажей. Все это, несомненно, способствует совершенствованию техники исполнения не только сонат Изаи, но и старинной музыки, а также может стать прочной основой для практического изучения современной музыки.

Список использованной литературы:

1. Гинзбург Л. Эжен Изаи. – М.: МУЗГИЗ, 1959 г. – 194 с.

МҰСЫЛМАННЫҢ БАЛАСЫ – ЕРНАЗАР

Жумашева Ж.Д.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ-нің профессоры Альпеисова Г.Т.*

Өлең сөздің патшасы сөз сарасы,

Қиыннан қиыстырар ер данасы,

Тілге жеңіл, жүрекке жылы тиіп,

Теп-тегіс жұмыр келсін айналасы – деген Абай атамыз айтқандай, Ерназар Ыбыраевты да әрі ақын, әрі қобызшы, әрі термеші-жыршы, яғни сегіз қырлы, бір сырлы деп айтуға болады. Ағамыз бала кезінен өнерге жақын болып өсті. Солтүстік Қазақстан облысының Аққайың ауданындағы Аралағаш ауылының тумасы. 1959 жылдың 8-ші жұлдызында дүниеге келген. 1980 жылы әл-Фараби атындағы Шымкент мәдениет институтының қазақ ұлт аспаптары бөлімін бітірген. 1985 жылға дейін, жолдамамен Торғай облыстық мәдениет басқармасында қызмет істеп, елімізге, шет елдерге кеңінен танымал болған «Шертер» ансамбліnde қобызшысы болған қызмет атқарды. 1991-2005 жылдары Көкшетау облыстық мәдениет басқармасында, облыстық филармониясында, Ақмола облыстық телерадиокомпаниясында, кейін республикалық «Алаш үні», «Шығыс спорт өнерлері» газеттерінде қызмет істеді.

Ерназар Ыбыраев сан қырлы өнер иесі болатын. Көптеген мәдени шаралар өткізді, сахналық қойылымдарға сценарий жазды, Қазақтың бірнеше ұлт аспаптарында ойнай алатын, сатирик жазушысы. журналист. Көптеген концерттер мен кештер жүргізді, ән салып күй тартты. Үнемі ізденіс үстінде жүретін ағамыздың ерекше өнері, нар қобызына қосылып жыр-термелер айту еді. Ол жарасымды мақаммен жыр әлемінің тылсымына бой ұрған алғашқы өнерпаздарының бірі еді. Бірнеше мәрте республикалық жыршы-термешілер байқауына қатысып, жүлдегер атанды. Көкше өңірінің ең алғаш және жалғыз жыршысы болды. Ерназар жыршы – Шалкиізді, Асан қайғыны, Сүйінбайды, Махамбетті жырлаған. Қазақстан Республикасының жазушысы – Ерік Асқаровтың шығармаларын қобызға салып айтқан. Ең соңғы Бұхар жыраудың – «Мұсылманның баласы» жырын:

Мұсылманның баласы,
Сірә, бір кеңес құрыңыз,
Бірауызды болыңыз! –

деп халыққа бәрінен бұрын ынтымақшыл, ұйымшыл болуды өсиет еткен деп жырлаған. Өкінішке орай, алланың қалауымен Ерназар ағамыз 2007 жылы маусымның 27-сі дүниеден өтіп кетті. Мен осы жырды орындаған бейне жазбаны Ерназар ағаның жұбайы – Раиса Ыбыраевадан жазып алдым. Осы кісінің көмегімен ағамыздың өнеріне біраз көз жүгірттім.

Қазақтың қыл қобызын американдықтарға алғаш таныстырған Ерназар аға болатын. 2006 жылы ұлттық өнерді насихаттау мақсатымен Көкшетау университеті жанынан «Қорқыт ата» атты қобызшылар квартетін құрды, өзі де сол квартеттің бір мүшесі болды. Квартет бірден қобызшылар жұртшылық назарына ілігіп, көрермен көңілінен шығады. Тез танылып, зор ықылас, беделге ие болады. Өнерлерінің көкжиегін кеңейтіп, Америка Құрама Штаттарына аттанады. Онда өнер зерттеушілері квартетке, қазақтың өнеріне, көне аспапбы – қобызға үлкен қызығушылықтарын танытып, сауалдары көп болады. Қызуғушылықтары мол болғаны сонша, Америкаға қайта аттанады, яғни Голливудтың, Аризона штаттарына. Бұл жолы қобыздан тыс, қазақтың домбырасын, үскірік, дауылпаз, тағы басқа аспаптарымен таныстырып, жақсы өнер көрсетіп келген.

2006 жылы Қыркүйек айының 21-23 жұлдызы аралығында Сыр өңірінде «Қорқыт және Ұлы Дала сазы» атты фольклорлық – музыкалық өнер фестивалінің аясында Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университетінің студенттер сарайында өткізілген «Түркі халықтарының дәстүрлі музыка мен ертеңі» атты ғылыми-тәжірибелік конференцияны облыс әкімі Икрам Адырбеков ашты. Конференцияда ТМД елдерінің ғалымдарымен қатар Еуропа мен Американың, Германия мен Ұлыбритания, Венгрияның түркі әлемінің музыкалық мұрасын зерттеуші 28 ғалым баяндама жасады. Қызылорда мемлекеттік университетінің «Дәстүрлі жыр» кафедрасының меңгерушісі, профессор Алмас Алматов «Жыраулардың бүгінгі қоғамдағы орны, тұлғаланып қалыптасуы туралы» ой пікірін ортаға салды.

Фестивальге келген өнер шеберлері өздерінің ұлттық өнерін жұртшылық назарына ұсынды. Тувадан келген «Дорт чук» квартетінің өнерін жұртшылық қызыға тыңдады. Бұнда көмейден ән айту өнерінің

шеберлері өз халқының ұлттық аспаптарында таныстырып өтті. Татарстаннан келген жас өнерпаз Б. Булатованың талантына көрермен қауым өз ризашылығын білдірді. Сондай-ақ, Башқұртстаннан келген Роберт Юлдашевтың қурай аспабымен орындаған сазы ерекше серпіліс туғызды. Әзірбайжаннан келген Баку музыкалық академиясының студенті Мехсети Джаппарова ұлттық аспабы – саз аспабының сүйемелдеуімен ұлттық дәстүрлі әнін орындады. Қарақалпақстаннан келген Бақберген Сырымбаевтың «Қобызым жыры» мен «Алпамыс жырынан» үзінді келтіру көрерменді таңқалдырды. Қорқыт Ата атындағы университетінің «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының оқытушысы Серік Жақсығұловтың орындауындағы «Көрғұлы» дастаны ел ризашылығына бөленді. Түрік тілдес елдердің басын қосқан өнер додасында халықаралық, республикалық байқаулардың жеңімпазы Еділ Хусаинов сахнаны жетігеннің жеті дыбысымен, жел қобыздың уілімен, шаң қобыздың үнімен сиқырлы әдемі сазымен ашты. Сонда Көкшетауды таныстырып келген Ерназар Ыбыраевтың «Қорқыт ата» квартеті еді. Олар нар қобыз, қыл қобыз және шаң қобызбен Қорқыттың «Қоңырын» шарықтатты.

Ағамыз ортамызда болмаса да, өнері мәңгілік біздің жанымызда...

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Ақан сері Қорамсаұлы, Шығармалары: – Құрастырған: Н.Оразбек – Алматы: ЖШС «Қазақстан», 2013. – 371 б.
2. Нартай Еразарұлы. Жарқ еткен ғұмыр (естелік кітап). Алмтаы, 2008 – 217 б.

ОБРАЗЫ МУЗЫКАНТОВ ПРОШЛОГО В КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.БАЯХУНОВА

Калабаева Д.С.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Камерные произведения – важная и значительная часть композиторского творчества известного казахстанского композитора

Б.Баяхунова. Эта область творческих предпочтений автора отличается жанровым разнообразием, она включает пьесы, сонаты, поэмы, циклы. Необходимо отметить, что камерные произведения Б.Баяхунова отражают поиски композитора в области образной сферы и средств выразительности. Именно образная сфера на примере некоторых произведений Бакира Баяхунова (цикл «Три портрета» для виолончели соло, пьеса «Ыскырма» для флейты пикколо и струнного оркестра, соната для фортепиано «Казахская бахиана») стала предметом рассмотрения настоящей статьи.

В первую очередь обратим внимание на то, что все эти произведения программны. Вопросы программности в творчестве Б.Баяхунова рассматривала музыковед Л.Сайгафарова в статье о пятой симфонии композитора, в частности она писала, что «Программность – принцип творчества, при котором отражение действительности связано с системой смысловых ассоциаций в виде конкретных образов окружающей жизни» [1, С. 391].

Само обозначение названий произведений вводит в определенную образную сферу, направляет слушателя и исполнителя на конкретные меткие характеристики великих личностей музыкантов. Все три названных произведения объединяет то, что в них передана идея сохранения образов великих музыкантов прошлого.

В цикле «Три портрета» даются глубокие образные характеристики Даулеткерей Шигаеву, Ыхыласу Дукенову и Курмангазы Сагырбаеву. Известно, что эти образы выдающихся кюйши XIX века не раз привлекали внимание казахстанских композиторов, которые отобразили их в самых различных жанрах (симфония «Жигер» Г.Жубановой, симфония-сюита «Сарыарка» Е.Брусиловского, «Дайрабай» Е.Рахмадиева и др.). Данное произведение написано для солирующего инструмента виолончели. Выбор этого тембра не случаен. Виолончель – инструмент, который близок по звучанию к человеческому голосу (суровый бас, мужественный баритон, драматический тенор), к тому же тембр и исполнительские приемы этого инструмента близки к народным инструментам. В первой части «Даулеткерей» имитируется звучание струнно-щипкового инструмента – домбыры (пиццикато), во второй части «Ыхылас» отображаются специфические приемы игры на струнно-смычковом кылкобызе (арко и пиццикато), в третьей части «Курмангазы» энергично и активно звучит арко, приближенное к

звучанию кюев Курмангазы.

Ладовые особенности в «Трех портретах» Б.Баяхунова вытекают особенностей национального мышления казахских композиторов. В трех частях применяются опорные точки: в первой части – d-e-g, во второй – a-c-d, в третьей – e-g-a. В итоге совмещаются три трихорные попевок, которые образуют ангемитонный звукоряд, что является «стилистически характерным» для мелоса казахской музыки. Можно также отметить преломление жанра кюя, которое сочетается с особенностями музыкального языка XX века. Например, это проявляется в сочетании диатоники с хроматикой, сопоставлением далеких тональностей и т.д.

Интересно, что цикл «Три портрета» состоит из трех частей, и каждая из частей трехчастна. В целом произведение отличается симметричностью, цельностью и архитектурной стройностью. Композитор в трех частях цикла цитирует темы кюев Даулеткерей, Ыхыласа и Курмангазы. К тематизму он относится как к интонационно-му импульсу, которое направляет творческое воображение композитора. Так возник оригинальный инструментальный портрет традиционных музыкантов-кюйши как живая память о выдающихся людях и их творческой деятельности.

Глубокие образы философского содержания представлены в Сонате для фортепиано «Казахская бахиана». Уже в самом названии присутствуют два совершенно разных направления. Произведение состоит из четырех частей: первая часть – «Хоральная прелюдия», вторая часть – «Фуга», третья часть – «Пассакалья», четвертая часть – «Токката». По структуре напоминает жанр сюиты, но это далеко не так, так как Сонату можно отнести к образцам полистилистического плана, а по мнению музыковед Г.Акпаровой это «тип сонаты, восходящей к эпохе барокко, основанный на циклическом объединении жанровых и полифонических форм» [2, С.123].

В первой части Сонаты цитируются темы – «ВАСН», мотив из эпических песен Мухита и казахская народная песня «Елим-ай», которые представляют совершенно разные культуры, типы мышления, образное содержание. Эти темы подвергаются полифоническому развитию, видоизменяются интонационно, гармонически, ритмически. Тем самым, соединяя разностилевые темы, композитор стремится показать универсалии, которые характерны для человечества в

целом, независимо от каких-либо национальных предпочтений Автор стремится показать духовные идеалы прекрасного разных культур на высшем логическом уровне. При этом каждая часть Сонаты показывает различные грани одного образа.

Тенденции тщательного и логически продуманного отбора инструментария проявляется не только в цикле «Три портрета», но и в других произведениях композитора. Среди них пьеса «Ыскырма» написана для флейты-пикколо и струнного оркестра. Сам кюй Даулеткерей «Ыскырма» был создан по впечатлению от прогулки (насвистывание), а тембр флейты-пикколо лучше какого-либо другого инструмента способствует созданию свистящего и прозрачного звука. Как известно, в творчестве современных композиторов особую роль играет камерный симфонизм, предполагающий «... интенсификацию компонентов музыкального языка через заострение тембровой интонации с отходом от нормального традиционного формообразования» [3, С.184]. Ярким примером в этом отношении является произведение Б.Баяхунова «Ыскырма».

В пьесе «Ыскырма» для флейты-пикколо и струнного оркестра Б.Баяхунов использует тему одноименного кюя Даулеткерей:

Пример № 1



Вначале композитор цитирует данную тему, которая звучит в партии первых скрипок, затем она подвергается постепенному развертыванию. Фактура изложения приближена к гетерофонии, тем самым напоминая звучание домбрового кюя, затем ее интонации и тема подвергается интонационному, ладогармоническому, ритмическому развитию. Фактура исполнения с каждым разом «уплотняется», и к концу формы подвергается кластерной обработке. Тем самым, если в начале тема звучит игриво, затем все более сосредоточено, то к концу звучит философски обобщенно. Тема кюя «Ыскырма» выступает своего

рода темой-импульсом, которая дает толчок для дальнейшего развития. Композитор показывает разные грани образа: то сосредоточенного, то жизнерадостного, то философски величавого. Б.Баяхунов не стремится к внешним контрастам, он стремится показать богатый внутренний мир человека, мир его эмоций и переживаний.

Образный мир камерных произведений Бакира Баяхунова достаточно разнообразен и выражается в диапазоне от интимных тончайших переживаний до глубоких философских обобщений. Исходя из конкретных программных образов произведения, композитор использует определенный круг средств музыкальной выразительности.

Характерной чертой вышеназванных произведений композитора является целостность, музыкально-логическое единство, которое достигается посредством разнообразных средств музыкальной выразительности: четкая идея, яркая тема, сюжет, тональный план, интонационные связи, принцип контраста и т.д. Несмотря на соединение разнохарактерных, порой, казалось бы, несовместимых элементов музыкального языка, композитор достигает глубокой целостности, единства разнохарактерных явлений.

Композитор уделяет большое внимание тембру, исполнительскому составу, приемам игры, наделяя их глубоким идейным содержанием. Тембры музыкальных инструментов служат воплощением звуковой модели традиционной казахской музыки. Вместе с тем, Б.Баяхунов все музыкальные характеристики дает через призму своего времени, своего мироощущения, то есть в своеобразном и современном звучании партии фортепиано, инструментов струнного оркестра.

Таким образом, наблюдается тенденция переосмысления традиционных жанров и форм в синтезе с современными художественными тенденциями. Но при этом в произведениях Б.Баяхунова проявляется высокая нравственно-философская черта, внутренняя духовность, общечеловеческая значимость и эстетическая ценность содержания. В цикле «Три портрета», пьесе «Ыскырма» и Сонате «Казахская бахиана» даются настолько яркие характеристики, что мы как бы снова видим и слышим образы гениальных музыкантов прошлого – образы Великих Художников – через призму настоящего. В этом видится «времен связующая нить» – между поколениями прошлого и будущего.

Список использованной литературы:

1. Сайгафарова Л.Т. Пятая симфония Б.Баяхунова // Родному вузу – наш талант. – Астана, 2005. – С. 391-404
2. Акпарова Г. Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана: монография. – Астана, 2013. – 219 с.
3. Акпарова Г. Камерно-инструментальное творчество композиторов Казахстана рубежа 1980-х – 2000-х годов // Музыкальное искусство: наука и образование. Сборник научных трудов. – Вып. 2. – Астана: КазНАМ, 2006. – С.66-81.

ТОРҒАЙ ӨңІРІНІҢ ӘЙГІЛІ ҚОБЫЗШЫЛАРЫ

Мақанова З.Е.

***Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ-нің профессоры Әлпейісова Г.Т.***

Торғай – киелі жер, текті мекен! Оның құнарлы топырағында кіндік қаны тамған, бал татыған суын ішіп, салқын самал ауасын жұтып, қылышын сертке суарып өскен батырлар, ердің құнын екі ауыз сөзбен шешкен билер, көріп кел әулиелер, он саусағынан өнер тамған шеберлер, сурып салма ақындар, жезтаңдай әншілер, нар идірген күйшілер, елінің қамқоршысы саясаткерлерде, ғалымдарда аз емес. Сондықтада ол жер киеліде, текті өңір. Өйткені, сол топырақтан нәр алған азаматтар қазақ тарихында өшпес із қалдырды.

Торғай даласының сан ғасырлардан белгілі екендігіне көзіміз жете түседі. «Торғай даласы ескі Болғармен Ресей жеріне қатынастың ең маңызды керуен жолы болды, – деп жазады Гладышев пен Муравьев өз күнделіктерінде. – Бұл жолмен 1283 жылы Италия саяхатшысы Рубик Еділден бастап, Жайықтың жоғарғы жағынан Сарысу өзенінің жоғарғы жағымен Созақ, Құмкент арқылы Іле қаласына дейін жүріп өткен. Орта ғасырда бұл жол Орталық Ресейді Орта Азиямен, Қазақстанмен байланыстыратын маңызды керуен жолы болды. Бұл жолмен Ресей және Орта Азия тауарларын тасыған керуендер жүрді. Сығанақтағы немесе Түркістандағы қазақ хандырының резиденцияларына Ресей елшілері жүріп өтті», [1, б. 5] – деген сөз, сол заманның өзінде-ақ Торғай

даласының тарихқа енгендігін көрсетеді.

Торғай елі – ежелден ән мен күйге бай ел. Көмейінен жыр төгілген әншілер мен ақындар бұл өлкенің елдегі мен ерлігін, байлығы мен сән-салтанатын жырға қосып, күйге бөліп, қашаннан жұртшылыққа әйгеліп келеді.

Сонымен қатар Торғай өңірі ақындардың, әншілерімен күйшілердің, жыршылардың туын тіккен қасиетті жер. Сыншы-ғалым Е. Ысмайылов XIX ғасырдың 60-70 жылдарында Торғайда Ыбырай бастаған «Ақындар мектебі» болды деп жазған еді [2, б. 95].

Халқымыздың рухани көсемі болған Ахмет Байтұрсынұлы мен Алашшыл азамат Міржақып Дулатұлының қаламгерлік үнін жалғастырушы ізбасарлары көп болды. Торғайда ақын, ғалым, қоғам қайраткері Қайнекей Жармағанбетов атындағы көше бар. Қатар сабақтасқан қос көше Сырбай Мәуленов пен Ғафу Қайырбеков атында. Жазушы Мұхамбетжан Дүзенов пен ақын Шәміл Мұхамеджанов, қыршын жастар Марат Нұрқалиев пен Кеңшілік Мырзабеков өмірден ертерек кетті. Республика жазушылары сапында жемісті еңбек етіп жүрген Қоғабай Сәрсекеев, Қойшығара Салғарин, Сейіт Кенжеахметов, Сабыржан Шүкіров, Төлен Әбдіков бар. Талантты ақындар Серік Тұрғынбеков, Серікбай Оспанов, Қонысбай Әбілов есімдерін деорынды мақтан етеміз. Жерлес ақындар жүрегі әрқашан туған жерге дегенде жалын атып тұрады. Әбілбек Нұрмағанбетов, Фазылхан Бәйімбетов, Серікбай Айсағалиев, Сайлау мен Сәбит Байзақов, Әбдіғапар Сейтқасымов, Ибрагим Мұратов, Кенжеғали Сағадиев сынды ғылым докторлары мен ондаған жерлес ғылым кандидаттары бар. Сондай-ақ атақты күйшілер, әншілер мен өнер шеберлері Қаралдин Байқадам, Нұрхан Ахметбекұлы, Бақытжан Байқадамов, Төкен Елтебаев, Болат Хамзин, Қайыржан Мақанов, Айтбай Мұздаханов, Еркін Қожахметұлы, Қалибек Деріпсалдин сияқты азаматтарымен мақтануға болады.

Торғай даласында мәдениеттің дамуы XIX ғасырдың орта кезіңінен жаңаша ауа бастау алды. Оған ұлы ағартушы Ыбырай Алтынсариннің келуі тікелей себепші болды. Қалада сауда орындары, мектеп, мешіт, шіркеу тағы басқа әсем үйлердің бойы көтеруі Торғай даңқын арттырып, сәулеті мен дәулетін көркейте түсті.

Торғай өңірі тек тарихи оқиғалармен ғана бай емес, оның музыкалық өнері мен дәстүрі ерекше дамыған. 1936 жылы мамыр айында Мәскеу қаласында зор табысынан өткен қазақ өнерінің онкүндігіндегі

Ахмет Жұбанов басқарған 40 адамнан тұратын қазақ халық аспаптар оркестрі елге қайтарғанда Ақтобе-Қостанай облыстарының Торғай, Батпаққара(қазіргі Амангелді ауданы) аудандарында болып концерттер берді. Олар үлкен табысқа ие болды. Сол концерттерді тыңдап қатты ұнатқан акын, әнші, әрі күйші Нұрқан Ахметбеков сол 1936 жылдың күзінде Торғай кентінде оркестр құруды қолға алды. Алғашқы 15 адамнан құрылған ұжым жыл аяғында 24 адамға жетіп аталған екі ауданның еңбекшілеріне концерттер берді.

Қазақстанда тұңғыш оркестр А.Жұбановтың басқаруымен Алматыда 1934 жылы құрылса, екінші оркестр Н.Ахметбековтың басқаруымен 1936 жылы Торғайда құрылды. Бұл тарихи шындық. Осы екі ауданда кейін «Ғасырлар пернесі», «Замана бұлбұлдары», «Торғай толқыны», Арқалық қаласында «Шертер» ұлт аспаптар ансамбльдері өмірге келіп тіпті шетелдерде болып, қазақтың саз өнерін насихаттауға ат салысты.

1974 жылы «Шертер» – қазақтың көне әуез аспаптарынан құрылған, кейінен ұйымдастырылған «Ғасырлар пернесі», «Сазген», «Адырна» халық аспаптары ансамбльдерінің ізашары болған тұңғыш шығармашыл ұжымы еді. Ансамбль артистері әртүрлі аспаптарда бірдей ойнап, ән сала білетін. «Шертер» фольклорлық ансамбльдің аталмыш өнер ұжымының алғашқы көркемдік жетекшісі болып қызмет атқарған, бүгінгі «Құрмет» орденінің иегері, ҚР Мәдениет қайраткері, өнер-зерттеуші сазгер, Қайыржан Байпақұлы Мақанов.

Торғай жерінде Тілеп, Сүйменбай, Нұрғожа, Зәкәрия, Қазбек Әбензов сияқты қобызшылар болды.

Тілеп Аспантайұлы (1757-1820) Қойлыбайдың қобызын мұра еткен Торғай өңіріндегі Жыланшық өзенінің бойында өмірге келген – Тілеп Аспантайұлы. Ол өз заманында киелі қара қобызымен қандастарының мұңын мұндап, жоғын жоқтаған. Бүгінгі күнге Тілептің «Толғау», «Аллам жар», «Баксы» деп аталатын күйлері жетті. Тілеп баксының дүниеге келуі туралы бірнеше аңыздар бар. Сол аңыздардың бірінде былай дейді: «Аспантайда ұрпақ болмаған екен. Әулие-әнбиелердің басына қонып, ел аралап, алла Тағаладан нәресте тілейді. Ұрпақсыз қаламын ба деп қатты қиналады. Бір күні Аспантай биік төбеге барып түнейді. Түсінде ақ киімді ақсақал: «Аллахтағала ниетіңді қабыл етті, көп ұзамай нәрестелі боласың, атағы жер тарапқа тарайды» - дейді. Көп ұзамай дүниеге ер бала келеді. Алладан тілеген нәрестесіне Тілеп деген

ат беріледі. Бала жыламай, емшек ембей, денесінде құр жаны бар болып ерекше туылады. «Иә, Алла, тілеуімізді бердің, бірақ баламыз аштан өледі ғой» – деп зарлап отырған кезде, Марал-Ишан деген көріпкел бақсы балаға дем салып: «Балаларың бұл өмірге әулие болып туылған, бесігінде Алланың жіберген көмекшілері жан азығы болады» – дейді. Сөйтіп өмірге келген Тілеп Аспантайұлы «Бес таңбалы» Қыпшақ атанған Торықыпшақ тайпасының лақ руынан тарайды.

Бақсылықпен атын шығарған қобызшы өз заманында киелі қара қобызымен ойтолғаныстарын, басынан кешкен қайғы-мұңдарын, халқының қуанышы мен қасіретін жеткізеді. Ел арасында киелі қобыз мен жыршылық, бақсылық өнерін көрсете жүріп, ауру-сырқауларды емдейтін, көзсізге көз беріп, жансызға жан беріп, әулие атанған. Ол кісіден өзеннің арғы бетіндегі киіз үйді өзеннің бергі бетіне қондырған деген ел аузында аңыз қалған.

Өзіне ажал сәті төніп тұрғанын сезген қартайған бақсы, туыстарына өзінің сенімді серігі-Бозінген шөккен жерге жерлеуге өсиет етіпті. Түйе, өмірден қыршын кеткен қобызшы Сарықыз бакида мәңгі тыныстап жатқан ескі қорымға бөгеліпті. Бақсы Сарықызының есімін өмір бойы жүрегінде сақтап келген болады.

Тілептің сазгерлік дарыны ұлы Байтөлеске қонған дейді. Бірде белгісіз себептермен Байтөлес түрмеге түскен екен. Түрме бастығымен әңгіме үстінде ол қобызда жақсы ойнайтындығын айтқан. Түрме бастығы оның сөзіне сеніпкіремей, қобызда ойнауына рұқсат беріпті. Терең сырлы сұлу саз оны тебірендіргені сонша, түрме бастығы Байтөлесті еркіндікке босатып қоя берді. Торғай өңірінде «Тілеп құдығы», «Тілеп бидайығы», «Тілеп төбесі» дейтін жер атаулары әлі күнге сақталған. Халық кие тұтып, тәу етіп жүреді.

Тілеп Аспантайұлы қобызының тарихы да қызықты шежіре. Атақты бақсының қобызы ұрпақтан-ұрпаққа жетіп сақталып, бүгінгі күнге жеткен. Бүгінде 250 жылға таман осы көне аспап Арқалық қаласында тұратын оның ұрпағы Жұбатханның зайыбының үйінде сақтаулы тұр. Бұл қобызды Тілеп бабалары көзінің қарашығындай сақтаған. Бірінен кейін бірі мұра болған.

Тілептің бізге жеткен күйлері, оның тікелей ұрпағы Сапар Ысқақұлының жеке қорында сақтаулы.

Арқалық қаласының тұрғыны өнер зерттеушісі Еркін Қожахметовтің мақаласына назар аударайық. – Торғайда тұратын 88 жастағы Майдан

апай-Зәкария, – деп бастады әңгімесін, – кеңестік белсенділердің көп қудалауынан қобызын күйттей алмай әрі бақсылығынан да көп таяқ жеп, 1968 жылы ол қайтыс болды. Сол Зәкария ыңғайға жүрмеген “қисық” мінезі үшін талай мәрте жараланып, түрмеге де қамалыпты. Закарияның түрмедегі бөлмесін сырттан құлыптап қойса да күнде таңертеңгілік есігі ашылып қала беретін көрінеді. Бұл көріністің күнделікті қайталануынан сескенгендіктен оны түрмеден шығарып жібереді.

- Зәкарияның бақсылығын, арқасы ұстағанын көрдім, – дейді Ұлы Отан соғысының ардагері, жасы 90-ды алқымдап алған Мұратқали Қамалов. – Бір жылы оң қолын сермеген жақтағы Шұбалаңда мал қылырып қалды. Оның жалғыз қызы Гүлнәр тұрмұсерте шыққан, бұл күндері Торғайда ұрпақтары бар болуға тиіс. Әкесінің бақсылық салқынынан өмірден ертерек өтті. Зәкарияның арғы атасы Шұбалаңдағы Баймырза әулие.

Кәрібайдан-Қапан, Темірхан, Әмірхан, Зәкария туады. Қапаннан – Хамитбек, Хамитбектен – Амантай болса киелі қобызға ие бола алмай өмірден ол да ерте озады. Амантайдың балалары Торғайда, Зәкарияның қобызы соларда болуы мүмкін.

Көрнекті күйші Зәкария Кәрібаевтың қобызда ойнағанын Орынбор қаласыда А.В. Затаевич 1922 жылдың күзінде жазып алуына мүмкіндік болды.«23 жаста болған Зәкария Кәрібаев өз сұлулығымен қатар, қатал бет-әлпетімен, тәкаппар пішінімен, өзіндік басымдылығын білген. Оның достары маған, ауруды дуалайтын, керемет күштің иесі екенін, болашақты болжай алатын «бақсылық» қабілетінің бар екенін жасырын түрде айтты. Әрине мен оның бақсылық қабілеттерін тексермедім, бірақ ескілік сарындағы ойыны және күйлері мен әндері мені қатты қызықтырды». [3, б. 410] – деп жазды А.В. Затаевич.

Қазбек Әбенев (1914-1995) Белгілі қобызшы Ықылас Дүкенұлынан, кейін біздің заманымызда өмір сүріп артында мол рухани мұра қалдырған. Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаев болса, солардан кейінгі қылқобыздың хас шебері торғайлық Қазыбек Әбенев.

Ол 1914 жылы Қостанай облысы, Аманкелді ауданындағы Жыланшық өзенінің бойында дүниеге келген. Қазыбектің ойнауына Ықылас шәкірттерінің бірі, Тәуке ханның тікелей ұрпағы, сол уақыттың белгілі қобызшысы Баубек бақсы Есіркепұлы. Ол өзінің қара қобызын бала Қазыбекке аманат етіп қалдырады. Қасиетті бақсының мұрасын

бар жан-тәнімен ұстанған бала, қобызды еркін меңгеріп алды.

1936 жылы Мәскеуде өткен Қазақстан өнерінің онкүндігінен қайтып келе жатқан, белгілі өнер қайраткері А.Жұбанов басқарған өнерпаздар, Торғай, Батпаққара аудандарында өз өнерлерін көрсетті, сол кезде Қазыбек Әбенұлы өзінің қобыз тарту өнерімен ерекше көзге түсті. Көп ұзамай 1937 жылы ол халық аспаптарында орындаушыларының Республикалық сайысына қатысып, бас жүлдегері болды.

1936 жылы Торғайда ашылған көркемөнерпаздар үйірмесіне Қазбек шақырылды. Онымен бірге үйірмеге Торғай өңірінің тума-таланттары Рафхат Кәрімов, Назархан Жұмабаевалар сол үйірменің мүшелері болды. Осы үйірмеге жетекшілік еткен «Торғай топжарғаны» атанған ақтангер ақын Нұрқан Ахметбеков еді. Кейінірек Алматыда шыққан «Қобыз күйлері» деген жинаққа Қазыбек Әбенұлының орындауындағы бірнеше күйлер енгізілді.

1946-1948 жылдар аралығында Қостанай областық филармониясында жеке орындаушы болып қызмет атқарды.

1974 жылы Казекеңнің еңбегі бағаланып, «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қызметкері» деген атаққа ие болды.

1951 жылы Мәскеуде бүкілодақтық көркемөнерпаздардың байқауына қатысып, жеке орындаушылар арасында екінші орынға ие болды.

Қазбек Әбенұлының бойындағы талант балаларына да дарыған. Үлкен ұлы Сапар «Шертер» ансамблінің қобызшысы болды. Бораңш жоғарғы білімді музыкант, Арқалық музыка мектебінің директоры, ұлт-аспаптар оркестрінің дирижері. Басқа балалары да өнерден құралақан емес.

Қазбек Әбенұлы тек қана қобызшы ғана емес, ол күй шығаратын сазгер. Оның халық арасына кең тараған күйлері: «Баубектің толғауы», «Аққу», «Қоңыржай», «Жорға», «Сахара», «Торғай толғауы», «Сыбызғы» т.б.

Ол 1995 жылы 10 желтоқсанда дүниеден өтті. Қазіргі таңда Қостанай облысының Аманкелді ауданындағы мәдениет үйі Қазыбек Әбенұлының есімімен аталады.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Сариева Ы.Қ. Текті Торғай. Алматы, «Өлке» баспасы. 2000 ж. 215 б.

2. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. Алматы. 2004 ж. 494 б.
3. Торғай газеті. 26 ақпан 2010 жыл. “Кие” автор-Еркін Кожахметұлы.
4. Қазақ мәдениеті энциклопедиялық анықтамалық. Алматы, «Аруна» баспасы. 2005 ж. 654 б.
5. Торғай елі энциклопедия. Алматы, «Арыс» баспасы. 2013 ж. 449 б.
6. Мақанов Қ.Б. Қазақтың мың күйі. Астана 2011 ж. 205 б.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ «HELIOS» С.БАЙТЕРЕКОВА: К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ И КОНЦЕПЦИИ

Медетбек М.Е.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Егинбаева Т.Ж.*

Казахстанская скрипичная музыка – самобытное художественное явление. Ее история богата и неоднородна. Вместе со всей национальной культурой, она находится в развитии, изменяется в зависимости от исторических условий. В большом разнообразии и пестроте жанров скрипичной музыки композиторов Казахстана крупные формы, написанные для солирующего инструмента и симфонического оркестра, заняли особое место. В течение полувека к этому жанру обращались многие композиторы Казахстана. Наиболее выдающимися и часто исполняемыми сочинениями стали «Концерт для скрипки» Г.Жубановой и Е.Рахмадиева, которые составляют собой достояние скрипичной музыки нашей страны.

Появление ярких сочинений для скрипки, несомненно, было связано с воспитанием талантливых молодых музыкантов, лауреатов международных конкурсов. Так, на рубеже веков, на музыкальном Олимпе Казахстана появилось множество исполнителей, среди которых А.Мусахаджаева, Г.Мурзабекова, М.Бисенгадиев, А.Дуйсенбаев и другие. Развита исполнительская школа стимулировала творчество

композиторов, так как произведения не только обогащали музыкальный фонд Казахстана, но и сразу же воспроизводились, тем самым став доступными для слушателей.

В период Независимого Казахстана скрипка оказалась в русле новых образных и тембровых поисков молодых авторов. Одним из таковых является композитор С.Байтереков. Его можно смело назвать представителем и пропагандистом казахстанской «новой музыки». Несмотря на свой молодой возраст, композитором было написано большое количество сочинений малой и крупной формы, среди которых «Контурсы осязаемого» для виолончели, «(Re)incarnation» для флейты, аккордеона и виолончели, «(In)pulse» для флейты, кларнета, скрипки, альты и виолончели, и многие другие.

С.Байтереков является выпускником МГК им. П.И. Чайковского по специальности «Композиция». В 2013 году, окончив свое обучение в консерватории, поступает в ассистентуру МГК в класс профессора Бобылева Л.Б., которую он оканчивает с отличием.

Композитор всегда подтверждал свой профессионализм достигнутыми успехами. Об этом свидетельствуют награды, полученные за созданные в годы учебы произведения. Он является лауреатом Международного конкурса композиторов на создание обязательного сочинения «Второго международного конкурса Московской консерватории для исполнителей на духовых и ударных инструментах»; лауреатом второй премии «The VI-th PreArt Competition for Young Composers» в Цюрихе; лауреатом второй премии «VII Международного конкурса композиторов им. П.И. Юргенсона» в Москве.

В целях углубить и максимально расширить свои познания в профессии, в 2012 году С.Байтереков участвует в «Summer Composition Institute of the Harvard Music Department», в Бостоне, США, принимает участие в мастер-классах таких выдающихся зарубежных музыкантов, среди которых итальянский композитор П.Биллоне, американский пропагандист электроакустической музыки – Стивен Такасути, М.Андре, К.Ланг, М.Аббадо, Ф.Бедроссян, Х.Черновин, С.Д. Курляндский, С.Невский и многих других.

С.Байтереков – один из немногих современных казахстанских композиторов, чья музыка известна не только в Казахстане, но и за его пределами. Исполнителями творчества молодого композитора являются ансамбли «Студия новой музыки» (Россия), «Prearte Convergence»

(Швейцария), «ГАМ ансамбль» (Россия), «Talea ensemble» (США), «МАСМ» (Россия).

Кроме того, композитор является активным исполнителем музыкальных фестивалей, среди которых «Другое пространство», «Новая Россия – Новая Европа», «Московская осень», «Magister ludi», «Gaudeamus Music week», «Ars Music», «Московский форум» и др.

Имея столь внушительный багаж за короткий промежуток времени композиторской карьеры, С.Байтереков считается одним из выдающихся молодых композиторов Казахстана. Его перу принадлежит Концерт для скрипки с оркестром, озаглавленное композитором как «Helios».

С.Байтерекову удалось в своем оркестровом сочинении перешагнуть рамки учебного задания и написать партитуру, в которой ощущалась оригинальность и свежесть мысли. Концерт для скрипки с оркестром «Helios» является своеобразным итогом стремлений композитора в овладении музыкальными системами и композиторскими техниками современного музыкального искусства. Эти поиски и полученные знания отразились в интерпретации формы, тембральных красок, метроритмических и динамических параметров сочинения. Так же, в произведении замечается тщательное структурирование композитором системы связей, организующих пространство композиции.

Концерт для скрипки С.Байтерекова является дипломной работой композитора. Первые зарисовки появились еще на третьем курсе консерватории. Весь пятый курс был посвящен сочинению концерта. Премьера произведения состоялась на сцене Московской консерватории им. П.И. Чайковского талантливой скрипачкой Елизаветой Кошкиной и оркестром Красной армии под управлением дирижера Романа Бельшева. Музыкант ранее была знакома с творчеством композитора. Именно она впервые исполнила многие «московские» сочинения С.Байтерекова, написанные в годы учебы. Этот ценный опыт позволил ей точно воспроизвести основную задумку композитора, тем самым обеспечив скрипичному концерту успешную премьеру. До сих пор, это произведение не было объектом специального исследования, что и обуславливает актуальность проблемы данной статьи.

«Helios» для скрипки и оркестра – произведение нестандартное, имеющее оригинальный замысел. Название концерта – «Helios» несет в себе достаточно интересную смысловую нагрузку. Известно, что Helios (Гелиос) – греческий Бог солнца и солнечного цвета, всевидящее

божество, исцеляющее слепых и карающее слепотой. Каждое утро греческий бог появлялся на колеснице, запряженной четверкой крылатых коней и сделав круг, исчезал, чтобы вернуться вновь. Этот красочный миф объяснял людям восход и заход Солнца, а также его бесконечное перемещение по небу, которое они могли наблюдать каждый день. Это вечное движение Гелиоса на своей колеснице прослеживается в структуре произведения и логико-композиционной драматургии.

Из интервью с композитором, стало известно, что концерт посвящен преподавателю по фортепиано – А.Самонову, который ушел из жизни незадолго до выпуска композитора. С.Байтереков проводит параллель между греческим Богом Солнца и А.Самоновым, который в глазах композитора олицетворяется с Гелиосом, несущего свет, согревающего и освещающего все вокруг. А передвижение Богом Солнца на колеснице воспринимается композитором как категория бесконечности, которая своеобразно решается в партитуре.

Скрипичный концерт условно можно разделить на 4 раздела. Звуковая конструкция каждого из них базируется на сонорном поле определенной ноты, которая служит источником множественных звуковых трансформаций. Так, например, первый раздел основан на ноте «ре» (см.рис.1), второй – «соль», третий – «ля» (см.рис.2) и последний выдержан на звуке «ми»:



Рис.1

Если обратить внимание на закономерность обыгрываемых нот, то можно заметить, что данная последовательность была избрана композитором намеренно. Каждая нота символизирует собой звук одной из открытых струн скрипки: «ре-соль-ля-ми». Таким образом,

структура концерта представляет собой своеобразную схему «скрипка в скрипке», где функцию большой скрипки выполняет симфонический оркестр. Вместе с тем, можно провести аналогию, где большая скрипка предстает в произведении в качестве колесницы Гелиоса, а сонорная основа каждой из четырех разделов ассоциируются с четырьмя конями Гелиоса. Солирующая скрипка в концерте являет собой образ самого Бога Солнца.

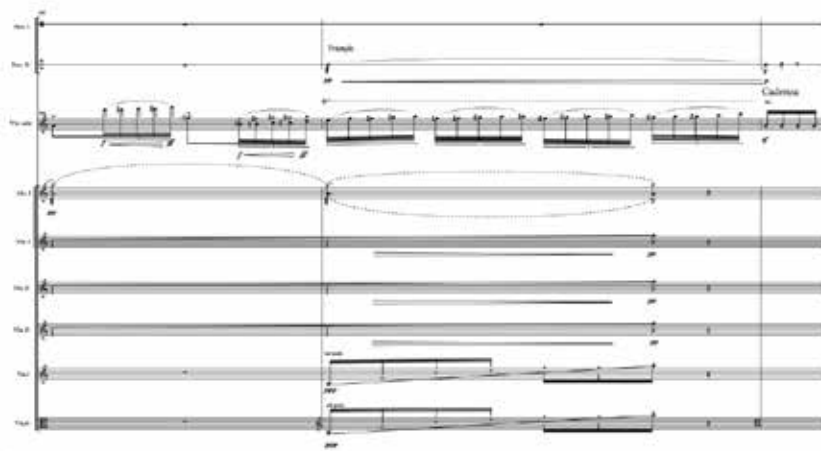


Рис.2

Звуковысотный рисунок концерта соткан из динамичных линий, которые особенно видны в партии солирующей скрипки (см.рис.3). Эти фигуры мелодических «росчерков» в виде восходящих движений от звука «ре», остановки на «до» и вновь возвращения к исходному звуку, своеобразно имитируют движение колесницы.



Рис.3

Во всем звуковом многообразии разделов особенно выделяются интонации секунды «до-ре», которые поочередно исполняются каждой из четырех групп инструментов симфонического оркестра.

Эта секундовая формула воспринимается своеобразным обращением опорных звуков главной партии солирующей скрипки (см.рис.3,4).

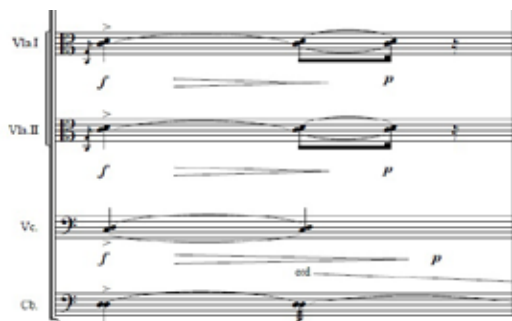


Рис.4

Интересен динамический профиль финала композиции, который выстраивается в границах rrr и fff. Особенно необычным является завершение концерта, где в партии всех инструментов оркестра преобладает хроматическое движение вверх от rrr, которое останавливает свое движение на fff. Несмотря на то, что в партии оркестра музыка завершилась, солирующая скрипка продолжает держать звук «ре», постепенно переходящего в «ре-диез» – в мелодическое воспроизведение секундовой интонации, которая ранее пронизывала оркестровую ткань:

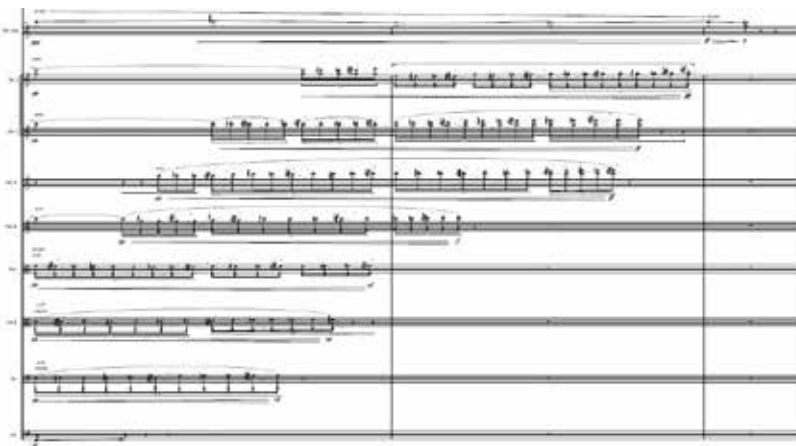


Рис.5

Концерт завершается выдержанным звуком «ре диэз» в партии скрипки соло на плавном переходе от динамичного *f* к угасающему *p*, тем самым символизируя, что путь Гелиоса временно завершен. Если обратить внимание на партию скрипки первого раздела (см.рис.3), то можно заметить, что она начинается со звука «ре». Вместе с тем, концерт завершается переходом звуков «ре» в «ре диэз» и обратно. Следовательно, можно подытожить, что завершение концерта логически подготавливает появление «Гелиоса» в главной партии скрипки соло с ноты «ре».

Концерт для скрипки с оркестром «Гелиос» – одно из интереснейших творений молодого и многообещающего композитора С.Байтерекова. Он является своеобразной музыкальной трактовкой мифа о бесконечном движении колесницы Гелиоса, которое заслуживает отдельного научного исследования. Оригинальность и глубина замысла концерта демонстрируют высокий профессионализм композитора, который в скором времени позволит поднять уровень композиторского мастерства нашей страны.

Список использованной литературы:

1. Высоцкая М., Григорьева Г.: Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд. – Москва: Моск. консерватория, 2011. – 439 с.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц.Когоутек; ред. А.Трейсер; общ. ред: Ю.Н. Рагса, Ю.Н. Холопова – М.: Музыка, 1983. – 367 с
3. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: Сфера, 1998 – 344 с.
4. Кузуб Т. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф.дис.канд.искусствоведения. – Екатеринбург, 2010. – 24 с.
5. История зарубежной музыки. XX век / сост. Гаврилова Н.А. – М.: Музыка, 2005. – 572 стр.

ӘСЕМ ӘННІҢ КӨК МҰХИТЫН ШАЙҚАҒАН...

Орынбекова Ж.

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,
ҚазҰӨУ-нің профессоры Егінбаева Т.Ж.*

Еліміздегі батыс өңірі әншілік мектептің озық үлгісін орнықтырушы, сонау Мұхит бабамыздан қалған өнер мұрасын Шайқы мен Шынтас арқылы бізге жеткізген, сол ескі заман мен қазіргі заманның арасында алтын көпір іспеттес болған, біртуар талант иесі – Ғарифолла Құрманғалиев еді. Таланты мен талғампаздығын ұштастыра білген, кең тынысты әндерді асқан шеберлікпен орындап, баршаны таңқалдыртып, таңдай қақтырған сол әнші атамыздың өнернамасына шолу жасап өтсек дейміз.

Ақтөбе қаласындағы Қазанғап атындағы балалар өнер мектебінде оқып жүргенімде халық әндерінен сабақ берген ұстаз, жоғарғы санаттағы музыка маманы Бөрібай Кәрген Төлеген Айбергенов пен Ғарифолла Құрманғалиевтің етене араласқаны жайлы айтатын. 1988 жылы ол белгілі жазушы Елубай Ысмағұловпен сапарлас болып, Алматы облысына қарасты Ақши деген жерге барыпты. Жергілікті халқының құрамында кіші жүздің табын руына жататын бірталай отбасылар да екен дейді. Сонда естігені ертеректе олар Ғарифолла Құрманғалиевті жиі мейман қылып, ән салдырып тұрыпты. Атақты әнші өлең сөздің дүлділі Төлеген Айбергеновты қасынан тастамай ылғи ертіп келіпті. Олай болса, мына:

Көкірегінен әсем әннің көк мұхитын шайқаған,
Ей, Ғареке! Қасиетті қазына жыр, байтақ ән,
Сенің ару жүрегіңді қалайша мен айта алам,
Сендей саңлақ бұл өмірге келер мекен қайтадан?
Дидарласқан бұл күндері інің тоқтап тұрмақ па,
Зерігер ме сенен адам сөйлесіп те, тыңдап та.
Тандайында ұя салған сенің мың сан бұлбұлың,
Қонып жатыр-ау мың баққа.
Қарашы маған, қарайын саған көз қансын,
Олсыз да ғой сен қыруар ойға қозғаусың,
Ғаркең бе екен деп қаламын-ау кейде мен

Көктемдегі қаңқылдап ұшқан қаз даусын.
Бүгінде сенің заңғар басыңды қар шалған,
Қар шалған баста қабысып жатыр қанша арман!
Алуан өлкеде атып жүрсің-ау таңшы алуан,

Аяулым менің, мен тумай жатып ән салған...» [1. 106] – деген елге жақсы таныс жырдың тууына осындай жағдайлар себепкер болса керек.

Жиі араласқан шәкірті, өнертанушы Бөрібай Кәртен әншілік жолға түскен бала Ғарифолланың алғашқы ән әлеміндегі қадамы турасындағы әншінің өз аузынан естіген дерегін былайша баяндайды, сонда: «Мен бала кезден құмарландым әнге. Қаратөбе жақта Әбуғалидың Құмары, Сағымқожа, Сартай, Жарылқаған, Нұрмақан деген жыршылар болды. Халық соларды тамашалайтын той-топырда, олардың әуен-саздарын босағада тыңдап отырып-ақ қағып алатынымын. Ағаларым – Хамидолла, Ғұбайдолла мені сандықтың үстіне шығарып мақтап-мақтап ән салғызады», – дейді екен атамыз [2]. Адамның ортасы қандай болса, адам да соған қарай ыңғайланып, бейімделіп қалыптасады емес пе.

Бала Ғарифолланың талантын ұштап, қанаттандырған, томағасын сыпырып топқа салған сал Мұхиттың туған немересі Шайқы мен немере інісі Шынтас еді. «Шынтас пен Шайқы Мұхиттың ән репертуарын да, орындаушылық әдісін де қаз қалпында алып қалған, кейбір жағдайларда Мұхиттан кем түспейтін музыка қайраткерлері болды», – дейді академик Ахмет Жұбанов [3. 375]. Бұл жөнінде Бөрібай Кәртен зерттеуінде әншінің дерегін тағы да былай деп түсірген: «Мен әнді Шайқыдан үйрендім. Мүшел жасқа толар-толмастан қасына еріп, атқосшылықта жүрдім. Уай, оның әншілігі сұмдық еді. Тор төбел аты болды. Қайда жиын-той, сонда әкететін мінгестіріп. Ат үстінде ән салады сондайда, жазық далада келе жатып. Біраздан соң: «Ал, Ғарифолла, сен сал», – дейді. Бөгелмеймін, басам. Әнімді аяқтаған соң жарықтық: «Ой, құлдығым, түбі мықты әнші боласың», – деп бауырына қысатын. Сонда деймін-ау, Шайқының е-ең жоғарғы дауысына үнімді үш тыныс алып барып әрең теңестіретінмін. «Дидарды» салғанда... құдай салмасын, айтатыны жоқ» [2]. Бозбала кезінде осындай зор дауыс иелерінен тәлім алған Ғарифолланың өнердің ең биігінен көрініп, сол шыңда қалуы осы заңдылықтан, осы тәрбиеден еді.

Алғашында ол ауыл-ел арасында әйгілі бола бастайды. Кейіннен тек туған жерінің аумағында шектеліп қалмай, көрші елді-мекендерді де аралап, өз тыңдармандарын тауып, халық қошеметіне бөленген. Күндердің бір күнінде Ғарифолла өмірінде тосыннан бір үлкен жаңалық

болады. 1934 жылы Халық ағарту комиссары Темірбек Жүргенов республикамыздың түкпір-түкпірінен өнер таланттарының басын қосып бірінші республикалық үлкен слет өткізеді. Ахмет Жұбанов: «1934 жылы көктемде Жымпитыда, одан аз кейін Оралда халық өнерпаздарының слеттеріне қатысты. Онда ылғи бірінші орындар алып, сол жылдың июнь айында Алматыға келді», – деп жазыпты [3. 376]. Слеттің өткізілу мақсаты – жаңадан құрылып жатқан ұлттық театрға өнерпаздар қабылдау болатын. Әнді шебер орындап, әділ-қазылар алқасының көңілінен шыққан Ғарифолла Құрманғалиев бірінші орынды қанжығасына байлаған. Тума таланттың басқа да қырларын ашуға бұл слет үлкен септігін тигізген. Содан Ғарифолла Құрманғалиев Абай атындағы опера және балет театрына артист-жеке орындаушы болып қабылданды. Сол театрда 1934 жылдан сахнадағы ақырғы сәтіне дейін опера сахнасында жиырмадан астам партиялар орындаған. («Қыз Жібектегі» Шегенің, «Біржан-Сарадағы» Естайдың, «Дударайдағы» молданың, «Абайдағы» Нарымбеттің), сондай-ақ шетелдік операда («Даисидегі» Титонның, «Нергиздегі» Латифтың) бейнелерін шебер сомдап, партияларын кемеліне жеткізіп орындаған.

Әсіресе, «Дударайдағы» молданың образы өте сәтті шыққан ролі екен. Өйткені, бала күнінен мұсылманша сауат ашып, құран кітаптарын оқығандықтан сөзінің анық, дауысының өрнекті болуы осы жағдайға да байланысты болса керек. Ғарифолла Құрманғалиевтің көзін көрген, қасында жиі болып, өз аузынан талай деректерді тыңдаған шәкірті, өнертанушы Бөрібай Кәртен дарынның мына мәліметін еңбегінде: «Жасымда молладан хат таныдым. Молла құран сүрелерін сен сұлу оқисың деп маған айтқызатын... Жүгініп отырған ол көзін жұмып екі жағына теңселе түсіп рахаттана тыңдай-тұғын», – деп жазады [4.81].

Ғарифоллатанушы Бөрібай Кәртен «Ғарифолланың таңдайы» атты мақаласында: «...талай таңдайларды көрдік, солардың бәрі әдетте шұңғыл болып келетін. Ал, мына таңдайдың құрылымы тіптен басқа. Тайпақ, тайыз», – деп жазады тағы да [4.81]. Демек, бөлек жаратылыс. Міне, бұндай өзгешелікті Алланың екінің біріне бере бермейтін сыйы десек те болады.

Ғарифолла Құрманғалиев әнші ғана емес, сонымен қатар шығарма әуенін небіралуан түрлі қағыстармен сүйемелдеп, кәсіби орындаушылық шеберліктің озық үлгісін көрсете білген виртуоз домбырашы да. Бұл – зерттеусіз жатқан қыры.

Қазақстанның Халық әртісі Ғарифолла Құрманғалиевтың сазгерлік өнерінің өзі бір төбе. Оның «Оралым», «Ақжайық», «Сүйген жар», «Нұржамал», «Жас өмір» сынды 70 жуық әндері бар. Сонымен қатар ол небір термелердің әуенін өзі шығарған.

Автор шығармаларынан сағыныш сазы байқалып тұрады. Мысалы, «Ақжайық» әнінде:

«Ақжайық бұйра толқын толған арнаң,
Жағанда шың бәйтерек, қалың орман.
Суың бал, шөбің шүйгін, аралың кең,
Қойыңда еркін өсті біздей балаң», – деген жолдардан туған жеріне деген сағынышы, аңсауы сезіліп тұр [5.25]. Ал, мына жолдарында:

«Сылдыр қағып сылдырлап,
Тоқтамай мәңгі толқып ақ.
Өзегіңнен өріп тұр,

Мың құлпырып мынау бақ», – дегені туған жерінің әсем табиғатына, оның сұлу көрінісіне арнаған ыстық лебізі [5.25]. Сондай тағы бір шығармаларының бірі – «Оралымда» :

«Оралым, айдай, Оралым,
Сен дегенде жанымның,
Әсері де бір басқа.
Сен деп салған әнімнің,
Нөсері де бір басқа.
Қоңыр белім, жібек желім,
Неткен ыстық жаныма.
Қайран елім, туған жерім,
Сен аман бол бағыма», – дейді [5.23].

Тілеуін әрқашан тілеп отыратын елінің аман болғанын қалайтын риясыз көңіл. Жандүниенің сезімін дөп баса білетін дарынды композитор Ғарифолла Құрманғалиевтың «Жас өмір» деген әні осы сөзімнің тағы бір дәйегі іспеттес:

Айхай күнім, ай күнім, жас өмірім,
Тіршілікте сайрашы қызыл тілім.
Той көрмесем жас күнде, тұра алмаушы ем,
Қартайғасын құрысын көрген күнім» [5.86].

Бар өмірін өнерге арнаған Ғарифолла Құрманғалиев ғұмырнамасын шолсақ осындай. Бірақ, бұл азғантай берер тұсы ғана. Біз естімеген, әлі зерттелмеген қырлары қаншама? Оның асқақ үні туған өлкесінен тыс

жерлерде де, Қытай, Пәкістан, Иран, Германия, Италия т.б. елдерінде шарықтаған.

Қазақтың төл өнерін дамытуға қосқан үздік еңбегін ескере отырып, Үкімет 1939 жылы республиканың Еңбек сіңірген әртісі, 1954 жылы Халық әртісі, 1979 жылы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты деген құрметті атақтар берді.

Өз дәуірінде халықтың қошеметіне бөленген, ыстық ықыласын сезіне білген, өмірім – өнерім деп ғұмыр кешкен, келешек ұрпақ үшін аянбай еңбек еткен, тарихтан өзіндік орынын ойып тұрып алған, қазақ ән өнерінің хас тұлпары – Ғарифолла Құрманғалиев атамыз туралы айтарымыз мұнымен шектелмейді. Өнернамасын әлі де парақтаймыз.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Айбергенов Т. Бір тойым бар. – Алматы: «Атамұра», 2003.
2. Кәртен Б. Ғарифолла Құрманғалиевтың өмірбаяны: өскен ортасы, оның тәрбиелік ықпалы. // «Ақтөбе» газеті, 9.01.2009 жыл.
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Қазақ мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1963.
4. Кәртен Б. Ғарифолла сал (деректі хикаяттар мен зерттеулер). – Алматы: «М-Талант», 1998.
5. Құрманғалиев Ғ.Әнші дауысы. – Алматы : Жалын баспасы, 1979.

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ КЕНЖЕБЕКА КУМИСБЕКОВА

Сапиев Е.К.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Малдыбаева Р.С.***

2017 год ознаменован яркими событиями в культуре современного Казахстана. Нынешний год богат памятными датами, а именно юбилеями известных деятелей мира искусства, сыгравших немаловажную роль в формировании национальной музыкальной культуры. Бахытжан Байкадамов, Болат Сарыбаев, Газиза Жубанова, Кенжебек Кумисбеков и многие другие. Среди переселенных имен, особое место занимает личность Кенжебека Кумисбекова.

Рисунок №1 Портрет Кенжебека Кумисбекова



Настоящая статья посвящена 90-летию со дня рождения композитора, Народного артиста Казахской ССР, Лауреата Государственной премии Казахской ССР – Кенжебека Кумисбекова. С позиций сегодняшнего дня по-новому осмысливается творческий путь композитора. Необходимо отметить, что Кенжебек Кумисбеков – знаковая личность в композиторской школе Казахстана как советского, так и суверенного Казахстана. Известные ведущие творческие коллективы нашей страны, такие как – Оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы, фольклорно-этнографический оркестр «Отрар сазы», оркестры филармоний включили в свой постоянный концертный репертуар такие произведения К. Кумисбекова как – «Дала сыры», «Қорқыттуралыаңыз», «Фарабисазы», «Лирическая поэма», «Шалқыма» и другие произведения. Благодаря проникновенным мелодиям, близким народному восприятию, эти произведения заняли свое достойное место в казахской композиторской музыке. Узнаваемость этих произведений, его творческое наследие обрело огромную популярность, как в среде профессионалов, так и в широкой слушательской аудитории. В данной статье рассматривается становление Кенжебека Кумисбекова как профессионального композитора и педагога.

Кенжебек Аубакирович Кумисбеков родился 23 февраля 1927 года в ауле Кум-Кол Кургальджинского района Акмолинской области, в семье рабочего. Музыка, с детства сопровождала Кенжебека. Его родители

были очень одаренными людьми: мать прекрасно владела вокалом, а отец хорошо играл на домбре. Когда Кенжебеку было 6 лет, не стало отца. Позже, в семью пришел Ильяс Аубакиров – известный сказитель, домбрист. Он был близок по творческому духу Кенжебека.

Вся семья Кенжебека была очень музыкальной, и эта среда не могла не повлиять на него. С детства, он хорошо владел домброй и обладал прекрасным голосом. Необходимо отметить, что годы детства и юности будущего композитора пришлись на сложное время. Голод, коллективизация, Великая Отечественная война – все эти события говорят о том, что в сложной экономико-политической ситуации, которая коснулась и близких Кумисбекова, молодого юношу все же привлекала музыка, а именно песни казахского народа.

В 1947 году, первым значительным успехом в музыке стала победа на Всеказахстанской олимпиаде народных талантов в г. Алма-Ата. Жюри олимпиады, в лице Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди, дали высокую оценку исполнению Кенжебека народных песен. Они же посоветовали ему начать музыкальное образование. Отметим, что большое значение для целой плеяды известных музыкантов огромную роль в становлении личности и раскрытию талантов играли различного рода слеты, олимпиады, смотры и т.д. Именно на них у молодых и тогда никому не известных дарований была возможность проявить себя и, самое главное, получить «путевку в жизнь». Большинство ярчайших творческих личностей начали свою профессиональную карьеру именно с таких мероприятий.

Кенжебек Кумисбеков слушает совет авторитетных композиторов и поступает на вокальное отделение Алматинской консерватории только в 1949 году, потому что был призван в армию. Благодаря рекомендательному письму Ахмета Куановича Жубанова, Кенжебек отслужит только 1 год и будет освобожден от службы для обучения в консерватории.

Здесь также необходимо сделать ремарку о личности Ахмета Жубанова. Ахмет Жубанов не просто композитор, музыковед, и общественный деятель. Сфера его интересов выходила далеко за пределы личного пространства. Он сыграл большую роль в судьбе многих музыкантов XX века. Он искренне радел за качество казахской музыкальной среды. Принимал личное участие в стратегии жизни многих. Исследуя биографии традиционных и классических

музыкантов, композиторов, мы замечаем тот факт, что фактически в жизни каждой творческой личности Ахмет Жубанов так или иначе оказал свое влияние. Это говорит также о том, что его авторитет и гражданская позиция были очень высоки. И творческая биография Кенжебека Кумисбекова прекрасный тому пример! Ахмет Жубанов принял непосредственное участие в судьбе будущего композитора.

Итак, о настоянию А.Жубанова, Кенжебек Кумисбеков начинает учиться на вокальном отделении. Однако, он вынужден был прервать свое обучение, проучившись всего полгода, потому что врачи запрещают ему петь из-за начавшейся болезни легких. Соприкосновение с музыкальным миром и образованием его очень сильно заинтересовало, и он не хотел бросать обучение музыке. Музыка поглотила его, и он уже не мыслил себя вне нее.

Посоветовавшись с авторитетными для него людьми, Кенжебек решается перевестись на кафедру казахских народных инструментов по классу домбра. Как говорилось ранее, что Кенжебек с детских лет хорошо владел домброй и поэтому, ему получилось без труда перевестись на кафедру народных инструментов. Известен факт его биографии, что обучаясь в консерватории, он параллельно работает оркестре казахских народных инструментов им. Курмангазы в качестве домбриста. И после окончания вуза он продолжает оставаться в оркестре. И в этом важном моменте поддержку оказал Ахмет Жубанов – первый руководитель и идейный создатель Оркестра. Состав оркестра на тот момент был звездным. Молодой Кумисбеков был свидетелем творческого подъема многих блистательных традиционных музыкантов. И ему посчастливилось работать с ними в одном коллективе.

Его наставник пытался научить Кенжебека всему, что умел сам. Так, например, здесь, он получает свой первый опыт переложения песен и кюев на оркестр народных инструментов. Набравшись опыта инструментовщика, а также тяга к сочинительству, подталкивают поступать его вновь открыть двери в консерваторию, теперь на факультет композиции. На вступительном прослушивании он представил свои собственные песни: «Қалқамай», «Сұлу Көкше», «Тыңнан сәлем». Авторитетный композитор, строгий учитель Евгений Григорьевич Брусиловский высоко оценил и одобрил произведения К. Кумисбекова. Он, предлагает К.Кумисбекову учиться в его классе на подготовительном отделении.

Если в юношеские годы Кенжебек отдавал песенным жанрам, то в годы учебы в консерватории по классу композиции, он тяготеет к инструментальной музыке. И это также является закономерным, так как педагог уделял большое внимание формированию и воспитанию оркестрового слуха и письма. Навыки, приобретенные им за годы учебы в консерватории дали свои плоды. Здесь он пишет такие произведения как: Поэма для виолончели и фортепиано, фортепианная сюита «Юность» и одночастная симфония с-moll, посвященная Сакену Сейфуллину. Этим произведениям присуща яркая мелодичность, изучая и анализируя произведения европейских композиторов, К.Кумисбеков приобретает навыки формообразования, способы развития тем, ладогармонические находки.

В 1965 году, окончив консерваторию вторично, теперь уже композиторский факультет, К.Кумысбеков работает в должности музыкального редактора в Казгосфилармонии, а также старшим редактором репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры Казахской ССР.

Педагогическая деятельность начинается с преподавания оркестрового дирижирования на кафедре народных инструментов в 1972 г. Дальнейшие поиски связаны с желанием композитора соединить в своих произведениях разные типы культур – традиционную казахскую народно-инструментальную, где присутствуют общие принципы формообразования кюя и европейскую классическую. Успехом увенчались такие произведения композитора, как «Дала сыры» («Легенда степи») и «Шалқыма» («Ликование»). В отличие от предыдущих его сочинений, они несут в себе элементы программности. В этих произведениях, программность заключается в наличии названий, заголовков. Обе поэмы яркие и очень выразительны, а также мастерски оркестрованы.

Со вступлением К.Кумысбекова в полосу зрелости, его мысли постоянно возвращаются к осмыслению непревзойденности значения национальных истоков, к осознанию самобытности казахского народа, его культуры. Эти постоянные размышления побудили его обратиться к образам далекой старины. Они и дали новый толчок, к открытию нового этапа в творчестве. Для создания подобного рода программы композитор использует особенности традиционного народно-инструментального искусства с целью художественной убедительности. В этой группе

сочинений претворяются полностью принципы формообразования кюя. Лучшими образцами стали поэмы для оркестра «Фараби сазы» («Думы аль-Фараби») и «Қорқыт туралы аңыз» («Сказание о Коркыте»). Поэма «Фараби сазы» написана в 1978 году. Программный замысел ее определен уже в самом названии. Это философское размышление композитора о выдающемся мыслителе мира Абу Наср Мухаммеде аль-Фараби (870-950), вышедшего из глубин недр Востока (место рождения – селение Фараб на берегу Сырдарьи). На создание поэмы композитора натолкнул роман Ануара Алимжанова «Возвращение учителя» или «Повесть о скитаниях Абу Насра Мухаммеда ибн Тархана ибн Узлаг аль-Фараби ат Турки», вышедший в 1978 году.

Творчество Кенжебека Кумысбекова внесло существенный вклад в музыкальную культуру Казахстана. Несмотря на то, что его творческая карьера пришлось на середину XX века, многие произведения остаются неотъемлемой частью репертуара ведущих музыкальных коллективов современного Казахстана.

Список использованной литературы:

1. Күзембай С., Егінбаева Т. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. – Астана, 2011 № – 525 б.№

ИСТОКИ И СУЩНОСТЬ АНИМАЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ

Султангазина Э.А.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент КазНУИ Абдрахман Г.Б.***

На протяжении всей истории развития человеческой мысли наблюдается устойчивый интерес к познанию животного мира. На ранней стадии существования человеческого общества этот интерес был во многом обусловлен зависимостью древнего человека от животных, которые являлись одним из основных средств их жизнеобеспечения и потому обретали в архаичных формах искусства статус сакрального объекта. Об этом свидетельствуют многочисленные наскальные рисунки эпохи палеолита – древнейшие формы изобразительного

искусства, сюжеты которых связаны с изображением картин из повседневной жизни и культовых объектов, среди которых наиболее широкое распространение получили образы животных. Позже вид изобразительного искусства, основным объектом которого выступают животные, получил название анималистика, а сам анималистический жанр был признан самым древним из всех освоенных человеком жанров искусства¹.

К более позднему времени – железному веку (I тыс. до н. э.) относятся памятники европейской, азиатской, африканской и других первобытных художественных культур, которые современные ученые относят к так называемому «звериному стилю». Этот характерный вид декоративно-прикладного искусства сложился и получил широкое распространение на территории Евразии, в том числе нынешней территории Казахстана. Происхождение этого стиля исследователи связывают с культом животных как пережиточной формы тотемизма и утверждением роли воина – племенного вождя. «Звериный стиль» применялся в отделке военного снаряжения и фрагментов конской упряжи, а несколько позже – и в ювелирном искусстве, как декоративный элемент женских ожерелий, браслетов, ручек зеркал и т. п.

Наиболее развитые формы «звериный стиль» получает в искусстве скифов, саков, сарматов, древних алтайцев и фракийцев, истоки же его уходят, по мнению ряда исследователей, в древнее искусство Передней Азии. При этом каждый народ создает свои способы изображения и художественной трактовки образов животных. В целом же, для звериного стиля характерна орнаментальность и стилизованность образов, которые могут выглядеть то весьма абстрактно, то очень реалистично.

Несмотря на то, что во второй половине I тыс. н. э. в связи с распространением христианской и мусульманской религий «звериный стиль» утрачивает своё значение, интерес человека к изображению животных не ослабевает. Во многих культурах он лишается своего первоначального магического смысла, продолжая существовать в то же время и эпоху Средневековья, и в более позднее время.

Постепенно понятие анимализм расширило границы

¹ Термин «анимализм» утвердился первоначально в области скульптуры во Франции, после выставки 1831 года в Парижском Художественном Салоне, экспонатами которой стали небольшие фигурки животных.

своего применения и стало широко использоваться не только в изобразительном, но и в других видах искусства в связи с сюжетами и образами, связанными с животными. Практическое и теоретическое освоение явления анималистики получило в литературе. Современный автор А.Караковский, рассматривая путь постепенной эволюции анимализма в области слова от зоологии до антропологии, определяет сущность самого понятия как «художественную философию, метод поиска смыслов в повседневной онтологии бытия» [1].

Достаточно длительную историю существования имеет анималистика и в музыке, где образы животных, их индивидуальные черты передаются средствами звуков и музыкального языка. Портретные характеристики животных присутствуют фактически во всех музыкальных жанрах – в музыке инструментальной, камерно-вокальной и сценической. Но если в камерно-вокальных и театральных жанрах эти образы опосредованы словом или музыкально-драматическим действием, то в музыке инструментальной анималистический образ-портрет создается чисто музыкальными средствами. Здесь замысел композитора может быть конкретизирован с помощью программного заголовка, помогающего идентифицировать объект интереса. Однако заголовок лишь указывает на концертный персонаж, «изображает» же его музыка, способная фиксировать внутренние характеристики оригинала – его характер, издаваемые звуки и т.д. Таким образом, музыке подвластна не только беглая зарисовка образа животного, но и довольно подробная характеристика присущих ему качеств.

Корни анималистики в музыке лежат во Франции, первой утвердившей анимализм как самостоятельный жанр искусства и в изобразительных видах. Исследователь М.Друскин видит причину этого в специфической тяге французской музыки к описательности, жанровости [2, с.94]. У истоков французской музыкальной анималистики стоял мастер полифонии Высокого ренессанса К.Жанекен, которого подхватят представители искусства барокко и рококо Ф.Куперен, Л.Дакен, Ж.Ф. Рамо. В романтическую и постромантическую эпохи эту линию творчества продолжают К.Сен-Санс, Ж.Массне, Г.Форе, Э.Шабрие и О.Мессиа́н.

Существуя столетиями, традиция французских анималистических произведений, писавшихся для разнообразных исполнительских составов, постоянно обогащалась появлением новых «героев».

Появившись в ренессансных композициях для хора а cappella, анималистическая тематика в дальнейшем проецируется в сферу клавирной музыки. В XIX веке появляются разнообразные камерно-ансамблевые решения («Карнавал животных» К.Сен-Санса, «Бабочка и цветок» Г.Форе) и вокальные циклы (Э.Шабрие, М.Равель). Позже анималистика завоёвывает театральные жанры – оперетта Э.Одрана «Стрекоза и муравей», балет «Цикады» Ж.Массне, опера «Заблудшая овца» Д.Мийо, а в XX в. проникает и в область оратории – «Жанна на костре» А.Онеггера: сд. 4, «Жанна, преданная животным».

Красочное разнообразие образных сфер жанра анималистики можно проследить у композиторов разных эпох и направлений, и здесь важно отметить частое обращение композиторов к образам птиц. Пример звукового птицеподражания является одним из самых популярных приемов, благодаря богатым возможностям инструментальных тембров приблизиться к их звучанию. Несомненно, композиторов увлекала идея «легкого» звукоподражания, среди ранних образцов можно отметить «Жаворонка» К.Жанекена, «Кукушку» Л.Дакена, «Пробуждение птиц» Ж.Ф. Рамо. При этом композиторские замыслы не ограничились исключительно благородным и созерцательным настроением. Так, например, Ж.Ф.Рамо демонстрирует юмористическое прочтение образа птиц в своем произведении «Курица». Используя искромётные клавесинные украшения в миноре с повторяющимися фразами, он придает образу юмористическую «серьезность». Именно эту юмористическую «обытовленность» продолжают авторы поколения 19 века, увидев в музыкальном подражании животным разнообразные возможности для комических параллелей с миром людей.

«Карнавал животных» К.Сен-Санса является наиболее ярким образцом анималистики, легкое и непритязательное сочинение захватывает разнообразием и неожиданностью стилистических решений. Автор гармонично сочетает в сюите несколько вариантов характера: утонченные колористические зарисовки («Лебедь», «Аквариум», «Ископаемые»), модный интерес к экзотике («Слон», «Кенгуру», «Антилопы»), бытовую трактовку анималистических образов и саркастическую параллель с образами людей («Пианисты», «Ослы», «Куры и петухи»). В последнем примере автор выступает связующим звеном между «ироническими приемами» Ж.Ф. Рамо и дальнейшими эпатажными сочинениями Э.Шабрие, М.Равеля и Э.Сати.

Вслед за Сен-Сансом французские импрессионисты подхватили анималистическую тему, рассматривая уже «пение птиц» в синтезе с красотой природы: их привлекают морские волны, поэтичность дождя, «аромат» цветов. Композиторы-импрессионисты добавили дымку «пуантилизма», размытости звучанию привычных форм. Наиболее яркие образцы – «Золотые рыбки» из второй тетради «Образов», «Колыбельная слона» из «Детского уголка» К.Дебюсси, «Маленький белый ослик», «Черепашка» из «Историй» Ж.Ибера.

Несколько иной путь передачи образа избрал М.Равель в цикле для голоса с фортепиано «Естественные истории», где само название указывает на правдивость. А необычность названий четырех песен – «Цесарка», «Сверчок», «Павлин», «Зимородок», а также ирония и сарказм, не свойственные М.Равелю, в свое время шокировали французскую публику.

«Две прелюдии для собаки», «Четыре дряблые прелюдии для собаки», «Три подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» и «Засушенные эмбрионы» – эти музыкальные «портреты» в жанре анималистики Э.Сати вызвали, в свою очередь, различного рода критику не только за содержание, но и за весьма смелые названия.

О.Мессиа́н и не задавался желанием «изобразить» точное птичье пение, композитор был охвачен идеей концепции музыкальной орнитологии. Тем самым Мессиа́н одухотворил и наполнил анималистическую тему новым религиозным смыслом. Задача композитора – не подражание пению птиц звуками фортепиано, а воссоздание общего представления о тембре этого пения, об облике птиц.

Анималистика стала явлением не только французской музыки, но и получила широкое распространение во многих других национальных культурах. 90-е годы конца 19 века в Испании были ознаменованы рождением нового «слова» в искусстве. С творчеством Э.Гранадоса, ярким представителем движения Ренасимьенто², связано возрождение испанской музыки – описание сказочной природы, звуков, самобытность традиции посредством использования испанской мелодики и особой колористики. Широкую известность получили две сюиты «Гойески» для

² «Ренасимьенто» – движение за национальное возрождение в Испании в конце 19 начале 20 столетий, охватившее различные стороны культурной, политической и экономической жизни стран.

фортепиано, ставшие вершиной его композиторского мастерства. Среди них нужно отметить пьесу «Маха и соловей», в котором композитор сравнивает утонченность женской красоты с орнаментальным пением соловья.

Музыкальное изображение «соловья» также использовали в своих сочинения русские композиторы. «Соловей» А.Алябьева стал одним из самых популярных русских романсов 19 века. Впервые прозвучавший на сцене Большого театра 1827 году романс на слова Дельвига написан в стиле русских народных песен как стихотворно, так и музыкально. В романсе вокальная партия подражает соловьиным руладам, чем и объясняется столь высокая известность произведения.

В одном из ранних романсов Н.А. Римский-Корсаков претворил идею создания совершенного образа природной красоты – розы и сладкого пения соловья. Композитор выразил аллегорическую историю сосредоточенными декламационными интонациями в партии голоса, законченностью и лаконичностью фактуры сопровождения. С присущей, его стилю, восточной лирикой Н.А. Римский-Корсаков синтезирует два художественных направления в искусстве – флористику и анималистику.

П.И. Чайковский же избрал не менее изящный образ кошки, трактуя идею в театральном варианте балета «Спящая красавица». «Кот и Кошечка» так назвал композитор танцевальный номер, где наряду с артистами – кота и кошечки – деревянные духовые инструменты с поразительной точностью передают капризные «заявления» кошечки.

В творчестве современных отечественных композиторов-современников также можно обнаружить «обращение» к миру анималистики. Так, например, детский альбом для фортепиано Алиби Абдинурова «Менің достарым» демонстрирует целую галерею образов животных, где наряду с кошками и собаками присутствуют ягнята, телята, жеребята, верблюжата. А в творчестве Аиды Исаковой есть цикл для детей «Зоопарк», включающий пьесы с такими названиями как «Мышки», «Жаворонки» и «Сайгаки».

Если в европейской культуре культовым подражанием является «соловей», то в восточной культуре и мироощущении таковым становится образ «лебедя». Тема и прообраз лебедя проходят красной нитью в сочинениях-миниатюрах для различных инструментов, чаще всего для виолончели, возможно, из-за тембровой окраски бархатисто-

насыщенного звучания. Истоки интереса казахстанских композиторов к образам животных следует искать в традиционной культуре и мировоззрении казахов с их культом отдельных животных и птиц, который нашел отражение в многочисленных инструментальных композициях – кюях, а также в вокально-поэтических жанрах.

Таким образом, жанр музыкальной анималистики, зародившись в изобразительном искусстве, имеет уже свою длительную историю в музыкальном искусстве. Исследование музыкальной анималистики расширяет теоретические аспекты современного искусствознания: обогащает представления о жанровой палитре музыки, углубляет понимание ее изобразительных и выразительных возможностей, расширяет традиционные границы музыкального содержания.

Список использованной литературы:

1. Караковский А. Литературный анимализм, как метод и руководство к действию/<http://litset.ru/stuff/12-1-0-304>

2. Друскин М.С. Из истории французской музыки // О западноевропейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973; с. 94-96

КҮЙШІЛІК ӨНЕРДЕ ТҮРКІМЕН ӘУЕНДЕРІНІҢ ҚОЛДАНЫЛУЫ

Тапенов Д.Т.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – ө.ғ.кандидаты, профессор Малдыбаева Р.С.

Кез келген музыкалық мәдениет, оның ішінде дәстүрлі музыкалық мәдениет, мемлекет шакарасынан аспай, араласпай тұйықталатын болса дамымайтыны айқын. Музыкалық мәдениет әсер етіп қана қоймай, басқа халықтардың музыкалық дәстүрінен өзгеріске ұшырауы мүмкін. Сондықтан домбыра орындаушылық мектептерін зерттеуде оның жалпы қазақ музыкасымен қатар көрші халықтардың саздары мен әуендерімен салыстыра қарастыру қажет. Көшпелі мал шаруашылығы көрші халықтармен байланыстарға әкеліп, қақтың өзіне де, көрші халықтарына да әсерін тигізген [1].

Орталық Азия халықтарының музыкасын бірнеше топқа бөліп қарастырғанда, әр топтың шекаралас орналасқан халық музыкасымен ұқсастықтарын байқауымызға болады [2]. Жеке халық композиторларының шығармашылығын зерттеу жайлы да осылай айтуға болады. Мысалы, Дәулеткерей көрші орыс, ноғай, татар халық музыкасымен таныс болып, шығармаларында сол халықтардың интонациялық ерекшеліктерін қолданғанын байқауымызға болады [3].

Қазақтардың түркімен халқымен мәдени, музыкалық ұқсастықтары көп. Ал түркімендер мәдениетіне солтүстік және шығыстан түркі халықтарымен қатар, Иран, Азербайджанның да әсері көп болды. Түркімендер солтүстік Афганистан, Иран және Түркіменстан жерін мекендейді. Ертеде көшпелі мал шаруашылығымен айналысатын халық бола тұра, кілем тоқу өнері де жақсы дамыған. Көшпелі шаруашылықтың әсерінен музыкалық аспаптар түрлері көп болмаған және аспаптық өнерге қарағанда, әнге, вокалдық өнерге жақын болған. Солтүстік-шығыс Иранды мекен еткен түркімендер XX ғасырға дейін көшпелі өмір салтын ұстанған және өзіндік ерекшеліктері бар музыкалық мәдениет қалыптастырған.

Қазақтың домбырасы мен түркімен дутары туыстас аспаптар. Екі аспап та өз елдерінде кең таралып, көп қолданысқа ие. Олар мойыны бар шертіліп орындалатын хордофондар классына жатады. Тембрлік айырмашылықтары болмағанда (дutar ішегі металл сымнан, ал домбыра ішегі нейлоннан жасалады), пішіні мен дыбыс шығару әдістері бірдей. Домбыраның 19 пернесі бірдей жарты тоннан хроматикалық орналасқан. Ал дutar хроматикалық орналасқан 13 перне, тек 12-ші мен 13-ші пернелердің арасы бір тон. Домбыра орынаушылық дәстүрінде домбыраның әр пернесінің атауы бар, бірінші перне, яғни екінші саты түркімен перне деп аталса, дutar перне атауында сегізінші перне түркімен перне деп аталады. Перненің ортақ атауы екі халықтың шығармашылық байланысын көрсетеді. Аспаптардың бұрауы көбінесе кварта интервалына келтіріледі.

Б.з.д II ғасырға жататын Ежелгі Нусай қаласында археологиялық зерттеулер барысында домбыра тектес аспап ұстаған музыканттың суреті табылды. Ғалымдар музыканттың аспап ұстаған аппликатурасына қарап, аспап екі ішекті, және аспап кварта бұрауына келтірілген деп пайымдаған. Дutar саздары тек минорлық болса, домбыра күйлері мажорлық та минорлық та бола алады.

Күйдің орындалуы – бұл қашан да тек музыкалық емес, жалпы тілдесудің бір түрі. Сондықтан да дәстүрлі музыкада, орындаушылықтың концерттік түрі болмаған. Музыка – үнемі мифологиялық уақытта баяндалатын аңыз, әфсана, ғұрып, салт-дәстүрлердің көрінісі. Сонымен қатар, бұл – нақты адамдардың қарым-қатынасы, олардың рухани байланысы және әлеуметтік әрекетінің іске асуы.

Көптеген күйлерде жалпыға бірдей, рет-ретімен ауысатын, әрқайсысының атауы мен орны (биіктігі) бөлек бөлімдер бар. Жалпы, күй дыбысталу жағынан да, тарауларының орналасу ретіне қарай да толқын тәрізді құрылым. Әрбір келесі бөлім алдындағыдан жоғарырақ орналасып, кері қайтқанда ең төменгі, бастапқы деңгейге оралады [4].

Түркімен халық саздарының құрылымы жайлы да дәл осылай айтуымызға болады. Халық саздары бастапқы буын (башлангыч хең), негізгі бөлім (өсүш йері) және шарықтау шегі (ширван) сияқты буындардан тұрады. Бір шығарманың бірнеше шарықтау шегі болуы да мүмкін. Кейбір шығармаларда соңлама бөлімі (кода) бар.

Түркімен саздарында да, қазақтың төкпе күйлерінде де ашық ішек ладтық тірек ретінде қолданылады. Аталған екі аспапқа да буындық форма құрылымы тән. Музыкалық әуен төменгі, орта және жоғарғы регистрлерінде кезек жүреді. Әр буынның өзіндік биіктігі мен ладтық тірегі бар.

Кейбір домбыра шығармаларында, әсіресе түркімендермен шекаралас маңғыстау күйлерінде түркімен халқының музыкасының әсері сезіледі. Маңғыстау өңірі географиялық тұрғыдан түркімендермен шекаралас орналасқандықтан Маңғыстау күйшілерінің шығармаларының түркімен саздарымен ырғақтық, интонациялық ұқсастықтарын анық байқаймыз. Алайда басқа күйшілік мектептер шығармаларының ішінде де түркімен саздарына ырғақтық ұқсастығы бар күйлерді табуымызға болады. Бұны музыканттардың бір-бірінен күй үйреніп, күй тартысып (жарысып), шығармашылық және достық қарым-қатынас, байланыстарынан туған күйлер деп түсіндіруге болады. А.Жұбанов пен А.Затаевичтің еңбектерінде XIX ғасырдың соңында Астрахань маңын мекендеген Еділ бахшы, Көкса және Байжан сияқты түркімен дутаршыларының Бөкей ордасының Әлікей, Мақар және т.б. күйшілерімен достығы жайлы мәліметтер бар. Дәулеткерейдің түркімен жеріне сапарынан туған «Көроғлы» күйі осыған дәлел болып, көрші халықтардың мәдени баланысы әсерінен пайда болған шығармалардың

бірі болып табылады. «Көроғлы» эпосы түркімен халқының ұлттық игілігі болып табылады. Дәулеткерей осы күйінде түркімен саздарының интонациялық-ритмикалық ерекшеліктерін шебер қолданған.

А.Жұбанов өз жазбаларында Дәулеткерейдің түркімен әуендеріне еліктеп шығарған «Таштит», «Көрұғлы» деген күйлері бар екенін, алайда олардың қай творчестволық дәуірге жататынын дәл айту қиын екендігін және түркімен дутаршылары Дәулеткерейдің «Көроғлы» күйін естіп, бұл күйдің түркімен саздарымен ұқсастықтарын байқап, түркімен саздары стилінде шығарылған парафразалық шығарма деп айтқандары жайлы жазған [5].

Ал Қазанғап және Сыр өңірі күйшілік мектебіне келер болсақ, бұл өңір күйшілерінің түркімен жеріне барып, дутаршыларымен тікелей қатынасы туралы мәлімет жоқ. Алайда, бұл мектеп күйшілерінің шығармаларында да пунктерлік ырғақ, триольдік қағыс және т.б. түркімен саздарына тән ырғақтарды естуімізге болады. Бұны көршілес орналасқан Маңғыстау күйшілік мектебінің және Сыр өңірінде кең таралып, жақсы дамыған жыр өнерінің әсері деп айтуымызға әбден болады.

Жыр – қазаққа да, түркімен, қырғыз, өзбекке де тән, барша түркі елдеріне ортақ өнер түрі. Түркімен музыкасын зерттеуші ғалым Ш.Гуллыев «Түркімен музыкасы» атты еңбегінде «түркімен аспаптық музыкасы әннен бастау алады» деп жазған [6]. Домбыра музыкасындағы екі үлкен саланың бірі шертпе күйшілік дәстүрі әннен бастау алса, төкпе күйлеріне жыр-дастандардың әсері елеулі болып, бастауын жырдан алған деген тұжырым бар.

Сыр өңірі күйшілік мектебінің көрнекті өкілі Шалмырзаның «Ташауыз» күйін тыңдасақ, түркімен әуендеріне ұқсастығын аңғарамыз. Бұл күй Шалмырза күйшінің Ташауыз қаласында естіген әуені деген тұжырым бар. Ташауыз өңірі түркімендердің арасында жыр-дастан орындаушыларымен танымал болған өңір деседі. Бұл күйде жыр орындаушыларына тән қағыстар, өтіп бара жатып іліп алатын форшлагтар жиі қолданылады. Бұндай орындалу стилі түркімендердің Мары өңірі дутар орындаушылық мектебіне тән.

Домбыра күйшілік дәстүрінде жеті мектеп болса, дутар орындаушылық дәстүрінде үлкен екі мектеп бар. Олар Ахал және Мары орындаушылық мектептері. Ахал орындаушылық мектебі түркімен жерінің оңтүстік және батыс өңірін қамтыса, Мары мектебі

орталық, солтүстік пен шығыс аймақтарына тән. Бұл екі мектеп шығармалары ырғақ, формасы жағынан бір-бірінен мүлдем өзгеше. Ахал шығармалары тәуелсіз аспаптық шығарма болса, Мары саздары әннің аспаптық нұсқасы.

Түркімендерде аспаптық музыка, оның ішінде дутар орындаушылығы Ахал өңірінде кең таралып, осы өңірде аспаптық музыка жақсы дамып, классикалық нұсқалары қалыптасқан. Бұл мектеп өкілдері Пурли Сарыев, Мылли Тачмурадов сияқты композиторлар шығарманың формалық құрылымына, ритмикалық күрделілігіне, орындаушының виртуоздылығына, шығарманың бастапқы нұсқасының өзгермей сақталуына көп мән берген. Ахал өңірінде оң қолдың техникасы қатты бағаланған. Ал Мары орындаушылық мектебіне мелизматика мен әуезділік тән. Бұл мектеп шығармалары лирикалық, философиялық, терең мағыналы болып келеді. Мары мектебінің өкілдері белгілі бір әнді өңдеп, дамытып, кіріспесі, дамуы мен кодасы бар үлкен аспаптық шығарма деңгейіне жеткізген. В.Успенский жазбаларында Мары саздарынан мұң, адамның жылағанын еститінін, ал Ахал өңірінің шығармалары көтеріңкі көңіл-күйді бейнелейтінін жазған [7].

Қазақ күйшілері М.Өскенбаев, С.Жалмышев, Е.Еміл сияқты майталман күйшілердің орындауындағы «Пиала», «Көроғлы», «Торғай құшлар», т.б. күйлері қазақ күйшілерінің түркімен саздарына қызығушылығын көрсетеді. Бұл күйлерді қазақ күйлері деуімізге толық негізіміз бар деп С.Өтеғалива мен С.Темірғалиева «Батыс Қазақстан домбыра орындаушылық дәстүріндегі «түркімен күйлері» атты еңбектерінде жазған. Оны домбыраның дутар апабынан тембрлік айырмашылықтары мен орындаушылық ерекшеліктерімен түсіндіреді. Жоғарыда аталған еңбекте «Бізде орындалып жүрген түркімен күйлерінің кейбірі бастапқыда түркімен музыканттарының шығармалары болып, кейіннен қазақ күйшілері бұл әуендерді домбыраға салған. Осылайша бұл шығармалар күйшілер арасында таралып, Батыс Қазақстан күйшілерінің репертуарына енген. Осылайша бұл күйлер жалпы түркімен музыкасын бейнелеген. Бұндай шығармалардан бөлек қазақ күйшілерінің түркімен музыкасына еліктеп шығарған парафразалық күйлері де бар.» деп жазылған.

Бір күйлерде түркімен музыкасымен байланыс ритм, ұлғайтылған секунда, кварта-квинталық қозғалыс арқылы анық көрсетілсе, басқа күйлерде тек ырғақтары мен қағыстары ұқсастықтарын байқаймыз.

Осылайша «Түркімен күйлерін» шығу тегіне, жанрлық-стильдік ерекшеліктері мен композициялық құрылымы, күйдің даму жолдары мен интонациялық, ладтық, ритмдік ерекшеліктері сияқты мәселелерге тоқтап бұл күйлерді 2 топқа бөліп қарастырамыз.

1) Түркімен халық саздары стилінде шығарылған күйлер (ладтық-интонациялық және ритмдік ұқсастықтарына бар. Мысалы: Дәулеткерей «Көроғлы», Өскенбай «Жаңылпаш», Исламбек «Түркімен сазы», Шалмырза «Ташауыз», Халық күйі «Ана зары», т.б.)

2) Түркімен халық саздары мен әндерінің домбыра аспабында орындалатын нұсқалары. (Мысалы: Халық күйлері «Пиала», «Көроғлы», «Торғай құшлар», т.б.)

Бұл күйлер не түркімен саздары, не қазақтың күйі деп айта алмаймыз. Себебі түп-тамыры түркімен әуені болғанымен қазақ домбырашылары өзіндік бояулар қосып, домбыра аспабының мүмкіндіктеріне қарай әшекейлеп, дамытқан. Бұл күйлерді екі халық мәдениеттерінің байланысынан туғанын және көрші халықтардың ежелден достық, шығармашылық байланыстарын көрсетеді. Осындай М.Өскенбаевтың орындауындағы «Көроғлы», «Торғай құшлар», Е.Емілдің және С.Жалмышевтың орындауындағы халық күйлері «Пиала» күйлеріне тоқтала кетсек бұл күйлер түркімендерде ән ретінде және дутар, гиджак аспаптық шығармалары болып орындалады.

М.Өскенбаев өмірінің бір кезеңін Түркіменстан елінде өткізген. Сол кездерде түркімен музыкасымен жақын танысып, домбырамен қатар дутар аспабын да шебер орындаған деседі. Оның орындауында бірнеше түркімен күйлері бар. Соның бірі «Көроғлы» күйі. Алайда бұл күйдің түбінде түркіменнің «Йылғайлар» атты халық сазы жатыр. Йылғайлар деген Маңғыстаумен шекаралас түркімен жерінің батыс аймағын мекендейтін ру. М.Өскенбаевтың орындауындағы «Көроғлы» күйінен «Йырғайлар» халық сазындағы әуендерді, интонациялық, ладтық, ритмдік ұқсастығын естиміз. Алайда М.Өскенбаевтың да қосқаны көп болғандықтан, маңғыстау күйлеріне де жақын қазақ күйі деп айтуымызға болады.

Ал «Торғай құшлар» күйіне келер болсақ, бұл дутардың, және гиджактың сүйемелдеуімен орындалатын ән. М.Өскенбаев бұл шығарманы домбырамен орындап, шығу аңызын былай айтқан: «Ертеде, әйгілі бахшы патша әскерінің тұтқынына түседі. Сонда ол аспанда ұшып жүрген торғайдан: “Менің жарымды көрдің бе?”» деп тартқан

күйі екен. Түркімен дутаршылары да әннің басты тақырыбын ғана алып, оны дамытып аспаптық шығарма деңгейіне жеткізіп орындаған. Алайда М.Өскенбаев домбыраға тән мелизматика мен орындаушылық ерекшеліктерін шебер қолданып, өзінше өңдеп, орындаған.

С.Жалмышев пен Е.Емілдің орындауындағы «Пиала» күйлері бөлек күйлер. Алайда бұл екі күй де бастауын түркімен халық әні «Пиаладан» алады. Әсіресе Е.Емілдің орындауындағы «Пиала» әннің аспаптық нұсқасы деп айта аламыз. Әннің басты тақырыбын жетілдіріп, түрлендіріп орындаған. Ал С.Жалмышевтың орындауындағы «Пиаладан» әннің шарықтау кезіндегі ұлғайтылған секунда интервалы қолданылатын әуенді танымыз. Бұл әнді түркімен дутаршылары да өңдеп, халық сазы «Пиала» деп орындайды. Бұл халық сазы Мары орындаушылық мектебіне тән мелизматикаға бай, әуезді шығарма болып келеді.

Түркімен халық музыкасы түгел дерлік программалық музыка деп айта аламыз. Қазақ күйлері де белгілі бір оқиғаға арналып немесе бір оқиғаны баяндайды. Ғасырлар бойғы қазақ-түркімен музыкалық байланысына мазмұны ұқсас коптеген аңыздар дәлел бола алады. Мысалы, қазақ халқына танымал «Ақсақ құлан» аңыз күйі музыканың ғажайып құдіретін көрсетеді. Түркімен халқының «Гүлпам» атты дастанында осыған ұқсас аңыз бар. «Нар идірген» күйлер циклының шығу тарихы мен түркімен дутаршылары мен Маңғыстау күйшілері тартатын «Өрелі мая» күйлер тобының тарихы бірдей келеді. Осындай шығу тарихы ұқсас шығармалар жетерлік.

Қорыта келе түркімен саздарының домбырада орындалған нұсқалары мен түркімен саздары стилінде шығарылған күйлерді «Түркімен күй» деген жанр деп атауымызға толық негізіміз бар. Бұл күйлер көрші қазақ пен түркімен халықтары арасындағы ежелден бері келе жатқан мәдени, шығармашылық, достық байланыстарының нәтижесі. Түркімен музыкасының қазақ домбырашылары арасында таралуына ертеде түркімендердің Маңғыстау өңірін мекендегені көп әсерін тигізді. Тарихы бір, діні бір елдердің мәдениеті, оның ішінде музыкасы да ұқсас болары сөзсіз түсінікті. Домбыра күйлеріне түркімен саздарының әсері бар деп жоғарыда айтылды. Алайда түркімен дутаршылары «Балсаят», «Атчапар», «Атчапан» және т.б. халық саздарынан қазақ музыкасының әсері байқалады деп айтады. Ертеден шығармашылық байланыстар салдарынан музыка дамып, өзгеріске

ұшырап, орындаушылар репертуары жаңа шығармалармен толығып отырған. Қазіргі таңда да домбырашылардың түркімен музыкасына, ал түркімен дутаршыларының қазақтың күйіне деген қызығушылығын байқауымызға болады. Қазақ және түркімен халықтары арасында мәдени, шығармашылық байланыстар ертеден бастау алады және болашақта да жалғасын табарына сенеміз.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Мухамбетова А. Казахский кюй. (Очерки истории, теории и эстетики). – Алматы, 2002
2. Тансу Ф. Традиционная музыка и кочевничество в Центральной Азии // Материалы международного научного семинара «Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития» 24-25 апреля 2004 г. Бишкек. – Бишкек, 2004
3. Темірғалиева С., Өтеғалиева С. Туркменские кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. – Алматы, 2008.
4. Аманов Б.Ж., Мухамбетова Ә.И. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. Астана: Мастер По, 2013. – 332 б.
5. Ахмедияров Қ. Дәулеткерей. – Алматы «Өнер», 1996
6. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). – Алматы, 2003.
7. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. – Алматы 2003.

ТАНЕЦ В КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: К ВОПРОСУ ЖАНРОВОГО ЭТНОГЕНЕЗА

Шоткалиева М.С.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.***

Жанровая палитра казахстанской фортепианной музыки отличается большим разнообразием. Одно из важнейших мест в ней принадлежит танцу – жанру, разновидности которого определяют музыкальное содержание целого ряда фортепианных миниатюр, а также присутствуют как часть (фрагмент) в фортепианных произведениях крупной формы.

Образ танца привлекал казахстанских композиторов различных

поколений и стилевой направленности: первые образцы обращения к танцевальным жанрам в казахстанской фортепианной музыке относятся к 40-м годам XX столетия. Танцевальные миниатюры присутствуют в творчестве корифеев казахской музыки Е.Брусиловского («Токката. Танец радости в форме кюя» (1947), Концертный вальс для 2-х ф-но (1964), две тетради «Хореографических танцев» (1970, 1971), «Вальс»), А.Жубанова («10 таджикских танцев», «8 казахских танцев»), композиторов старшего и среднего поколений – К.Кужамьярова («Вальс», «Танец» для ф-но (1946), Д.Ботбаева Две детские польки для ф-но (1960), Ж.Дастенова («Танец» для ф-но (1963)), Т.Мухамеджанова «Восточный танец» (1973-77), «Құсбегі дауылпаз», «Көктем вальсі», «Жастық шақ маршы»), Л.Хамиди («Полька» (1966), «Қазақ вальсі» (1940)), А.Меттуса (Вальсы для фортепиано, оп.26 (a-moll, 1988), оп.36 (h-moll, 1990), «Лендлер» для ф-но оп.41 (1991), Немецкий танец для фортепиано, металлофона, оп.43 (1992), «Полька» для фортепиано, оп.52 (C-dur, 1993), Медленный вальс, оп.53 (G-dur, 1994), Немецкий танец оп.55 (B-dur, 1994), Немецкий танец оп.62 (1994), Вальс оп.63 (1995), Вальс оп.68 (Es-dur, 1995)), Е.Үсенова («Абай» хореографиялық композициясы), А.Романова (Два фантастических танца (1970), О вальсе вальс (1983)), М.Рахимбаева «Скифский танец», К.Дуйсекеева («Би», 2016). Продолжает привлекать танец и молодых казахстанских авторов фортепианной музыки – А.Меирбекова («Шығыс би», пьеса для фортепиано (1976), Х.Абильжанова (Вальс), О.Хромову («Хореографические миниатюры» (пьесы для фортепиано) (1980-1983)), С.Апасову «Вальс-фантазия» для фортепиано (1979-1983)), А.Абдинурова («Аяқ, қол қалыптары», «Тәжім», «Қол қимылдары», «Аяқ қалпы-молдас», «Би»), А.Сагатова («Қазақ биіндегі ерекше қол қалыптары», «Жоғалған ритміндегі токката» (1987)), Р.Жүнісов («Би күйі»), Х.Тастанов («Би»), и других.

В казахской фортепианной литературе представлены танцы различных исторических эпох, этнической принадлежности, они разнообразны в плане эмоционального настроения, музыкальной формы и средств музыкального выражения. Чем же так привлекателен танец для казахстанских композиторов? Каковы корни танцевальности, так широко преломленной в современной фортепианной литературе республики?

В общей веренице казахстанских танцевальных пьес отчетливо

выделяются два вида танцев: танец европейский и танец ориентальный, восточный, в том числе казахский. У каждого народа, как известно, складывались свои танцевальные традиции, хореографический язык и средства пластической выразительности, свои приемы взаимодействия танца с музыкой. Танцевальная музыка любого народа обязательно несет в себе свойства национального характера, условий жизни и быта народа.

История танцевальной музыки тесно соприкасается с развитием инструментария и инструментальной музыки. В европейской традиции с развитием танца связано возникновение некоторых музыкальных инструментов и инструментальных ансамблей, да и сам процесс эмансипации инструментальной музыки и формирования самостоятельного клавирного (позднее – фортепианного), лютневого, оркестрового стилей связывается исследователями с танцем.

Особое распространение танец получает в жанре романтической миниатюры, хотя танцевальность как особое выразительное качество музыки, основанное на привнесении в танцевальную музыку черт танца через воссоздание его интонационно-ритмических и метроритмических особенностей, широко распространена и в произведениях крупных форм. Например, в романтическую эпоху огромную популярность со времен Ф.Шуберта получил вальс, преломленный не только в самостоятельной инструментальной миниатюре, но и ставший достоянием камерно-вокальных, инструментальных и симфонических жанров. В XIX веке широкое распространение в Европе получили национальные танцы – мазурка, полонез – у Шопена, халлинг – у Грига, фуриант, полька – у Сметаны и др.

В казахской традиционной культуре роль танцев была менее важна, нежели в европейской, что связано с особенностями кочевого уклада. Но танец здесь все же присутствовал, о чем свидетельствуют современные исследования ученых, специализирующихся на его изучении. Так, в работе Д.Абировой и А.Исмаилова «Казахские народные танцы» приводится ряд убедительных доказательств того, что танец играл в кочевом казахском обществе важную социальную и художественную роль [1]. Свидетельством тому выступают описания казахских танцев, сделанные русскими путешественниками, историками и этнографами в XIX веке, упоминания о танцах и плясках в народных эпических сказаниях и легендах.

Так, в 1892 году в журнале «Правительственный вестник» была опубликована статья «Киргизы в Среднеазиатской степи», где содержалось описание казахского народного танца. В частности, указывается, что «...после еды в юрту являются почти все музыканты с инструментом вроде балалайки, под музыку которого мальчики пляшут. Пляска заключается в верчении вокруг на одной ноге, причем другая нога поддерживается одной рукой. Свободной рукой мальчики быстро ударяют себя по разным частям тела. Затем начинается нечто вроде плясок впрыска и вращения всего тела» [1, с.6]. Существует ряд свидетельств существования танцевальных номеров в репертуаре народных певцов – салов и сере. Например, известный народно-профессиональный музыкант Агашаяк, помимо выполнения во время выступления сложных акробатических трюков, танцевал под мотив песни «Калдау, калдау, кыз калдау» [1].

Конечно же, кочевой быт и разрозненность населения препятствовали широкому распространению танцев на территории Казахстана. Однако, после обретения независимости, благодаря усилиям казахстанских ученых Л.Сарыновой, Д.Абирова, У.Джанибековой, О.Всеволодской-Голушкевич, А.Жолтаевой, Т.Изим, А.Кульбековой, А.Шанкибаевой, был восстановлен не только социально-культурный контекст функционирования казахского танца в прошлом, но и по крупицам собраны элементы самого танца. В них нашли отражение особенности мировосприятия казахского народа, условий его жизни и быта. Исследователь О.Всеволодская-Голушкевич, впервые с научной точки зрения рассмотревшая историю казахского танца, писала в этой связи: «В искусстве танца находит свое воплощение все прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое в отношениях человека к миру. Это положение имеет преимущественное значение для понимания многогранной сущности исторического процесса становления и развития казахского танца» [2, с.6].

Как отмечает музыковед И.Бакаева, «Судя по описаниям, казахские танцы представляли собой театральную синкретическую разновидность, в которой на первый план выступали выразительные средства пантомимы – имитация и жест» [3, с.180]. В отличие от других среднеазиатских культур, казахский танец «бытовал не в общепринятых массовых коллективных формах, а в виде сольных импровизаций» [3, с.180]. В них «...различными условными жестами танцоры изображали

картины одушевленного мира: повадки животных и птиц, характеры людей» [4, с.231].

Если в казахской кочевой культуре танец не сложился как самостоятельная традиция, подобная песенной или инструментальной, то этого нельзя сказать о культурах других родственных казахам среднеазиатских народов. У узбеков, уйгуров, туркмен, например, танцевальная традиция была хорошо развита, что было во многом обусловлено городским жизненным укладом с типичной для него культурой храмовых, дворцовых представлений. Танцевальное искусство этих народов принадлежит к общему с казахской культурой макрорегиону, получившему в современной искусствovedческой науке обобщающее название Восток. Но Восток, как известно, включает в себя не только страны среднеазиатского региона. Согласно словарю «Академик», Восток, восточная культура – это «обобщённое этнографическое и культурологическое понятие и представление, подразумевающее ряд характерных признаков, позволяющих соотносить его с социоэтнокультурным аспектом, имеющим принадлежность к данной части света, что и даёт такого рода детерминацию» [5]. К Востоку традиционно относят страны Азии и частично Африки. Поэтому широко распространенное художественное явление – восточный танец – это по сути собирательное искусство, свойственное многим странам и обобщающее самые типические свойства танцевальной культуры этого обширного ареала.

Разновидность восточного женского танца, получившая распространение по всему миру – это известный «танец живота», который в своих древних формах носил ритуальный характер, а затем утратил сакральный смысл и получил распространение сначала в качестве фольклорного, а затем и концертного (сценического) танца. Современное название танца – «танец живота» – это европейский вариант названия «Belly-dance», сходный с арабским словом «беледи» (в пер. с араб. «живу здесь», «местный»). В период своей ритуальной фазы бытования этот танец исполнялся во время важных событий, связанных с началом нового года, посева, рождения ребенка или свадьбы. Сейчас же восточный танец живота – это, прежде всего, искусство развлечения танцем, который получил широкое распространение в Египте, Иране, Марокко, Турции, Ливии, Тунисе, Сирии, Йемене, Иордании, Судане и других странах [6, с.25].

В связи с распространением ислама культура танца претерпела существенные изменения: во-первых, представительницы богатых и знатных семей его больше не исполняли; во-вторых, центр культурной жизни постепенно переместился в Испанию – в Андалузию и Кордову и танец живота вобрал в себя элементы испанской культуры. По мнению исследователей Муртазиной Р. и Шмаковой Н., его истоки связаны с Индией, откуда он был принесен на Средний Восток племенами индийских цыган [6, с.26]. На почве других национальных культур он приобретал свои специфические «этнические» черты, а в современных вариантах нередко смешивается с балетом и танцами кабаре.

Вот такой сложный этногенез характеризует задействованный в казахской фортепианной музыке «Восточный танец» («Шығыс би»), который наряду с вальсом становится одним из популярных жанровых прообразов в творчестве отечественных композиторов.

В казахской академической музыке освоение музыкальной стилистики танца происходило параллельно в разных жанрах, и, в первую очередь, в сценических, где танец традиционно выступает органичной частью драматургического целого. Начиная с первой оперы – «Кыз-Жибек» (1934) в Казахстане закрепился тип оперы с танцевальными сценами. Он был подготовлен первыми театральными постановками, и в первую очередь, «Айман-Шолпан» (автор М.Ауэзов, музыка И.Коцыка). В ней впервые перед национальной аудиторией были разыграны на сцене танец-игра «Коян-бүркіт» на музыку кюя «Ақсақ киік» Курмангазы и обрядово-бытовой танец «Келіншек» на музыку одноименного кюя Махамбета.

Как отмечает И.Бакаева, «Введение танца в оперные композиции на первых порах решает проблему недостатка сложных вокальных форм (ансамблевых хоровых). На раннем этапе возникает даже специфическая взаимозависимость вокальных и танцевальных номеров: балет «спасает» оперу своей яркой зрелищностью, а опера создает благоприятные условия для адаптации хореографических форм – новых для казахской музыкальной культуры» [3,с.68]. В последующие десятилетия продолжается развитие казахской оперы с танцевальными номерами, которые представлены особенно широко в произведениях на легендарные, национальные сюжеты. В качестве музыкальной основы танцевальных сцен в таких операх используется фольклорный материал, хотя методы работы с ним постепенно меняются. Так

осваивается жанровая специфика различных танцев в казахской опере, а с 1938 года, когда был создан первый казахский балет – «Калкаман и Мамыр» В.Великанова – и в балетном жанре.

Первые танцевальные миниатюры в казахской фортепианной музыке были созданы в 1940-годы, и эта ставшая традиционной линия в творчестве казахстанских композиторов продолжается по сей день, рождая новые музыкальные произведения. В 2016 году, к примеру, казахстанский композитор старшего поколения К.Дуйсекеев создал фортепианную пьесу «Би», которая является ярким образцом современной трактовки жанра. Используемые композитором музыкально-языковые средства подчеркивают импровизационную природу казахского танца и воспроизводят элементы сопровождающего его домбрового аккомпанемента. Произведение не только богато в образном плане, но и включает в себя различные элементы фортепианной техники, в силу чего «Би» К.Дуйсекеева, несомненно, займет свое место в постоянном репертуаре исполнителей-пианистов.

Список использованной литературы

1. Абирова Д., Исмаилов А. «Казахские народные танцы» Алматы: Өнер, 1983, – 112 с.
2. А. Кульбекова – «Теория и методика преподавания казахского танца» Астана: 2012. – 200с.
3. Бакаева И. Балетные сцены в опере. – Астана, 2011. – 200 с.
4. Кишкашбаев Т., Шанкибаева А., Мамбетова Л. и др. История хореографии Казахстана. – Алматы, 2005. – 271 с.
5. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/>
6. Научное периодическое издание «Ceteris Paribus» №5, 2016 – 25 – 27с.

2. ОҚЫЛАТЫН ПӘНДЕР АЯСЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУ ІЗДЕНІСТЕРІ

2. ИССЛЕДОВАНИЯ В РАМКАХ ИЗУЧАЕМЫХ ДИСЦИПЛИН

ӨНЕР АУМАҒЫНДА ҚАРАСТЫРЫЛАТЫН ТАҢБА МЕН РӘМІЗ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Ахметова М.М.

*Абай атындағы ҚазҰПУ Өнер, мәдениет және спорт институты
Ғылыми кеңесшісі – п.ғ.к., доценті Ақбаева Ш.Ә.*

Сонау көне заманнан бері адамдар, қоршаған ортаның құпиясын көрсете алатын түсініктері мен қалыптасқан ойын жеткізу жолында туындаған қажеттілікті қанағаттандыратын жалпыға ортақ тіл іздеді. Бұл ізденіс адамды жалпылама ойластырылған абстрактілі түсініктерге, абстрактілі түсініктер образды тұрғыда ойланып бейнелей білуге жетеледі, осындай образды ойлап бейнелей білу түсінігіне «*таңба-белгісі*» жатады.

Таңба, ежелгі көне мәдени ошақтардың барлығында кездеседі және кездесетін таңбалар бір-біріне жақын мағынаны білдіретіндіктен, бұл олардың бір негізден шыққанын айқындайды. «Таңба-белгіні» зерттеу қазақ өнертану ғылымында жаңадан басталған ерекше құбылыс болғандықтан, қазіргі кезде бұл ғылыми бағыт, таңбаларды зерттеу арқылы, бұрынғы замандағы адамның дүниетанымдық көзқарасының қалыптасу кезеңдері мен ерекшеліктерін зерттей отырып жаңа заман талаптарына сәйкестігі жайлы ақпаратты қалыптастыруды мақсат тұтады.

Біздің байқағанымыз, кейбір зерттеуші ғалымдар мен суретшілер «*таңба-белгісі*» мен «*рәміз*» сөздерінің ара жігін ажыратпай шатастырады, себебі олар бұл сөздерді синонимдер деп ойлағандықтан туындаған жаңсақтықтан болса керек, ал таңбаны нақтылап зерттеген ғалымдардың дәлелі бойынша бұл сөздердің әрқайсысының өзіне тән анықтамасы, өзіндік мағынасы бар деп есептеген.

Мысалы, ресей өнертанушысы мен суретші-графигі Виктор Власовтың энциклопедиясында келесідей анықтама берілген: «Таңба (көне-орыс. знакъ – білу; грек gnotos – тану, таным; gnotos – танылған;

авест. znatar – білгір, білгіш; үнді – евр. gen – білу, туу) – жалпы философиялық мағынада – зат, адамның түйсігінде басқа заттың өкілі ретінде алға шығатын қасиет немесе қатынас”. [1,158 б]

Ресейдің әйгілі әдебиетшісі, сыншысы, прозашы, филология ғылымдарының докторы, профессор, эстетика мен еркін өнер Ресей Тәуелсіз Академиясының Президенті мен академигі Юрий Боров эстетика тұрғысынан таңба-белгі туралы мынандай тұжырымдама мен анықтама берген еді: “Таңба – сигнал, мағынаны кодталған ақпаратты алып жүреді; зат, оған сілтеп тұрған, оны көрсететін басқа затпен тікелей қатынаста болады. Таңба-сезімді қабылдайтын зат, ұйымдасқан (ойланатын) жүйені басқа затқа жібереді. Таңба берілген нәрсенің орнына қолданылмайды, керісінше оны алмастырады”. [2,185 б]

Ал келесі анықтама философиялық сөздіктен келтірілген: “*Таңба* – зат, басқа заттың орнына қолданылады, оны көрсетеді (*құрылым және қатынас*) және мәліметті сақтау, қайта қарау, жіберу үшін қолданылады. Таңба – бұл интересубъективті делдал, қоғамдағы құрылымдық медиатор. К.Бюлер: үнді-еуропалық тілде, таңба сөзінің екі негізгі тобында көрінетін аумағына нұсқау етеді. Оның бірі – “айқындылық, көре алатын” немесе “айқын, көре алатындай жасау”, ал басқасы – “көру аймағына орналастыру”. “Айқындық” мағынасы өзіне ерекше көңіл бөлінеді; “көру аймағына орналастырылған” мағынасы түйсіктің аймағына кіреді дегенді білідіреді. Басқаша айтқанда, затты бақылаушыға көрсету (білдіру) немесе керісінше, бақылаушыны (бақылаушының көзқарасын) затқа жеткізу – осы түсініктер үнді еуропалық халықтардың сөз тіркесіне тән нәрсе. Таңбаның негізі, доктрина стоигі бойынша, ол өзіне тән екі жақты құрылымына, яғни бұзылмайтын бірліктегі тура немесе тікелей қабылдау (білдіретін) және жобалау түсінігінде (білдіретін) түсіну болып табылады”. [3,187 б]

Таңба арқылы санада пайда болған түсінік оның мағынасы; ал небір ішкі бірлікке өзінің мағынасымен біріккен түсінік – *рәміз* деп аталады. Адам айналасындағы материалды шынайы құбылыс, шынайы ақиқаттан гөрі, негізі абсолюттік белгінің құндылығы деп таниды. Сондықтан да әрбір таңбаның екі жақты мәні болады: ол *материалды* және *материалды емес* мағынаны сақтаушы (көріну мен мазмұн жоспары). Демек, көрінуі мен мазмұнына талдау жасай отырып, әрбір бейнені *таңба* ретінде қарастыруға болады.

Жалпы таңбаның әртүрлі түрлері болады. Олардың мағынасы мен

мазмұнының толық көрінуі олардың классификациялануына әкеледі. Осыған сүйене отырып Чарльз Сандерс Пирс оларды келесі түрлерге бөлді. Олар:

1. *Иконикалық таңба* – таңба, таңбаланатын объектімен ұқсастығы болады, ол туралы нақты- сезімді береді, оның жалпы көрінісін жеткізеді. Иконикалық таңба бейнелі және ол бейнелейтін затпен ұқсас. Архитектурада оған пальма, лотос, папирус тектес колонналар, кариатидтер немесе атланттар, күмбездерді немесе балкондарды ұстап тұратын белгілер мысал бола алады. Бейнелеу таңба ретінде әйгілі пирамида жерлеу мағынасын білдіреді, яғни ол көрерменді ерлеу төбесі, қорған, жерлеу үйінді бейнесіне итермелейді.

2. *Индекс таңбасы* – себеп-салдар байланысына негізделеді. Мысалы: архитектурада есік бола алады, ол ғимараттың ішіне кіруі мүмкіндігін көрсетеді; биік терезе, екі қабатты топқа біріктірілген болса, онда ішінде екі жарықты залдың болуын көрсетеді; күмбез – ғимараттың ішіндегі тұтас кеңістік аумақ белгісі; қақпа-бақ әлде саябақтың белгісі немесе есік алдындағы аула белгісі; баспалдақ – үстіге шығу белгісі; үстіңгі қабаттың бар екендігі және т.б.

3. *Рәміз таңбасы* – объектімен ассоциотивті байланыста, келісіммен негізделге (конвенционалды таңба-белгісі); бұл жасанды түрде құрастырлған идеографиялық таңбалар, оларда толық, кейде концептуалды ақпараттар болады. Рәміз таңбасы – шартты, белгіленетінмен себеп-салдар байланысында байланыспайды, бейнелі сигналдар, толық системаны жалпылама жеткізеді. Бұған елтаңба, гербалдық рәміздер, тауар белгісі (фирма белгісі), нумизматикалық (тиындар), филателистік (маркалар), жарнамалық, плакаттық, баспалық және т.б. Архитектурадағы мұнара рәміздік таңбасына мысал бола алады.

Рәміз, Гегельдің түсінігі бойынша, таңбаның шарттылығы мен бейнелеудің ортасы және де, индексті таңба бейнелеу белгісінде бола алады, олардан бөлінбейтіндей, синтетикалы байланысады. Бұл кезде белгілі сәттер бейнелеуде автордың немесе кейбір жасырылған, көрсетілген объектінің сапасы формальды таныстырылмаған негіз туралы пікір бола алады. Бұл жағдай келешекте көрсетілетіндей, өнер саласында өзін белсенді көрсетеді. [4,95 б]

Адамның сезіміне қарай, сенсорлы әрекет етуіне байланысты таңба-белгілері аудио (естуге бағытталған), визуалды (көруге бағытталған)

және аудиовизуалды. Дәл осы таңба типтерінің өнерде пайда болу, біріншіден, көру мен есту ақпаратты үлкен қашықтықтарға алып бара алады, дәм сезу, түсіне қабылдау мен иіс сезулеріне қарағанда, олар тікелей контактты қарым-қатынаста немесе адам затпен тығыз жақындықта болу керек; екіншіден, есту, кейіннен (жазудың пайда болуымен) көру ауызша қатынаста тарихи байланыста болды, олардан түсетін ақпарат арқылы олар осы сезімді айқындатып, түрлендірді және ақпарат мәдени дәстүрді құрады. [2,189 б]

Өнерде айқындықпен жалпы қабылданған таңба теориясы жоқ. Иконикалық таңба-белгісіне көрнекі, нақты техникалық немесе табиғи бейнелерді жатқызады. *Конвенционалды* (шартты келісімді) таңбаға дерексіз өнер сәйкес келеді. *Индексалды таңбаға* - шартты бейнелер жатады.

Әрине бұл анықтамалар нақтылықты керек ететіні түсінікті. Әрбір тарихи өнер түрінде өзінің сипаттамасы пайда болады, ал “таңбалылықты” символизмнің жалпы тенденциясының көрінуі ретінде қарастырады.

Өнер тарихындағы таңбалар *конвенционалды таңбалар* деп аталады (лат. тіл. *Conventio* – *келісім* деген мағынаны білідіреді), белгіленетін затпен ешбір сырттай ұқсастығы жоқ. Бұндай таңбалардың мағынасы жайлы адамдар арнайы келіседі, олардың мазмұны дәстүр бойынша бекітіледі, бір тарихи дәуірден келесі тарихи дәуірге мұра ретінде беріліп отырады. Мысалы: әріптер, сандар. т.б.с.с.

Өнердегі таңба-белгілердің көпшілігі нақты – заттың бейнесінен пайда болғандықтан индексалды типке тартылады (лат. тілінде *index*-сілтеуіш). Мысалы: шеңбер – күннің белгісі, толқын – судың белгісі, зигзаг – найзағайдың белгісі, крест – оттың белгісі, үшбұрыш – әйел аясының белгісі.

Иконикалық “бейнелеу таңбасына” *иероглифтер, петроглифтер* жатады. Иконикалық белгілерден эмблемалар топтастырылады. Қиынырақ формалар – аллегория мен рәміздер (егерде тар мағынада айтылғанда).

Таңба өнердің әр түрінде әр түрлі болып кездесіп, әр түрлі көрініс табады. Сәулет өнерінде, сәнді қолданбалы өнерде, дизайнда көбінесе *конвенционалдылық бейнелеулер* басым болып келеді. Кескіндеме өнерінде *абстрактілік, символизм, дадаизм, сюрреализм* сияқты ағымдар пайда болып басымдық танытады. Графиканы бейнелеу құралдарының

шарттылығына қарай, *индексалды өнер* (белгі индекстері) басымырақ болады.[1,159 б.]

Семиотика гректің “semeion” *таңба, белгі* – деп аударылады. Ресейдің әйгілі лингвисті, филология ғылымдарының докторы, профессор А.А. Реформатский былай деп жазған: «*семиотика* – жалпы таңба теориясы туралы ғылым. Ол таңбаның жүйесін белгілеу мен мағынан тасымалдау құралы ретінде қарастырды» деген еді.

Семиотика таңбаның қай болмасын жүйесін зерттейді: кодтың қарапайым типтерінде (телеграфтық код, теңіз және ауа сигнализациясын қабылдау, таксидің тәртіп белгілерін), сонымен бірге күрделілерінде (аңдардың сигнализациясын, жазудың әртүрлі тәсілдерін және шифрларды, табиғи географиялық карталардың, сызбаның белгілерін, керең-мылқаулардың саусақтық техникасы) және де тілдің таңба жүйесін.[5,51 б.]

Семиотиканың негізін қалаған ағылшын философиялық еңбектері. Семиотика, таңбаны зерттейтін ғылым ретінде XX ғасырдың басына таман құрыла бастады. Д.Локктың “Опыт о человеческом разуме” (1690) еңбегінде алғаш рет таңбаның жалпы теориясы, логикалық ұқсастықтың керектігі жайлы ой-пікірін айтты.

Т.Гоббс пен Дж.Милль бұл проблемаға өз қызығушылықтарын білдіреді. [2,184 б.] Американдық философ, логик, математик, прагматизм мен семиотиканың негізін салушы Чарльз Сандерс Пирс өз еңбектерімен бұл проблемаға едәуір үлес қосып, таңба белгісіне сипаттама беріп, таңбаның басқа да семиотикалық түсініктерін және оның терең мағынасын айқындай ашып, өз пікірін айтқан ғалым болатын.

Кейіннен американдық әйгілі философ, семиотиканың негізін салушылардың бірі Чарльз Уильям Моррис, таңба процесінің құрылымы және оның танудағы орны туралы маңызды ой-пікірлерін жазған еді. *Семиотика* – белгі туралы ғылым. Чарльз Моррис мұны метағылым мен ғылымдар құралы ретінде қарастырған. [4,93 б.] Чарльз Моррис семиотика – таңбаны зерттейтін ғылым негізін салып, «Основы теории знаков» (1938) және “Знаки, язык поведения” (1946) атты еңбектерін жарыққа шығарды. Семиотика – таңба мен таңбалық жүйенің жалпы теориясы.[2,184 б.] Семиотикалық таңбаның жүйесін: қоғамды, табиғатты, мәдениетті және т.басқа құбылыстарды таңбалайтын зерттеу орталағы ретінде қарастыру керек деген еді. Чарльз Морристің мақсаты:

“семиотика – арқылы таңбаның жалпы теориясын құру, адамда да, аңдарда да, мөлшер де, патологияда да, тілде де және қоғамда да, оның барлық формалары мен өзін көрсететін тұстарын көру мен құрастыру”. [6,18 б]

Өнердің әрбір түрі өзінің тіліне ие, өзінің таңба жүйесі арқылы көркем акпараттарын тасымалдайды деп білеміз. Сондықтан да эстетика мен семиотиканың қиылысында өнердің семиотикасы да пайда болады, ол өзінде көркемдік синтактиканы (көркем мәдениеттің белгілерін және олардың түйіндесуін қабылдау мен түсіну), көркемдік семантика (таңбаны оқу және оның мағынасын табу) және прагматиканы (таңба жүйесінің адам мен қоғамға тікелей қатысы) біріктіреді.[2,185 б]

Философ, мәдениеттанушы ғалым Шаханова Нурия Жаксыбекқызы былай жазады: “синтактика – таңбалар қарым-қатынасы деп аталады, бастысы уақыт жүйелілігімен; семантика – белгі тасымалдаушы, белгіленетін заттың және зат туралы түсінік арасындағы қатынастарды қарастырады; прагматика – таңба және оны қолданатындардың арасындағы қатынас”. [6,196 б]

Семантика – әртүрлі белгілер түрлерінің мәні мен мағынасы, сонымен бірге, тіл белгілері мен айтылулары зерделенетін семиотика бөлімі. Семиотиканың бөлігі ретінде семантиканың бөлінуі, синтаксис-синтактика теориясымен және белгілерді қолдану теориясы – прагматикамен бірге, бұрын “семиотика” терминінің синонимі ретінде қолданылған.

Жалпы сөзімізді қорыта келе, әрбір өнер туындысы адам әлемін жаңа рухани күшке, рухани атмосфераға айналдыруы шарт. Ондай деңгейге көтерілмеген көркем туындылар жалған құндылықтар мен үйлесімділікті шайқалтушы теріс құралдар болып табылатыны анық. Тарихи үрдіс өнерді уақыт таразысынан өткізеді, оның керектісін қалдырып, қажетсізін мен артығын өзі ақ електен өткізіп, сараптап алып тастап отырады. Адамдар тарихи мұраларды, дүниелерді, көне жәдігерлерді сақтауға тырысады. Бұл – барлық халықтардың ұлттық мәдениет пен өнерді сақтаудағы негізгі міндеттері.

Бүгінгі күндері жастар үшін маңызды мәселе адамзаттың мәдени құндылықтарын мұра етіп сақтау, қалпына келтіру, жасау, сонымен қатар тарихта өнердің алатын орнын, маңызын түсіну мен ақындау. Жалпы кез келген іс-әрекеттің нәтижесін өнер туындысы деп атай алмаймыз. Сондықтан да өнер мен мәдениеттің жоғары деңгейіне көтерілу үшін

әлеуметтік болмыста жинақталған өнер туындыларындағы таңба-белгілердің семиотикалық мәні мен терең мазмұнын, оның белгілі бір үйлесуі мен кемелденуін терең түсінуіміз қажет деп білеміз. Яғни, өнер мен мәдениет туралы айтқанда, жастар үшін *жалған өнер* мен *нағыз шынайы руханилыққа* қарай ұмтылдыратын адамның өзіндік болмысына сәйкес келетін, оның жанының жадырауына, көркемдік талғамының оң қалыптасуына үлес қосатын нағыз өнердің айырмасын білген жөн деп ойламыз.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства, том 3. – Санкт-Петербург-Издательство «ЛИТА», 2003
2. Боров Ю. Эстетика. – Москва: Плитиздат, 1988
3. Современный философский словарь, под ред. В.Е. Кемерова – Москва. Бишкек. Екатеринбург, 1996
4. Романов Ю. Образ, знак в искусстве // Философский методологический аспект. Ленинград, 1991
5. Реформатский А. Введение в языковедение. – Москва: Аспект пресс, 1996
6. Шаханова Н. Символика традиционной Казахской культуры: учебное пособие. – Алматы, 2004

ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА ӨНЕРІ ҚЫТАЙ ҒАЛЫМДАРЫНЫҢ ЗЕРТТЕУЛЕРІНДЕ

Игілік Б.К.

***Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Ғылыми жетекшісі: өнертану ғылымының кандидаты,
профессор Өтеғалиева С.БІ.***

Бұл мақалада – Шыңжаң (ҚХР) жерінде қоныстанған қазақ халқының дәстүрлі музыка өнері туралы зерттеулер жүргізген қытай ғалымдарының ғылыми көзқарасы жайында болмақ.

Шын мәнісінде, өзге елде туып жатқан аз ұлттар халқының мәдениеті мен тілі, тарихы мен өнері, қай саланың болмасын толғандырып қызығушылық тудыратыны анық. Ол зерттеулердің

қай уақыттан бері қолға алынып, ғылыми айналымға енгізілуі бізге әрине беймәлім. Дейтұрғанымен, бірнеше жылдар бойы «Шыңжаң қазақтарының дәстүрлі музыка өнері» аясында ғылыми тақырып жолында жүргізілген ізденістерге байланысты, қытай ғалымдарының жазба деректеріне тоқтала кетуді жөн көрдік.

Мақала жазу барысында Қытай мемлекетінде басылымға шығатын бірнеше ғылыми баяндамалармен таныстық. Олардың ішінде арнайы музыка басылымдары мен зерттеу жазбалары:

1. «Қытай музыкасы» журналы:

Лэй Цзя Янь мен Ян Цзяо Цзяо – Шыңжаң қазақтарының музыкалық мәдениетінің 60 жылдық зерттелуі (1950-2010). 2013, 4 квартал;

2. «Музыка зерттеу» журналы:

Мау Ци Цзың – Домбыра мен домбыра музыкасы. 1980. № 3.

3. «Шыңжаң университетінің музыка өнері» журнал:

Хань Үй Мин – XIX ғасыр қазақтың белгілі күйшілері және шығармашылығы. 2006, № 4 (1).

Бұған қосымша әртүрлі басылым беттеріне шыққан мақалалар: Ваң Джан Джао – «Қазақ күйі туралы талқылау»; «Қазақ музыкасы», «Домбыра, қазақ халық мәдениетінің этникалық жағы» сынды мақалалар кездесті.

Бұл ғалымдар бүгінде үлкен еңбек жолында өз тақырыптарын дамытып жазу үстінде. Таныстыра кетсек: *Лэй Цзя Янь* (1976 жылы туылған) – Шыңжаң өнер институтының музыка кафедрасының доценті, негізгі мамандығы аккордион. Қазақ, қырғыз халықтарының музыкасын бірнеше жыл бойы зерттеп келеді. *Ян Цзяо Цзяо* – осы Лэй Цзя Янь мұғалімнің шәкірті, осы институттың түлегі. 2009 жылдары магистратураны тамамдап, қазіргі таңда докторлық оқуында.

Мау Ци Цзың – (1932) Ұлттық музыканы зерттейтін ғалым. Қытай Орталық ұлттар университетінің ішінде аз ұлт әдебиеті мен өнері мен «Зерттеу институтының» қызметкері. Көп жылдар бойы аз ұлт халықтарының музыкасын зерттеп келеді. Әсіресе аз ұлттардың аспаптарын, Тибет музыкасын, Шыңжаң дәстүрлі музыка жағынан көп зерттеулер жүргізген.

Ваң Джан Джао – Шыңжаң педагогикалық университетінің музыка факультетінің ұстазы. Оның зерттеу тақырыбы «Орта Азия халықтарының музыка мәдениеті».

Аталған ғалымдардың мақалаларында негізінен тақырыбы айтып

тұрғандай қазақ музыка өнерінің қашан және қалай қалыптасқаны, халық мұрасын кімдер жеткізіп дамытты, сондай-ақ, зерттеу барысында осы бағытта қандай нәтижелерге қол жеткізілгендікі тулары баяндалған.

Лэй Цзя Янь мен Ян Цзяо Цзяо – «Шыңжаң қазақтарының музыкалық мәдениетінің 60 жылдық зерттелуі» атты мақаласында, қазақ музыка мәдениетінің зерттеу нәтижесінің классификацияланғаны айтылады. Яғни,

1950-2010 жылдар аралығындағы ғылыми зерттеулер үш кезеңге бөлінген.

Бірінші кезең: 1950-1980 жж. – бұл жылдары зерттеулер көптеген тарихи, әлеуметтік және саяси факторларға байланысты аса кең ауқымды зерттеудер болмағанымен негізінен дәстүрлі қазақ музыкасының нота хаттау үлгілерін іздеуге, немесе оларды үн таспаға жазып алуға, халық музыкасын жинауға арналғаны айтылады [1, 108 б.].

Мысалы «Қазақтың халық әндері» атты жинағында (сандық³ нота жазу үлгісінде) 74 халық әні, сондай-ақ «Домбырамен ән салу» (халық сөзіне жазылған) негізінен 36 ән енген. Осы секілді халықтың лирикалық әндер жинақтары жарияланған [2].

Мұнымен қоса, яғни әндермен қатар халық аспаптары да қатар дамыған. Бірақ олардың терең зерттеулері XX ғасырдың 80-ші жылдары басталады.

Екінші кезең: 1980-2000 жж. Бұл кезең зерттелудің жаңаша түрлерімен, әдісі мен бағыт бағдарымен ерекшеленеді. Оның салыстырмалық тұрғысынан зерттелу тенденциясының қалыптасуы байқалады. Демек, бірнеше ғылым бағытының бір мезетте ауқымды зерттелуін талап ететінін көрсетеді. Қазақ музыка мәдениетін осы кезеңде зерттеген ғалым, профессор Су Бихай көп жылдар бойы қазақ халқының тарихын зерттеумен айналыса келе қазақ операсын да қарастырған [1, 109 б.].

Бұл зерттеулер қатарында музыкалық аспаптар мен оларға жазылған шығармалар туралы профессор Мао Сицзэн өз еңбектерінде Шыңжаңдағы қазақ және ұйғыр халықтарының музыка мәдениетін жазған. Оның «Домбыра және онда орындалатын музыка» атты мақаласында автор аспаптағы орындаушылық техникасын, музыкалық ерекшелігін және аспаптардың шығу тарихын жазған. Осы сияқты аспаптың музыка төңірегінде көптеген мақалалар зерттеліп жазылғаны

³ Сандық – цифрлық

баяндалған.

Мемлекет тарапынан бөлінген нысана - музыкалық шығармаларды жинаумен қатар оларды әрі қарай дамытуға бағытталған. Қорытындылай келе «Қытай аз ұлттарының музыкалық аспаптары мен әндері» тарауымен көптеген жинақтар шығарылды.

Үшінші кезең: 2000-2010 жж. Осы кезеңге дейін қазақ музыка мәдениетіне байланысты зерттеулер негізделіп, тыңғылықты және тұрақты деңгейде қалыптасқан [1, 110 б.]. Жан-жақты зерттеу әдістемесінің нәтижесінде, яғни әртүрлі ғылыми бағытта қазақ музыка мәдениеті саласындағы зерттеу жұмыстары жаңаша серпісіспен дамуды қабылдады. Яғни, тақырыптық зерттеу саны көбейді, түрлі жаңа бағыттар мен зерттеу әдістері пайда болды. Уақыт өте келе осы салада қызығушылық танытқан зерттермендер саны да толысты. [3, 25 б.]. Жалпы қазақ музыкасымен қатар халық фольклоры (айтыс, терме, т.т.), этнографиясы, салт-дәстүрі, тарихы сияқты бағыттарда зерттеулерге аса назар аударылды [4, 403 б.]. Қазіргі уақытта өзектілігін жоғалтпай келе жатқан мұндай тақырыптық зерттеулер Қазақстан ғалымдар арасында да қолға алынған. Әсіресе осы музыка саласында Шыңжаң қазақтарының аспаптық және оның шығармалары жөнінде біршама еңбектер жазылған.

Сондай-ақ, Шыңжаң жеріндегі қазақ бауырларымыз қолдарында бар дүниелерін барынша қағаз бетіне түсіріп, оны насихаттау жолдарын қарқынды қарастыруда. Жылма-жыл қазіргі кездері сазгерлер мен жас өнерпаздар есімдері баспа беттерінде жариялануда. Олар жайлы шығармашылық ақпараттар берілген энциклопедиялар көбеюде. Өткен ғасырларда өнер майталмандары жайында жарияланған еңбектерде аз емес. Олардың көбі жеке орындаушылардың шығармашылығына арналған жинақтар болатын. Соның дәлелі ретінде Шыңжаң аймақтарында жарияланған (төне жазумен жазылған) тарихи, этнография және музыка төңірегінде жазылған кітаптар мен жинақтар болды. Атап айтқанда:

Қабылалды Абдуллаұлы Бейсембі күйлері. – Үрімші: Шыңжаң Халық баспасы, 2006;

Әлімбеков Б., Халықұлы Д. Күй қайнары. – Күйтін: Іле халық баспасы. 1985;

Құрастыру тобы. Бас редакторы Қадырұлы Қ. Күй аңыздары. – Үрімші. Шыңжаң Халық баспасы, 2009;

Құрастыру тобы. Жауапты редакторы Қиасбекұлы Н. Қоңыр әуен. Іле халық баспасы, 2009;

Сүлейменұлы Н. Қайран әке. Ұлттар баспасы. 2004;

Су Бихай. Қазақ мәдениетінің тарихы. Шыңжаң Халық баспасы. 2005;

Нүсіпұлы Ж. Ақарал ариясы. Шыңжаң Халық баспасы. 2002;

Халықұлы Д. Ақ қайнар. Шыңжаң жастар-өрендер баспасы, 1988;

Құрастыру тобы. Бас.ред. Хи Шуе-й «Шыңжаң қазақтарының қоныс аудару тарихы». Ұлттар баспасы, 1999;

Құрастыру тобы. Бас ред. Фу Уин. Шыңжаңның үш аймақ төңкерісі тарихы. Ұлттар баспасы. 2000. Ғалым Тоқан Смағұл – Қазақ домбыра өнерінің өкілі – Бейсенбі.

Қорыта келгенде, мұндай жазба деректері Қазақстан зерттермендеріне өте қажет, яғни толыққанды тереңірек бағытта зерттеулерді жазу үшін сүеніп жазылатын ақпарат көзі неғұрлым көп болса, соғұрлым ізденіс бағыты да тереңдей түсетіні хақ. Шыңжаң қазақтарының аспаптық музыка саласында талдану жолымен қарастырылған теориялық-салыстырмалы тұрғысында зерттелген еңбектер әлі күнге дейін жеткіліксіз. Жоғары да жазылған Қытай ғалымдарының еңбектері бар болғанымен, олар өз ханзу⁴ тілінде жарияланған. Демек, тіл мәселесіне байланысты қаншама ақпараттық зерттеу деректері ашылмай жатқаны белгілі болды. Яғни, Қытай мемлекетінде қазақ музыка өнері зерттеліп жатқанымен өкінішке орай Қазақстан ғылымына әсері баяу болғаны қынжылтады.

Сондықтан да, түбегейлі терең зерттеулерге ең бірінші тіл мәселесіне назар аудару қажет. Тілді жетік біле тұрса ғана, зерттеулер мағыналы, дәлелді болар еді. Бұл ұзақ уқытты талап ететін, яғни келешек зерттермен ғалымдардың еншісінде деген ойдамын.

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Ляй Цзяо Цзяо. Шыңжаң қазақтарының музыкалық мәдениетінің 60 жылдық зерттелуі (1950-2010) // Қытай музыкасы. (журнал) 2013, 4 квартал;

2. Сюй Хуэй Цай. Қазақ әндерінің жинағы (нота басылымы). Музыкалық баспа, 1956.

3. Би Сюн. Қазақ айтысы. Іле педагогикалық университетінің

⁴ Ханзу- ертеректегі қытай халқының аталуы.

газеті. 2007, № 1. 25 б.

4. Су Бихай. Қазақ мәдениетінің тарихы. Шыңжаң Халық баспасы. 2005. 403 б.

ВЫБОР ДИРИЖЕРСКИХ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИСПОЛНЕНИИ СЦЕНЫ КОРОНАЦИИ В ОПЕРЕ «БОРИС ГОДУНОВ» М.П. МУСОРГСКОГО»

Кадирбеков К.М.

*Казахская национальная консерватории им. Курмангазы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Булбаева А.З.*

Драматична судьба композитора, сложна судьба его творческого наследия, но бессмертна слава Мусоргского, ибо *музыка была для него и чувством и мыслью о горячо любимом русском народе – песнью о нем...*

Трудно назвать оперу, в которой история раскрывается в таком обилии перекрестных линий, как в «Борисе Годунове». Каждая их этих линии представляет яркую грань в жизни «смутного времени» на Руси, а их сочетание объемно воплощает ход истории, быт и характеры людей, философию и этику этой эпохи. Стержень драмы скрыт в чередовании трех главных драматических линий, зависящих друг от друга: личная драма Бориса, исподволь нарастающего народного недовольства, выливающегося в восстание, политической интриги Самозванца [1, 93 с.].

В историю оперы Мусоргский вошел как крупнейший оперный реформатор. Ориентированная на вопросы философии, драматургически открытая для контактов с законами речевого театра, опера Мусоргского явилась ярчайшим воплощением стремления к синтезу слова и музыки – той идеи, с которой некогда родилась опера как жанр. Словно бы «держась» этой идеи, Мусоргский решал свою задачу в широком контексте современной ему русской художественной культуры, в условиях глубокого постижения свойственного ей реалистического метода.

Мусоргским найдены новые приемы композиции, которые подчеркивают особое значение системы речитативного письма, указывают на мелодию, рожденную человеческим говором и самим Мусоргским названной осмысленной. Правдивость, свобода

интонирования, реалистическая обрисовка типов – все это есть у Мусоргского. Главное в его новаторстве было связано с новыми для искусства людьми, по-новому увиденными и услышанными, завоевавшими своё право на внимание у русского композитора демократа. А приёмы речитатива, полифонии хоровых сцен – все это пошло от новых героев, понадобилось для их реалистической обрисовки.

Хоровое творчество Мусоргского представлено оперными хорами, оригинальными произведениями крупной формы и обработками русских народных песен. В каждом из названных жанров композитор создает произведения высокой художественной ценности. Однако наибольшей яркостью и полнотой черты его хорового стиля раскрываются в операх [3, 15 с.].

Оперный жанр ярко раскрывает композиторскую силу таланта композитора, его передовые взгляды, идейные и эстетические установки. Оперные хоры Мусоргского отличаются монументальностью формы, с ними связаны наиболее значительные этапы развития сценического действия. Значение хоров в опере «Борис Годунов» бесконечно велико, они поражают разнообразием, жизненной правдивостью и глубиной. В основном для оперы «Борис Годунов» характерны крупные развернутые хоровые сцены – грандиозные композиции с использованием в них хора большого состава.

Вторая картина пролога изображает пышное шествие нового царя на венчание; народ ликует, не зная, будет ли какой-нибудь толк от этой перемены, смотря на все чужими глазами. Борис – человек недюжинный и по-своему искренний – не без раздумья и внутренней тревоги вступает на престол. Еще живет в нем надежда, что мудрым правлением он оправдает то движение хищного честолюбия, которое направило его к власти. Картина венчания на царство развернута во всем блеске официальной парадности. Площадь в Кремле, опоясанная громадой храмов и царских теремов. Стиснутая между соборами толпа народа. Торжественный колокольный звон. Шествие бояр, духовенства и стрельцов. Трубачи и хор славы царю «во сретенье». Перед нами не ликование всенародного праздника, а неподвижное благолепие парадной церемонии, в которой народ участвует по принуждению. Но есть в этом тяжелом благолепии некая «гипнотическая» сила древнего обряда. И ею превосходно воспользовался Мусоргский в музыкально-

драматургической композиции сцены коронации. Грандиозный трезвон, открывающий царское шествие, служит организующим началом сцены и в то же время – декоративным контрастом подневольному хору славы. Торжественный колокольный звон, со всеми его затейливыми переливами и переборами, построен на неподвижной гармонии двух «вибрирующих» созвучий, что создает впечатление застывшей мощи. О звукоизобразительном мастерстве воспроизведения перекликающихся звонов (в оркестре и на сцене) говорить не приходится – оно самоочевидно.

Дирижерская профессия одна из самых трудных среди музыкально-исполнительских специальностей. Не случайно её называют профессией второй половины жизни.

Начинающему дирижеру бывает обычно недостаточно имеющихся у него в арсенале дирижерских средств, для того чтобы полностью раскрыть свой творческий замысел. Дирижерскими средствами легче всего передать темп и метр исполняемого произведения, относительно ясно могут быть показаны динамические соотношения звучности. Такие же проблемы, как звуковысотность, гармония, мелкие ритмические рисунки иногда почти недоступны средствами дирижерской техники и могут легко ускользнуть из зоны внимания обучающегося. В связи с этим первый этап работы педагога с обучающимся над новым произведением происходит не только в процессе исполнения произведения, как это бывает в работе с инструменталистами, но и в подробной беседе за фортепиано, посвященной чтению, разбору, детальному анализу музыкального и литературного текста хорового сочинения. С начинающим дирижером следует проводить целенаправленную, последовательную работу по освоению приемов дирижирования. При этом важное условие в обучении дирижированию – свобода движений. Начинают обучение дирижированию с изучения схемы тактирования по трехдольной, затем четырехдольной схемам тактирования, с элементарных показов вступлений и снятий звучности. Главное в обучении дирижированию – системность последовательного изучения приемов дирижирования при полной свободе дирижерского аппарата [5, 49 с.].

Приемы дирижирования на *legato* – этот жест требует связанности всех движений. При этом жесте надо дирижировать плавными, округленными жестами, как-бы «смазывая точки», чтобы показать

непрерывающуюся линию развития музыкального материала

Смена нюансов с *forte* на *piano* осуществляется сменой позиции рук, с высокой на низкую и объемом жеста: с большого объемного жеста на маленький.

В двухдольных тактах следить за тем, чтобы вторая доля проходила по траектории чуть отдаленной от первой, строго снизу вверх.

Особо следует проследить за ауфтактами в начале сцены, показывая медленный колокольный звон и чуть активнее на *forte* ауфтакт должен быть при показе темпа вступления солисту-Шуйскому и еще ярче хору на *forte*, на слова «Живи и здравствуй, царь наш батюшка». С этого момента следует перейти на четырехдольную схему тактирования. В четырехдольных тактах следует особо следить за распахнутой третьей долей такта. Кульминация сцены приходится на реплику хора в высокой тесситуре на *forte*: «Да здравствует» после выхода царя Бориса и первой фразы басов «Да здравствует царь Борис Феодорович» и далее доводя настроение поющих до апофеоза в репризе хора. Технические средства дирижирования исходят из конкретного содержания музыкального материала. Основной хор сцены «Уж как на небе солнцу красному, слава» изложен в трехдольном размере. Трехдольный размер тактируется движением первой доли строго вниз, второй доли вовнутрь и третьей долей, как бы зачерпывая звук по диагонали вверх, как ауфтакт к последующей доле первой доле такта. При показе реплик солистам и в монологе Бориса следует четко откладывать точки, при этом чутко следуя за солистом, помня о том, что сопровождение, не подавляет волю солиста, а аккомпанирует ему [2, 51 с.].

Существенным дополнением к указаниям дирижера является его личный исполнительский показ. В музыке не все можно разъяснить словами; иногда это гораздо легче сделать, пропев фразу или исполнив ее на инструменте.

Дирижерское искусство требует наличия разнообразных способностей. В их число входит и то, что может быть названо дирижерским дарованием – способностью выражать в жестах содержание музыки, делать «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, воздействовать на исполнителей [6, 79 с.].

Дирижер имеет в основе своей техники, как бы фундамент – это средство тактирования. Без этого дирижер не может обращаться с хором. Это тоже самое, что фундамент здания.

Когда дирижер хочет показать какие-то отношения между звуками, которые образуют музыку, фразу, которую показывает куда стремится каждая фраза, показывает кульминацию, ритм и главное показывает характер этого произведения, он должен изменять движение тактирования. Так рождается выразительность жеста.

Задача заключается в том, чтобы создавать выразительность жеста, но не нарушать некоторые закономерности тактирования, изменяя в то же время их свойства. Нужно, чтобы выразительное движение дирижера не противоречили пониманию метра, ритма, темпа исполнения. А для этого он должен в основе иметь движение и закономерности тактирования, но облечь их в другой форме – в форме выразительного жеста. Дирижер должен не только показать, но чувствовать, что он передает.

Искусство состоит именно в том, чтобы оживить мертвый нотный текст каким-то своим отношением исполнительства каждой фразы. Это значит, он должен пользоваться агогикой, то есть незаметными изменениями темпа, которые не ощущаются как таковые, но придают фразе ощущение жизни. Он должен пользоваться динамикой, даже если написано просто *p* или только просто *f*. Это еще дополнительно какие-то его движения, которые создают еще выразительность фразы. Это то, что не написано в нотах. Он вторично создает это произведение. Его представления активны, живые, горячие и воздействующие. И вот только тогда его дирижирование становится подлинно волевым и воздействующим. (4.15стр.)

Идеал Мусоргского – высок и значим. Вся его творческая жизнь – пример стремления к нему. Ставя в своих произведениях «вечные» вопросы жизни, смерти, истории, судьбы, совести Мусоргский взывает к лучшим чувствам человека. Потому глубокого трагизма его концепций не коснулся пессимизм, ибо творения Мусоргского содержат в себе не одну стихию гибели, но ее преодоление. Великий гуманист, он через всю жизнь пронес нетленным понятие красоты в слиянии с истиной.

Подводя некоторые итоги, следует отметить, что хор – важнейший элемент опер М.П. Мусоргского. Композитор использует все формы хоровой музыки – от отдельных хоровых реплик и хорового речитатива до грандиозных хоровых сцен, таких, как знаменитая сцена под Кромами. К числу характерных приемов хорового письма Мусоргского относится частое использование композитором тембровых контрастов.

Наиболее значительное отражение они получили в моменты переклички хоровых партий. В то же время Мусоргский часто применяет смешанные хоровые тембры и, в частности, различные октавные удвоения мужской группы хора женской. Такие тембровые наложения придают хоровому звучанию значительную густоту и плотность. В своих операх Мусоргский часто прибегает к использованию народных мелодий. В ряде случаев он углубляет содержание песен, придавая им более значительный, социальный смысл.

Хоры из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» предоставляют дирижеру-хормейстеру уникальную возможность профессионально совершенствоваться, искать вокальные краски, штрихи звуковедения, выявлять искусное сплетение голосов, понимать архитектонику эпизодов, слышать паузы. Яркая выразительность музыкального языка композитора позволяет хоровым певцам оттачивать свое художественное и техническое мастерство, развивать чуткость слуха, музыкальный вкус. Использование хоровых сцен в качестве учебного материала в классе хорового дирижирования, в хоровом классе позволит обучающемуся дирижеру-хормейстеру постигать тонкости дирижерского искусства, разносторонне развиваться, профессионально совершенствоваться.

Список использованной литературы:

1. Асафьев Б. О хорах в русских операх // Хоровое искусство. – М., 1982.
2. Егоров А. Теория и практика работы с хором. – Л., 1961.
3. Жуйкова Л. Проблемы музыкальной эстетики М.П. Мусоргского: Автореф. дисс.... канд. искусствоведения. – Л., 1982.
4. Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967.
5. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М., 1967.
6. Ильин В. Очерки по истории русской хоровой культуры. – М., 1985.

МАҒЖАН ЖҰМАБАЕВ.
«ПЕДАГОГИКА» ЕҢБЕГІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ТӘРБИЕ

Кожебаев Д.Е.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., PhD профессор, Хусаинова Г.Ә.

Ұлтты тәрбиелеу, ағарту жолында қазақтың зиялы қауымының қаншама еңбектері мен адал ниеттері халыққа қандай пайдасын тигізіп жатыр. Халық сол ойлардың астарында қандай арман жатқанын білсе ғой?! Сол арманның орындалуына күш-жігерін аямай, жанын отқа салып, «мың өліп, мың тіріліп» жеткен ағартушы дана ұстаздарымыздың қадірін қазіргі қазақ қоғамы түсініп жүр ме?! Біліп түсіну үшін сол ағартушыларымыздың еңбектерін мөлдір бұлақтай ішіп, сусындауымыз керек.

Қазақ тарихында алғашқы ағартушы ұстаздарымызға біз, Әл-Фараби бабамыздың есімімен бастаймыз, одан бері келе кәсіби түрде қазақ жерінде алғашқы мектеп ашқан Ыбырай атамызды айтамыз. Сол ата-бабаларымыздың жолын жалғап, ұлтқа өзінің рухты өлеңдері мен ұлттық тәрбиеге байланысты еңбек жазған Мағжан Жұмабаев атамызды мақтанышпен айтамыз.

Мағжанның 1922 жылы Қызылжарда жүріп жазған, әйгілі «Педагогика» еңбегі еді. Мағжан бұл еңбекті қазақ мұғалімдеріне тарту етеді. «Алты Алаштың баласы бас қосса, төрдегі орын мұғалімдікі» дейді. Демек, ұлттың бірлігі, берекесі, бақыты қадірлі мұғалімдердің арқасында екенін айтады. Ал, қазіргі таңда мұғалімнің, ұстаздың қоғамдағы орны жан ашырлық. Мағжан бұл еңбекті әйгілі психолог С.Л. Рубенштейн, Скворцов, Смирновтардың еңбектеріне сүйене отырып, қазақ ортасына сіңу үшін қазаққа жақын ойларын жазған. Дегенмен, кейбір қате жерлері болса, тілі жағынан, кітаптың құрылысы жағынан сол кемшіліктерді көрсетсе екен деп тілейді.[1, 26]

Сонымен кітап жалпы педагогика саласы жайлы айтады. Тәрбиенің міндеті мақсаты, бөлімдері жайлы айтады. Тәрбие деп, «қандай да бір жан иесінің өсіп-өнуіне көмек көрсетуін тәрбие» дейді. Тәрбие бөлімдеріне Мағжан дене тәрбиесін, ақыл тәрбиесін, сұлулық және құлық тәрбиесін жатқызады. Осы төрт тәрбие түгел болса, адамның тұлға болып қалыптасуына септігін тигізеді. Тәрбиенің мақсаты деп,

адамды және ұлтты, одан әрі күллі адамзатты бақытты ету. Яғни, адамды жай ғана жер жүзінің мекендеушісі қылмай, Жер Ананың баласы болдыру. Бұл ой қазақтың «Атанның баласы болма, адамның баласы бол» деген мақалмен ұштасады екен. Әрі қарай Мағжан педагогика пәнінің маңыздылығы жайлы айтады. «Бала тәрбиесі бір өнер, өнер болғанда бір ауыр өнер, жеке бір ғылым иесі болуды тілейтін өнер. Баланы дұрыс тәрбиелеу үшін әркімнің өз тәжірибесі жетпейді. Сондықтан ол басқа адамдардың, ғалымдардың ойларын бір жерге жинақтайтын пәнге жүгінуі қажет. Ол тәрбие пәнін педагогика» деп атайды. Педагогика пәні де XVII ғасырда ағылшын философы Фрэнсис Бэкон арқылы философия ғылымынан бөлініп шығып, ғылым ретінде чеш педагогы Ян Амос Коменский бекітті. Содан бері бұл пән ғылым ретінде даму үстінде. Мағжанның еңбегі бойынша педагогика – тәрбие пәнінің негізі. [1, 29]

Тәрбиенің қазіргі мақсаты баланы өз заманына лайықты етіп тәрбиелеу. Демек, тәрбие де жаңарып тұру керек. Ол қай уақытта болмасын заманның сұранысына байланысты өзгеріп, жаңару керек. Әрине, тәрбиенің негізгі міндеттері мен қағидаларына сүйену керек. Сонымен Мағжан тәрбиенің негізгі екі жолы бар дейді. Бірінші жолы – өз тәжірибесі арқылы тәрбиелеу. Демек, тәрбиелеуші баланы өзінің тәжірибесі мен өмірде көрген сабақтары арқылы тәрбиелеу. Бұл тәрбиенің мақсаты баланы тәрбиелеушіге ұқсатпау. Керісінше, тәрбиелеушіге ұқсамау, оның жасаған қателіктері мен өткен жолын қайталамау. Екінші жолы – ұлт тәрбиесі. Яғни, өз ұлтының ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлі тәрбие арқылы тәрбиелеу. Демек, әрбір тәрбиелеуші өз ұлтының ұлттық тәрбие жолдарын білуі міндетті. Не үшін міндетті? Өйткені, ұлттық тәрбие жолдарының барлығы балаға қажет емес. Жоғарыда айтқанымыздай заманға лайықты болу. Тәрбие жолдарының ішінен балаға қажет деген тәрбиені ғана саралап алу қажет. Сонымен қатар оған қоса бұл екі жолдың өзі балаға жеткіліксіз болу мүмкін. Оған көмек ретінде басқа да ұлттың тәрбие жолындағы ғалымдардың, ұстаздардың әдістерін қолдану. Әрине, ұлтқа лайықты қылып жасау тәрбиелеушінің арында.

Педагогика пәнін дұрыс пайдалану үшін, балаға толық тәрбие бере білу үшін басқа да ғылымдарға шомылу керек. Яғни, басқа да пәндермен байланыс таба білу қажет. Дене тәрбиесіне арналған пәндер: адам денесінің құрылысын баяндайтын *анатомия* пәні, адам денесінде

болатын көріністерді баяндайтын *физиология* пәні, саулықты сақтау пәні *гигиена*, саулықты бекіту үшін дене қозғалысы туралы пән *гимнастика*, жан тәрбиесіне арналған пәндер: адам жанының жайлылығын, күйін, тыныштығын, ақыл-ойдың жайы туралы баяндайтын *психология* пәні, дұрыс ойлау жолдарын көрсететін пән *логика* пәні, құлық туралы пән *этика*. Бұл пәндер тәрбиелеуші көмекші пәндер ретінде қарастыру керек. [1, 31]

Дене тәрбиесі бөлімінде Мағжан дені сау баланың салмағы жайлы, жылулығы, дем алуы, тамырынын соғуы, бала бөлмесі жайлы, баланың тамағы, яғни ішетін асы, баланы дұрыс емізу туралы, дұрыс тамақтандыру тәртібі, ұйқы уақыты, шомылдыру, суға жуындыру тәртібі, бала киімі, баланы бөлеу және бесік жайлы, баланың қозғалысы, серуені, тістің шығуы (тісеу) жайлы қазақ анасына толық және құнды ақпараттар береді. Әр іс-әрекет жайлы Мағжан өз ойын, қазақ анасы мен баласына қандай пайдасы мен зияны жайлы тоқталып, толық ақпарат береді. Мысалы, дені сау баланың жылулығы Цельсий бойынша 37-37,5 болады екен. Бірақ жаңа туған нәрестенің жылулығы бір қалыпты тұрмайды. Төмендейтін уақыты – таң, көтерілетін кезі – кеш. Сондай-ақ, баланың бөлмесінің жайлылығы, жылулығы туралы. Бала бөлмесінің жылулығы Рюмер бойынша 16-17 градус, Цельсий бойынша 20-21 градус. Бала бөлмесінің жарықтығы бала өсуіне зор ықпалын тигізеді. Бөлменің терезесі күн-шығысқа, не болмаса оңтүстік батысқа қарап тұруы қажет. [1, 36]

Баланы емізу жайлы. Ананың сүті балаға ең қажетті тамақ болып табылады. Бірақ, кейбір жағдайда ананың сүті болмаған жағдайда қолдан асырауға тура келеді. Қолдан асыралған балаға лайықты тамақ есек сүті мен ешкі сүті, бұлар болмаса сиыр сүті беріледі. Бірақ, сиыр сүтінде ақ (белковина) пен май көп, қант аз болады екен. Сондықтан сиыр сүтін сұйылту және тәттілеу керек. Сұйылту үшін сиыр сүтіне сүттен 3 есе су қосу керек. Сүттің жылулығы Цельсий бойынша 35-37 градус болуы қажет. Сүтті тәттілеу үшін бір стакан сүтке бір бал қасық жетеді. [1, 37]

Бесікке бөлеу. Әлемдік болсын, отандық педагог ғалымдар болсын баланы бесікке бөлеуге атымен қарсы екен. Баланың дұрыс өсуіне, қанның жүруіне, асының қорытылуына кедергі жасайды деп дәлелдеген. Дегенмен, қазақ тұрмысынан бөліп жаруға болмайтын, ұлттық салтымыз болған бесікке бөлеуді алып тастау бұл қазақшылыққа

қарсы шыққанмен тең болар. Сондықтан бесікке бөлеу қазақпен бірге «тар жол, тайғақ кешуден» бірге өткен ғұрпымыз. Қазақ баласын бесікке жатқызған кезде басынан бір байлап, аяқ астынан бір байлап тартып тастау. Бұл баланың қан жүгіруіне қатты әсер тигізеді. Сондықтан Мағжанның ұсынысы бойынша былай, екі тартпаның орнына бір кең тартпа жасау қажет. Яғни, баланың басынан бастап аяғына дейін бір жапқыш орау. Оны «жабу» дейік дейді. Ол жабуды бір жағынан 6-7 баумен байлап, жабуды екінші жағына орап алып келіп осы жақтан 6-7 баумен байлау. Демек, бұл «жабу» балаға қысым түсірмейді. Бұл ойды Мағжан тәжірибесіз, әлі қолданылмаған деп атап өтеді. Бірақ, бұл жабу қазіргі таңда бесікке бөлейтіннің бір нұсқасы. Демек, Мағжанның ойы іске асқаны. [1, 43]

Тісеу. Тістің шығуы. Баланың даму жолындағы зор өзгеріс. Баланың тісі шығуы баланың мазасын, жайын алатын бір құбылыс. Тістің шығу реті төртке бөлінеді. Бірінші түрі – күрек тіс. (Саны – 8, 5-12 ай арасында шығады). Екінші түрі – ит азу. (Саны-4, 12-16 ай). Үшінші түрі – ас азу. (Саны-4, 17-20 ай). Төртінші түрі – түпкі азу. (Саны – 4, 20-24 ай). Тістердің атаулары қазақ дүние танымымен байланысты аталған. Күрек тіс, ит азу, ас азу, түпкі азу, 20-25 жас аралықта ақыл азуы шығады. [1, 49]

Жан тәрбиесі бөлімінде жанның қымбаттылығы, әрі жұмбақтығы, жанның бар екеніне, оның маңыздығы жайлы айтады. Жанның тілі ретінде жоғарыда атап өткен *психология* пәніне жүгінеді. Психологияның жантануға арналған барлық бағыттары аталып өтіледі. Жан көріністері мен дене көріністеріне мінездеме беріліп, айырмашылықтарын айтады. Сондай-ақ әсер алудың түрлері мен құрылымы жайлы айтып өтеді. Сыртқы сезім әсерлеуге: көру, есту, иіскеу, тату, сипау, ет сезімдерін жатқызады. Бұл сезімдер адамның қоршаған ортасынан ляззат алуын толық бақылайды. Осы сезімдердің ішінде есту сезімімен келетін үнді есту. Қазақ ондай үнге бай. Ата-ананың, әженің үнін сездіретін бесік жыры, ән мен күйіміз, жыр-термелеріміз, батырлық жырлар, ертектер айтылса, баланың есту сезімі арқылы ұлттық санасы қалыптасады. Жоғарыда айтылған бесікке бөлеу уақытында бесік жыры міндетті түрде айтылады. Бесіктің мақсаты да осы бесік жырын айту. Мейлі, бала сөзді түсінбесе де анасының, әжесінің тәтті үніне жан сезімі сусындап ұйқыға кетеді. Мағжанның бұл еңбегінде аналарға тарту ретінде бесік жырын ұсынады. Үзіндісін айтып өтейік:

Күнім, айым,
Еркетайым,
Бөлейін енді.
Тыста ауыл,
Жатқан ауыл,
Ұйқың да келді.
Жұмсақ бесік,
Жылы төсек,
Жата ғой, қозым.
Әлди, бөпем,
Әлди, бөпем,
Ұйықта, жұм көзің.

... Жаным да сен,
Тәнім де сен.
Қарашығым-ай!
Әлди, бөпем,
Әлди, бөпем,

Әлди-әлди-ай...[1, 72] онымен қатар бесік жырымен қоса күй, ән, жыр айтылса нұр үстіне нұр болар. Мағжанның айтуы бойынша баланың толыққанды адам болып, тұлға болып өссін десе, баланы ән-күйден, жалпы музыкадан айырмау керек дейді. Демек, музыканың бала тәрбиесіне берері мол, әсіресе ұлттық музыкалық өнер саласы. Ұлттық өнердің қай-қайсысын алсақ та, ұлтымыздың тарихын, өнерін, мәдениетін, дүниетанымын бейнелейді, жырлайды. Сондықтан баланы жастайынан өнерге баулу баланы жан-жақты етіп, ұлттық тілін, ділін, дінін, мәдениеті мен өнерін қалыптастырады.

Жан көріністерінің ең бағалысы – ой, ал ойдың тілі – сөз. Сөз арқылы адам өзіне білім жинайды екен. Сөз сөйлеу құралы. Бұл жерде басты нысан – тілде. Әлемде 7-8 мыңға жуық тіл бар екен. Қазақ тілі сонын ішінде 70 мың сөйлеуші тілдердің қатарына жатады. Ұлтты ұлт ретінде сипаттайтын ең бірінші қасиеті – тілі. Тілі өлген ұлт, өзі өлі болып саналады. Ұлттық тілді сақтап қалу, ұлттың міндеті. Мағжан Жұмабаев: «Қазақтың сар даласы кең, тілі де бай. Осы күнгі түрік тілдерінің ішінде қазақ тілінен бай, орамды, терең тіл жоқ. Түрік тілімен сөйлеймін деген түрік балалары күндерде бір күн айналып қазақ тіліне келмекші. Қазақ тілін қолданбақшы. Татардың әдебиет тілі

жыл-жыл сайын қазақ тіліне жақындап келеді. Күндерде бір күн түрік балаларының тілі біріксе, ол біріккен тілдің негізі қазақ тілі болса, сөз жоқ, түрік елінің келешек тарихында қазақ ұлты төрден орын алмақшы. Келешектің осылай болуына біздің иманымыз берік.» [1, 114]

Сұлулық сезімдерін тәрбиелеу. Сұлулықты сезіну үшін адам баласы әр нәрседен алады, бірі әннен, бірі суреттен, ал енді бірі поэзиядан алар. Бұл ляззатты дұрыс алу жолдарын Мағжан атап өтеді:

- Бала жаратылыс сұлулығынан ляззат алу, яғни табиғатпен тамсану;

- Жан-жақтағы жинақылық, үйлесімділік, реттілік, тазалық болу керек. Бұл баланың жинақты, ұқыпты, таза болуына тәрбиелейді;

- Өнермен таныстыру. Ән-күй, сурет, сұлу сөздер, сұлу өлеңдер естісін. Әр түрлі аспаптың үндерін естісін. Музыкалық аспаптарда ойнауды үйренсін. Әсіресе, ұлттық музыка аспаптарында ойнаса жақсы болар еді; [1, 127]

Адамның құлық тәрбиесі. Адамның құлық мінезі жақсы, ізгі, риясыз болуы үшін өзінің жаман, жауыздық, хайуандық қасиеттерінен арылып, еркіндікке жету керек. Әлемнің Жаратушысына иман келтіріп, сол Жаратушысының алдында құлшылық қылу қажет. Бұл қасиеттер адамның адамшылығын сақтап қалуға зор септігін тигізеді.

Кітап соңында Мағжан баланың, сонын ішінде адамның қандай болу керектігі жайлы, дүниедегі орны жайлы айтады. Бірақ, бұл міндеттер тәрбиелеушісіз іске аспасы анық. Сондықтан тәрбиелеушіге ата-ана мен мұғалімдер жатады. Ал, сонын ішінде мұғалімнің міндеті зор. Ұлттың болашағы жастарда болса, сол жастарды қалыптастыратын – мұғалім. Сөз соңында Мағжан ағамыз Ибраһим (Абай) ағамыздың өлеңімен аяқтайды:

Ұстаздық еткен жалықпас,
Үйретуден балаға. [1, 146]

Бұл еңбектің сонау XX ғасырдың бас кезінде жазылғанмен әлі күнге дейін айтылған ойлары мен ұсыныстары біздің қазіргі қазақ қоғамына, әсіресе жас болашақ мұғалімдерге керек-ақ. Кітаптың аты «Педагогика» болғанмен педагогика ғылымымен тығыз байланыс табатын психология пәнінің де мақсат, міндеттері айтылады. Баланың туылып боз бала уақытына дейін болатын барлық психологиялық, физиологиялық құбылыстары жайлы толық, әрі нақты ақпараттар береді. Жұмысымыздың соңында Мағжан Жұмабаевтың «Мен жастарға

сенемін» өлеңін келтірейік. Өйткені, еліміздің болашағы жастардың қолында, ал сол жастарға кезінде әр заманда зиялы қауым сеніп артып, елдің болашағын сеніп, тапсырған.

Арыстандай айбатты,
Жолбарыстай қайратты,
Қырандай күшті қанатты –
Мен жастарға сенемін!
Көздерінде от ойнар,
Сөздерінде жалын бар.
Жаннан қымбат оларға ар,
Мен жастарға сенемін! [2, 67]

Қолданылған әдебиет тізімі:

1. Жұмабаев М. Шығармалары (әдеби басылым). 2-том: Өлеңдер, дастандар / Құраст. Жұбаниязов С. – Алматы: Жазушы, 2013. – 376 б.
2. Жұмабаев М. Шығармалары (әдеби басылым). 1-том: Өлеңдер, дастандар / Құраст. Жұбаниязов С. – Алматы: Жазушы, 2013. – 376 б.

ПРОБЛЕМЫ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИН ДИЗАЙНЕРСКОГО ЦИКЛА В СРЕДНИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

Кондратович Н.Ю.

***Адыгейский государственный университет
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор А.Н. Соколова***

Методическое обеспечение образовательного процесса, существующее в традиционной практике и предполагающее наличие нормативной и учебно-методической документации, средств обучения и средств контроля, практически никогда не удовлетворяет потребностям педагогов и студентов. Во-первых, вместе с исчезновением СССР канула в лету практика централизованной и планомерной подготовки методической литературы по всем дисциплинам любой образовательной системы. Во-вторых, отсутствие тотального контроля за образовательной деятельностью учебных заведений позволило на местах почти произвольно вводить или исключать дисциплины из учебных программ. Не секрет, что в современных условиях учебные заведения иногда сами формулируют названия учебных дисциплин, которые зачастую могут быть лишены какого-либо учебно-методического сопровождения. В-третьих, жизнь всегда опережает любую бумажную продукцию. Многие учебники или пособия устаревают почти сразу на выходе их из издательства.

80% педагогов средних профессиональных образовательных учреждений в ходе настоящего исследования заявили о потребности в профессиональной помощи. Методическое обеспечение образовательного процесса остается серьезной проблемой и в современных условиях. На сегодняшний день в Адыгейском педагогическом колледже им. Х. Андрухаева проводят подготовку специалистов по направлению дизайнер-педагог в области культуры и искусства. Учебный план данной специальности включает в себя несколько модулей, одним из которых является профессиональный модуль (ПМ. 01) «Творческая художественно-проектная деятельность».

В состав этого модуля входят такие дисциплины, как:

1. Дизайн-проектирование,
2. Средства исполнения дизайн-проектов,
3. Типографика,
4. Компьютерная графика,
5. Фотография,
6. История стилей в дизайне,
7. Дизайн и рекламные технологии.

Перечисленные выше дисциплины, предусмотрены ФГОСом 54.02.01 «Дизайн (по отраслям)». Для них предполагается использовать учебно-методические пособия, выпущенные примерно за последние 10-15 лет⁵. Из всех указанных книг в Адыгейском педагогическом колледже им. Х. Андрухаева имеется только учебно-методическое пособие К.К. Крючковой «Композиция в дизайне». Книга в основном удовлетворяет потребности педагога и студентов. В ней доступным образом изложена необходимая информация, предложены различные творческие упражнения для закрепления пройденной темы, а также присутствуют пояснения заданий в виде наглядного материала, студенческих работ.

Дисциплины «Фотография» и «Средства исполнения дизайн-проектов» могут сопровождаться только практическими заданиями и представлением всех работ на просмотре или в виде творческого отчета.

Информация для других дисциплин выбирается из электронных книг и представляется в виде презентаций. Нарисунках 1-3 представлены скриншоты презентации и план для открытого урока по дисциплине «Дизайн-проектирование».

⁵ 1. Крючкова К.К. Композиция в дизайне. Формирование знаков: учебно-методическое пособие. – К-н-А: Жук, 2009. – 426 с.
2. Бхаскаран Л. Дизайн и время. – М: Арт-Родник, 2006. – 258 с.
3. Фрост Л. Фотография. – М: Арт-Родник, 2003. – 130 с.
4. Фрост Л. Современная фотография. – М: Арт-Родник, 2003. – 161 с.
5. Фрост Л. Творческая фотография. – М: Арт-Родник, 2003. – 161с.
6. Лесняк В. Графический дизайн. Основы профессии. – М: ИндексМаркет, 2011. – 416с.
7. Королькова А. Живая типографика. М: ИндексМаркет, 2011. – 224с.
8. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2013 – 594 с.
9. Яцюк О. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий. – СПб: БХВ-Петербург, 2004 – 240 с.



Рис. 1. Титульный слайд



Рис. 2. Пример ассоциативной карты



Рис. 3. Глаголы действия. Принцип выполнения работы

Тема: «Методы генерирования идей. Способы борьбы с творческим кризисом»⁶

Цель: познакомить учащихся с методами творческого мышления.

Задачи:

Расширить кругозор учащихся в процессе изучения методов генерирования идей, сформировать знания о существующих методах и об особенностях этих методов.

⁶ Данная информация была подобрана из электронного учебника: Луптон Э. «Графический дизайн от идеи до воплощения». – СПб.: Питер, 2013. – 184 с.

Развивать наглядно-образное мышление, познавательный интерес, рациональное использование времени и памяти, точность движений, художественный вкус, творчество.

Пользуясь изученными методами разработать эскизы дизайн-проекта по созданию логотипа.

Тип урока: комбинированный.

Структура урока:

1. **Оргмомент** (2 мин) – подготовка к открытому уроку, раздача необходимого материала для проведения урока.

2. **Вводная часть** (о дизайн-процессе) (10 мин) – общий рассказ о творческом мышлении, этапах дизайн проектирования, методах генерирования идей.

«Методы формирования идей часто включают в себя их визуальную фиксацию: делание набросков, составление списков, представление взаимосвязей в виде диаграмм, ассоциативных систем в виде карт. Все эти методы исследования являются формами графического выражения...»

3. **«Мозговой штурм»** (5 мин) – подробный рассказ о данном методе генерирования идей, о порядке его проведения.

«Какая картина рисуется в вашем воображении, когда вы слышите фразу «мозговой штурм»? Понятие «мозговой штурм» было введено специалистом по рекламе с Мэдисон-авеню Алексом Ф. Осборном. Сегодня мозговые штурмы применяются повсеместно — от детского сада до корпоративных заседаний. Мозговые штурмы и связанные с ними методики помогают дизайнерам определять рамки задач и порождать исходные концепции в начале работы над проектом...»

4. **Самостоятельная работа** (запись идей) (5 мин) – назначение модератора группы для проведения «мозгового штурма», определение темы, запись идей, подведение итогов, выбор наиболее перспективных идей.

5. **«Ассоциативные карты»** (10 мин) – подробный рассказ о данном методе генерирования идей, о порядке его проведения.

«Этот метод называют также радиантным мышлением. Ассоциативные карты (интеллект-карты, ментальные карты) – это форма мысленного исследования, позволяющая дизайнеру быстро рассмотреть весь объем поставленной перед ним задачи, темы или

предметной области. Методика ассоциативных карт была разработана Тони Бьюзеном...»

6. **Самостоятельная работа** (составление карты) (5 мин) – определение фокуса, создание ассоциативной карты вокруг центральной фразы или образа.

7. **«Визуальный мозговой шторм»** (10 мин) – подробный рассказ о данном методе генерирования идей, о порядке его проведения.

8. **Самостоятельная работа** (эскизирование) (5 мин) – выполнение набросков согласно выбранной тематике.

9. **«Глаголы действий»** (10 мин) – подробный рассказ о данном методе генерирования идей, о порядке его проведения.

«Идея метода заключается в том, чтобы взять основную идею и применить к ней различные глаголы действия, например: увеличить, перестроить, изменить, адаптировать, модифицировать, заменить, обратить и скомбинировать. Эти глаголы предлагают произвести определенное действие, как-то видоизменяя основную концепцию...»

10. **Самостоятельная работа** (эскизирование) (5 мин) – выполнение набросков согласно выбранной тематике.

11. **Просмотр, выбор концепции** (10 мин) – определение наиболее удачного решения, обсуждение остальных идей.

12. **Подведение итогов** (3 мин) – подведение итогов о проделанной работе

Для дисциплин «Типографика», «Компьютерная графика» составляются по имеющимся лекциям тестовые и контрольные задания, а также экзаменационные вопросы. Например, к модулю лекций по дисциплине «Типографика» были подготовлены презентации и тестовые задания.

Модуль **«Основные шрифтовые группы и их характеристики»** включает в себя следующие лекции⁷:

1. Группа антиквенных шрифтов.
2. Группа брусковых шрифтов.
3. Группа гротесковых шрифтов.
4. Группа акцидентных шрифтов.

⁷ Информация для данного модуля была подобрана из электронного учебника: • Королькова. А. Живая типографика. М: ИндексМаркет, 2011. – 224 с., а так же с интернет-ресурсов: <https://creativshik.com/>; <https://sites.google.com/>; <http://deadsign.ru/>.

По окончании изучения данного модуля проводится самостоятельная работа в виде тестового задания на основе лекционного материала. Также к модулю предусмотрены практические задания (примеры работ на рисунках 4-9):

1. Выполнение шрифтовой композиции по принципу взаимодействия больших и маленьких графем, используя только антиквенную группу шрифтов (рис. 4-5).

2. Выполнение шрифтовой композиции по принципу «слово-образ», используя только гротесковую группу шрифтов (рис. 6-7).

3. Выполнение шрифтовой композиции по принципу перенесение «городской типографики» в цифровую среду, используя 3-4 акцидентных шрифта (рис. 8-9).



Рис. 4. Шрифтовая композиция на основе антиквенного шрифта



Рис. 5. Шрифтовая композиция на основе антиквенного шрифта



Рис. 6. Шрифтовая композиция «Слово-образ»



Рис. 7. Шрифтовая композиция «Слово-образ»

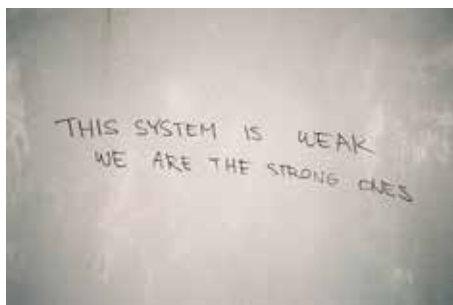


Рис. 8. Исходное изображение

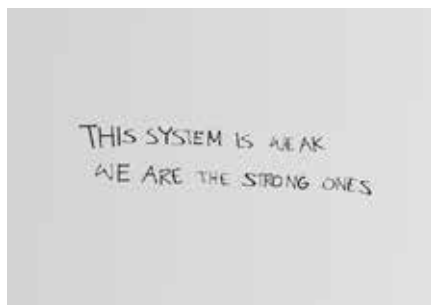


Рис. 9. Шрифтовая композиция
на основе сочетания
акцидентных шрифтов

Следовательно, в преподавании дисциплин дизайнерского цикла вырисовываются три важнейшие проблемы. Первая связана с необходимостью создания методической литературы, привязанной к конкретным учебным предметам. Вторая связана с проблемой методической подготовки дизайнеров к педагогической деятельности, ибо бакалаврский курс по дизайну не содержит ни предметов, связанных с психолого-педагогической подготовкой дизайнеров-педагогов, ни педагогической практики. Третья проблема определяется готовностью дизайнеров к научно-методической работе, точнее, определенному «принуждению» к этой работе, крайне необходимой на практике.

Таким образом, педагоги дизайнерских дисциплин (и особенно новая генерация педагогов) поставлены в особые условия, при которых им важно и необходимо заниматься методической работой. Магистерская программа обучения предполагает получение такого опыта под руководством наставника. Для оптимизации учебного процесса и конкретно по дисциплине «Типографика» нами планируется создание учебно-методического пособия, в котором будут содержаться необходимые лекционные материалы, набор практических заданий для каждой темы, контрольные вопросы и тестовые задания.

СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Паращук И.А.

*Адыгейский государственный университет
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор А.Н. Соколова*

В России все активнее меняется характер отношений между субъектами социального пространства. Причин тому несколько, важными из них являются экономические, связанные с поисками финансового осуществления тех или иных проектов или их замещениями, направленными на использование свободных ресурсов каждой из сторон взаимодействия. Цель настоящей статьи – раскрыть особенности деятельности образовательного учреждения (Детской школы искусств села Толька Красноселькупского района Ямало-Ненецкого автономного округа) в условиях социального партнерства. Следует оговориться, что датой рождения села считается 1929 год, в нем проживает немногим более 2000 человек, расстояние до ближайшего населенного пункта (районного центра) 204 км. Следовательно, в описанных условиях социальное партнерство реально осуществимо в пространстве самого села, однако в зимний период возникает возможность передвижения на дальние расстояния автотранспортом или вертолетом.

Детская школа искусств (ДШИ) села Толька сотрудничает с детским садом «Берёзка», общеобразовательной средней школой (ТСШ), сельским домом культуры, местной и районной администрациями, управлением по культуре и молодёжной политике (УКиМП), окружной и районной думами, департаментом культуры, детскими школами искусств округа, районным домом культуры, родителями учащихся, поселковыми организациями.

С детским садом «Берёзка», Толькинской средней школой и клубом проводятся различные мероприятия поселкового и районного уровней с равномерным распределением обязанностей. К примеру, составление сценария какого-либо мероприятия поручается преподавателям театрального отделения ДШИ; оформление сцены берут на себя преподаватели отделения изобразительного искусства ДШИ; сценическая площадка предоставляется в средней школе или Доме культуры; концертная программа готовится силами работников всех культурных учреждений села. Ответственность и контроль

за проведением праздника берёт на себя инициатор или заказчик мероприятия.

Управление по культуре и молодёжной политике финансирует материально-техническую базу ДШИ, финансирование происходит при поддержке окружной и районной думы и через спонсорскую деятельность. Нефтяная компания ВТЭК неоднократно выделяла средства на нужды школы. Спонсорские деньги используются для приобретения музыкальных инструментов, хореографических и театральных костюмов, а также на участие в фестивалях и конкурсах районных, окружных и международных.

Администрация посёлка выделяет средства для улучшения материально-технической базы школы, финансирует мероприятия поселкового уровня. Департамент культуры оплачивает окружные педагогические академии, ежегодные курсы повышения квалификации преподавателей. В связи с этим преподаватели школы показывают высокий профессионализм в работе, а учащиеся демонстрируют достаточно высокий уровень подготовки.

Школа тесно сотрудничает с родителями учащихся. Систематически проводятся почётные родительские собрания. Родителей приглашают на все мероприятия согласно плану работы школы. Проводится анкетирование на сайте школы для более тесного взаимодействия с родителями учащихся с целью улучшения образовательного процесса и воспитания подрастающего поколения. Школа ведёт филармоническую деятельность. Родители частично финансируют выезды детей на конкурсы в другие города округа – Тарко-Сале, Муравленко, Ноябрьск, Новый Уренгой, Губкинский, Красноселькуп.

В современном мире родители большую часть своего времени отдают работе и быту, поэтому, в силу занятости, на участие в образовании детей у них нет времени. Образовательные учреждения, учреждения дополнительного образования, культурные центры взяли на себя не только учебный и воспитательный процесс, но и контроль самоподготовки учащихся. Учителя организуют дополнительные занятия, различные кружки и факультативы для детей, не успевающих усваивать материал по программе учебного плана. В этих условиях учителям приходится придумывать различные способы подачи материала для более лёгкого и доступного восприятия учащимися учебной программы.

В идеальном варианте родители должны быть полноправными

партнёрами образовательных учреждений и учреждений дополнительного образования. Однако для этого необходимо иметь музыкальное образование, чтобы разбираться в тонкостях учебного процесса. Таких родителей мало или практически нет. Более того, иногда родители не меньше, чем дети, нуждаются в педагогическом сопровождении. В условиях Крайнего Севера нам приходится работать с представителями коренного сельского населения, чей менталитет разительно отличается от городских жителей. Особого внимания требуют дети неблагополучных родителей, в том числе дети так называемых «малолетних» родителей. Привлечение таких родителей к школьным мероприятиям, культурно-массовой работе благотворно сказывается на всех участниках взаимодействия. Однако чаще родители стараются оказать помощь в укреплении материально-технической базы, решении хозяйственных вопросов, вопросов по благоустройству школы, создании санитарно-гигиенических условий, но при этом оставаться «на расстоянии», т.е. лично не участвовать в обозначенных действиях. Можно согласиться с таким положением вещей, но можно и попытаться «переломить» ситуацию. В любом случае мы имеем дело с разными формами социального партнерства.

Школа села Толька сотрудничает с ДШИ городов округа. Учащиеся выезжают на конкурсы, преподаватели обмениваются опытом, принимают участие в совместных окружных конкурсах, педагогических академиях, районных конкурсах, фестивалях, концертах.

Особенно тесный контакт у школы с поселковым и районным клубами. Проводятся совместные концерты, празднования знаменательных дат (День оленевода, Масленица, День посёлка, День района и т.д.) с выездом за пределы посёлка. Готовятся концертные номера, сценарий праздника и решаются организационные вопросы. Организации и частные предприниматели, находящиеся на территории посёлка, принимают активное участие в жизни школы. Они оказывают материальную помощь (например, покупка сувениров и сладких призов для поощрения детей – участников конкурсов и фестивалей). Оказывают помощь для решения текущих вопросов и проблем школы (например, укладка плит на прилегающей территории, восстановление забора и т.д.) Школа в свою очередь приглашает руководителей, спонсоров, заслуженных работников, депутатов поселковой и районной думы на музыкальные гостиные, новогодние огоньки, вечера искусств.

Простое перечисление видов взаимодействия Детской школы искусств села Толька с родителями и различными организациями

показывает, что межсубъектные контакты были, есть и будут, но при этом меняются их сущностные характеристики. В прежние времена взаимодействие и сотрудничество зачастую выполнялось (и до сих пор выполняется) как часть общей работы, имеющей конкретный результат в виде одного или нескольких мероприятий, но лишенной долгосрочных обязательств, целей или прогнозов. Современная наука требует от социального партнерства выбора целей и задач, векторов взаимодействия, планирования долгосрочных стратегий, направленных на повышение качества образования, участия в руководстве и управлении при выполнении поставленных задач. Это ни в коем случае не должно быть воспринято как перекалывание ответственности со школы на плечи ее партнеров или назидательное воздействие на «некомпетентных» родителей. Но при этом школа становится намного ближе к ним и, следовательно, ближе к реальной жизни и ее творцам.

Сегодня важно донести до каждого члена школьного коллектива, что означает понятие «социальное партнерство». Оно указывает на равноправные, добровольные, взаимовыгодные и осознанные взаимодействия. Они могут иметь формально-статистическую, благотворительную, спонсорскую, инвестиционную, кооперативную, партнерскую, художественно-творческую или др. форму, но при этом сохранять добровольную, взаимовыгодную и стратегически нацеленную основу.

В науке подчеркивается, что проблема поиска механизмов и принципов социального партнерства в образовании является весьма сложной. По мнению М.Гончар «реальное партнерство возникает только тогда, когда стороны партнерских отношений осознают их взаимовыгодность и невозможность решения своих проблем без объединения с другими» [1]. В условиях села с населением в 2000 человек взаимовыгодность партнерства не только неоспорима, но и в какой-то мере экзистенциональна. Тем не менее, разработка принципов и механизмов социального партнерства в образовательном пространстве Тольки – насущная современная задача.

Список использованной литературы:

1. Гончар М. Социальное партнерство: роль, направление организации, формирование готовности к партнерству в школе: Материалы межрегионального семинара «Социальное партнерство» 15-18.10.2001., г. Красноярск // [http// www//mega. cross-edu. ru](http://www//mega.cross-edu.ru)

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО И ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В ПОЭМАХ КЕНЖИБЕКА КУМИСБЕКОВА

Сапиев Е.К.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Малдыбаева Р.С.*

По истине, в творчестве композиторов Казахстана XX века жанр поэмы занимает особое место. Трудно найти композитора, в списке произведений которого нет этого жанра. С одной стороны, это связано с тем, что камерный характер, свойственный поэме близок внутреннему миру каждого композитора. Универсализм и демократичность этого жанра привлекали и продолжают привлекать композиторов Казахстана, как прошлого, так и настоящего. С другой, на наш взгляд, среди разного рода жанров, именно поэма наиболее близка природе казахского кюя. Как и казахский кюй поэма, как правило, рисует один образ, одно настроение. С третьей стороны, поэма, часто трактуемая как «толғау» – размышление, раскрывает композитора как мыслителя. А именно это отличает фигуру композитора среди всех музыкальных профессий. Композитор чувствует время, осознает его и выражает посредством музыкальных звуков и форм.

В этой связи композиторское творчество казахского композитора Кенжебека Кумисбекова не является исключением, жанр поэмы занимает в нем особое место. На протяжении всей своей творческой жизни композитор неоднократно обращался к этому жанру. Еще со студенческой скамьи (в стенах Алма-атинской государственной консерватории имени Курмангазы), в классе Евгения Брусиловского по композиции, под чутким взором мастера тогда еще молодой Кумисбеков начал пробы пера в жанре поэмы.

Напомним, что до встречи с Е.Брусиловским Кенжебека Кумисбекова интересовала только вокальная музыка. Он являлся автором многих песен – «Сұлу көкше», «Тыңнан сәлем», «Қалқамай». Молодой композитор имел прекрасные голосовые данные, выступал на конкурсах и слетах, и даже проучился какое то время на вокальном факультете названного учреждения, которое по причине болезни был вынужден прекратить свое обучение. Личность мэтра казахской композиторской

школы, талант и харизма не смогли не оказать влияния на молодого композитора, и, период обучения в консерватории Кумисбеков стал проявлять значительный интерес в сторону инструментальной музыки. Студенческие годы были отмечены стремлением будущего композитора овладеть мастерством в инструментальных жанрах. Именно во время его обучения в консерватории, была написана первое произведение в жанре поэмы – Поэма для виолончели и фортепиано. Это произведение до сегодняшнего дня пользуется огромной популярностью.

Поэма для виолончели и фортепиано представлена в углубленно философском плане, пронизана глубоким раздумьем композитора о смысле жизни. Характер полной безысходности, тоски, печали создает минорная окраска (*g-moll*), ритмический рисунок, где движение направлено от распетой затактовой доли к сольной длинной ноте, скачки на широкие интервалы (секста, септима) с последующим заполнением ее. Подобная форма изложения мелодии свойственна европейской музыке, которая поддерживается четкой, ясной функционально-гармонической последовательностью аккордов главных трезвучий.

После окончания консерватории, уже на профессиональном поприще композитор не оставляет без внимания жанр поэмы. Дальнейшие поиски связаны с желанием композитора соединить в своих произведениях разные, противоположные типы культур-традиционную казахскую народно-инструментальную, где присутствуют общие принципы формообразования кюя и европейскую классическую. Успехом увенчались такие произведения композитора, как поэмы «Дала сыры» («Легенда степи») и «Шалқыма» («Ликование»). В отличие от предыдущих его сочинений, они несут в себе элементы программности. В этих произведениях, программность заключается в наличии названий, заголовков. Обе поэмы яркие и очень выразительны, а также мастерски оркестрованы.

Программность данных произведений никак не связана с конкретными событиями или литературными сюжетами, а несет в себе обобщенную идею. Содержание поэмы «Дала сыры» является раскрытием образа тайн Великой степи, которая хранит в себе мудрость веков. Именно степь является непосредственным свидетелем событий, изменений, происходивших в жизни казахского народа.

Предваряется поэма вступлением, возвышенно патетического содержания. По характеру изложения оно напоминает акынские зачи-

ны – утверждение верхней V ступени метроритмическими ладовыми средствами, насыщенными распевными интонациями. Во вступлении используются богатые колористические эллиптические обороты, как бы предвосхищающие дальнейшее повествование о красоте родных просторов. Здесь по сравнению с другими разделами формы оркестровая ткань предельно насыщена, принимают участие все составы инструментов оркестра.

В качестве темы главной партии использован оригинальный материал композитора, изложенный в духе кюя, в минорном наклонении. Энергетически-действенная по своей природе тема способствует воссозданию образа ковыльной степи, «колышущейся», постоянно обновляющейся, в недрах и на лоне которой происходят различные жизненные процессы. Начальный ее мотив изложен в пределах интервала чистой квинты. Характерной чертой главной партии является использование приемов секвентного или вариантного развития начального мотива. Гибкое и многообразное ее применение позволяет композитору достигнуть особой органичности и естественности мелодического развертывания, сочетая интонационное единство целого с постепенным обновлением его компонентов. Главной партии присущ динамизм звучности, поэтапно растущий к концу ее изложения.

Интересна трактовка оркестровой ткани. В самом принципе заложено стремление композитора к логической завершенности и соразмерности. Начальный мотив главной партии поручается инструментам высокого регистра кобызового и домбрового состава для рельефности звучания. Далее фактура становится прозрачной, затем по мере развития подключаются другие составы оркестра. В целом образуется непрерывное движение. Тематизм побочной партии представляет собой цитирование мелодии одной из вариантов песен Абая «Көзімнің қарасы», который изложен также в миноре, в тональности субдоминантовой сферы (*c-moll*) и по общему настроению продолжает раскрытие темы степи. Однако она предстает перед нами в другом образно-эмоциональном ракурсе – философски-углубленном. Широко распевная по характеру изложения тема представляет степь как колыбель казахского народа, ВЗРАСТИВШАЯ и явившаяся непосредственным свидетелем всех жизненных процессов нации – от ее зарождения до сегодняшних дней. В то же время мелодия песни «Көзімнің қарасы» раскрывает раздумья художника о безвозвратно

уходящей в небытие жизни, о том, что истончается древо прошлого народа.

Побочная партия используется в экспозиции и репризе как данность, в неприкосновенно-первозданном виде без особых изменений. Это своеобразная дань уважения к великому казахскому поэту просветителю. В истории казахской музыки немало примеров, в которых композиторы отдают предпочтение поэзии Абая, обращаясь к его творениям. Следует отметить, что К.Кумысбеков в своем творчестве редко обращался к цитированию музыкального материала других авторов, чаще сам находил необходимые ему образные характеристики. Здесь же композитор развивает свою идею на основе темы «Көзімнің қарасы», поскольку строки из поэзии Абая были созвучны его душе, и они, наиболее тонко и точно отражая его мироощущение, органично влились в форму произведения.

Подводя итог к вышесказанному, нужно отметить, что внутри экспозиции поэмы создаются тематический и тональный контрасты. Эти качества позволяют отнести особенности данной части формы к принципам сонатности. Общий характер движения в поэме меняется при появлении новых в образном и тематическом отношении эпизодов – пасторального и танцевального. Местоположение и функциональная их роль напоминают облик других отдельных частей сонатно-симфонического цикла – медленной части, которой служит пасторальный эпизод, появляющийся после изложения экспозиции сонатной формы и финала (танцевальный эпизод).

В поэме «Шалқыма» К.Кумысбеков по-новому освещает тему, ставшую главной в его творчестве – прославление родины. Эта тема представлена композитором сквозь призму современной жизни 80–х годов прошлого столетия – кипучей, полной энергии, света, радости, счастья советских людей на фоне расцветающих сил природы. В поэме отразилось стремление композитора к воплощению монументальных массовых сцен, отсюда и некоторая плакатная броскость манеры письма. «Шалқыма» является красочным музыкальным полотном, отличающимся от других сочинений своей масштабностью. Праздничная, сверкающая музыка пронизана яркими интонациями. Стремление К.Кумысбекова к простоте и естественности, к правдивому выражению человеческих чувств, вызвало необходимость изложения в форме трехчастной конструкции с динамизированной репризой.

Вступление в поэме «Шалқыма» как и «Дала сыры» призывно-фанфарного характера, богато представлено аккордами мажорно-минорной системы. оркестровая фактура насыщена. Здесь задействован полный состав оркестра: высокие по тесситуре инструменты в унисон излагают тему вступления, а средние и низкие – создают гармонический фон. Характер 1 части активный, действенный, воссоздающий процесс труда людей, устремленных в прекрасное будущее. Данный раздел поэмы развернут по форме, основан на оригинальной теме композитора в кюевом плане.

Средняя часть поэмы построена на новом тематическом материале, созданном в духе советских массовых песен. Поэтому здесь использованы типичные для этого пласта интонационные обороты – квартовые, секстовые восходящие ходы. Тема – структурно завершенная, вокально гибкая и округлая вызывает ассоциации с темами гимнов.

Третий раздел продолжает линию развития предыдущих частей, опираясь на тематическое содержание первой части. Это способствует единству цикла. Она более активная по характеру, динамизированная, в процессе ее развития проникает в нее тема средней части. В целом, красота, ясность, доходчивость художественной идеи придает поэме «Шалқыма» подлинно демократический характер. в ней затрагиваются наиболее острые эстетические проблемы того времени – создание общедоступного массового искусства, опирающегося на самые современные и значительные профессиональные достижения и проблем гражданского жизнеутверждающего содержания с опорой на национальную культуру.

Со вступлением К.Кумысбекова в полосу зрелости, его мысли постоянно возвращаются к осмыслению непревзойденности значения национальных истоков, к осознанию самобытности казахского народа, его культуры. Эти постоянные размышления побудили его обратиться к образам далекой старины. Они и дали новый толчок, к открытию нового этапа в творчестве. Для создания подобного рода программы композитор использует особенности традиционного народно-инструментального искусства с целью художественной убедительности. В этой группе сочинений претворяются полностью принципы формообразования кюя. Лучшими образцами стали поэмы для оркестра «Фараби сазы» («Думы аль-Фараби») и «Қорқыт туралы аңыз» («Сказание о Коркыте»).

Поэма «Фараби сазы» написана в 1978 году. Программный замысел

ее определен уже в самом названии. Это философское размышление композитора о выдающемся мыслителе мира Абу Наср Мухаммеде аль-Фараби (870-950), вышедшего из глубин недр Востока (место рождения – селение Фараб на берегу Сырдарьи). На создание поэмы композитора натолкнул роман Ануара Алимжанова «Возвращение учителя» или «Повесть о скитаниях Абу Насра Мухаммеда ибн Тархана ибн Узлаг аль-Фараби ат Турки», вышедший в 1978 году. Личность Фараби – второго учителя человечества не могла не заинтересовать и К. Кумысбекова. Первоначально композитором был создан домбровский кюй «Фараби сазы», затем он переложил его для оркестра народных инструментов. В данное время бытуют оба образца.

К.Кумысбекову удалось создать цельный образ. В поэме аль-Фараби предстал спокойным, уравновешенным, полным глубокого раздумья, житейской мудрости, но образ далеко не нашего времени, а уходящей в бессмертие старины. При минимальных затратах средств выразительности – в ней нет громогласных изысканных мелодий и гармонических соединений. Он воссоздал один из сокровенных истоков человеческой мудрости, без которого мы не пришли бы в нашу современность. В соответствии с трактовкой образа его времени, характер изложения поэмы размеренный, повествовательный, без намека на суетность. Произведение написано в стиле шертпе. Об этом позволяет судить наличие целого комплекса специфических музыкальных и технико-исполнительских признаков, характерных для данной традиции - щипковый прием звукоизвлечения, ведущее значение песенного тематизма. Введение стиля шертпе думается правомерно, в силу самой природы этого направления в домбровом искусстве, которое достаточно ясно и глубоко может передать сложную, богатую палитру красок одного монолитного образа или настроения.

Характерной чертой поэмы является то, что композитор – домбрист, познавший непосредственно на исполнительской практике в одинаковой мере обе традиции казахского домбрового искусства – төкпе и шертпе, сумел объединить их особенности в данном произведении. Признаки стиля төкпе в структурной организации произведения, также в применении в некоторых драматургически необходимых местах самого приема изложения – кистевым ударом руки (в зонах орта буын, саға). Особенности традиции шертпе в приеме исполнения (щипком) и в характере тематизма (песенного).

Начинается произведение с бас буын, об этом свидетельствует наличие низкого регистра, общих стереотипных оборотов в объеме кварты или квинты. Зона бас буын призвана выполнять функцию воссоздания атмосферы духа старины, когда наши предки вынуждены были вести кочевой образ жизни, где все наполнено, в отличие от нашего времени, относительным спокойствием, величавостью. Начальный бас буын играет роль вступления (пролога), он дает метроритмическую подготовку. И это вступление не лишено мелодической выразительности, природа которой близка к древним архаическим пластам казахской народной песенной культуры: разворачивается в узком диапазоне – пределах кварты, постоянно возвращаясь к устою «ре» (тональность «g» дорийский).

Срединный бас буын представляет собой развивающий раздел, основанный на интонациях темы начального бас буын. Диапазон его разворачивания более широк – в пределах септимы, иная тональная сфера – *d-moll*. Возвращение к первоначальному материалу происходит в заключительном разделе, но последний в интонационном отношении видоизменен и сокращен по протяженности, служит для подготовки настроя зоны негізгі буын, к которой была направлена вся музыкальная мысль предшествующих этапов бас буына.

Зона негізгі буын – индивидуализированный материал формы, запоминающийся по своему значению, несет основную смысловую нагрузку: раскрытие самого образа Фараби, полного благородства, целомудрия. Выразительность теме придает восходящий скачок на малую сексту, затем на септиму и спд с последующими заполнениями их.

Зона орта буын, представляющая собой продолжение среднего раздела бас буын, развивает взятый иего недр вспомогательный элемент. Данный элемент разрабатывается секвентно по тональностям *c-moll*, *C-dur*. Характер изложения становится взволнованным. Кульминацией произведения является зона саға, в которой происходит дальнейшее развитие материала среднего раздела зоны бас буын. Здесь используется канонический принцип разворачивания одной интонации, а именно: поступенный ход от III ступени к V инструментов сырнай-группы, усиливающий динамизм образного содержания.

Возвращение к басу буыну вновь дает зарисовку картины, в которой изображается кочующий усталый караван, но этот материал

видоизменен: варьированы некоторые интонации. Далее следует основная тема – негізгі буын, она сокращена за счет использования общих форм движения. Зона орта буын отсутствует и потому за негізгі буын появляется бас буын, изложенный без изменений.

Таким образом, жанр поэмы занимал особое место в творчестве Кенжебека Кумисбекова. В данном жанре композитор органично воплотил и вокальную природу, и любовь к казахскому кюю и приобретенное за годы учебы в консерватории уважение к инструментальной музыке. Все проанализированные нами поэмы являются самыми известными музыкальными произведениями композитора. Они до сегодняшнего дня активно задействованы в исполнительской практике, как больших музыкальных коллективов (оркестров), так и в камерном исполнении. Именно в поэмах проявляется яркий композиторский почерк Кенжебека Кумисбекова – песенная природа и глубокие проникновенные мелодии, близость к народным истокам, прекрасное знание особенностей музыкальных инструментов, включая казахские народные инструменты.

Список использованной литературы:

1. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы, истории, смысла и ценности. – Астана, 2003. – 232 с.

3. МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР

3. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

ФИЛОСОФСКИЕ КИНОНАРРАТИВЫ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА РЕЖИССЕРА МАРГАРЕТЕ ФОН ТРОТТА «ХАННА АРЕНДТ»

Досова М.З.

*Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева
Научный руководитель – и.о. профессора, д.ф.н Медеуова К.А.*

Фильм режиссера Маргерете фон Тротта «Ханна Арендт» - это даже не фильм в привычном понимании, тем более не байопик, хотя те несколько месяцев, в которые уложились описываемые события, сконцентрировали в себе самую суть характера и самые важные моменты научной карьеры философа. По жанру «Ханна Арендт», скорее, игровая реконструкция, включающая документальный материал шумного процесса нацистского преступника Адольфа Эйхмана, оберштурмбаннфюрера СС, начальника отдела по «окончательному решению» еврейского вопроса, прозванного «архитектором Холокоста». В мае 1960 года в ходе секретной операции израильской разведки «Моссад» Эйхман был похищен в Аргентине, где скрывался после войны под чужим именем. Эта детективная история описана во множестве книг, на ее основе снято немало фильмов, и не останавливаясь на предыстории, Маргарете фон Тротта показывает Эйхмана уже в зале суда в Иерусалиме.

В данной статье мы рассмотрим как ключевые элементы биографии Ханны Арендт связываются в единую философскую платформу главной героини.

Термин «обыденность (банальность) зла», [1, с. 32] введенный в научный обиход Ханной Арендт в начале 1960-х, со временем сам стал обыденностью, превратился в клише, растушевался и приобрел расхожий смысл, далекий от того абстрактно-философского содержания, который она вкладывала в него изначально. Маргарете фон Тротта в фильме «Ханна Арендт» воспроизводит обстоятельства рождения этого термина и сопутствующих обстоятельств, возвращая термину его истинный смысл.

Отчасти режиссер идет на провокацию зрителя: в начале фильма

кто-то из друзей (или муж) шутливо говорит о том, что Ханна пребывает в стеклянной клетке, откуда наблюдает жизнь; и вот теперь в кабинке из пуленепробиваемого стекла находится Эйхман. Тем самым два главных действующих лица как будто не только уравниваются в позициях, но и уравниваются с точки зрения общественного гонения. Этот режиссерский ход рискован и в то же время оправдан; он требует от зрителя интеллектуального усилия, чтобы вникнуть в суть рассуждений Ханны Арендт. Это усилие состоит не в том, чтобы ощутить себя на скамье, где сидит нацистский палач, тем более в его шкуре (ибо речь не об эмпатии), а, чтобы последовать логике философа, сумевшего отрешиться от конкретного случая, выйдя в поле абстракции, чтобы выявить природу зла. Если суд в Иерусалиме признал виновным и вынес приговор Адольфу Эйхману, то Ханна Арендт вынесла вердикт не одному человеку и даже не системе (в данном случае нацистской), а «человеку массы», замахнувшись тем самым на последнее прибежище всякой власти, а более всего – тоталитарного режима.

Чтобы понять, о чем речь, вспомним фильм, «Чтец» (2008) Стивена Долдри, экранизация романа Бернхарда Шлинка. Там тоже речь идет о процессе над нацистской преступницей, поступившей работать в охрану концлагеря. Ей вменяется в вину гибель трехсот узников, запертых в церкви, которым не позволили выйти наружу во время бомбардировки. Объясняя свое поведение, Ханна Шлиц (Кейт Уинслет получила за эту роль «Оскар») ссылается на то, что ей было приказано «соблюдать порядок». Соучастницы сваливают всю вину на нее одну как начальницу, будто бы написавшую отчет об этом событии. На самом же деле отчет она написать не могла, потому как просто-напросто не знала букв. Скажи Ханна, что неграмотна, ей, как и другим, дали бы несколько лет заключения, но она почему-то не использовала эту спасительную возможность и как главная виновница получила пожизненное. А на самого Бернхарда Шлинка после публикации в 1995 году этого отчасти автобиографического романа обрушился шквал обвинений за якобы оправдание нацистской преступницы, темной женщины, соблазненной властью, которая с материальной выгодой для себя воспользовалась национальной верой в нерушимую святость «порядка».

Перекличка этих двух фильмов осуществляется именами двух великих мыслителей XX века: Ханна Арендт была ученицей и любовницей Мартина Хайдеггера (на их отношения в фильме

намекается деликатным флэшбэком), не изменив отношения к нему, даже невзирая на его вступление в нацистскую партию, а потом и ученицей Карла Ясперса; в «Чтеце» книга Ясперса «Немецкая вина» – тема университетского семинара, в котором занимается любовник Ханны Шлиц, молодой человек из так называемого немецкого «второго» послевоенного поколения, пытающегося осмыслить поведение собственных родителей в эпоху нацизма и дать им оценку в свете знания о кошмаре Холокоста.

Случай Ханны Шлиц – это доведенный до наглядного абсурда случай Эйхмана. Тот и другая совершали свои преступные деяния, ни секунды, не задумываясь о моральной стороне дела и даже, по их признанию, жалея жертв – но эта жалость помещалась в каком-то другом отсеке их существования и исполнению должностных обязанностей не мешала. «Моя лояльность – это моя честь, – говорит Эйхман. – Присяга есть присяга». (Кстати, известно, что антисемитизмом он не страдал, напротив – очень хорошо относился к евреям в своем семейном окружении и был благодарен им за помощь.) «Шокирующая заурядность» преступлений Эйхмана, по определению Арендт, в его безмотивности, а самые страшные преступления – именно те, что совершаются без мотивов; в этом, попросту говоря, и заключается обыденность зла.

Выводы, к которым она пришла, Ханна Арендт сделала после командировки в Израиль в качестве корреспондента The New Yorker. Дело в том, что она никогда не видела подобных Эйхману людей, поскольку, покинув родную Германию после победы на выборах партии Гитлера, попала в лагерь для интернированных во Франции (откуда смогла бежать в Америку); соответственно охрана и служба там были французские и режим более гуманный, чем в лагерях смерти в Германии, на территории Польши и других стран Восточной Европы. Ей было важно собственными глазами увидеть, своими ушами услышать Эйхмана как типичного представителя. Увидела не только его. Она выслушала речь генерального прокурора Гидеона Хаузнера с ее пафосной риторикой: «Представ здесь перед вами, судьи Израиля, дабы вести обвинение против Адольфа Эйхмана, я стою не один. Со мной вместе в этот час – шесть миллионов обвинителей. Но они не могут встать, указать обвиняющим перстом на сидящего на скамье подсудимых и воскликнуть: «Я обвиняю!» Их пепел развеян по холмам

Освенцима и по полям Треблинки и рассыпан по лесам Польши. Их могилы разбросаны вдоль и поперек Европы. Их кровь вопиет, но голос их не слышен»...[2]. Она выслушала множество жутких свидетельств. А потом назвала Хаузнера «типичным галицийским евреем, который говорит с ошибками и не знает ни одного языка» [2], и сделала свои выводы из показаний свидетелей.

Как и предвидело редакционное начальство, философ в качестве корреспондента нещадно затянула сроки сдачи материала. Мало того, что она присутствовала на заседаниях суда (хотя и не на всех, процесс продлился десять недель), она привезла с собой целый багажник документов и, пока не изучила все, не села за машинку. Кроме серии статей в журнале два года спустя Ханна Арендт опубликовала книгу «Банальность зла: Эйхман в Иерусалиме» (Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.)

То, что началось потом, иначе как травлей не назовешь. В фильме показано, как мгновенно опустел гостеприимный дом Ханны и ее мужа Генриха, где собирались сливки нью-йоркской университетской профессуры, где всегда слышалась речь на английском, немецком, французском, иврите. Теперь рядом с Ханной – только ее верная молоденькая секретарша Лотте, писательница Мэри Маккарти и трудно выздоравливающий после инсульта Генрих. В университетской столовой, где она в одиночестве сидит за длинным столом, один за другим встают с мест бывшие друзья и демонстративно выходят вон. Ее лишают права вести педагогическую деятельность, но студенты готовы слушать ее лекции, и Ханна пользуется своим правом выступить перед ними. Аудитория переполнена. Лекция заканчивается бурными аплодисментами.

А в дом Ханны прибывают бандероли с оскверненными экземплярами ее книги, письма и телеграммы с проклятиями: «Вас будут преследовать тени мучеников!» Из Израиля прилетает специальный эмиссар, требующий, чтобы Ханна отказалась от книги, которая у него в стране предается публичному сожжению. Все видят в Ханне защитницу Эйхмана и, хуже того, обвинительницу еврейского народа, трагедию которого она видела прежде всего в пассивном подчинении обстоятельствам, в отсутствии лидеров, которые могли бы организовать и возглавить сопротивление. В сущности, суд над Эйхманом, объявленным одним из главных преступников и чудовищем,

самим дьяволом во плоти (потому Ханна и говорит о том, что никогда не видела «таких людей» «во плоти»), был попыткой искупить стыд пассивного мученичества. Наперекор этой стратегии, выработанной под эгидой премьер-министра Давида Бен-Гуриона, Ханна Арендт утверждала, что Эйхман не монстр, не садист-извращенец, в нем нет никакого сатанинского величия – он просто «никто», «ужасно и ужасающе нормальный» бюрократ, исправно выполнявший спущенную сверху задачу: отправлять транспорты с евреями в концлагеря, не подключая к этой рутине ни эмоции, ни совесть.

Возможно, с этой аргументацией большинство смирилось бы, но Ханна Арендт в их глазах покусилась на святое – на память жертв, показав евреев не как жертв, а как соучастников преступления, своим покорным поведением способствовавших геноциду. И эта радикальная точка зрения, которая до сих пор считается крайним ревизионизмом и практически всегда подается в критическом ключе, родилась в ее голове именно потому, что ошибки собственного народа волновали ее гораздо больше, чем ошибки, совершенные другими народами. Но обрушились на нее, как раз обвиняя в том, что она нарушила традицию «аават Исраэль» (любви к еврейскому народу). В фильме об этом идет речь у постели ее умирающего друга Курта Блюменфельда к которому она прилетела в Иерусалим, узнав о его смертельной болезни. Зная, что ранит его, она не может пойти на компромисс с самой собой.

– Ты не любишь Израиль, не любишь евреев.

– Я не любила даже свой народ (немецкий). Почему я должна любить евреев? Я люблю только своих друзей. Это единственная любовь, на которую я способна. [2]

Вместо абстрактного «любить всех», то есть некий безгласный бессловесный народ, она, в сущности, говорит об исповедании заповеди «возлюби ближнего своего». И не боится в этом признаться. Рассмотренный нами фильм Маргарете фон Тротта, рассказывает не только об одном из величайших умов, первой женщине, удостоенной профессорского звания в Принстоне, но и о самой, может быть, отважной женщине XX века. Маргарете фон Тротта и сама известна своей отвагой, а потому и снимала фильмы о женщинах, свободно мыслящих и не боящихся бороться за свои убеждения, – зверски убитой Розе Люксембург и средневековой мистической мыслительнице Хильдегарде Бингенской. Обеих сыграла Барбара Зукова, в тандеме

с которой режиссер работает уже более тридцати лет. Именно она и сыграла Ханну Арендт: ее бесстрашие, ее интеллект, ее независимость, ее одиночество...

Список использованной литературы:

1. «Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме» (М., «Европа», 2008; перевод с англ. С.Кастальского и Н.Рудницкой).
2. Запись по фонограмме фильма.

МЮЗИКЛ «КЫЗ ЖИБЕК» В ПОСТАНОВКЕ Б.АТАБАЕВА

Имангалиева У.Ж.

*Казахский национальный университет искусств.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Особое место в современной социально-культурной жизни Казахстана занимает жанр мюзикла. Предшественником этого вида искусства было множество легких жанров, где смешались шоу варьете, французский балет и драматические интерлюдии, балладная опера, менестрель-шоу, бурлеск, ревю и конечно оперетта и джаз. В сентябре 1866 года на сцене Нью-Йорка прошла постановка *Black Crook*, где сплетались романтический балет, мелодрама и другие жанры. *Black Crook* считается первым музыкальным театром, который соответствует современному понятию «книжного мюзикла». Книга принадлежит Чарльзу М. Баррасу (1826-1873), американскому драматургу. Музыка для постановки была сборной, также было написано несколько новых песен, в частности «Марш амазонок» Джузеппе Оперти и «Ты непослушный, непослушный мужчина», с музыкой Джорджа Биквелла и текстом Теодора Кенника. Именно она считается исходной точкой нового жанра.

Если попытаться охарактеризовать жанр мюзикла, определить его сценическую принадлежность, то становится сразу понятным, что это синкретичный жанр. В мюзикле переплетаются драма (драматический конфликт), музыкальные композиции (зачастую исполняемые актёрами), хореография, вокал, пластика. «Мюзикл – это музыкально-

сценический жанр, использующий выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Характерной чертой всех мюзиклов стало решение серьезных драматических задач несложными для восприятия художественными средствами» [1, С.368].

Основу мюзикла составляют пение и хореографические номера, представляющие собой единое целое и объединенные единым художественным замыслом. «Подобно оперетте, мюзикл также обращается к своей аудитории языком современной бытовой и эстрадной музыки, но музыкальная форма здесь проще, компактнее. Отсутствуют развернутые много эпизодные финалы актов, доминирует песенная форма, ансамбли редки, зато часто встречаются сцены солиста или нескольких солистов с хором. Мюзиклам свойственна насыщенность действием. Этому подчиняется все: каждая реплика и музыкальный номер, любое танцевальное па и комическая реприза. Вокальные и танцевальные сцены должны непосредственно вырастать из действия и его развивать. Они должны быть необходимы, то есть внутренне мотивированы» [2].

Освоение жанра мюзикла казахстанскими композиторами приходится на рубеж XX-XXI века, и именно с постановки мюзикла «Кыз Жибек» Мурата Ауэзова и Ардак Еженовой начинается отчет этого вида искусства. Можно отметить интересные постановки, которые можно отнести к жанру мюзикл, такие как «Удивительные путешествия Аргуны и его друзей» Данияра Турсунова в постановке детский шоу-театра «BABY–Соль» и «Брат мой Маугли» А. Серкебаева, который первоначально был представлен как рок-опера-балет.

К середине первого десятилетия XXI века появились яркие мюзиклы, это «Жеруйык» Толегена Мухамеджанова и К.Мырзалиева, «Дом твоей мечты» С.Еркимбекова. В 2007 году А. Серкебаевым написан мюзикл «Астана» по просьбе министра культуры Мухтар Кул-Мухаммед к 10-летию столицы.

В преддверии проведения «ЕХРО - 2017» в Астане был создан театр «Астана Мюзикл». «Уверен, что деятельность театра в Астане откроет новые возможности и будет способствовать поднятию столицы на мировом культурном уровне», – отметил вице-министр культуры и спорта РК Галым Ахмедьяров [3]. Первой постановкой театра был спектакль «Достар серті», в основе которого композиции Ш.Калдаякова, Е.Хасангалиева, ВИА «Дос-Мукасан», а также мировые шедевры

Франкеля и песни из репертуара «Битлз». Либретто к спектаклю написал Бахыт Каирбеков, музыку – Артур Оренбургский.

Одним из последних мюзиклов является мюзикл «Бак Орда» С.Абдинурова, в котором показаны современная культурная жизнь столицы. Центром мюзикла стала лирическая образная сфера, основанная на любовном треугольнике Дархан, Ансар и Томирис. Привлекательно, что ряд сцен проходят в Казахском национальном университете искусств (далее – КазНУИ), где учится Дархан – представитель современной музыкальной интеллигенции. Премьера мюзикла состоялась 31 марта 2017 года в большом зале КазНУИ.

Мюзиклы казахстанских композиторов представляют собой индивидуальные, отмеченные новаторством идеи, которые созвучны современным проблемам отечественной жизни. Таким представляется мюзикл «Кыз Жибек» Булата Атабаева, в основе которой – музыка одноименной оперы Е.Брусиловского. Булат Манашевич Атабаев известная личность в Казахстане, талантливый театральный режиссер, драматург, заслуженный деятель РК. Б.Атабаев работал главным режиссером Немецкого драматического театра и Казахского театра имени М.Ауэзова, был художественным руководителем театра «Аксарай».

Премьера мюзикла состоялась 12 октября 2005 года, в театре для детей и юношества им. Г.Мусрепова. Особенностью мюзикла «Кыз Жибек» является своеобразное режиссерское решение, направленное на современную аудиторию. Так, интересным представляется совершенно новая аранжировка музыкального материала оперы, написанная специально для оркестра народных инструментов «Отырар сазы». Автор оркестровки явился талантливый музыкант Ким Игорь Алексеевич, дирижировал премьерным спектаклем Юрий Ефимович Дороховский (лауреат международных фестивалей, деятель культуры РК).

Как утверждает режиссер Булат Атабаев, основная задача, поставленная перед ним, была «вернуть народную музыку в лоно народного звучания и юных артистов в естественную среду игры». По словам режиссера, это был своеобразный эксперимент, отличный от привычной нам оперы.

Всего на сцене было 25 актеров, и, как известно актеры мюзикла танцуют далеко не классический танец. Кыз Жибек в новой версии –

современная девушка из богатого аула. Толеген в этой постановке угловатый и смущающийся парень, антигерой Бекежан представлен как колоритная личность. Остальные действующие лица – молодежь, которым по 18-20 лет. В постановке мюзикла не было ни одного опытного артиста.

Оркестр казахских народных инструментов, состоящий из 25 человек, придал мюзиклу истинно народное звучание. В постановке оркестр занимает свое место на сцене, а не в оркестровой яме. Музыка на народные мотивы, танцы, элементы народных состязаний – все это создает потрясающе красивое зрелище. Языком музыки, танца, даже акробатики рассказывается история о любви, верности, дружбе, предательстве.

По словам Б.Атабаева «Было напрасно опасение на кафедре актерского мастерства, что якобы не казахи (дирижер, автор оркестровки и балетмейстер) не смогут передать национальную особенность музыки в жанре мюзикла. Но они отлично справились. Рахима Жубатурова, тогда ведущая солистка ГАТОБ им. Абая после премьеры сказала: «Это невозможно, петь и танцевать одновременно!» На что Ю.Дороховский ответил: «Они не знают, что это невозможно».

Мюзикл, Булата Атабаева «Кыз Жибек», состоит из одного действия. «В постановке сцены меняются быстро. Артисты на сцене не делятся на солистов и певцов хора. Следовательно, мы не замечаем особых различий между Толегином и Шеге, Бекежаном и его разбойниками» [4, С. 8] .

«Кыз-Жибек», поставленный Булатом Атабаевым имеет свои индивидуальные решения. Так, спектакль начинается с воскрешения участников истории, для того чтобы они могли донести до зрителей это трогательное и печальное сказание. Хореография к спектаклю была поставлена балетмейстером Вячеславом Гончаровым.

Место действия показано оригинально. По замыслу художников декорации как таковые отсутствуют. На сцене большую роль сыграло шитое из кусков материи огромное полотно, которое благодаря массовке и особому освещению, превращается то в зеленые луга, то в морские волны. Оно разнообразно используется для демонстрации сюжетной линии мюзикла. Сцена убийства Толегена показано опосредованно, в виде своеобразного действия, где «вынимает душу» из сердца с помощью красной ленты.

В мюзикле совместно с хором, танцем, акробатикой и актерским искусством были применены и новые технологии. Так, через специальный монитор был показан видеоряд, символически изображающий озеро, степь и небо. Также новацией стала трансляция на этот же экран по ходу действия отсутствующих в данный момент на сцене и произносящих монологи за сценой персонажей. Этот прием напоминает телемосты, модные еще со времен перестройки.

Интересно выстроена сцена «Шашу», звучащая на оригинальной музыке Е.Брусиловского. В опере эта сцена символизирует радость начала свадебного торжества (той), выраженной разбрасыванием монет и сладостей, которые разбираются всеми присутствующими. И это считается хорошей приметой. Шашу – это древний традиционный обряд, сопровождающий праздники и торжества. Само слово «Шашу» в переводе с казахского языка означает рассыпать или разбрасывать. Осыпают «Шашу» по традиции женщины и в этой сцене участвуют только девушки. Праздничная музыка Е. Брусиловского ярко отражает атмосферу радостного ожидания, которое передано сценическими красками: красное полотно, красочные наряды девушек и их грациозные танцевальные движения.

В мюзикле были сокращены ряд сцен оперы. Как отмечает сам режиссер, задача стояла: «не меняя музыкального материала рассказать современным языком об истории любви. Бекежан – это мужской шовинизм, Толеген – это открытый демократический настроенный креативный молодой человек».

Режиссер Б.Атабаев приложил все усилия, чтобы оживить спектакль, придав ему современное звучание и молодой задор. В 2006 году этот спектакль явился победителем театрального фестиваля «Традиционное искусство и эпоха» в Туркменистане. Молодой коллектив с мюзиклом «Кыз Жибек» побывал в Атырау, Орале, Актобе, Кызылорде, Шымкенте, Туркестане, Петропавловске, Кокшетау, Павлодаре, Баянауле, Караганды, Таразе и в других городах. Мюзикл был представлен также на сцене актового зала Костанайского государственного педагогического института на казахском, английском, французском языках, что свидетельствует о творческом использовании ее в образовательной сфере, в рамках выполнения программы полиязычия. «Казахстан должен восприниматься во всем мире как высокообразованная страна, – неоднократно подчёркивал

Президент РК, – население которой пользуется тремя языками. Это: казахский язык – государственный язык, русский язык – как язык межнационального общения и английский язык – язык успешной интеграции в глобальную экономику» [5].

Список использованной литературы:

1. Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978, Т. 4
2. Нұртазин Е.С. Проблемы подготовки кадров (актеров) мюзикла в Казахстане.http://www.rusnauka.com/14_ENXXI_2013/Pedagogica/2_135859.doc.htm
3. Казахстанский мюзикл на песни Дос-Мукасан поставят в Астане.
https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/kazahstanskiy-myuzikl-pesni-dos-mukasan-postavyat-astane-299200/
4. Амангелди Мукан. Театр мюзикла Аксарай. – Новая музыкальная газета, №2 сентябрь-декабрь, 2011. – 63 с., с. 8-9.
5. Назарбаев Н.А. Новый Казахстан в новом мире // Казахстанская правда. – № 33(25278). – 2007. – 1 марта.

К ВОПРОСУ ЦИРКИЗАЦИИ ТЕАТРА

Ершова Е.А.

*Харьковская государственная академия культуры
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры Шумакова С.Н.*

Попытаемся коснуться проблемы использования в драматических спектаклях актерских приемов и умений циркового происхождения: акробатики, жонглерства, дрессуры, иллюзионизма, клоунады.

В современном театре в данный момент весьма актуальна тема цирка, современной хореографии, любых новшеств. Каждый раз театр пытается перейти на новый уровень, внедрить новшества в свою театральную сферу.

В период самой циркизации театра такие ученые, как А.И. Пиотровский, А.А. Гвоздев, С.С. Мокульский, П.А. Марков, обращали внимание на использование театром цирковых элементов.

В знаменитой работе «Новейшие театральные течения» (1924) П.А. Марков не только фиксирует внимание театра к цирковым элементам, но и предлагает свое видение причин такого интереса. «В цирке и мюзик-холле видели не только новые приемы игры, а возможность противопоставить устарелым принципам “переживания” и “представления” новые принципы и новые подходы в понимании игры актера». Принципиальным для Маркова являлся фактор воздействия спектакля на зрителя. «Хотелось <...> обновить и обогатить приемы игры, так как новый театр требовал очень сильных воздействий на зрителя». Именно в силе воздействия циркового и мюзик-холльного актера Марков видел причину циркизации театра. «Каждый актер, выступающий в мюзик-холле, помимо точности, верности и полного умения владеть телом, должен вызвать в короткий предоставленный ему срок самые острые ощущения у зрителя». Таким образом, П.А. Марков обозначил одну из кардинальных проблем циркизации театра – проблему активного воздействия на зрителя и, шире, проблему пересмотра функции зрителя в структуре театрального спектакля [1].

С другой стороны, подошел к циркизации театра С.С. Мокульский. Для него этот процесс был неотделим от глобальной реформы театрального искусства, которую проводил Мейерхольд. По его мнению, Мейерхольд возвращал театр к истокам, делал его народным по духу и по сути. «Отличительные особенности этого театра: независимость от литературы и тяготение к импровизации; преобладание движения и жеста над словом; отсутствие психологической мотивации действия; сочный и резкий комизм; легкий переход от возвышенного, героического к низменному и уродливо-комическому, непринужденное соединение пылкой риторики с преувеличенной буффонадой; стремление к обобщению, синтезированию изображаемых персонажей путем резкого выделения той или иной черты образа, приводящее к созданию условных театральных фигур – масок; наконец, отсутствие дифференциации актерских функций, смычка актера с акробатом, жонглером, клоуном, фокусником, шарлатаном, песельником, скоморохом, и обусловленная этим универсальная актерская техника, построенная на исключительном умении владеть своим телом, на врожденной ритмичности, на целесообразности и экономии движений». Для Мокульского циркизация театра – современный этап реформы актерского искусства, начатой традиционалистскими исканиями

Мейерхольда [2; 3; 4].

Точки зрения Маркова и Мокульского выразили две центральные проблемы циркизации театра: проблему зрителя и проблему актера.

Гвоздев зафиксировал несомненное влияние футуристических идей на практику циркизации театра. Так оказались обозначены две эстетические основы циркизации театра: традиционализм и футуризм.

Первые опыты по привлечению искусства цирка дано в программной статье В.Э. Мейерхольда «Балаган» (1912), манифесте театрального традиционализма. По емкому определению Н.В. Песочинского, «здесь изложена цельная концепция системы условно-метафорического театра – его литературно-драматической стороны, актерского искусства, проблем пространства, образа-маски, соотношения игры и реальности, гротеска как эстетического основания театрального искусства» [5; 6].

В 1919 году, выступая в Международном союзе артистов цирка, Мейерхольд сформулировал принцип, который практически был опробован еще в Студии на Бородинской: «До того, как артист выберет себе один из двух путей – цирк или театр, – он должен пройти еще в раннем детстве особую школу, которая помогла бы сделать его тело и гибким, и красивым, и сильным; оно должно быть таковым не только для *salto mortale*, а и для любой трагической роли». Необходимость совершенствования актерской техники – цель студийных занятий Мейерхольда. Студия была призвана воспитать нового актера-импровизатора, в совершенстве владеющего своим телом. Возрождение маски, внимание к движению, выразительности тела и жеста закладывали основы новой театральности, вышедшей далеко за пределы собственно традиционалистской эстетики [3; 7].

В августе 1917 года Мейерхольд опубликовал статью «Да здравствует жонглер!». Здесь он впервые заявил о необходимости для театра собственно циркового опыта. Прямое обращение к цирковым звучало так: «Скорее созывайте нас в наши дома искусства, скорее вливайте в нашу кровь эту сладкую отраву отваги!» Главное слово – «отвага». «Для того, чтобы творить жизнь радостную, в блеске солнца крепкую, человеку надо знать, что такое отвага». Цирк призывался на помощь современному театру – для утверждения в нем такого искусства, «которое могло бы заразить действующих примером величайшей храбрости, прежде всего» [4, с. 3].

Таким образом, циркизация театра предстает попыткой приблизить

театральное искусство к новой массовой аудитории, совершить «прыжок от элитарности к массовости».

Список использованной литературы:

1. Марков П.А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 1. Из истории русского и советского театра. 542 с.
2. Мокульский С.С. Переоценка традиций // Театральный Октябрь. М.; Л., 1926. С. 9 – 29.
3. Мейерхольд В.Э. Возрождение цирка [: Выступление 17 февраля 1919 г.] // Творческое наследие В.Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 33.
4. Мейерхольд В.Э. Да здравствует жонглер! // Эхо цирка. 1917. № 3. 1 (14) авг. С. 3.
5. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября.
6. Сергеев А.В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008. 157 с.
7. Пиотровский А.И. Остров чудес // Пиотровский А.И. За советский театр! Л., 1925. С. 21 – 22.

К ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Мажар М.В.

*Харьковская государственная академия культуры
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры Шумакова С.Н.*

В современном театре сегодня как никогда актуальна тема так называемой вседозволенности «современной режиссуры», нарушение эстетических и этических норм на театральных сценах. Важно понимать, что понятия «творчество» и «искусство» не всегда тождественны, так как результатом творческой деятельности не всегда становится произведением искусства.

Творчество – это не просто деятельность. Она может быть и не творческой, исполнительской, репродуктивной, механически однообразной. В творческой деятельности возникают качественно новые, небывалые материальные и духовные ценности. Но это

становится возможным только благодаря тому, что в процессе творчества обнаруживаются, проявляются и развиваются высшие духовные способности человеческой личности – разум, воображение и воля [1, с. 268].

Творчество в художественной деятельности опирается на познание, оно немыслимо без ценностной ориентации.

Творчество всегда несет на себе печать личности как индивидуальности. Есть деятельность, в которой творческая составляющая исчезающе мала, но есть и субъекты, чья деятельность максимально имеет творческий характер [2, с. 64].

Любая деятельность создаёт продукт в виде искусственного конкретного предмета. Художественная деятельность, в свою очередь, имеет свои, художественные формы продукта: от наскальных рисунков древних до поэтической литературы; среди этих форм и театральные представления.

В любой форме художественной деятельности присутствует ряд общих существенных свойств и принципов. Прежде всего, речь идёт о присущем всем художественным предметам эстетическом, эмоциональном и нравственном содержании. Эти основные свойства художественного продукта.

Художественная деятельность разделяется на составляющие её виды деятельности – оценочную, воспитательную, коммуникативную, преобразовательную, игровую, которые присутствуют в ней благодаря своему эстетическому началу. И как часто утверждается, центральным звеном, продуктом художественной деятельности является искусство [1, с. 268].

Деятельность может быть творческой, если её результатом является некий оригинальный продукт, обладающий не только субъективной, но и объективной новизной. Субъективной новизной обладают продукты творчества, пусть объективно не новые, но ранее неизвестные художнику. Путь к объективно новому всегда лежит через субъективно новое. Это является специфической чертой творчества. Ведь творчество – это всегда процесс поиска новых художественных форм и содержания.

Проблема сегодняшнего театрального искусства такова, что в него пришла плеяда режиссёров, считающих, что как творческим личностям им в театре возможно (разрешено) абсолютно всё. Творческую

свободу они воспринимают слишком буквально и объясняют свои экспериментальные постановки спасением театра от замшелости и закостенелости. И часто режиссёрам новой волны отказывает чувство меры в желании уйти от традиционности, найти что-то новое и вдохнуть «свежий воздух» в современный театральный процесс [1, с. 270].

Нормы и границы художественного творчества не могут не соответствовать нормам и границам нравственности и прекрасного в восприятии существующей действительности. Ценность же театра состоит в том числе в традиционности, психологизме и, прежде всего, в неизменности определенных нравственных установок. Театр не должен носить такой публицистический и наступательный характер резкого эпатажа. Театр должен заниматься человеческими взаимоотношениями и характерами человеческими. Для возникновения культуры необходимы определённые рамки, пределы, табу. Даже если наша суровая действительность должна каким-то образом входить в спектакли, делать это нужно тактично, очень дозировано [3; 4].

Таким образом, для многих зрителей и некоторых режиссёров искусство сегодня по-прежнему – носитель эстетического. Представления о безграничности творчества можно рассматривать только с позиции поиска новых художественных приёмов и выразительных средств. Творчество невозможно оторвать от существующей в данный момент морали, от представлений о Добре и Зле, иначе творчество теряет всякий смысл. Эстетическое всегда неразрывно связано с этическим.

Список использованной литературы:

1. Литвина Д.В., Бернацкий В.О., Мезенцев Е.А. Проблемы творчества в современном театре / Д.В. Литвина, В.О. Бернацкий, Е.А. Мезенцев // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. №4. С. 265-271.

2. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек. Функции художественной деятельности. – М.: Политиздат, 1985. – 415 с.

3. Литвина Д.В., Мезенцев Е.А. Нравственно-эстетическая составляющая искусства / Д.В. Литвина, Е.А. Мезенцев // Омский научный вестник. Серия: «Общество. История. Современность». 2013. № 5 (122). С. 210-212.

4. Литвина Д.В., Бернацкий В.О. Творчество и искусство современного театра / Д. В. Литвина, В.О. Бернацкий // Гуманитарные,

социально- экономические и общественные науки. Серия: «Философские науки и культурология». 2015. №9. С. 19-22.

5. Яков В. Тень над сценой // Театрал. 2012. № 7-8(96). URL: <http://www.teatral-online.ru/news/7094/>.

6. Художественная жизнь современного общества. Т.4. Кн.2. Государственная культурная политика в документах и материалах. СПб., 2001.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СЕМЕЙНО-БРАЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА

Меньщикова Е.С.

*Челябинский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент,
заведующая отделом аспирантуры и докторантуры Е.В. Швачко.*

Вопросы, связанные с возникновением и развитием семейно-брачных отношений всегда являются актуальными в различных науках социально-гуманитарного знания. Семья как социальный институт практически в любых эпохах являлась ячейкой социума. Исторические и политические изменения в стране не могли не оказывать свое влияние на развитие семьи.

До крещения Руси в семейно-брачные отношения государство не вмешивалось и, в то же время, эти отношения регулировались нормами обычая. В Повести Временных лет учитывался такой языческий способ заключения брака, как «похищение», или как еще называли «умычка» невесты у древлян, радимичей и у некоторых других племен. Непосредственно это была договоренность между женихом и невестой. Между тем, молодежь собиралась на игрища с песнями и плясками на берегах рек и озер, чтобы женихи совершали «похищение» невест. Главой семейства являлся муж и все домочадцы, и все находились в его полном подчинении. Супруг или отец семьи обязан «поучать» домашних, а именно это заключалось даже в систематических побоях, которым должны были подвергаться дети и жена. Большое уважение было к вдовам и к тому же они становились хозяйками в доме, т. е.

после смерти супруга им переходила роль главы семейства [6, с. 120].

Издrevле у славян считалось важным уважительное отношение к старшим. У русских царило в семьях спокойствие и целомудрие. Из-за их кротости, смиренности и стыдливости упрощалась их брачная жизнь. Супружескую верность мужа ценили, жены раболепно им повиновались. Мать воспитывала в детях дух патриотизма и постепенно у детей возникала даже ненависть к врагам. Дети ценили наставления и советы старших, следуя древнему обычаю, почитали своих родителей и ухаживали за ними до старости лет.

Наши предки закалисто переносили перемены погоды и не знали ни холод, ни зной, и легко побарывали болезни. Наслаждались долголетием и довольствовались тем, что производила природа [4].

При крещении Руси в русскую семью перенеслись многие нормы византийского права, в том числе это касалось семейно-брачных отношений. Православная церковь регулировала эти отношения. По византийским законам брачный возраст устанавливался в 14-15 лет для мужчин и в 12-13 лет для женщин.

Христианство запретило на Руси многоженство. Даже заточением в монастырь грозило юной жене, из-за которой мог пошатнуться предшествующий брак мужчины – это прописано в уставе князя Ярослава. Браки допускались только между христианами. После Крещения Руси совершение брака происходило в форме церковного венчания. Сохранение прежних языческих форм заключения брака запрещалась законом [7, с. 15].

Поводы по расторжению брака естественно также были заимствованы из византийских законов, в частности из Прохирона с русскими традициями. Интересный факт, как прописано в византийском законе, что именно не муж был виновным в расторжении брака, а жена. Отсюда следует, что правом развода по ряду поводов наделялся только мужчина. Можно соотнести это с тем, что как было уже ранее сказано, муж был главой семьи, так как принято по обычаю [9, с. 116].

Позднее, уже в XVI веке основным документом, контролировавшим семейные отношения, являлся «Домострой». В этом документе ценилась роль матери и жены. Жена отвечала за семейную благотворительность и регулировала эмоциональные отношения в семье [3, с. 31].

В обязанности главы семьи входило воспитание, в том числе духовном плане и домашние хлопоты. Супруга знала всю домашнюю

работу с тем, чтобы учить и контролировать слуг. Мать доминирует в воспитании дочери, а сына – отец. Все решения, связанные с бытом и строительством, жена и муж принимали совместно. Если возникали семейные проблемы, то они должны были обсуждаться наедине.

Одним из интересных для современного человека литературным памятником являлся «Домострой». Любовь к детям в нем понималась как забота о телесном благополучии, нежели о духовном развитии чада. В семье дети по своему положению приравнялись к слугам. Исполнение обязанностей детей входило: полное послушание родителей, любовь к ним и забота о них в старости. Карался смертной казнью или отлучению от церкви тот человек, который наносит побои родителям [3, с. 7].

В эпоху правления Петра I началось рассмотрение семейного права, как составляющее общей правовой структуры государства. Первый указ правителя заявил о принципе добровольности вступления в брак. Под влиянием этого указа родственники не принуждали жениха и невесту к браку. Начиная с 1714 года, всех священников заставляют регистрировать все акты гражданского состояния.

В XVIII веке вместо института патриаршества был создан Синод, где были выложены все вопросы семейного права, и при этом соблюдалось старое законодательство. К вдовам был особый государственный подход. У обеспеченных вдов оставалась движимая или недвижимая собственность от умершего мужа, другие же жили в бедности. Для нищих вдов спасением было только новое замужество.

В это же время в сороковых годах XVIII века вышел Указ Синода, о том, что запрещается заключать брачный союз после 80 лет. А уже с 1775 года «семейное законодательство» увеличивается новыми правилами. Брак заключался в приходской церкви. Возраст для заключения брака у мужчин составлял 18 лет, у женщин в 16 лет [9, с. 33].

Независимо от возраста жениха и невесты, для того, чтобы совершить бракосочетание, нужно было получить согласие родителей. Запись о заключении брака делалась в метрической книге. Такие книги возникли по распоряжению церковного собора в 1666-1667 гг. Метрические книги были заведены во всех церквях благодаря Петру I в 1721 году. Постепенно государство начинает вмешиваться в права церкви по брачно-семейным делам.

На протяжении нескольких столетий правовое регулирование

оставалось патриархальным [8, с. 82]. В это же время пытались рассматривать проблему брака и семьи: С.Пуфендорф, Т.Гоббс, Г.Лейбниц, Х.Вольф, Вольтер, Ж.Ж. Руссо, Д.Дидро, И.Кант, И.Фихте и другие мыслители эпохи Разума и Просвещения [2, с. 371].

Важнейшей функции семьи является, передача культурной информации накопленного опыта молодому поколению. До середины XIX века философы и историки трактовали общество, как разросшуюся вширь семью.

Изменчивостью форм брака и семьи занимался Л.Г. Морган, в 1868 г. опубликовавшего свои первые выводы, он выявил, что форма брака производит форму семьи и потом систему родства, в итоге они составляют систему единого целого. Л.Г. Морган близко устанавливает их взаимоотношения: «Семья представляет собой активный элемент. Она никогда не бывает неподвижной, развивается от низшей формы к высшей, по мере того, как общество переходит из одной формы в другую, более высокую. Системы родства, напротив, пассивны, только спустя много времени отмечают они прогресс, совершенный семьей, и радикальным образом меняются «только тогда, когда радикальным образом изменилась семья» [5, с. 216].

Исторический подход к происхождению семьи, приобретшей форму в европейской культуре, представлен марксистами, а точнее Ф.Энгельсом в своих научных работах [10, с. 7].

В начале XX века в семейно-брачных отношениях происходят изменения, такие как установление равенства полов. Патриархальный образ семейной жизни утрачивает свою силу и взамен приходит эгалитарный. Это понятие означает равноправие супругов, сознательное управление деторождения, возрастает роль межличностного общения.

С начала 70-х увеличивается число детей рожденных вне зарегистрированного брака. У женщин до 20 лет каждое пятое рождение – вне брака. В стране увеличивается количество семей матерей-одиночек, где отсутствует один из важных членов семьи – отец. Брачный возраст повышается и не имеет границ.

Развитие семьи заметно снижается за счет перехода от многодетной семьи к малодетной. После 1987 года в отечественной статистике смертность населения стала увеличиваться, а рождаемость стала падать.

На рубеже XX-XXI вв. внебрачные семьи получили своё распространение и исследователи выявили, что патриархальная семья

в силу своей традиционности и четкого закрепления социальных ролей, является более стабильной и успешной в реализации задач социализации.

Итак, обозначив некоторые этапы развития семейно-брачных отношений, изменений в области института семьи, можно увидеть следующие выводы. Во-первых, много лет назад в семье ценностью был патриархальный уклад, сейчас это переросло в равенство полов или в первенство женщин. Во-вторых, брачный возраст постепенно возрастал с каждым историческим периодом, в современных условиях не знает границ. В-третьих, послушание родителей и почитание старших утрачивает свою силу. В-четвертых, процент многодетных семей уменьшился. В-пятых раньше было важным заключать браки в церкви и служить церковному канону, следовательно, в семье была четкая система ценностей, а сейчас это не всегда соблюдается.

Таким образом, к сожалению, семейные ценности утрачивают свою значимость. Многие понимают как важна семья и если придерживаться исторических традиций развития этого института брака, то есть надежда, что новое поколение не растеряет самых главных семейных ценностей для будущего человечества.

Список использованной литературы:

1. Гаранина Е.Ю. Семейное воспитание: учебное пособие / Е.Ю. Гаранина, Н.А. Коноплёва, С.Ф. Карабанова. – М: ФЛИНТА, 2013. – 17 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Философия духа / Г.В.Ф. Гегель // Энциклопедия философских наук. – ч 3. – М.: Мысль, 1977. – 471 с.
3. *Домострой* / В.В. Колесов, В.В. Рождественская; отв. ред. В.Л. Дмитриев // *Литературные памятники*. – 2-е изд. – СПб: Наука, 2005. – 400 с.
4. Клопыжникова А.А. Образ жизни и верований народа Древней Руси / А.А. Клопыжникова [Электронный ресурс] // Журнал «Аналитика культурологии». Электронное научное издание. – Выпуск 3 (12). – 2008. http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/422-article_5-4.html режим доступа свободный. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 4.04.2016)
5. Морган Л.Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации /

Л.Г. Морган. – Л.: Изд-во ин-та народов Севера ЦИК СССР, 1935. – 350 с.

6. Семёнова М.А. Быт и верования древних славян / М.А. Семёнова СПб.: Азбука-классика, 2001. – 560 с.

7. Терещенко А.В. История культуры русского народа / А.В. Терещенко М.: ЭКСМО, 2007. – 736 с.

8. Цатурова М.К. Русское семейное право XVI-XVIII вв. / М.К. Цатурова. – М.: Юридическая литература, 1991. – 112 с.

9. Чистяков О.И. Российское законодательство X-XX вв. / О.И. Чистяков. – М.: Юридическая литература, 1984. – 432 с.

10. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства / К.Маркс, Ф.Энгельс // Избранные произведения. В 3-х т. – Т. 3. – М.: Политиздат, 1986. – 639 с.

11. Эшматова Г.Б. Религиозные нормы в семейно-брачных отношениях / Г.Б. Эшматова // Исторический вестник. – 2015. – № 9. – С. 105-117.

ИГРА ЖИВОГО ДЕЙСТВИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ФОРМА СИНТЕЗА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И ХЕППЕНИНГА

Ростовцева Е.С.

Харьковская государственная академия культуры

***Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры ХГАК Шумакова С.Н.***

Ролевая игра живого действия – стремительно развивающийся феномен современной культуры. Зародившись в 90-х годах прошлого столетия в постсоветском пространстве, это явление к сегодняшнему дню уверенно обрело ряд устоявшихся форм. В своей эстетике ролевые игры живого действия, по сути, будучи досуговой формой деятельности, как правило, опираются на театральные приемы.

Ролевая игра живого действия – это игра развлекательного назначения, вид драматического процесса, участники которого поступают в рамках выбранных ими ролей, руководствуясь характером своей роли и внутренней логикой среды [5].

Допуская мысль, что сюжетно ролевая игра имеет в своей основе признаки искусства [7], мы можем рассматривать процессы ролевых игр живого действия сквозь призму художественного анализа, исследовать ролевые игры живого действия как один из возможных этапов развития театра, в частности, как синтез хепенинга и драматического сюжета. Общественное значение отечественного театра упало, но, словно бы по закону всемирной компенсации, окружающая нас жизнь все больше театрализуется. Современная музыка, современная поэзия, выставки современного искусства, даже современный спорт буквально пронизаны духом театральности. Мы можем обнаружить театр не только в политике, но даже в экономике (например, феномен «провокативного маркетинга»), акционизме, перформансе, ролевой игре [4].

Какие же общие составляющие включают в себя театр и игры живого действия, позволяющие говорить о ролевых играх как о зарождающемся жанре драматического искусства? В ролевой игре удовлетворяется потребность человека в самостоятельном творчестве [6]. В то время как театральный зритель преимущественно выступает в роли пассивного наблюдателя, возможность сотворчества уже появляется в более поздних формах искусства, включающих элемент интерактивности, но исключающих драматургически сюжетную составляющую, так как участнику предоставляется полная свобода самовыражения, не предполагающая какое-либо прогнозирование результата.

На протяжении всей истории развития театра собственно театральные действия несли в своей основе определенные функции. Кроме развлекательной функции античный театр выполнял ряд значимых социальных задач, прежде всего, как место обсуждения общественно важных проблем, выраженных в художественной форме, что способствовало не только формированию гражданской личности, но и «очищению» благодаря эмоционально чувственным ощущениям (катарсису) [3]. Театр средневековья помимо развлекательной функции выполнял свои «задачи»: это и приобщение к церкви в период литургической драмы и дидактическая функция моралите [1, с. 88]. Далее от социально-религиозных задач театр переходит к обретению более художественного значения.

Как некогда в древней Элладе, когда мифология была почвой, на которой выросло великое античное искусство, так и новая историческая эпоха получила свое первичное художественное воплощение в образных

видениях, которые и послужили предпосылкой для развития нового сценического стиля [2, с. 205]. Приходится констатировать факт, что игры живого действия, по существу, представляющие синтезом драматической театральной традиции и хеппининга, похожи или на интерактивное кино, или интерактивную книгу, или экспериментальный театр, в основе которых уже лежит более-менее сформированная история [8, с. 89].

Исходя из сказанного, можно утверждать, что весь инструментарий театроведческой науки релевантен в анализе художественной ценности ролевой игры живого действия. Однако данный подход мало встречается в интерпретации игр живого действия, чаще исследования опираются на изучение психологических, образовательных и социальных аспектов.

Учитывая культурную важность феномена и его массовость, можно считать, что ролевые игры живого действия – это предтеча нового жанра в искусстве.

Список использованной литературы:

1. Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / Г.Н. Бояджиев, А.К. Дживелегов – М.: Наука, 1955. – 752 с.
2. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров: 2-е изд. / Г.Н. Бояджиев – Минск: Просвещение, 1981. 336 с.
3. Головня В. История античного театра/ В.В. Головня – М.: Искусство, 1972. – 400с.
4. Давыдова М. Несколько слов о театре / М.Давыдова – М.: журнал «Театр.» №1. 2010 – с.3-4.
5. Демина А. Феномен «Ролевого движения» в России / А.В. Демина – Астрахань: журнал Каспийский регион: политика, экономика, культура. № 2, 2010. – с.101.
6. Есаулов В. Ролевые игры живого действия: кто играет и зачем/ В.И. Есаулов, С.А. Ошемкова, Н.А. Ошемкова – Краснодар: журнал Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, № 11, том 1, 2015. – с.15.
7. Лосинская А. Признаки искусства в сюжетно ролевой игре / А.Ю. Лосинская – Вопросы культурологии № 4, 2011. – с.119 – 124.
8. Спиглазова И. О типологии игр и игроков: переосмысление традиционных понятий / И.В. Спиглазова, Культурологічний альманах:

Випуск 1. Ціннісні зміни молоді і сучасні форми культуротворчості. –
Вінниця: ТОВ Нілан-ЛТД, 2015. – 150 с.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРЛІ ӨНЕРІ – ХАЛЫҚ ҚАЗЫНАСЫ

Сүлеймен А.

*Абай атындағы ҚазҰПУ Өнер, мәдениет және спорт институты
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., доценті Ақбаева Ш.Ә.*

Дәстүр түсінігін өмір мен танымдық мәніне байланысты қарастырып көрейікші. Қоғам дамуы барысында адамдар арасындағы қалыптасып, өркендеп, өзгеріп отыратын және ондағы тұрақтылықты ретке келтіріп отыратын қоғамдық құралды «дәстүр» дейміз. Қоғамның қай саласында болмасын тұрақтылық болмаса даму да болмайтыны сияқты, дәстүрсіз жаңа нәрсенің қалыптасуы мүмкін емес.

Адам тек зерделі тіршілік иесі ғана емес, сонымен бірге оның бойында қасиетті рух бар. “Руханилық – бұл сыртқы болмыс универсумын тұлғаның ішкі ғаламына этикалық негізде айналдыру қабілеті, сол ішкі әлемді құрау қабілеті арқылы үнемі өзгеріп отыратын жағдайдың алдында адамның өзіне сәйкестігі мен оның еркіндігін жүзеге асыра білуі. Руханилық ақыр аяғында өзіндік мағыналық космогонияға, әлем образының тұлғаның адамгершілік заңымен бірігуіне әкеледі” [1,213б].

«Дәстүрлі өнер» ата-бабамыздан келе жатқан көптеген ғасырлар бойы шыңдалып, санамызда, рухымызда, болмысымызда өзіндік қолтаңба ретінде сіңіп қалыптасқан өнер түрі болып табылады.

Біз бұл жерде екі түрлі нәрсені ескеруге тиіспіз. Біріншісі - дәстүрлі өнерді алғашқы қауымдық кезең өнерімен шатастырмауымыз керек. Себебі дәстүрлі өнерде алғашқы қауымдық кезеңдегі, тіпті одан бергі сақ, қыпшақ-қимақ, түркі мәдениеті өн бойында тұтас сақталып жатқанымен, ол – кейін де өзгерістерге ұшырап, бүгінгі күнге жеткен халықтық өнер.

Екіншісіне, кейбір зерттеушілер дәстүрлі өнер деп 1920 жылдарға дейінгі өнерді жатқызады. Кеңес үкіметі кезеңінде реалистік өнердің қалыптасуына байланысты дәстүрлі өнер жойылған секілді. Бұл да сыңаржақты түсінік деп есептеуіміз керек. Себебі қалай мойындамаймыз

десек те кеңес үкіметі тұсында қаншалықты қудалауына қарамастан дәстүрлі мәдениет өз болмысын сақтап қана қалған жоқ, сонымен бірге бейнелеу өнерімен жарысып, кей жағдайда онымен ұштаса отырып дамып келді.

Біз сөз етіп отырған дәстүрлі өнер өнердің басқа түрлерінен өзгеше болып келеді. Оның өзінің болмысы, табиғи сипаты бар. Яғни дәстүрлі өнер қазақ халқының дәстүрлі өмір салтымен, материалдық және рухани дүниесімен, халықтық психологиясымен ерекшеленетін әлем мәдениетіндегі өз орнымен сипатталады. Сондықтан да дәстүрлі өнер этномәдениетпен, ұлттық педагогикамен байланысты.

Белгілі ғалым С.Ақатай өз мақаласында қазақтың ұлттық менталитетін қазақша өмір сүру дәстүрімен байланыстыра отырып қазіргі мәдениетіміздегі қос ағымды – қазақ немесе казах (ресми) және қазақы (этникалық) мәдениеттерді бөліп көрсетеді [2,81 б.]. Осыған ұқсас ой қазақ философия-сының негізін қалыптастырушылардың бірі А.Х. Қасымжановтың еңбегінде де ұшырасады. Ол «нағыз қазақ» пен «шала қазақ» арасындағы өлшемдер көбінесе ұмытылған, шіріген дәстүршілдік пен «Тамаша» – деп аталатын театралданған шоудың тақырыбын қамтамасыз ететін трагикомедиялық модерннің шекараларын сипаттайды» – деп бүгінгі күннің шындығын дәл нысаналап белгілеген болатын [3,22 б.]. Ал педагог және мәдениеттанушы ғалым М.Х. Балтабаев қазіргі мәдениеттің даму ерекшелігіне арналған монографиясында қазақ менталитетінің өзегі ретінде Батыс пен Шығыстың танымдық формаларының синтезі түрінде көрінетін еуроазияшылдықты насихаттап, келешектегі қазақстандық қоғамды біріктіруші бірден-бір «ұлттық идея» деп үміттенеді.[4,84б.] Ал Д.Кішібеков өз еңбегінде қазақ менталитетінің өзіндік сипатын оның өткенімен, бүгінгісі мен және ертеңімен барлық қырынан байланыстыра қарастырады [5].

Ұлттық мәдениет – халық игілігі. Ол өткен уақыт пен қазіргі заманның үйлесімді қасиеттерін жинақтауы керек. Олай болса, осы кезеңдегі мәдениет ауқымы ұлтымыздың тарихи шежіресі, ғасырлар ізін тастаған дәстүрлердің жалғасы.

Дәстүрлі мәдениеттің құндылығын XX ғасырдың басында Ахмет Байтұрсынов, Әлихан Бөкейханов, Халел Досмуханбетов басқа да қазақтың біртуар азаматтары табиғи күйінде, тәрбиенің ажырамас бөлігі ретінде түсінді. Олар ұлтымызды оянуға, білім алуға, сауатты болуға

шақырды. Кейін бұл арыстардың көбі қазақ алфавитін құрастыруда, оқулықтар жазуда, қазақ фольклорын жинақтауда, газет шығаруда, уағыздау жұмыстарын жүргізуде көптеген жұмыстар атқарды. Міржақып Дулатов өзінің мақалалары мен өлеңдерінде «білімді мыңды жығады, білікті бірді жығады», «жақсымен өткен мәжілістің бір сағаты бір жылға тең», «шығады асыл – тастан, өнер – жастан, тәрбие тәуір болса әуел бастан» деген қанатты сөздер мен өлеңдерінде, мақалаларында алға тартып, халқын оқу-білім алуға шақырады.

Дәстүр – тарихи қалыптасқан қоғам үшін пайдалы, ұрпақтан-ұрпаққа беріліп және белгілі уақыт аралығында сақталып отыратын адамзат тәжірибесінің жалғастығы мен жиынтығы, мәдени мұрасы: әдет-ғұрыптар, ырымдар, жүріс-тұрыс қалыптары мен тәртіптері, үрдістер, жөн-жоралғылар, мейрамдар, церемониялар және т.б.

Дәстүр ұғымы «сабақтастық», «мәдени мұра», «төлтумалық», «ерекшелік» түсініктерімен тығыз байланысты. Ғылыми талдау олардың айырмашылығын талап етеді. «Сабақтастық» – тарихи-мәдени тәжірибе процесіндегі жаңа мен ескі арасындағы объективті қажетті байланыс. Бұл байланыс тұтастықты қамтамасыз етеді және мәдениеттің үдемелі дамуының алғышарты болып саналады. «Мұра» – бұл уақыт ағымында өзгермейтін өткенге қатысты рухани-мәдени материал және ұрпақтардың рухани дамуының іргетасы болып табылады.

«Төлтумалық» өзіндік дамуға бағытталған қоғамның динамикалық принципі, оның «өмірлік ядросы» деген ұғымды білдіреді. Нағыз мәдениет, төлтумалылығымен, бірегейлігімен дараланады. А.Сейдімбековтың сөзімен айтқанда: «Еліктеудің шын аты – қайталау. Рухани сұғанақ (плагиат) болған ел, біріншіден өзінің болашағынан айрылса, екіншіден өзгенің асылын малшылайды» [6, 9 б.].

Белгілі уақыттарда күшейе түсетін дәстүрге қайта бет бұру, оны зерттеуге ұмтылу тарихтағы өтпелі кезеңдерде ерекше мәнге ие болатын қоғамдағы үлкен қызығушылықтан туады. Мұндай жағдайда қоғамның рухани өмірінде «қайта өрлеу», «жаңғырту», «реставрация», «ревайвал» сияқты мәдени элементтер орын алады. Дәстүрлі құндылықтар жүйесі дағдарысқа ұшыраған тұста дәстүрлерді заман талабымен үйлестіру мәселесі туындайды. Бұл жағдайда қоғамда «дәстүршілдік», «жаңашылдық», «архаистік», «батысшылдық», т.б. тенденциялар пайда болады.

Ұмыт қалған дәстүрлер мен ұлттық дүниетаным ғылыми

тұрғыда зерттеле бастады. Ә.Марғұлан, Х.Арғынбаев, Ө.Жәнібеков, Ө.Тәжімұратов, С.Ақатай, М.С.Мұқанов, А.Сейдімбеков, С.Қасиманов, Б.Байжігітов, Н.Шаханова т.б. еңбектерінде дәстүр философиялық-этнографиялық-мәдениеттанымдық тұрғыда жан-жақты қарастырылады.

«Дәстүрлі», «мәдениет «түсініктеріне теориялық анықтамалар жасап, оларды жіктеп өткеннен кейін дәстүрлі өнердің көркемдік сипатына тоқталып, олардың атқаратын функциялық және көркемдік міндетіне байланысты жіктеп өтуімізге болады. Алдымен, дәстүрлі өнер түсінігі өнердің қандай түрлерін қамтиды екен соған тоқталып өтейік.

Егер дәстүрлі өнерді бейнелеу өнеріне қатысты талдайтын болсақ, оған алдымен қол өнерінің түрлері және дәстүрлі сәулет, мүсін өнерлері кіреді.

Қол өнері - ғасырлар бойы шыңдалып практикалық іс-тәжірибе негізінде қалыптасқан іс-әрекеттің жемісі. Сондықтан ондағы шеберлік «қалыптау», «өру», «тігу», «бастыру», «қашау», «құрастыру», «түрлендіру», «бейнелеу» секілді «қолдан қолға», «атадан балаға» берілетін дәстүрлі тәжірибемен байланысты.

Дәстүрлі өнерде әйелдер айналысатын өнер түрлері өрмек токумен, киіз бастырумен, сырмақ сырумен, кесте тігумен, шілтер шалумен, тері киім тігумен, ши ораумен, түрлендірумен байланысты болса, ер адамдар ағаш ию, сүйек ою, мүйіз балқыту, тас қашау, металл өңдеу, оны өрнектеу секілді іс-әрекеттермен шұғылданды. Кей жағдайда атқаратын ісіне қарай қол өнері үш топқа бөлінеді:

1. Шеберлер (ағаштан түрлі бұйымдар жасап, киіз үй жабдықтары мен тоқылатын бұйымдарды дайындайтындар)
2. Зергерлер (алтын, күміс мәдендері мен асыл тастарды пайдаланып, әшекейлі сәндік бұйымдарды дайындайтындар)
3. Ұсталар (ат әбзелдері секілді темірден заттар соғатындар).

Дәстүрлі өнер шығармаларының өзі жүктеп отыратын, оның өзінің бойынан шығатын бірнеше міндет бар:

- дәстүрлі өнер – эстетикалық тәрбие көзі. Педагогикада ол халықтық педагогикамен байланысты. К.Д. Ушинский халықтың өзіне ғана тән табиғилықсыз тәрбие болуы мүмкін емес деп ойлайды. Тәрбие өздігінен қалыптаспайды, ол халықтық рухпен бірге қалыптасады [7]. Дегенмен оны халықтық педагогикамен ғана шектеу оның даму

өрісін тарылтқан болар еді. Ол қазіргі ең жетік деген педагогикалық ілім айналысатын зерттеу объектісіне айналуға тиіс. Себебі ол қазіргі заманғы этнография, философия, өнертану, әдебиет, мәдениеттану, т.т. пәндердің көкейкесті мәселелерін қамтып отыр. Осы мәселелер оқу орындарының әдістемелік материалдарына енуге мүмкіндігі әбден мол;

- дәстүрлі өнер жастардың мінез-құлқындағы тәртіптің ұйытқысы. Педагогикалық канон дәстүрлі өнердің өн бойында жинақталған. Оның әсері діни ережеден кем емес;

- дәстүрлі өнер өзінің табиғи сипаты жағынан әдет-ғұрыпты сыйлауға, меңгеруге, игеруге тәрбиелейді. Әдет-ғұрып шектеушілік емес, керісінше адам бойындағы адамгершілік қасиеттерді аша түседі;

- дәстүрлі өнер өрелі рухтың ұйытқысы салт-сәнділікті ұғынуға мүмкіндік жасайды. Көшпелі өмір барысындағы әр түрлі мейрамдарда, той, ас беру секілді шерулерде халқымыз ерекше сәнденіп, осы тойда бүкіл өнерін көрсетуге тырысқан. Ол қыз қуу, бәйге, көкпар, алтыбақан, айтыс, тартыс, т.б. секілді көптеген ойындар. Осы ойындардың әсемдігі жағынан маңызы өте зор;

- дәстүрлі өнердің жоғарыда айтылған қасиеттері баланы сұлулықты түсінуге ғана баулып қоймай, оның адамгершілік, мейірімділік, әділеттілік секілді қасиеттерін жетілдіреді;

- дәстүрлі өнердің (қол өнері, сәулет өнері) пішіні, кескіні, өрнектері, жалпы сұлбаны образды форма құрайтындығы түсінікті. Сондықтан да бейнелеу өнері сабағында форма мен мазмұн бірлігін анықтауға мүмкіндік жасайды. Сонымен бірге дәстүрлі өнерде форма мазмұнсыз да қатыса береді. Оған себеп, біріншіден, көптеген өрнектердің, көркем бұйымдардың мазмұндық мәні қазіргі кезде ұмыт болды. Екіншіден, олар жай ғана сәндік бұйым ретінде қатыса алады;

- ең ақырында біз дәстүрлі өнер бұйымдарының әдет-ғұрып, наным-сенім, киелілік мағыналарының негізінде оқушының дүниетанымдық көзқарасын қалыптастырамыз.

Маңғыстау жеріндегі қорымдарда сақталған монументті мүсін түрлерінен мысал келтірген кезде, біз, біріншіден, сыртқы сұлбасы кісітастарға ұқсас болып келетін вертикальді ескерткіштер – құлпытастарды айтамыз. А.Медоевдің тәріздес тас ескерткіштердің бойында менгир түсінігі жатыр дейді. Құлпытастар мәнін ұқтыру барысында балалардың дүниетанымдық түсінігіне игі әсер етуге болады.

Монументті мүсіндердің екінші түрі – қойтастар мен арқартастар. Қорымдарда қойтастардың бір-бірін қайталамайтын мыңдаған түрлерінің кездесуі кездейсоқ жағдай ма? Бұрын біз ою-өрнектегі қошқармүйіздің орталық орын алатынын айтушы едік. Енді, міне, қойтас және қошқартастың да дүниетанымдық түсінікте, қазақтың тұрмыс-салты мен дәстүрінде жалғасын тауып отырғанын байқаймыз. Ол халықтың бүкіл рухани болмысын өз бойына жинақтайды. Оқушының көркемдік талғамына игі әсер ету барысында біз берілген мысалдарды орынды пайдалануға мүмкіндігіміз бар.

Ерте және орта ғасырлардағы оба түрлері, қала құрылыстары, Айша-Бибі, Бабаджа-Хатун, Қозы Көрпеш-Баян Сұлу, Домбаул, Жошы хан, Алаша хан, Қожа Ахмед Йассауи жәдігерлері, Маңғыстау қорымдарындағы сағана там, төртқұлақ, күмбез там, мінтас түрлерінің көркемдік пластикасы, эстетикалық сымбаты, түзілімдік сипаты, оқушының тарихи-рухани-мәдени дүниесін тәрбиелеуге, олардың біліктілігін арттырып, жан жақты қалыптастыруға мүмкіндіктер жасайды.

Қазіргі кездері ғалымдар ұлттық төлтума өнеріміздің ілгерілеуіне кедергі болып отырған бүгінгі таңдағы кеселдер жөнінде нақтылай көрсетіп айтып келеді. Қазіргі таңда бұл кеселдердің алдын алмасақ, жеткіншек ұрпақты рухани жағынан тәрбиелеуде сыңаржақтылыққа ұрынуымыз мүмкін. Мектепке арналған білім беру тұжырымдамаларын, оқу бағдарламаларын жасау барысында ескерілетін сыңаржақтылықтардың бірі жастардың алуан түрлі жат мұраттарға, идеалдарға ұмтылушылығының табиғатын ұғумен байланыстыруымыз керек. Олар ұлттық өнердің төлтума қалыбын тұншықтыруда. Бұл мәселені бұрын қозғаған болсақ, оны айтқан адамның өзін «ескіні көксеуші», «артта қалған», «ұлтшыл» деген кінә таққан болар едік. Дегенмен қазір жағдай өзгерді. Халықтық ұғымдарды, дәстүрлі дүниетанымды қайтадан жаңғыртуға мүмкіндік мол. Осының негізінде дәстүрлі өнер негіздерін мектепке де енгізуге болады. Бірақ санамызға 70 жыл ішінде мықтап енген өнер жөніндегі танымдық категориялар оны ойдағыдай барынша тұжырымды, жүйелі етіп енгізуге мүмкіндік бермей отыр.

Қазақ дәстүрлі өнерінің көркемдік сипатын, оның мазмұндық мәнін қарастырған уақытта батыстық өнер үлгілерімен немесе орыс өнеріндегі реалистік қағидалармен, кеңес дәуіріндегі социалистік реализм өнерінің

көркемдік мүмкіндіктерімен шектелуге болмайды. Біз шектелу жөнінде ғана айтып отырмыз. Одан өнердің бұл көріністерін ескермеуіміз керек, білмеуіміз керек деп ешкім айтпайды. Керісінше заманымыздың ұлы жазушысы Мұхтар Әуезов: «Бұл өз тілін, әдебиетін білмеген, қадірлемеген адам толық мәнді интеллигент емес деуге болады, – дей келіп, – екі тілдің мәдениетін бойға сіңіру ол адамды кең тынысты етеді... Екі бірдей тілдің болу – екі енеге төл өскендей, екі жақты нәр қасиет, қуат береді», – деген болатын [8,452 б.]. Біз осы тұжырымды дамытып, екі тілмен де шектелуге болмайды. Орыс қазақ мәдениетімен бірге әлемдік озық үлгілі өнерін және әлемдік мәдениетте өз орнын қалыптастырған жетік өнер туындыларын білуіміз керек демекпіз.

Біздің айтатынымыз кез келген өнер құбылысы, соның ішінде орыс, батыс, шығыс, кеңес дәуіріндегі өнер туындыларын бір калькамен, бір шаблонмен, бір жақты қарастыруға келмейді. Қазақ өнерінің өзіндік ерекшелігі, өлшенетін, бағаланатын критерийлері бар деп айтпақшымыз. Дәстүрлі немесе халықтық өнер әруақытта дүниетанымдық көкейтесті мәселелермен байланысты.

Әрине, біз мәдениетімізді бүкіл әлемге таныту үшін көркем өнердегі ұлттық бейнемізді анықтап, жалпы адамзаттық игіліктерді тереңірек меңгеруге тиіспіз. Оны түсіну үшін алдымен біз еуропалық классикалық реалистік үлгідегі бейнелеу өнері мен ғасырлар бойы қалыптасқан және өзінің тұрақты сипаттық белгілерімен анықталатын халықтық шығармашылықты қамтитын мүсін, сәулет, қол өнері секілді атадан балаға мирас болып келе жатқан дәстүрлі өнер түрлерінің өзіндік ерекшеліктерін нақтылы да тереңірек зерттеуіміз қажет деп ойлаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Крымский С.Б. Контуры духовности: Новые контексты индивидуальности // Вопросы философии, №12, 1999.
2. Ақатай С. Қазақтың ұлттық менталитеті // Культура – сущность нации: Ғылыми матер. жинағы /Жалпы ред. Д.Исабеков, Е.Б. Иманбек. – Алматы, 1998, 212 с.
3. Касымжанов А.Х. Стеллы Кошо Цайдама – Алматы, 1998. – 212 с.
4. Балтабаев М.Х. Современная художественная культура Казахстана: гносеология, ментальность, преемственность, перспективы – Алматы, 1997. – 156 с.
5. Кішібеков Д. Қазақ менталитеті: кеше, бүгін, ертең. – Алматы,

1999. – 200 б.

6. Сейдімбек А. Қазақ әлемі. Этномәдени пайымдау: оқу құралы. – Алматы, 1997. – 464 б.

7. Ушинский К.Д. О народности в общественном воспитании, Собр. соч, т.2. – Москва, 1953. – С. 482.

8. Әуезов М.О. Жиырма томдық шығармалар жинағы, Т.19. – Алматы, 1985. – 412 б.

**«КӨРҰҒЛЫ» ЭПОСЫНЫҢ
ЗЕРТТЕЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ
(қазақ нұсқасы)**

Түрікпен К.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – ө.ғ.кандидаты, профессор Малдыбаева Р.С.

Көрұғлы эпосының өзіндік нұсқалары қазақтарда да кең тараған. Және басқа да ел аралық нұсқаларға қарағанда айырмашылықтар, ерекшеліктер жоқ емес. Біз дәстүрлі түрде Қазақстан аймағында, аталмыш эпостың орындалған немесе таралған аймақтары деп, жыраулық өнердің туы тігілген Сыр бойын (Қармақшы), жыр алыбы Жамбылды дүниеге келтірген жер жәнәты Жетісу аймағын, сонымен қатар Батыс аймағы, оның ішінде Ақтөбе, Маңғыстау өңірлерін айтуымызға болады. Таратып айтушылар (кейде өзіндік қолтаңба қалдырған авторлар) немесе орындаушылар да осы аталған аймақтардан шығып отырды.

Көрұғлы эпосының қазақтар арасында таралу себебін әртүрлі жолдармен түсіндіруге болады. Белгілі эпос зерттеуші ғалым Б.А. Каррыев: «Көрұғлы эпосының шығыс елдеріне түгел тарауының негізгі себебі көтеріліске қатысқандардың әр халықтан болуынан», – дейді. Ал осы себептің анық қанығын зерттеген ғалым М.Ғұмарова: «Көтерілістің болған кезі оғуз группасына жататын тайпалардың жігі ашылып болмаған кез еді, оған оғуз группасына жататын тайпалардың көпшілігі қатынасқан. Қазақтар оғуз группасынан бөлінбей тұрғанда XVI ғасырда болған сол көтеріліске қатысуы, солар арқылы Көрұғлы туралы аңыздар қазақ еліне де ертеден ақ таралуы мүмкін. Бертін келе, аталмыш эпос,

басқа да «Шахнама», «Мың бір түн» секілді дастандармен қатар шығыс елдерінің бүткіліне тарала бастайды. Қазақ жыраулары осы шығармаларды естіп, хат танитындары оқып, ол дастандарды өзінше өңдеп, қазақ нұсқаларын жасаған» дейді [1]. Әрине бұл тұжырымды расқа шығаруға болады. Себебі ретінде қазақ даласында аталмыш эпос нұсқаларының мол болуы, оны әуелі ел ішінде әңгіме, аңыз түрінде естіп, ақындық немесе жыраулық қабілеті бар адамдар, негізгі желісін сақтай отыра, эпосты өзінше сөйлетуі, өз дәуір кейпімен жаңартып қайта жырлауын айтуға болады.

Эпостың қазақ арасындағы варианттары «Қазақ әдебиетінің тарихы» басылымының бірінші кітабында, «Бұрын зерттелмеген жырлар» деген атаумен жарық көріп, онда эпостың қазақ орындаушылары немесе таратушылары Мұрын, Жамбыл, Нұрпейістер жырлаған жыр нұсқалары кең көлемде баяндалады. Қазақ нұсқаларына қатысты жырдың жиналу, баспаға ұсыну, баспа көру жұмыстары Қазан төңкерісіне дейін жинақталып, біразы хатталып кеңінен зерттеле бастады. Мәселен, 1905 жылы В.Мошценский «Бозай батыр және оның баласы Көрұғлы» деген аңызды, «қазақ аңызы» деп танып, оны орыс тілінде бастырады. Ал, 1906 жылы В.Карлсон есімді зерттеуші Қазақпай есімді ақынның аталмыш эпосты жырлағаны жөнінде мәлімет береді. Хасен Мирбаба жазып алған «Хикаят Көрұғлы», «Хикаят Ғауезхан» атты нұсқалар, 1885 жылы Қазан университеті баспасынан жарыққа шығады. Жырдың осы нұсқасы Қазан, Ташкент қалаларында 1890-1916 жылдар аралығында жиі жиі жарияланып отырған [3]. Ғұмарованың айтуынша, аталмыш жырдың ел ішіндегі аңызының желісін алып, оны дастан етіп жазып, өз нұсқасын ұсынушылардың бірі Ақтөбе облысы, Қобда ауданының қазағы Өтешұлы Қалижан. Ол «Түрікмен Қасымхан» деген нұсқаны таратушы есебінде қазақ арасында таныс есім. Және дастанды жазып болған соң, Қазан баспасында жұмыс жасайтын Хабибрахман дегенге жіберіп (1903 ж), ол қолжазба ақырында Қазан университетінде жұмыс жасайтын, профессор А.Васильевтің қолына түсіп, кейін аталмыш қолжазба Қазақстан зерттеу қоғамына тапсырылады [1].

Көрұғлы эпосының қазақ арасындағы нұсқаларын терең зерттеуші Ғұмарова, Көрұғлы туралы қазақтар арасында 15 дастан, үш ертегі барын және «Көрұғлының көрде туылуы» деп аталатын дастанның 9 нұсқасы, «Раушанбек» дастанының 3 нұсқасының табылғандығын жазады [1]. Жырды зерттеуші, эпостанушы қазақ ғалымдарының қатарында,

М.Ғұмарова, О.Нұрмағанбетова, С.Қасқабасов, Ә.Қоңыратбаев, Р.Бердібай, С.Садырбаевтар бар, бірақ бұл аз ғана есім қатары, аталмыш эпосты кең зерттеуші ғалымдар қауымының аздығын, эпос жөнінде қазақ версияларының аз зерттелу деңгейін көрсетеді. Мәселен, қазақтар арасындағы жырдың Көрұғлының немересі «Хасан хан» дастаны және оның нұсқалары әлі ер арасынан бірде бір рет табылып, тыңғылықты зерттеу жұмысын көрген жоқ. Осы ретте тағы бірайта кететін нәрсе, қазақтар арасында басқа елдердегідей аталмыш эпостың көп бөлімдері жырланбаған. Мәселен, «Көрұғлының үйленуі» қазақтар арасында ешбір орындаушының орындауында немесе жеткізушілердің еңбегінде жоқ яғни жырланбаған.

Көрұғлы эпосының қазақ нұсқаларын ең алғаш болып баспаға әзірлеген, ең алғашқы зерттеушісі есебінде танылатын ғалым М.Ғұмарова. Ол өзі алғыс сөзін жазған 1973 жылы жарық көрген «Көрұғлы» жинағына, қазақтар арасындағы жырды жеткізушілер мен олар орындаған аталмыш жырдың түрлі нұсқаларын кірістіреді [1]. Атап айтар болсақ, Р.Мәзқожаев, Е.Есенжолов, Қошанов, Қ.Өтешов нұсқалары. Аталмыш жинақ 1989 жылы қайта толықтырылып, оған Тәжібайұлы тапсырған «Көрұғлы мен Безерген» және Қазан қаласында жарық көрген «Хикаят Көрұғлы» (Х.Мирбаба) нұсқалары кірістіріледі. Жалпы алғанда, жырдың қазақ зерттеушілері қатарында Ә.Қоңыратбаев, Ш.Ыбыраев, Б.Әзібаева, М.Ғұмаровалардың есімі ерекше аталады. Олар тек жырды зерттеп қана қоймай, ондағы түрлі сюжет ерекшеліктерін салыстыра отырып, үлкен жинақ есебінде кітап шығарып, оларды бір жинаққа топтап, жырдың генезисі мен типологиясы хақында, жыр нұсқаларының жанрлық ерекшеліктері жөнінде кеңінен тебірене үлкен ғылыми еңбектерді дүниеге келтірді. Бұл эпостың, қазақ рухани әдебиеті мен мәдениеті тарихындағы өшпес құнды жаңалығы болып табылғаны сөзсіз.

Ғалым З. Сағитжанованың аталмыш жырға қатысты еңбегінде жырдың қазақ нұсқаларын екі түрлі бөлімге бөліп қарастырады. Яғни ол, жырдың толық және толық емес нұсқалары. Толық нұсқалар қатарына, Есенжолов нұсқасын («Көрұғлының қиссасы»), Хасан Мирбаба («Көрұғлы сұлтан»), Р.Мәзқожаев («Раушанбек») нұсқаларын жатқызады. Ал толық емес нұсқалар қатарына, Жамбыл («Көрұғлы»), Е.Құлсариев («Қисса Ғаузхан»), Ж.Балғынбай («Көрұғлының қиссасы»), Е.Есенжолов («Көрұғлы»), Молда Мұқан («Қисса Қалдар хан», «Қасым

хан туралы әңгіме», «Көрұғлы»), Н.Балабеков («Көрұғлы»), Қошанов («Әуезханның киссасы») нұсқаларын жатқызады [2].

Эпостардағы «сюжеттік тұтастану» мәселелеріне М.Әуезов және Ә.Қоңыратбаев, С.Қасқабасовтар алғаш мән берген еді. Яғни бұл деп отырғанымыз, эпостың бастапқы табалдырығы болып саналатын шағын баяндама өлеңдер. Аталмыш ғалымдар, бұл белгілердің өзегі ретінде қазақтың тұрмыс салт жырлары түрінде кездесетін «жоқтау өлеңдерді» көрсетеді. Яғни бастапқыда жоқтау түріндегі шығармалардағы мақтау мадақ, баяндама жолдар, кейін эпостық деңгейге жетті деген болжамды айтады. Бұл эпос генезисіне қатысты мәліметті ғалым З. Сағитжанова аталмыш эпосқа қатысты ғылыми еңбегінде, осы сюжеттік тұтастануды жалпы «Көрұғлы» эпосымен сонымен қатар жырдың қазақ нұсқаларымен тікелей байланыстырады. Оны ол, жырдағы Көрұғлы батырдың Ғиратқа, Ғауаз ханға айтқан мақтау өлеңдерімен байланыстырса керек. Сонымен қатар ғалым, тағы бір әдебиет әлеміндегі тұтастануды сөз етеді. Ол шежірелік тұтастану. Ерлік, қаһармандық жолды жалғаушы, Көрұғлының ұрпақтарына жалғасатын эпостағы тағы бір тұтастану. Дәл қазір, осы эпостағы тұтастану (циклизация) мәселелері тек логика түрінде ғана айтылып жүргендігін, оны дәлелдеген уақытта фольклорлық мысалдарға нақты сілтеме жасау керектігін, бұл әлі шешімін таппаған әдебиет саласындағы өзекті мәселе екенін баса айтқан ғалым ф.ғ.д. Т.Қоңыратбаев болды. Ол, көрнекті ғалым С.Қасқабасовтың «Қамбар батыр» жырына қатысты типтеген үш түрлі эпостағы «тұтастану пікірлерін» сынға алады (сюжеттік, ғұмырнамалық, шежірелік). Және шежірелік тұтастану генеологиялық мәселемен тығыз байланысты, ал гендік мәселеде қиял жүрмейді, онда нақты мәлімет қана бар деп көрсетеді. Осы тұрғыда, Т.Қоңыратбаев келтірген тұшымды пікірлерді ескере отырып, аталмыш жыр эпосын тұтастану типологиясына қатысты типтегенде, осы секілді мәселелерге аса мән беру қажеттігін айтқымыз келеді. «Толыбай – Раушанбек – Көрұғлы – Ғауазхан – Хасанхан – Қасымхан» жырлары шежірелік тұтастануға кірмеуі де әбден мүмкін.

Қазақ версияларында «Көрұғлы» батырдың ат есіміне байланысты жырланатын сюжеттерде, жырдың шығыс, батыс нұсқаларындағыдай емес. Яғни қазақ версиясында «Көрұғлы» есімі көрде туылғандықтан ғана айтылады. Эпос таралған Орта Азия мен шет ел халықтарында «Көрұғлы» жыры, аталуына қатысты үш түрлі нұсқада жырланады.

Мәселен «Гёр-оглы» (көр баласы), «Кер-оглы» (саңыраудың баласы), «Кёр-оглы» (соқырдың баласы). Эпосты әр ел өздерінше әртүрлі қолтаңбамен жырлайды. Бірақ негізгі өзегі бір. Мәселен түркмендерде, қазақтарда Көрұғлы көрде туылады. Ал өзге ұлттарда Көрұғлы біресе соқырдың баласы, біресе саңыраудың баласы болып жырланады. Белгілі ғалым Ә. Марғұлан эпостардағы ержүрек батыр, сол кездегі аталық қауымның (патриархалдық дәуір) арманы дей отырып, Көрұғлының «соқырдан тууы» сельжуктардан қалған дейді [4]. Қазақтар арасындағы «Көрұғлы» жыр сюжеттерінің реализмі көбірек шындыққа жанасады. Яғни қазақтар тек реализмі басым бөлімдерді ғана жеке дара етіп алып, түрлі өрнек қосып жырласа керек. Өзге ұлттарда, мәселен түркмен, әзірбайжан, түріктердегі Көрұғлы сюжеті, мейілінше мифтік құбылыстарға етене жақын, фантазиялық жағдаяттарға көбірек орын берген. Бізде керісінше. Ол бөлімдер я жырланбаған немесе мүлде жоқ.

Тағы бір айта кететін жәйт, қазақ нұсқаларындағы жырдағы кейіпкерлердің аттары, басқа еларалық нұсқаларда тіпті бөлек есімдермен аталады. Мәселен, әзірбайжан нұсқасында «Али Кеш, қазақтар оны «Толыбай сыншы», дәл осы нұсқада «Равшан мен Көрұғлы» бір адам, ал қазақтарда «Раушанбек атақты Толыбай сыншының баласы, Раушанбектен Көрұғлы туады». Осы ерекшелік жөнінде эпосты түбегейлі зерттеген М.Ғұмарова: «Әр ұлт «Көрұғлы» туралы эпостың бірінен бірі сюжеттік желісін ғана қабылдайды. Бәспе бәс аударма жасамайды. Сол сюжетке өз ұлтының өміріне үлкен әсер еткен жағдайларды қосады, кеңейтеді, дамытады, өзінше өңдейді. Қазақ жыраулары «Көрұғлы» эпосына қазақтың аңыз ертегілерінің, эпостарының эпизодтарынан алып, жырдың оқиғасын қазақ тыңдаушыларына таныс жайттармен баяндайды. Мәселен: Толыбай туралы қазақтың ежелгі аңызын «Көрұғлы» эпосына қосады, Көрұғлының әкесі Раушанбекті Толыбай сыншының баласы деп атайды», – дейді [4]. Қазақ нұсқаларындағы ерекше сюжет ретінде, кезінде Көрұғлы батырмен талай рет соғысып, жеңе алмай жүрген қызылбас Қалдар ханның баласы Безергеннің жүз жиырма жасқа келген Көрұғлымен соғыспақ болып, түрікмен еліне он екі мың әскерімен келіп, соғысқандығы жөнінде баяндалатын бөлімді айтуға болады.

Батырлық эпостардың барлығын өз кезегінде, тарихтық негізге жатқызбай, тек ойдан құрастырылған немесе тек қана халық қиялының жемісі деуге әбден болмас. Дегенмен ол тұжырымдарға жақындататын

белгілерді де жоққа шығаруға болмайды. Көп эпостардың сюжеті: «Тәңірден перзент сұрау», «әулие әмбиелердің басына барып түнеу», «ол перзенттің теңдессіз адам болуы», «өсіп жетілуіне қатысты фантазиялық әсірелеулер», батыр атына қатысты мифологиялық байланыстар», «аңыздық адамның көп өмір сүруі секілді» болып өрбиді. Осы орайда М.Әуезовтің «Аңыздық негізде тарихта болған адамның болмысы жатады» деген пікірін алға тартамыз. Қазақ нұсқаларында зерттеу нысанамызға алып отырған батырымыз 120 жас жасайды. Бұл қазақ халық қиялында өзінің сүйікті тұлғасына беретін орта немесе жоғары жас болып есептелсе керек. Қазақ даласын желмаясына мініп, жерұйықты іздеген Асан қайғы да жүз жиырма жасайды.

Қазақтар арасындағы «Көрұғлы» эпосының тағы бір ерекшелігі оның мақам саз орындаушылық ерекшеліктері. Мақам – белгілі бір шығармаларды жеткізу барысында қолданылатын музыкалық әуен. Эпостарда көбіне мақам саздар көп қолданыла бермейді, бірақ әрбір қолданылған мақам саздардың әрқайсысы орындаушылық және музыкалық ерекшеліктері жағынан дараланады. «Көрұғлы» эпосы Қызылорда облысы, Қармақшы ауданы жырауларының орындауында ерекше сипатқа ие. Қармақшы жыраулық дәстүрдің мақам саз ерекшеліктері ретінде, олардың көмейге салып айтатын құмығыңқы үн шығару, көмейден қайыра жыр айту белгілерін айтуға болады. Бұл туралы ғалым С.Елеманова Қармақшы орындаушылық стилінің ерекшелігі көмей дыбысындағы қоңыраулы дыбыстардың бар болуы дегенді айтады [5].

Қармақшы эпикалық жыр дәстүрінің ерекшелігінің бірі ретінде, ондағы жыр мақам саздардың молдығын айтуға болады. Аталмыш өңірдегі жыраулар Көрұғлы эпосын қырық шақты мақам сазбен орындаған және олардың көбі нотаға түсіріліп өңделген жоқ. Қазіргі уақытта біз кез келген орындаушылық мәселелердің тарихына ғана тоқталып, музыкалық мәселелеріне ден беріп жатқанымыз жоқ. Болашақта қазақ эпостарының жыр мақам саздары жөнінде әлі де келелі жұмыстар тізбегі, кезек күттірмейтін халық фольклорының өзекті мәселелері болуы тиіс деп ойлаймыз. Сыр өңіріндегі Көрұғлы эпосын жеті атасынан жыраулық жолды жалғаған Дүзбембет, Жиенбай әулеті күні бүгінге дейін жеткізді. Жиенбай жыраудың ұрпағы Көшеней мен Бидас аталмыш эпостың тексті мен қоса мақам саздарын қоса бүгінге аманаттаған данғайыр орындаушылар. 2010 жылы, күйші Т.Токжан және

жырау А.Алматовтардың жетекшілігімен «Көрұғлы» музыкалық эпосы кітап түрінде баспа бетін көріп, жоғары оқу орындарының студенттері мен ұстаздарына нұсқаулық ретінде ұсынылды. Аталмыш кітапта Көрұғлы эпосының жырау Б.Рүстембеков және К.Рүстембековтер орындауында 16 мақам сазы нотаға түсіріліп хатталды. Бұл секілді жұмыстар эпостың текстологиялық және музыкалық мақам саздарын зерттеудегі мәселелерін жеңілдетері сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Ғұмарова М. Көрұғлы. – Алматы. Жазушы баспасы, 1973. – 8 б.
2. Сағитжанова З. Көрұғлы жырының еларалық нұсқалары: генезисі мен типологиясы: автореф. фил.к., – Алматы, 2010. – 13 б.
3. Қоңыратай Т. Толық «піспеген» болмаса «шала піскен» сюжеттердің дәлелі қайсы? // akikat.kazgazeta.kz, 03.06.2013
4. Марғұлан Ә. Ежелгі жыр аңыздар. – Алматы, Жазушы. 1985. – 363 б.
5. Елеманова С. Наследие тюркской культуры. Исторический обзор казахской традиционной музыки. Кантана-пресс, – Алматы. Тюркская академия. – С.55.

О РОЛИ И ФУНКЦИЯХ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

Шарипова А.Б.

***Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.***

Современный этап развития казахстанской музыкальной науки характеризуется выдвижением таких проблем, которые еще недавно в силу различных причин не привлекали внимания музыковедов как область самостоятельного исследования. Одна из таких сфер – национальная киномузыка – художественное явление, интерес к которому начал проявляться только в последние десятилетия.

С момента становления казахстанского кинематографа прошло более 80 лет. За этот период в республике было создано большое коли-

чество картин разной жанровой и содержательной направленности. Такие картины, как «Кыз-Жибек», «Меня зовут Кожя», «Дочь степей», «Девушка-Джигит», «Дорога жизни» «Наш милый доктор», «Песнь о Маншук», «Ангел в тюбетейке», «На диком берегу Иртыша», «Конец атамана», «Транссибирский экспресс», и многие другие, навсегда вошли в историю отечественного кинематографа.

В сфере киномузыки работали многие ведущие композиторы Казахстана разных поколений – А.Жубанов, Е.Брусиловский, Л.Хамиди. А.Бычков, Г.Жубанова, Е.Рахмадиев, Н.Тлендиев, А.Серкебаев, К.Дуйсекеев, К.Шильдебаев и др. Их усилиями, в тесном контакте с создателями фильмов, создавался феномен казахстанской киномузыки, опирающейся как на жанры традиционной музыкальной культуры казахов и звучание народных инструментов, так и на музыку симфоническую, джазовую, эстрадную, сочиненную с использованием европейской техники письма и современных компьютерных технологий.

Однако, несмотря на количественное и качественное многообразие казахстанских кинокартин и представленной в них музыки, они редко становятся объектом изучения отечественными музыковедами. Как справедливо отмечает исследователь М.Гайдук, «Объем и уровень современной литературы, посвященной проблемам киномузыки, не соответствует потребностям настоящего времени, а изучение этих вопросов носит эпизодический характер» [1, с. 24].

Причин этому много. Во-первых, они определяются известной степенью инерционности академического музыковедения, избирающего, как правило, в качестве предмета научного интереса произведения классических жанров музыки – оперу, балет, симфонию и т.д., и считающего киномузыку «прикладной» сферой композиторской деятельности, а значит не заслуживающей большого внимания. Даже в современных условиях, когда композиторы все реже обращаются к крупным академическим жанрам, а многие из них и вовсе специализируются на сочинении прикладной музыки, она понимается и воспринимается как «побочный элемент, не получая должной оценки» [2, с. 56]. Эпизодический характер обращения к этой теме объясняет отсутствие комплексной методики анализа киномузыки, которая, как справедливо пишет Т.Шак, «нередко подменяется частным анализом с позиций теоретического музыкознания» [3, с. 4]. Отсюда вытекает малочисленность специальной литературы, отсутствие квалифицированных специалистов, владеющих методикой анализа

киномузыки и т.д. Во-вторых, очень долго роль музыки в кино недооценивалась и в среде киноведов. Контекстный, фоновый характер музыкального плана в фильме, имеющего опосредованное воздействие на слушателя-зрителя, стал основанием для незаслуженного умаления значения композитора в творческом процессе создания фильма.

Между тем, музыка занимает большое место в структуре художественного фильма и выполняет важные драматургические функции. Конечно же, роль музыки в композиции кинокартины зависит от киножанра, характера сюжета, его героев, от видения режиссера и мастерства композитора. Эти и многие другие факторы будут определять ее стиль, средства выразительности, состав инструментов, манера исполнения. Но, в любом случае, от качества музыки и ее органичной «встроенности» в драматургию целого во многом зависит качество фильма: музыка может «приподнять» фильм на высокий художественный пьедестал, как это случилось, например, с фильмами «Пираты Карибского моря» Х.Циммера, «Бурлеск» К.Бека, «Девчата» А.Пахмутовой, или, напротив, снизить эстетические качества кинокартины, либо же никак не повлиять на них, что, само по себе, можно приравнять к неудаче в ее звуковом оформлении.

Показательно, что на этапе зарождения отечественного художественного кинематографа индикатором осознания большой роли музыки в создании хорошего кино было привлечение к созданию киномузыки ведущих казахстанских композиторов-академистов. Так, к музыкальному оформлению первого казахского звукового фильма «Амангельды», снятого на киностудии «Ленфильм» в 1938 году, были привлечены музыканты высокого уровня – маститый русский композитор М.Гнесин и в то время еще молодой, но уже зарекомендовавший себя как дирижер и исследователь казахской музыки, а главное – большой знаток казахской народной музыки А.Жубанов. Это дало высокие результаты. Как отмечала ведущий казахстанский композитор XX века Г.А. Жубанова, «Безусловно, успеху фильма способствовала ярко национальная, оригинальная по интонационному комплексу, ритмическому своеобразию, эмоциональной насыщенности и какой-то первозданной чистоте напевных народных мелодий музыка композиторов М.Гнесина и А.Жубанова» [4, с. 114]. Сюжет исторического фильма «Амангельды», повествующий о событиях, происходивших в Казахстане в 1916-1919 годах, предполагал присутствие музыки разного рода – сопровождающей эпизоды скачек, боев, а также жанровые

сцены – байгу, танцы, пение. Это определило, как обращение авторов к народным казахским песням и кюям, так и написание собственных музыкальных фрагментов, отмеченных «жизнеутверждающим пафосом, драматической силой и напором энергии...» [4, с.114].

Анализ многочисленных зарубежных и отечественных кинокартин показывает, что функции музыки в художественном кино очень многообразны. Она может выступать фактором обобщения идеи фильма, средством характеристики атмосферы, вспомогательным средством в развитии действия, характеризовать среду и эпоху или быть выразителем отношения режиссера к происходящему. Функции могут совмещаться, скрещиваться. Один и тот же музыкальный план в фильме может выполнять не одну функцию, а сразу несколько, поскольку сочетается с разными планами драматургии. Это определяет сложность теоретического осмысления функций музыки в кино и создания общей системы их взаимодействия с учетом различных критериев систематизации. Попытки такого осмысления предпринимались в киноведении неоднократно: этими вопросам посвящены страницы работ таких исследователей, как Шак Т. [5], Т.Корганов и А.Фролов [6], Лисса З. [7], Р.Мэнвелл, Р.Хантли [8] и др.

Например, американские исследователи Р.Мэнвелл и Р.Хантли подразделяют музыку в фильме по принципу назначения, ее связи с кадром [8]. В этой связи они выделяют:

- музыку как фактор действия;
- музыку в своей собственной роли;
- музыку как средство характеристики исторической эпохи и места действия;
- музыку как средство усиления напряженности действия;
- музыку для торжественных случаев; – музыку человеческих чувств;
- музыку комических эффектов и т. д.

Аналогичное стремление – дать исчерпывающую картину функциональной роли киномузыки наблюдается в работе З. Кракауера [8]. Он считает, что музыка в фильме выполняет функции:

- комментария, иллюстрации или фона;
- символа определенных ситуаций действия;
- контрапункта, опирающегося на контраст с изображением;
- связи с определенным случаем, появляясь в кадре вместе с ее источником и выступая в своей естественной роли;

- фрагмента концертного или оперного исполнения;
- составной части среды, где происходит действие.

Детальный и аргументированный подход к выявлению функций музыки в кино мы встречаем в научной работе Т.Ф. Шак. Анализируя имеющиеся мнения по этому вопросу, исследователь приходит к выводу о том, что для выявления функции музыки в кино нужно определить «каким образом музыка и другие звуковые факторы сочетаются с визуальной сферой и ее элементами» [9, с. 56]. Для этого необходимо сопоставить кадр и его сопровождающий саундтрек, попытаться определить, что из содержания кадра отражает музыка. Так, она может сопровождать образ героя, раскрывать его переживания и размышления. В трудах исследователей такая функция обозначается как репрезентативная. Музыкальная тема, характеризующая героя, может стать лейтмотивом. При этом чаще всего репрезентативная музыка обладает лирическими свойствами. Введение в структуру фильма музыки такого типа определяется как внутрикадровое.

Вслед за исследователями Т.Коргановым и А.Фроловым Т.Шак использует в своей работе термин «закадровая функция» музыки, отмечая, что такой тип музыки связан с внешним планом, его живописной характеристикой. Однако это определение, на наш взгляд, достаточно условно: массовая картина также может быть показана средствами музыки не только «внешне», но и «изнутри», с позиций вскрытия глубинного содержания, его важных идейных мотивов, так или иначе касающихся главных персонажей. И сопровождающая ее музыка может быть не менее выразительной, чем та, которая характеризует внутренний психологический мир персонажа.

В теории Т.Шак отмечается еще одна функция музыки – драматургическая. Однако представляется, что она, скорее, объединяет предыдущие функции, чем является самостоятельной. По нашему мнению, любой музыкальный фрагмент, даже фоновый, звучит не отдельно от кадра, а в контексте с ним, поскольку фильм – это целостная структура. Следовательно, любой саундтрек – лирический, иллюстративный или фоновый наделяется драматургической функцией.

Т.Шак предлагает использовать для характеристики соотношений музыки с текстом музыкаловедческие термины, которые в теории музыки применяются для определения типов фактуры: гомофонно-гармоническая, монодийная или контрапунктическая. Первый из названных характеризует музыку в фильме, которая служит

сопровождением, фоном. Она синхронна по отношению к содержанию кадра, соответствует его эмоциональному тону, часто сопровождает показ предметов, их внешний вид. К этому же типу можно отнести и музыку, которая передает изображение предметов в движении, развитие фабулы кинофильма.

Монодийный тип соотношения кадра и музыки имеет глубинный, символический смысл. Такой тип музыки уже не является фоном, а предназначен для раскрытия подтекста в содержании, его важных сторон. Он подразумевает отражение в музыкальном плане психологических переживаний героев.

Контрапунктический тип подразумевает независимость музыки от того, что в это время происходит на экране. Иногда подобное несоответствие используется для создания юмористического эффекта, а иногда – для прямо противоположного: для создания лирико-философского комментария, более глубокого осмысления того, что происходит, произошло или будет происходить на экране. Здесь возможны эффекты «смещённого» и «параллельного» времени, возможны любые психологические парадоксы. Такие музыкальные решения часто становятся «экспериментальной зоной» для композитора.

Основные функции киномузыки Т.Ф. Шак обозначает терминами *репрезентативная* и *изобразительная*. Они связаны с раскрытием того, что происходит на экране. Первая разновидность дополняет характеристику киноперсонажа музыкальными средствами. Часто показ на экране героя сопровождается лирической музыкой, которая вводится в кадр для усиления образа. Например, в фильме «Титаник» Д.Кэмерона главные герои, их взаимное чувство характеризуются в лирической песне «My Heart Will Go On», в различных интерпретациях. Однако музыкальная характеристика героя может быть и лирико-драматической, и лирико-комедийной. Все зависит от жанра фильма, его сюжета, от типа героя.

Второй вид – музыка изобразительная, когда то, что происходит в кадре, находит отражение в музыкальном плане. Обычно это очень яркий, запоминающийся тематический материал, который может даже доминировать над видеорядом. Например, в фильме «Троя», где очень много батальных сцен, музыка призвана иллюстрировать крупные планы сражений. Музыка, имеющая такое назначение, отличается, во-первых, жанровой конкретизацией, живописными элементами, звукоизобразительностью.

Итак, все вышеперечисленные подходы, безусловно, важны в плане осмысления сущности киномузыки и ее функций. Они затрагивают различные стороны соотношения музыкального плана с видеорядом, отражают его связь с содержанием, сюжетной ситуацией. Их многообразие и переплетение, как правило, возникающее в рамках одной кинокартины, есть свидетельство смыслонесущей роли киномузыки в структуре художественного фильма. Она может давать самостоятельное толкование происходящих на экране событий, по-своему интерпретировать содержание, тему произведения, помогать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на процесс восприятия художественного фильма. Часто оставаясь незаметной для зрителя, киномузыка активно формирует впечатление зрителя, и в этом заключается ее важнейшая художественно-эстетическая функция.

Список использованной литературы:

1. Гайдук М. Музыка Дьёрдя Лигети и Кшиштофа Пендерецкого в фильмах Стэнли Кубрика
2. Шак Т.Ф. Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) // Поиск. Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – М., 2009. – Вып. № 4 (24). – С. 42-56.
3. Шак Т.Ф. Анализ музыки в медиатексте: методологический подход // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2010, № 6. – С. 3-10.
4. Жубанова Г. Мой мир музыка. Статьи, очерки, воспоминания. Том1. Алматы, 1997. – 172с.
5. Шак Т.Ф. Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста» // Проблемы музыкальной науки. – 2009/2 (5). – С. 213-218
6. Корганов Т., Фролов И., Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. – М.: Искусство, 1964.
7. Лисса З. Эстетика киномузыки / З.Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
8. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М., 1974. – 424 с.
9. Шак Т.Ф., Музыка в структуре медиатекста. Автореф... д-ра иск. – Ростов-на-Дону, 2010. С. – 56.

4. СТУДЕНТТЕРДІҢ 2017 ЖЫЛДАҒЫ ЕҢ ҮЗДІК ЖҰМЫСТАРЫ

4. ЛУЧШИЕ СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ 2017 ГОДА

ЗАФАК КАК МАРКЕР ЗАПАДНО-АДЫГСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Агержаноков И.С.

Адыгейский государственный университет

*Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор А.Н. Соколова*

Адыгская танцевальная музыка, как и музыка других кавказских народов, весьма оригинальна и сложна. Ее практически невозможно адекватно записать нотами и невозможно выучить и сыграть «без акцента» музыкантам иной этнической культуры. Ни один профессиональный музыкант-исполнитель не сможет воспроизвести эту музыку так, как это делают народные гармонисты (пщынао). Современная система нотной записи не может передать всю палитру штрихов, акцентов, ритмических формул, характеризующих западно-адыгскую исполнительскую гармошечную традицию. Это касается, например, так называемого «адыгского форшлага», научное описание которого еще впереди.

В настоящей статье речь пойдет о зафаке, самом популярном западно-адыгском танце, история которого также довольно спорна и в полной мере не раскрыта.

Зафак (адыг., в переводе на русский язык – идти на встречу друг другу) – парный танец, на протяжении которого партнеры не должны поднимать руки выше плеч, юноша совершает активные движения, пытаясь привлечь внимание партнерши. Девушка должна быть скромной, спокойной и величавой, иметь потупленный, но при этом горделивый взор.

Мы полагаем, что изначально любой зафак был связан с песней. Данное предположение основано на том, что абсолютное большинство старинных зафаков имеют программные названия, а многие из них сохранили либо отдельные песенные строчки, либо целые куплеты. В этом можно убедиться, послушав записи 70-80-х гг. XX в. К примеру, до сих пор в народе поют песни «Абрעדж Нух», «Айтеш», «Хапач»,

«Меремуко», «КъэкIо зэпыт» – «Вновь приходи» и др. Эти же мелодии с идентичными названиями являются популярными танцевальными наигрышами. В более поздних по времени возникновения зафаках тексты отсутствуют, а в названии указывается имя его создателя или субэтническая принадлежность (например, кабардинский зафак, бжедугский зафак, зафак Улагая, зафак Куницы и др.).

Каждый отдельный зафак достоин самостоятельного исследования. Мы же попытаемся раскрыть историю и содержание наигрыша под названием «*Сикласэм сыкъыщинагъ*» – «Любимый меня оставил». По мнению Сальбия Агержанова, народного гармониста с тридцатилетним опытом свадебного музыканта, мелодия родилась в Шапсугии⁸. С. Агержанов убежден, что шапсугские гармонисты слынут наиболее виртуозными музыкантами, их игра была техничной, яркой, и они первыми ускоряли исполнение всех традиционных адыгских танцев, будь то зафак, удж или, тем более, зыгатыл. Скорость исполнения коррелировала с размерами одного колена. Один и тот же мотив в колене мог повторяться несколько раз. При высокой скорости исполнения музыканту довольно легко «перебирать» пальцами одну и ту же типическую фигуру (аппликатурное клише), которая при этом должна уложиться «на один мех». На музыкальном сленге это означает движение мехом в одну сторону – либо только на сжим, либо только на разжим. Любой гармонист старается уложить одно колено на один мех. В результате у шапсугов сформировалось «короткое колено», структура которого строилась на основе повторенных мотивов.

По мнению С. Агержанова, песню «*Сикласэм сыкъыщинагъ*» сочинила девушка, которая была обманута своим возлюбленным. Это была не столько песня, сколько припевка, основанная на двукратно повторяющемся вариационном мотиве (см. тт. 9-16). Мотив исполнялся на слова «*Оэрба сикласэр, оэрба сидахэр, сикласэм сыкъыщинагъи*» – «Ты же мой любимый, ты же мой красивый, меня любимый оставил». В народе данная припевка стала исполняться в шуточно-жалобном

⁸ Шапсугия – историческое название территории, расположенной на северном Причерноморье. Теперь это район так называемого Большого Сочи и Туапсе, т.е. территория Краснодарского края. Современную Шапсугию составляют 16 адыгских аулов, находящихся в ущельях Кавказских гор. В народе шапсугов иногда называют «лесными людьми». Среди всех адыгских субэтносов причерноморские шапсуги выделяются тем, что остались жить на исконных территориях, т.е. во время Кавказской войны они не были переселены.

Сикласэм сыкьыщинагъ

Обраб. И. Агерджанов



стиле, она могла повторяться неограниченное число раз, постепенно сублимируя из мотива-жалобы в принародно высказываемую шуточную претензию. Молва приписывает присочинение к мотиву-жалобе веселого куплета Махмуду Шагуджеву. По мнению Кима Тлецерука⁹, М.Шагуджев из двух народных коротких песен сделал одну, и в таком виде «Сикласэм сыкьыщинагъ» распространилась по всей Адыгее, была записана на пластинки, затем вышла на просторы России и Турции¹⁰.

Соединение нескольких мелодий в одну – типологически сходный процесс в разных культурах. На Кубани это общеизвестная «Распрягайте, хлопцы, коней», соединенная с припевкой «Маруся раз, два, три». Федору Шаляпину приписывают соединение в одно целое двух песен «Вдоль по Питерской» и «Не лед трещит, да не комар пищит». Для шапсугской инструментальной традиции и особенно для творчества Махмуда Шагуджева соединение разных мелодий в единое целое было нормой. К сожалению, при жизни М.Шагуджева никто специально не занимался выявлением того, из каких мелодий складываются его наигрыши. Только Ким Тлецерук не раз сетовал по поводу вольного обращения с народными мелодиями, которое позволял себе Махмуд.

⁹ Ким Тлецерук (1943-2009) – величайший знаток адыгской традиционной музыки, свадебный музыкант-гармонист, педагог-исследователь.

¹⁰ В России проживает более семисот тысяч адыгов (черкесов), в Турции – по разным данным от трех до десяти миллионов.

Однако сам М.Шагуджев, всю жизнь проработавший почтальоном, тоже был представителем народа, и его «гибриды» быстро подхватывались традиционными исполнителями и в этом варианте исполнялись на свадьбах, молодежных вечеринках и т.п. Большинство музыкантов нового поколения воспринимают то, что записано Шагуджевым на пластинки как «правильные», по-настоящему адыгские танцевальные мелодии, т.е., как классика традиционной адыгской музыки. И даже сам Ким Тлецерук исполнял «*Сикласэм сыкъыццинагъ*» именно в варианте М.Шагуджева.

Темпы и структура колен в шапсугских наигрышах в определенной мере связана с их речью, отличающейся от других адыгских диалектов большей скоростью. Эти же закономерности можно проследить на примерах зафаков «*Си класэр Аминэт*» – «Моя любимая Аминат» и «Зафак Махмуда Шагуджева».



Западно-адыгские зафаки по темповому признаку можно разделить на три подгруппы: медленные, умеренные и быстрые. Медленные зафаки имеют лирический характер, в танцевальной пластике отсутствуют резкие движения. Считается, что медленные зафаки раньше танцевали люди старшего поколения. В зафаках, исполняемых в среднем темпе, больше движений совершают ноги, а руки двигаются

очень. Основная масса людей танцует именно под этот тип зафака. Быстрые зафаки связаны с использованием композиторской музыки. Песни У.Х. Тхабисимова, Р. Сиюхова, М. Сапиевой, братьев Чеслава и Вячеслава Анзаровых переинтонировались в быстрые зафаки, которые также в своей содержательной основе имели вербальные тексты общеизвестных песен.

Зафак «*Сикласэм сыкыщицагъ*» относится к зафакам среднего темпа, в одном колене трижды повторяется один и тот же мотив, образуя трехзвеньевую нисходящую секвенцию. Такие зафаки считаются не очень сложными, в учебной практике они предлагаются для разучивания ученикам, только начинающим осваивать адыгскую танцевальную музыку. Но тут важна не сложность, а правильность исполнения «адыгского форшлага». В школах Республики Адыгея большинство преподавателей неадыгской национальности неправильно преподносят это ученикам. А тех, кто поступает в колледж и Институт искусств, ждет та же беда, так как в этих заведениях нет преподавателей, которые бы могли разъяснить особенности его исполнения.

Еще одним основанием для классификации зафаков служит время их создания. Зафаки можно разделить на старинные (*ижьырэ зэфакIу*) и современные. Современные зафаки в основном произошли от песен, которые сочиняли композиторы Адыгеи или сами же гармониисты. Новые зафаки имеют определенную музыкальную форму, они более соответствуют общепризнанным музыкальным правилам. Естественно, что современные зафаки исполняются в быстром темпе. Начиная 90-х годов XX в. танцевальная музыка адыгов стремительно возросла в темпе. На сегодняшних свадьбах практически вся музыка исполняется в быстром темпе – и старинные зафаки, и современные.

В репертуаре современного свадебного гармонииста можно услышать очень разную музыку: чеченскую, дагестанскую, осетинскую, кабардинскую, абхазскую, абазинскую, русскую, а также музыку адыгов, проживающих в Турции, Сирии, Иордании. При этом собственно западно-адыгские наигрыши составляют большую часть репертуара любого адыгского пщынао. Из всех адыгских танцев всегда в приоритете был и остается зафак, так как почти вся масса гостей любит и умеет исполнять этот танец. Любая понравившаяся музыканту или публике музыка может переинтонироваться под зафак и исполняться «в адыгском стиле». Например, современная эстрадная песня группы

«Отпетые мошенники» «Девушки бывают разные» (автор текста Репников А, композитор Зинуров В.) стала в последние годы весьма популярна на традиционных адыгских свадьбах. В XX в. гармонисты любили играть «Огонек» и мелодию из фильма «Танцор диско» «Джими, пой» и др. Таких примеров можно привести немало. Из всего этого можно сделать вывод о том, что взаимопроникновение разных культур неизбежно. Адыгская музыкальная культура развивается в мире глобализации и не может не испытывать ее влияние.

Подводя предварительные выводы, следует констатировать, что зафак остается ведущим танцевальным жанром на любом торжестве западных адыгов. Это означает, что музыканты-гармонисты первым делом осваивают зафаки и стараются иметь в своем репертуаре как можно больше зафаковских наигрышей. Как правило, ни один музыкант не может назвать даже примерное число зафаков, которые он играет. Это связано с искусством импровизации и умением переделывать любую мелодию под зафак. Вопрос о том, как происходит указанное переинтонирование, требует специального рассмотрения. Безусловно, в этом процессе важную роль играет ритм и специфическая фактура. Уровень ее освоения фактически указывает на уровень мастерства музыканта-гармониста. Научное изучение адыгской инструментальной музыки находится только в самом начале пути. Впереди ожидаются новые открытия и новые научные обобщения.

СТИХИ РАСТУТ КАК ЗВЕЗДЫ И КАК РОЗЫ: ДВА РОМАНСА О.ХРОМОВОЙ НА СТИХИ М.ЦВЕТАЕВОЙ

Божаскова З.А.

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент

КазНУИ Абдрахман Г.Б.

«Стихи растут как звезды и как розы» ... Это – строчки из стихотворения великого русского поэта рубежа 19-20 вв. Марины Цветаевой. Ее творчество привлекало многих композиторов глубиной и выразительным лиризмом своей художественной мысли. В академической традиции к поэзии М.Цветаевой обращались Дмитрий

Шостакович, Жанна Металлиди, Газиза Жубанова, Владимир Гросс-Новиков, Ольга Хромова и др. В жанрах массовой музыки цветаевский стих озвучен в песнях Микаэла Таривердиева, Марка Минкова, Тамары Гвердцители, И. Разумихиной, Джамалы и др. Не исключением стали и композиторы Казахстана, которые также проявили интерес к лирике Цветаевой: на ее стихи создала два романса корифей казахской музыки Г.А. Жубанова («Прощание», «Красные и белые»); в творчестве композитора среднего поколения В.Новикова есть вокальный цикл «Откровение» и хоровая поэма «Ветры» – оба произведения на стихи М.Цветаевой. Наш современник, композитор О.Хромова имеет в своем творческом багаже три романса на цветаевские стихи – «Стихи... звезды... розы», «Два солнца», «Оцепенение», и именно ее романсы стали объектом нашего внимания.

Помимо многочисленных песен и романсов, перу О.Хромовой принадлежат сочинения различных жанров сценической, симфонической, вокальной и камерно-инструментальной музыки: балеты («Самрук», «Second hand», «Медея»), симфоническая фреска «Голос Зовущего», фантазия-концерт для фортепиано с оркестром «De profundis», кантата-мистерия «Искупление молитвой» для хора и симфонического оркестра. Все эти произведения наполнены глубоким смыслом и сделаны очень профессионально. Однако, на данный момент творчество Ольги Хромовой мало изучено. Ей посвящена одна научная статья монографического плана А.Нусуповой [3] и магистерская диссертация М.Ященко [5], освещающая особенности фортепианной музыки композитора. Поэтому и возникла необходимость более глубокого изучения ее камерно-вокального творчества, что определяет актуальность данной работы. Наша цель – на основе музыковедческого анализа определить особенности прочтения цветаевской лирики в творчестве Ольги Хромовой на примере романсов «Оцепенение» и «Стихи...звезды...розы» (1997).

Интерес композитора к поэзии Цветаевой был не случаен. В годы учебы на историческом факультете в КазГУ, который Хромова закончила до консерватории, будущий композитор увлеклась русской философской мыслью и искусством Серебряного века, трудами А.Бердяева, Л.Франка, П.Струве, С.Булгакова и др. Тема ее дипломной работы: «Самопознание русской интеллигенции. К вопросу о высылке русских философов в 1922 году». Эта гуманитарная направленность помогла Ольге Ивановне определиться в дальнейшем творчестве,

связанным с сочинением музыки. Она оказала большое влияние на выбор тем, сюжетов и образов ее музыкальных произведений. В символизме ей виделся новый и на тот момент неисследованный взгляд на мир, экспериментаторский характер творчества, полный таинственности, недосказанности. Поэтому закономерно, что ей оказалась близка поэзия Марины Цветаевой, – одной из ярких представительниц русского символизма.

Цветаевские стихи очень личностные, в них нет фальши, «пережитое» слово манит и вовлекает в особое художественное пространство ее великой поэзии. Необычность лирики Цветаевой связана с наполненностью огромной силы переживанием. В своей программной статье «Поэты с историей и поэты без истории» она делит своих коллег на две категории – поэтов «стрелы», которым свойственна мысль развития, отражения изменений, и поэтов «чистой лирики», которым ближе поэзия чувства. К последнему числу поэтов она относилась и себя.

Предельная искренность цветаевского творчества исходила из убежденности в том, что любое «Я» в стихотворениях должно соответствовать настоящему «Я», быть его зеркальным отражением. Именно поэтому каждая тема и образ, которые она поднимала в своих произведениях, отражали ее дух, настроение, ее внутреннюю сущность. Тема Родины, образ дороги, трагическая лирика любви и разлуки, тема поэзии и поэта, религии и одиночества, тема смерти – все они были пропущены «через себя». В то же время, ее стихам свойственно общее качество – меланхоличность, которая создает особое «цветаевское» настроение. Этот особый тон поэтического высказывания и объединяет этих двух женщин-творцов. В своей музыке Ольга Хромова создает художественный мир, который, с одной стороны, полон живого дыхания современности, а с другой – он не изменяет ее природной сути, выраженной в тяготении к философской глубине и эмоционально открытой лирике. Но и в том, и в другом варианте авторской интерпретации этот художественный мир отмечен субъективным тоном высказывания, искренностью и пронзительностью вложенных чувств.

Показательны в этом плане названия ее произведений: «Аэлита», «Инсталляция в черно-золотом», «Дорога в никуда», «Монологи», «Пасхальный метафразис», «Postscriptum», «Космическое рождество», «Аномалии души», «Рождение ритма», и т.д. В этих названиях присутствует некая музыкальность, символичность и загадочность. Не

это ли есть проявление ее влечения к символизму и лирике Цветаевой, которой была так свойственна музыкальность?

В своем интервью композитор вспоминала, как перелистывая кучи буклетов, посвященных Московской архитектуре Серебряного века, она вдохновлялась живописью Врубеля с изобилием всевозможных цветочных мотивов и сказочной, фантастической тематикой. Все это стало источником ассоциаций и идей, которые были выражены посредством звуков.

Лирический романс «Стихи... звезды... розы...» творчески претворяет цветаевское стихотворение юношеской поры «Стихи растут, как звезды и как розы» (1918 г.). Его основные образы автобиографичны, это – поэт и поэзия. Литературоведы, исследовавшие творчество Цветаевой, – Анна Саакянц [4], Людмила Зубова [1], Майя Ляпон [2] и др., относят это стихотворение к «лирике мысли». Его содержание подытоживает извечные размышления художника о тайнах и секретах мастерства поэта. Философский смысл и резюмирующий характер стиха подчеркивается афористичностью и метафоричностью высказывания, наличием риторических вопросов и восклицаний:

Стихи растут как звезды и как розы,

Как красота – ненужная в семье.

А на венцы и на апофеозы –

Один ответ: «Откуда мне сие?».

Мы спим – и вот, сквозь каменные плиты,

Небесный гость в четыре лепестка.

О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты

Закон звезды и формула цветка.

Исходя от поэтического содержания, музыка романса глубоко лирична, его мелодия – воздушно-полетная. Она словно «парит» в воздухе, уподобляясь затейливо выраженной мысли поэта. Размашистый диапазон, незаполненные скачки на широкие интервалы придают ощущение причудливого пространства. Возникает трудно уловимый образ вдохновения, которое приходит во сне, когда сознание находится в некоем пространстве между миром и космосом. Хромовой удастся передать это блаженное состояние за счет создания эффекта затейливости, арабесочности путем насыщения ладогармонического плана романса альтерациями, избегания тонального устоя, а также

гибкой и изменчивой фактуры, в которой преобладают воздушно-легкие арпеджио, триоли, секстоли и мелкие длительности. Все эти детали создают хрупкую конструкцию, несущую в себе глубокую философскую мысль. Смысловой квинтэссенцией романа являются последние две строки второго четверостишья: «О мир, пойми! Певцом – во сне – открыты, закон звезды и формула цветка». Поэт способен познать непознаваемое, и в этом – его призвание, его дар, данный высшими силами... Стихи создаются по «законам и «формулам» красоты, порождают чувство прекрасного – такова идея стихотворения.

Интересно, что близкую цветаевской, философско-биографическую по сути художественную концепцию мы наблюдаем и в творчестве О.Хромовой, в ее концерте-фантазии «De profundis» для фортепиано с оркестром. В нем автор воплощает сложную философскую систему взглядов о вселенной, которая рождается в глубине истории и проходит свой путь развития в непрестанной смене эпох, поколений, художественных достижений. Но вселенский космос в представлении Хромовой – это не абстрактная философская идея. Это – воплощение человеческого бытия, устремлений человеческой души – ее собственных устремлений. Они несут глубоко интимный, сокровенный смысл. Тема личного самоопределения, выбор композиторской стези после гуманитарного образования знаменует обретение нового качества, итог духовных поисков О.Хромовой. Эта идея является в концерте-фантазии «De profundis» основополагающей и определяет его художественную концепцию, обнаруживая близость с излюбленной темой Цветаевой.

В основе второго романа «Оцепенение» или («Две луны») лежит стихотворение «Не думаю, не жалуясь, не спорю написанное Цветаевой в 1914 году. Оно посвящено родному брату ее супруга Петру Эфрону, к которому она испытывала нежные чувства. На тот момент он находился в тяжелом состоянии боля туберкулезом. Настроение стиха пессимистичное и мрачное:

Не думаю, не жалуясь, не спорю.
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,
Ни к кораблю.
Не чувствую, как в этих стенах жарко,
Как зелено в саду.
Давно желанного ижданного подарка
Не жду.

Не радует ни утро, ни трамвая
Звнящий бег.
Живу, не видя дня, позабывая
Число и век.

На, кажется, надрезанном канате
Я – маленький плясун.
Я – тень от чьей-то тени. Я – лунатик
Двух темных лун.

Отрицание собственной жизни, безудержное стремление раствориться в неизвестности, игра теней – все это загадочно и пронзительно соединено музыкой. Хромова следует за психологическим негативизмом стиха, эмоциональный строй ее музыки то до безразличия возвышен, то трагически взволнован. Мелодия импульсивна, постоянная переменность размера, широкий диапазон, обилие скачков на большие интервалы создают эффект отчуждения от мира, замкнутости в узком пространстве мрачных мыслей. Характерный пунктирный ритмический рисунок и паузы образуют свой драматургический план, подчеркивающий «рванный ритм» цветаевского стиха.

Неровное (нервное) движение строк, устремленность мысли к концу двуступицы усиливают напряженность, взволнованность. Эта дисгармония выражена и неточными рифмами. Так и в музыке, тональная неустойчивость, бесконечные отклонения в другие тональности коррелируют с состоянием неуверенности, отрешенности от желаний, от мыслей, от жизни... Трагические переживания приводят к ряду локальных кульминаций: смысл существования теряется не сразу, медленно и постепенно, приводя, в конечном итоге, к всплеску отчаяния. Одна из кульминаций состояния безразличия падает на слова «не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю. Ни к кораблю!». Другая, на фразу «Давно желанного ижданного подарка не жду». А самая яркая и трагичная на последние строки стиха. Это – апофеоз личной трагедии героя, уже ничего не ждущего от этой жизни. Это одиночество человека во Вселенной, такой чужой и стремительно уносящей его в небытие.

Таким образом, два романа Хромовой, написанные в один год, несут в себе абсолютно разные образы, конечно это обусловлено драматургией и поэтическим строем стихов. В романсе «Стихи... звезды... розы» царит мир вдохновения, творчества, полетности; в «Оцепенении» есть намек на определенный сюжет, это трагическая

история человека в расцвете лет оставляющего земную жизнь. И музыка отчетливо выражает разницу содержательного плана стихов. Несмотря на различное образное содержание и сюжет, «Стихи...звезды...розы» воспринимается гораздо сложнее чем трагичное «Оцепенение», где музыкальный язык более привычен слуху, и временами гармония и фактура романса ассоциируются с современной массовой песней. В целом музыкальный язык произведений О.Хромовой усложнен, для него типично использование сложных аккордовых созвучий, гибкой и изменчивой фактуры, изощренной ритмики при ясно выраженном мелодическом начале, сочетающем кантиленность с декламационностью.

Композитору удалось глубоко «прочувствовать» тон цветаевской поэзии. Чутко следуя за интонационно-смысловыми изгибами стихов, О. Хромова достигает большой выразительной силы звучания. Глубина чувствования, некий душевный надрыв, скрывающийся за лирической меланхоличностью высказывания, обнажают богатый духовный мир поэта и композитора – представительниц разных времен и культур, но находящихся на одной волне мироощущения.

Список использованной литературы:

1. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой (фонетика, словообразование, фразеология). – СПб. Издательство Санкт Петербургского университета, 1999.
2. Ляпон М. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. – М.: Языки славянских культур, 2010.
3. Нусупова А.С. Ольга Хромова. Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы. «Алматы – Болашак», 2013. – с. 515
4. Саакянц А.А. Марина Цветаева: жизнь и творчество. – М.: Эллис Лак, 1999.
5. Яценко М. «Фортепиано в творчестве казахстанского композитора Ольги Хромовой». Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. – Астана, 2016.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕСНИ «ЯПУРАЙ» В «СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ» С.РАХМАНИНОВА

Даулбаева А.К.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент
КазНУИ Абдрахман Г.Б.*

Казахская народная песня «Япурай» – один из немногих образцов народной музыки, получивший не один десяток новых интерпретаций в композиторской и исполнительской практике Казахстана. Причем эта яркая, мелодичная песня привлекала внимание не только отечественных музыкантов. В казахской публицистике и научной литературе неоднократно упоминался факт того, что песня «Япурай» привлекла внимание С.Рахманинова и он использовал ее в первой части своих «Симфонических танцев». Например, в материале на интернет-портале «Kazinform» известный казахстанский музыковед Юрий Аравин говорит о том, что лирическую тему «Япырай» Рахманинов назвал «Моя Родина». При этом Аравин подчеркивает, что «...До сих пор неясно, каким образом эта казахская мелодия попала к композитору» [1].

Информация об использовании «Япурай» С.Рахманиновым встречается также в других казахстанских источниках [2, с.61; 3, с.298]. Но в работах российских музыковедов, детально изучавших творчество С.Рахманинова – Н.О. Грачева [4], О.А. Кравцовой [5], А.Ляховича [6], факт использования казахской народной песни как одного из интонационных источников «Симфонических танцев» не упоминается. Поэтому мы поставили перед собой цель ответить на вопросы: «Имеет ли почву информация, озвученная Ю.Аравиным и другими казахстанскими искусствоведами? Существуют ли историко-культурные факторы, доказывающие, что С.Рахманинов был знаком с казахской народной песней «Япурай»? Каковы особенности интерпретации С.Рахманиновым песни «Япурай»?

Поиск ответов на эти вопросы потребовал обращения к документальным источникам, эпистолярному наследию С.Рахманинова и А.Затаевича, а также к документальному фильму «Япурай», снятому киностудией «Казахфильм» на основе архивных материалов в 1992 году.

Как известно, свой последний опус – «Симфонические танцы» С.Рахманинов написал в 1940 году. Сборник же «1000 песен казахского народа», содержащий две нотировки «Япурай», впервые вышел в свет в 1925 году. Музыкально-этнографический труд А.Затаевича получил большой для того времени общественный резонанс, был премирован КазЦИКом и Наркомпросом. Согласно имеющимся источникам, А.Затаевич лично рассылал «1000 песен» в подарок духовно близким людям и друзьям. В их числе, например, был французский писатель Ромен Роллан, на юбилей которого он подарил свое бесценное творение. В работе Г.Жубановой «Мой мир – музыка» упоминается о том, что со сборником «1000 песен казахского народа» был хорошо знаком известный писатель того времени Максим Горький, который дал ему высокую оценку [7].

Изучение документальных источников о Затаевиче позволило выяснить, что личность с равнодушным отношением к казахскому фольклору – Александр Викторович Затаевич имел тесные дружеские связи с Сергеем Рахманиновым. Свидетельством тому являются их взаимные письма, сохранившиеся до наших дней.

Их знакомство состоялось в примерно 1895 году. Тогда А.Затаевичу удалось показать С.Рахманинову несколько своих камерных произведений, которые он «нашел настолько талантливыми, что рекомендовал [их] известному издателю Юргенсону, и тот выпустил несколько мазурок и других опусов». Этот факт подтверждается письмом С.Рахманинова А.Затаевичу, в котором содержатся следующие слова: «Милый друг, Александр Викторович. Я получил Ваше письмо и спешу заявить, что нисколько не сердился. Я хотел и доказывал, что Вам нужно как можно больше и лучше отделять Ваши сочинения. Юргенсон согласен напечатать три Ваших вещи. Он является единственным крупным издателем в Москве и молодым композитором достаточно одной его фирмы. У Вас есть талант, а Вы как будто и знать не хотите! Еще раз прошу Вас побольше писать и побольше работать. Ваш Рахманинов. 13 декабря 1896 г.» [8].

Неформальный характер рахманиновской подписи в письме – «Ваш Рахманинов» – свидетельствует о том, что музыкантов связывали по-настоящему дружеские отношения. Исследователь В.П. Дернова отмечает, что в своей Автобиографии Затаевич написал о том, что Рахманинов посвятил ему ряд своих сочинений [9]. Речь идет о

«Шести музыкальных моментах». Встречным «жестом» Александра Викторовича было посвящение С.В. Рахманинову ряда обработок казахских народных песен для фортепиано, среди которых известные «Айнам-көз» и «Дулдулим-ай» [2].

Из документального фильма «Япурай» нам стало известно, что Сергей Васильевич направлял А.Затаевичу и письмо следующего содержания: «Милый друг, Александр Викторович! Сердечно благодарю за присланные Вами миниатюры на казахские темы. Некоторые из них я с удовольствием использовал в своих «Симфонических танцах», особенно прекрасную «Япурай»» [10]. Таким образом, содержание этого письма документально подтверждает факт использования С.Рахманиновым казахской народной песни в своем симфоническом произведении.

Но есть и художественные доказательства использования «Япурай» в рахманиновском опусе. К ним относится сама концепция «Симфонических танцев» – произведения сложного и неоднозначного в образно-смысловом плане. Как пишет российский музыковед А.Ляхович, это произведение в исследовательском и слушательском обиходе получило «репутацию некоего музыкального иносказания, тайного шифра...» [6].

Музыковед О.Соколова считает, что в этом произведении с потрясающим трагизмом изображен ужас человека перед смертью» [11]. По мнению же В.Грачева, «это сочинение на религиозную тему» [3]. Но все исследователи единодушны в том, что в «Танцах» присутствуют многочисленные музыкальные «знаки» – цитаты и аллюзии, которые создают свой внутренне сложный содержательный план произведения.

И действительно, в своем итоговом, созданном за три года до смерти Рахманинова произведении, как в линзе сфокусировано необычно много идей: тема духовных исканий, апокалипсиса, ностальгии, экспрессивной архаики. Вся ткань произведения соткана из большого количества цитат, многие из которых «опознаны» российскими музыковедами. В их числе – Средневековая григорианская секвенция *Dies irae*; два Знаменных песнопения – «Благословен еси Господи» и «Буди благословенно имя Твое отныне и до века»; тема Первой симфонии самого С.Рахманинова

Исследователи творчества композитора отмечают, что все эти цитаты являются фактически «автоцитатами», поскольку Рахманинов не в первый раз использовал их в своем творчестве. Например, к

Dies irae композитор начал обращаться с 1890-х годов, поэтому она фактически стала частью его интонационного языка. В первой части «Симфонических танцев» звучит тема из его же первой симфонии, которая, как известно, провалилась на премьере, из-за чего Рахманинов долго и мучительно переживал.

Каждая из цитат вносит в образный план произведения свой закрепившийся смысл, свою программу. Это создает неоднозначность образного мира рахманиновского опуса, обозначенного как «танцы». Набор цитат уже сам по себе говорит о том, что композитор не стремился приблизиться к бытовому жанру танца. Философско-трагический смысл, заложенный в цитируемых первоисточниках, свидетельствует о том, что «Танцы» Рахманинова близки по смыслу, скорее, к «Песням и пляскам смерти» Мусоргского, к 14-й симфонии Д.Шостаковича, где раскрывается тема смерти, близки к вокальному циклу «Песни об умерших детях» Г.Малера, к финалу его второй симфонии, рисующий картину ада, и другим произведениям, представляющим развитие европейского средневекового сюжета о бренности человеческого бытия.

В древней латинской традиции пляска смерти – это род аллегорической драмы или процессии, в которой главный герой – смерть. Она представлялась в лицах и часто изображалась в картинах, гравюрах и скульптурных произведениях. В основании сюжета лежали идеи о ничтожестве человеческой жизни, о мимолетности земных благ, несчастий, и равенстве всех и каждого пред лицом смерти... На картинках аллегорически изображалась одушевленная Смерть, которая ведёт к могиле пляшущих представителей всех слоёв общества – знать, духовенство, купцов, крестьян, мужчин, женщин, детей...

А что же «Япурай»? Тема казахской народной песни впервые появляется в среднем разделе 1 части произведения, в момент, когда возникшее в предыдущем звучании колоссальное напряжение и напор сменяются ее пасторальным проведением в партии альтового саксафона. «Япурай» сохраняет свое лирическое настроение и общий интонационный профиль, но интерпретирована Рахманиновым по-своему.

При сравнении этой темы с нотировками, сделанными А.Затаевичем, видно, что в «Танцах» мелодия имеет общие интонационные связи с «Япурай» [12]. Общность обнаруживается в характерном мелодическом ходе песни, в ее «изюминке» – нисходящем мелодическом движении по

трезвучию в конце двух последовательно развивающихся музыкальных фраз.

Пример №1.
А.Затаевич “1000 песен казахского народа”, № 999 Япурай



Ритмическая размеренность, поступенное движение с преобладанием скачков не шире кварты и общий волнообразный профиль мелодии, которая развивается от зоны верхней тоники к нижней, также свидетельствуют о близости рахманиновской темы к казахской народной песне. Узнаваем и восходящий квартовый скачок с последующим заполнением в начале второй фразы. Но ямбическая восходящая секундовая интонация в песенном зачине в «Симфонических танцах» переосмыслена: сначала она оформлена движением по звукам трезвучия, а во втором проведении – через квартовый скачок.

Пример №2. С.Рахманинов “Симфонические танцы”



Очевидно, что, обладая высокой степенью тематической и интонационной связи с «Япурай», тема альтового саксафона не используется как точная цитата. Она значительно переосмыслена, но, в то же время, содержит в себе прямые и легко узнаваемые «намекы» на первоисточник. Для творчества С.Рахманинова подвижность

интонационной среды и образно-содержательная вариантность интонаций являются характерными. Поэтому он свободно работает с фольклорной темой. Не случайно в контексте общего программного замысла «Симфонических танцев» мелодия у саксофона «по мотивам» песни «Япурай» рассматривается российскими исследователями как «...мягкая, задушевная мелодия....в духе русских протяжных песен».

Будучи основой тематического материала I части «Япурай» получает интенсивное интонационное, ладо-гармоническое и регистровое развитие и приводит к яркой кульминации у струнных.

Создается картина глубокого внутреннего переживания, эмоциональной открытости чувств. В драматургии целого «Япурай» – это экспрессивная лирическая миникюльминация I части, олицетворяющая образ покинутой Рахманиновым Родины и бесконечной тоски по ней. Именно в этом контексте мы можем интерпретировать имеющуюся информацию о том, что сам композитор назвал тему «Япурай» «Моя родина».

И еще один момент, на которых хотелось бы обратить внимание. Многие исследователи говорят об элементах «тайнописи», присутствующих в «Симфонических танцах». Основанием этого мнения является аллюзивность музыкального материала, использованного в произведении. На наш взгляд, это еще один фактор, объясняющий применение С.Рахманиновым песни «Япурай». Аллюзии (намекы на неавторский материал) настолько густо пронизывают музыкальную ткань этого произведения, что слушатель «невольно фиксирует «музыкальное дежа вю» – «где-то я уже это слышал». Исследователь А.Ляхович связывает это свойство произведения с его итоговым, «прощальным» характером. Он говорит, что ««Симфонические танцы» испускают тысячи нитей, скрепляющих его с внешним по отношению к нему культурным пространством» и что «ему в высокой степени свойственна разомкнутость, диалогичность...» [6]. В цикле словно в фокусе собраны все интонационные накопления творческого пути Рахманинова, и среди них находится казахская народная песня «Япурай», которая пленила композитора.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что, во-первых, факт обращения С.Рахманинова к народной песне «Япурай» абсолютно реален. Во-вторых, с учетом общей концепции «Симфонических танцев» появление здесь «Япурай» обосновано художественно, оно

соответствует идейной концепции произведения и пути, который избрал С.Рахманинов для ее воплощения. В своем итоговом произведении он объединил ту музыку, которая была важна для него в смысловом плане на протяжении всего творческого пути. Кто знает, может быть помимо «Япурай» здесь присутствуют интонационные связи и «намеки» и на другие неопознанные исследователями творчества Рахманинова музыкальные темы? Ответ на этот вопрос – дело будущего...

Литература:

1. Аравин Ю. Музыкальное наследие казахов – гармония высокого и вечного: публицистический материал. Режим доступа http://www.inform.kz/ru/you-aravin-muzykal-noe-nasledie-kazahov-garmoniya-vysokogo-i-vechnogo_a2699390
2. Омарова А.К. Творческое наследие А.В. Затаевича: новые аспекты изучения / А.К.Омарова // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2011. – №4. – С. 61-66
3. Грачев Н. О художественном мире «Симфонических танцев» Рахманинова. Режим доступа <http://www.portal-slovo.ru/art/36039.php>
4. Кравцева О.А. «Симфонические танцы» С.Рахманинова: Программность произведения и его символика, 2012. Режим доступа <http://xor-piano.ru>
5. Жаканов И. Зауреш: эссе-элегия, әндер тарихы, мәтіндері және ноталары. А.: Фолиант, 2012. – 424 бет.
6. Ляхович А. Программность «Симфонических танцев» С.Рахманинова: тайнопись или мистификация? // Музыкальный журнал «Израиль XXI» – режим доступа http://www.21israel-music.com/Simfonicheskie_tancy.htm
7. Жубанова Г.А. Мой мир музыка. Том 1. – Алма-Ата: Атамұра, 1997. – 246 с.
8. Рахманинов С.В. Полное собрание писем Рахманинова. Литературное наследие. – Москва: Советский композитор, 1978. – 396 с.
9. Затаевич А.В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1958. – 304 с.
10. Япурай: документальный фильм, основанный на материалах Государственного архива РК. Научный консультант Б.Ерзакович. А.: Казахфильм, 1992 г.
11. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов, второе издание. –

Москва: Музыка, 1984. – 160 с.

12. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа: научное издание. – А.: Дайк-Пресс, 2002. – 452 с.

СОВРЕМЕННЫЙ ШКОЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ «МУЗЫКА» В АЗАХСТАНЕ: НОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И ОСОБЕННОСТИ

Жансеитова А.,
Казахский национальный университет
научный руководитель – PhD, к.п.н., академик МАНПО,
профессор Г.А.Хусаинова

Современное социальное, геополитическое и экономическое состояние общества, его интеграция в мировое образовательное пространство обусловило процесс модернизации системы среднего образования Республики Казахстан [1]. Данный процесс был детерминирован такими негативными факторами как – устаревшая система оценки учебных достижений учащихся, не способная стимулировать

должным образом, низкий уровень осознания собственных интересов и перспектив, недостаточное развитие гражданских, нравственных и личностных качеств подрастающего поколения.

На сегодняшний день в общеобразовательной системе Казахстана произошли кардинальные изменения.

В настоящий период сформировался казахстанский стандарт общего среднего образования, внедрена Концепция о среднем двенадцатилетнем образовании, соответствующая международным

требованиям, новые элементы которой внедряются во все школьные предметы (рисунок 1).



Рисунок 1. Новые элементы в школьных предметах на основе казахстанской Концепции о среднем двенадцатилетнем образовании.

Согласно данной концепции двенадцатилетняя система обучения даст возможность каждому обучающемуся более полно учесть собственные потребности, возможности и интересы в образовательном процессе на основе рационального перераспределения учебного материала по ступеням обучения[1].

Соответственно, все вышеназванные процессы коснулись школьного предмета «Музыка», входящего в общее направление Концепции «Технология и искусство». В связи с чем, в современной общеобразовательной практике появилась соответствующая программа с качественными учебно-методическими комплексами, позволяющими не только воспитать интерес к учебной деятельности, к познанию себя и музыкального мира, но и раскрыть содержание, суть предмета «Музыка», прошедшие процедуру апробации в условиях автономной организации образования «Назарбаев Интеллектуальная школа». Данная школа является общей казахстанской экспериментальной площадкой, на которой осуществляется разработка, мониторинг, исследование, анализ, апробация, внедрение и реализация современных моделей образовательных программ по уровням: начальная школа (в том числе дошкольное воспитание и обучение), основная школа и старшая школа по всем школьным предметам. Она имеет особый статус для реализации инновационных научных проектов и образовательных программ, позволяющий самостоятельно утверждать их, устанавливать требования к вступительным экзаменам, текущему контролю успеваемости, промежуточной и итоговой аттестации [3].

Цели и задачи апробированной программы «Музыка» соответствуют идейно-ценностной основе системы среднего образования. Основная национальная идея, которая имеет название «Мәңгілік ел», объединила в своём содержании казахстанский патриотизм и гражданскую ответственность; уважение; сотрудничество; труд и творчество; открытость; идею об обучении в течение всей жизни. В переводе на русский язык «Мәңгілік Ел» – это идея общеказахстанского дома, мечта наших предков, которая была представлена в Послании Президента РК Н.А. Назарбаева «Нұрлыжол – путь в будущее» от 17 января 2014 года[2].

Образование в Казахстане имеет в своей основе духовно-культурные ценности нации, включающие в себя менталитет, язык, национальные праздники, обычаи и традиции, в том числе, все виды

искусства, музыкальное искусство в частности. Поэтому содержание образовательного процесса по предмету «Музыка» ориентировано не только на овладение учащимися базовыми знаниями, умениями, навыками в различных видах музыкальной деятельности, но и на формирование ценностного отношения к музыке, в том числе, развитие настойчивости в достижении успеха, мотивации к музыкальному развитию на протяжении всей жизни.

Отличительной особенностью экспериментальной программы «Музыка» является целенаправленность в музыкальном обучении и воспитании через развитие навыков широкого спектра: критического мышления, творческого и функционального применения знаний, проведения исследовательских и творческих работ, использования информационно-коммуникационных технологий, применения различных способов коммуникации, в том числе умения работать в группе и индивидуально (рисунок 1).

На современном этапе одним из основных требований в процессе музыкального обучения является организация условий для активной деятельности ученика по самостоятельному «добыванию» знаний, то есть приобретению творческих исследовательских навыков в приобщении к музыкальному искусству, что позволяет развивать активность ученика в художественно - познавательном плане путем организации учебной музыкально-проектной деятельности, которая имеет воспитательный характер и может быть организована в партнерстве с родителями.

Важное значение в вышеуказанной казахстанской Концепции приобретает внедрение политики трехязычия через обучение казахскому, русскому и английскому языкам с 1 класса для формирования у школьников коммуникативных навыков. В апробированной программе «Музыка» предусмотрена реализация данной политики, предполагающая обучение и организацию классной и внеурочной деятельности учащихся на трех языках (казахском, русском и английском). Активная музыкально-познавательная деятельность ученика осуществляется в рамках благоприятной обучающей среды, реализующейся в условиях поддержки и сотворчества учителя музыки как консультанта, партнера.

Как указано на рисунке 1, одним из новых элементов Концепции о двенадцатилетнем образовании в Казахстане является лидерство в обучении, которое рассматривается как управленческий комплекс,

способствующий развитию и стимулированию лидерских качеств в учащихся. Реализуется на уроках музыки посредством уважения мнения каждого учащегося и понимания важности использования уже имеющихся знаний и навыков для дальнейшего развития. Мотивирование и развитие обучения каждого школьника с помощью тщательно подобранных заданий и видов деятельности. Моделирование стратегий решения проблем на примерах, понятных учащимся.

По экспериментальной программе «Музыка» оценивание результатов изучения предмета «Музыка» осуществляется с применением системы критериального оценивания, который является процессом, основанным на сравнении соответствия учебных достижений учащихся с четко определенными заранее известными всем участникам учебного процесса критериями оценивания. Система критериального оценивания в школе включает формативное и суммативное оценивания. Формативное оценивание на уроках музыки определяет уровень освоения знаний о музыке. О степени сформированности. Суммативное оценивание определяет уровень освоения знаний о музыке и сформированности навыков учащихся по завершении изучения разделов учебной программы «Музыка» за четверть, по завершении уровня образования[3].

Экспериментальная программа «Музыка» ставит перед учителями музыки такие новые задачи, как:

- формировать у школьников навыки творческого, критического мышления, творческие и исследовательские навыки в процессе музыкальной деятельности;
- формировать музыкально-когнитивную и эмоциональную сферу деятельности, нравственно-эстетические чувства, ассоциативное и образное мышление на основе музыкального опыта учащихся, потребность выражать свое отношение к окружающему миру в музыкальной деятельности.

Для определения содержания предмета «Музыка» выстроена система целей обучения музыке, которая состоит из трех разделов и шести подразделов. Например, содержательная линия музыкального образования в 1-4 классах подчинена трем разделам системы целей обучения, которые направлены на формирование у учащихся основ музыкальной грамоты, музыкально-исполнительской и творческой деятельности. Логика построения разделов и подразделов учебной

программы основана на восприятии информации как основы осмысления и понимания сути музыкального произведения (слушание и восприятие музыки, анализ и реагирование на прослушанную музыку). Охарактеризуем их отдельно:

Раздел 1. «Слушание, анализ и исполнение музыки» состоит из трех подразделов: «Слушание и анализ музыки», «Музыкально-исполнительская деятельность», «Музыкальная грамота». Цели обучения по предмету «Музыка» включают: основы музыкальной грамоты, навыки слушания и анализа музыки, первоначальные вокально-хоровые, ритмические навыки и навыки игры на детских музыкальных инструментах.

Раздел 2. «Создание музыкально-творческих работ» включает два подраздела, предполагающие обсуждение и развитие идей и сбор материалов для сочинения и импровизации, которые направлены на формирование критического мышления и развитие творческих способностей. В данном разделе предусматриваются цели обучения, связанные с формированием первоначальных навыков информационно-компьютерных технологий в музыке.

Раздел 3. «Презентация и оценивание» предполагает демонстрацию и оценивание музыкально-творческой работы, которая направлена на формирование коммуникативных и речевых навыков учащихся через содержание музыки.

Среди активно используемых в обучении предмету «Музыка» необходимо назвать следующие музыкально-педагогическими подходы:

- использование проблемных ситуаций в процессе обучения, необходимых для развития критического мышления учащихся;
- формирование навыков исследовательской деятельности;
- использование новых идей;
- рассмотрение различных точек зрения;
- моделирование различных ситуаций для раскрытия творческих способностей учащихся и способности принятия ими самостоятельных решений;
- межпредметная интеграция (с другими смежными видами искусства);
- презентация идей и работ учащихся для стимулирования дальнейшей музыкально-творческой деятельности[4].

В экспериментальной программе «Музыка» наблюдаются: ценностно-ориентированный, личностно-ориентированный, коммуникативный, деятельный, художественно-музыкальный педагогические принципы, реализация которых осуществляется через:

- поощрение творческой и исследовательской деятельности школьников на уроках музыки и активного обучения;
- развитие у обучающихся навыков критического и творческого мышления через их участие в различных видах музыкальной деятельности;
- формирование мотивации к самостоятельному поиску знаний о музыке;
- поддержка обучения учащихся посредством «оценивания для обучения»;
- дифференциация обучения в целях стимулирования и мотивации школьников;
- межпредметная интеграция[5].

Программа «Музыка» имеет в наличии преимущественно новые элементы образования, такие как: трехязычие, инновационные педагогические подходы, лидерство в обучении, профессиональное сообщество (рисунок 1).

Создание профессионального сообщества как важное направление реализации данной программы актуализирует профессиональные позиции преподающих учителей музыки, уделяет должное внимание повседневным задачам, стоящим перед современными музыкантами-педагогами, а также поднимает профессионально-квалификационные вопросы. На сегодня организуются семинары, заседания которых посвящаются создаваемым казахстанским сообществам учителей музыки. Важным фактором в функционировании профессиональных сообществ является их взаимодействие с другими школами, с вузами и колледжами, со средствами массовой информации, где происходит обмен опытом и согласование многих возникающих профессиональных музыкально-педагогических вопросов.

Новыми по своему содержанию являются навыки и умения, которые должны быть у учителей и учащихся в школах новой формации: коммуникативные и исследовательские навыки, критическое мышление, умение решать проблемы и принимать решения, умение творчески применять знания, быть коммуникабельным, уверенным в себе и своих

убеждениях, быть лидером. Ведь лидерство, как и обучение, является основной человеческой способностью, побуждающей к постоянному развитию и совершенствованию в современном мире.

Список использованной литературы:

1. Концепция двенадцатилетнего среднего образования Республики Казахстан. (Министерство образования и науки Республики Казахстан Национальная академия образования им. Ы. Алтынсарина).
2. Послание Президента РК Н.А. Назарбаева «Нұрлыжол – путь в будущее» от 17 января 2014 года//http://www.inform.kz/kz/poslanie-prezidenta-rk-n-nazarbaeva-narodu-kazahstana-nurly-zhol-put-v-buduschee_a2715565
3. <http://nis.edu.kz/>
4. Учебная программа «Музыка». – Астана.: Центр образовательных программ, АОО «Назарбаев Интеллектуальные школы», 2015
5. Музыка. Хрестоматия. 1 класс. Учебное пособие. / сост.: А.Д. Оспанова. – Астана.: Центр образовательных программ, АОО «Назарбаев Интеллектуальные школы», 2015, 66 с.

О ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА КАЗАХСТАНА АЛИБИ АБДИНУРОВА (на основе интервью)

*Полянская А.,
Казахский национальный университет
Научный руководитель, PhD, к.п.н., академик МАНПО,
профессор Г.А. Хусаинова*

В современных условиях всепоглощающей глобализации во всех сферах общества всё большее количество государств всё активнее вступают во взаимодействие, особенно в области культуры и искусства. В то же это время, когда проявляется противодействие тотальной интеграции, а народы стремятся сохранить ценности и достижения своей национальной культуры, идентичности, духовности [1].

В 21 веке в условиях межнационального диалога для каждого отдельно взятого государства остро стоит проблема сохранения духовно-культурных традиций, которые формируют у людей чувство

самобытности и преемственности, содействуют тем самым уважению и толерантному отношению друг к другу, к творческим проявлениям людей в социуме. В сфере культуры на современном этапе складывается, к сожалению, ситуация потребительского отношения, выполняющей функцию удовлетворения материальных потребностей, как отмечает современный казахстанский композитор Алиби Куттымбетович Абдинуров во взятом у него интервью в стенах Казахского национального университета искусств. Данное интервью вызвало большой интерес и позволило нам обобщить некоторые тенденции в развитии композиторского творчества молодого композитора.

Потребительский характер культуры стирает и обезличивает национальную идентичность, неповторимость и уникальность каждого народа. В тоже время «высокая» культура в современном мире, как отмечает *А.К. Абдинуров*, «...теряет свои позиции духовности и интеллекта, вместе с другими формами повседневной культуры приобретает значение товара».

Феномен культуры, который отвечает за духовную гармонию, развитие интеллекта и эстетических качеств людей, включает в себя такие факторы как традиции, модель поведения, убеждения, нравы, исконные ценности и т.д. и мы задали такой *вопрос*: «Что такое для Вас культура на сегодняшний день?»

Абдинуров А.К.: «Это достаточно сложный вопрос, который включает в себя объем, целый комплекс разных понятий. Культура, в первую очередь, это часть нашей общественной жизни. Культура лично для меня, показатель казахстанского уровня развития. У каждой страны, у каждого народа он свой. Поэтому, страны должны оцениваться не только по своим достижениям в области экономики, спорта, каких-либо технических прогрессов, как сейчас зачастую принято, но и культурными достижениями тоже. Допустим, общеизвестно, что русская, итальянская и немецкая музыкальные культуры богаты, имеют древнюю, известную историю. Казахская культура тоже очень богата, на сегодня именно молодое поколение должно вывести наши культурные достижения на мировые позиции. Мы изучаем русскую, итальянскую, американскую, венгерскую музыку, а вот в Венгрии, в России, например, казахскую музыку не изучают. Казахстан должен подниматься так, чтобы о нашей культуре узнали во всем мире!».

Вопрос: Преобразования в государстве и культурной жизни

Казахстана неизбежностью пробуждают интерес к духовности, выяснению её места и роли в новейшей истории, в становлении молодого поколения, этических, культурных ценностей в мире. Как вы считаете, насколько актуальна духовность, каково её значение для культурного развития Казахстана? И что важно для ее сохранения?

Абдинуров А.К.: «Сейчас может быть она не на первом месте для государства, хотя, конечно, государство очень большое внимание уделяет духовности и культурным преобразованиям в современном обществе. Сейчас для Казахстана, наверное, важнее экономический рост, установки материального характера, но культура никогда не должна быть на последнем месте. Может быть не сейчас, может чуть позже в будущем, культуре будут уделять больше внимания, потому что, как я уже говорил, это один из показателей нашего достояния, нашей состоятельности. Культура должна оставаться на века, поэтому её ценность неоспорима, особенно своей духовной содержательностью».

Устная традиция как основной двигатель развития всех видов искусства казахов, и всех видов музыкального, в том числе, достигли высокого уровня развития. К 21 веку у казахов сохранилась система жанров эпической, песенной и инструментальной традиций, имеющих древнюю историю. В казахской музыкальной культуре особое место занимает песня. Песенный фольклор проникал во все сферы деятельности казаха – кочевника в прошлом времени, а в современном мире является повседневным явлением, особенно и благодаря средствам массовой информации. Об этом еще в двадцатом веке писал выдающийся казахстанский ученый, академик АН Республики Казахстан, композитор, основатель Алма-Атинской Госконсерватории и оркестра казахских национальных инструментов, носящих имя легендарного казахского композитора Курмангазы А.К. Жубанов: «Казахский народ богат песнями. В этих песнях запечатлелась многовековая история народа, его надежды, чаяния, горе и радость, его думы, мечты» [2,5]. Характеризуя казахскую песню, А.Жубанов обращает особое внимание на социальный аспект бытования песенного искусства казахов: «Песня – наиболее развитый, наиболее богатый жанр казахского народного музыкального наследия. В песне – народная мудрость, свобода его духа, широта и благородство нравов, тончайшая психология народной этики и своеобразное отражение особенностей национальной казахской эстетики» [2,6].

Мы задали композитору очередной *вопрос*: Нам известно, что вы написали очень много песен. Интересно узнать, что для вас песня? И сколько песен насчитывается в Вашем репертуаре?

Абдинуров А.К.: «Сам я не певец, но песен в моем репертуаре немало, количество точно не знаю. Когда я общался с одним башкирским композитором Азаматом Хасановичем, то он мне сказал: «Ну, Алиби, тебе уже за 30, поэтому ты уже выбрал жанры, которые тебе не то что нравятся, а те, что лучше всего у тебя получаются в сочинениях». Так он мне смог объяснить – почему у меня больше песен в творчестве. Как я понял для себя: это наиболее лучший для меня жанр для написания музыки, может и потому, что мне он действительно нравится, а может из-за того, что я учился на дирижёрско-хоровой специальности в спецшколе. Но, с другой стороны, я считаю, раз ты профессионал, то должен уметь писать в разных жанрах!».

Казахская традиционная музыка основана на семейно-обрядовом фольклоре, который повлиял на развитие всего казахского музыкального искусства – песенного, эпического и инструментального. Например, обрядовые песни, исполняемые в семейном кругу, выступают носителями традиционного казахского мировоззрения. Мы задали следующий *вопрос*: Скажите, актуальны ли казахские обряды в наше время? И есть ли у Вас в репертуаре такие песни?

Абдинуров А.К.: «Обрядовые песни, конечно, есть, если назвать колыбельные песни и песни посвящения обрядовыми, то хоть и небольшое количество, но хоть какая-то часть этих обрядовых примеров мною написана. Ну, а что в нашей жизни сейчас обряды? Некоторые из них и по сей день существуют. Вот, например, во время свадебной церемонии с моей супругой исполнялся традиционный обряд под названием «Беташар», когда родственники невесты покрывают ей платком голову, после чего сторона жениха её должна открыть и представить новым родственникам.

Общеизвестно, что музыка сопровождала казаха от рождения до смерти, «наставляя и поучая каждого в его повседневной деятельности». Благодаря художественной образности, создаваемой казахским музыкально-поэтическим искусством, когда «мысли приобретают более убедительную и доходчивую форму, чем абстрактные идеи...», сохраняются обычаи, традиции нравственных неписаных степных законов, взглядов и убеждений и по сей день [4,56]. В этой связи

исследователь культуры народов Центральной Азии Р.Абдуллаев пишет: «Обычаи, обряды, праздники, традиции, являющиеся формами воспитательного влияния с многоплановым содержанием и широкими функциями, несут в себе богатый идейный и психологический заряд, способствующий формированию социальных, духовных и эмоционально-волевых качеств личности, выполняя определенные социальные и культурно-идеологические функцию[1].

Вопрос: Скажите, какая духовная тематика на сегодня вдохновляет вас писать свои произведения?

Абдинуров А.К.: Тематика, которая мне ближе всего, в первую очередь, это история Казахстана, наша Родина, тема новой, молодой столицы страны – Астаны.

Потенциал духовного наследия культуры неисчерпаем, оно непосредственно воздействует на ум и душу людей, обеспечивает возможность межнационального взаимоуважения всех членов нашего общества. Одновременно с общественными глобальными преобразованиями в нашей стране идет активный процесс формирования нового человека. Этот процесс во многом зависит от дальнейшего развития нравственного воспитания молодого поколения, особенно детского возраста [3,111].

Вопрос: У Вас очень много написано сочинений различных жанров для детей. Откуда Вы черпаете вдохновение, когда пишете песни для детей?

Абдинуров А.К.: «Дети – это ангелы, поэтому смотря на них, удивляешься их проявлениям и высказываниям. А потом смотришь на этих маленьких ангелов, и у тебя в душе рождается ответное чувство, поэтому писать для детей это самое благородное дело!»

Вопрос: Раньше была практика, когда в советское время композиторам заказывали детские песни, а вот Вам просто нравится писать для детей?

Абдинуров А.К.: «Да, просто нравится. Но и сейчас бывают заказы, такое тоже случается. Вот сейчас мы работаем по экспериментальной программе, инициируемой Назарбаевской интеллектуальной школой и пишем песни для уроков музыки, определенный блок песен, когда авторы этой программы и учебников заказывают песни по определённой тематике».

Общеизвестно, что в непрерывной музыкально-образовательной

системе должны быть заложены долгосрочные духовно-нравственные установки, развитие общества в указанном направлении. Ведущим вектором в этом должно стать не только постоянное обновление знаний, но и приобщение через музыкальное искусство воспитуемых и обучаемых детей к высоко-нравственным культурным ценностям. Данная задача всегда было актуальнейшей для музыканта-педагога, а сегодня – особенно. *Соответственно, вопрос:* Алиби Куттымбетович, как Вы думаете, каким должен быть современный учитель музыки?

Абдинуров А.К.: «Учитель должен быть, в первую очередь, профессионалом. Я хочу сказать, что он должен быть современным, должен знать все современные направления и течения в музыкальном искусстве. Не нужно ударяться в самые популярные течения и направления, но знать и быть в курсе нужно. Вот то, что сейчас звучит по радио, буквально недавно один человек сказал: «Это жвачка, вот ее пожевал раз-два и больше не хочется». Педагог должен быть, еще раз повторюсь, профессионалом в своём деле, должен четко давать знания детям о музыке. Академическая музыка, написанная 300 лет назад еще как минимум 300 лет просуществует, а жвачка, через месяц о ней уже никто не вспомнит.

Вопрос: Что для Вас современная музыка?

Абдинуров А.К.: «Я современный композитор. Нужно сказать, что я пишу музыку академического направления, она более осмысленная, более сложная. Хотя это ведет к другой стороне медали, песни профессиональных композиторов сложнее для восприятия и для исполнения, и тем самым, слушатель тоже должен быть подготовленным. Считается, что сегодня нужно писать более демократично, проще, чтобы песня прижилась.

Вопрос: На сегодняшний день, что должно быть образцом для подражания у молодежи?

Абдинуров А.К.: «Примеров очень много. В первую очередь, для каждого молодого человека пример – это его родители, лично для меня, я думаю, и для всех. Но и, конечно, есть различные народные герои, батыры, герои из литературных сказок и другие».

Вопрос: На сегодняшний день каково влияние музыки на людей?

Абдинуров А.К.: «Музыка – она всегда была и будет до тех пор, пока живет человечество. Она всегда разнообразна, потому что людей много, слушательская аудитория каждая слушает и выбирает свою тематику.

Кому-то нравится Леди Гага, кому-то МузАрт, а кому-то Элтон Джон. Поэтому, композиторы будут писать в этих разных направлениях. У кого-то слушательская аудитория набирает стадионы, у кого-то камерный зал Астана Опера. Но, хочу сказать, чем выше и темпераментней и быстрее взлет определенной звезды, то по закону физики такой же его ожидает спад. Чем целенаправленнее и систематичней человек идет к своей цели, тем выше и лучше он получит результат. А то, что сейчас звучит по радио, чаще всего, явление однодневное».

Вопрос: Есть в музыкальном искусстве триада – композитор-исполнитель-слушатель. Кто на сегодня должен готовить современного слушателя музыки?

Абдинуров А.К.: «Нужно брать пример с соседних стран, в частности европейских. Там, маленьких детей обучают с детства, слушанию академической классической музыки, они с малых лет знают таких композиторов, как В.А. Моцарт, И.С. Бах, Л.Бетховен. Нам тоже нужно постараться с малых лет прививать детям любовь к музыке, приобщать через музыкальную деятельность, пение, игру на инструментах и слушание музыки. И возможно тогда, в детях с раннего детства будут пробуждаться прекрасные чувства, любовь к ней. А это, первостепенная задача общеобразовательной системы, через уроки музыки, ну и, конечно, самих носителей музыкальной культуры – композиторов и учителей, которые должны быть заинтересованными в духовно-нравственном обогащении подрастающего поколения.

Список использованной литературы:

1. <http://www.kazreligiya.kz>
2. Жубанов А.К. Соловьи столетий: Очерки о народных композиторов и певцах. Алматы.: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.
3. Бейсенбаева А.А. Гуманизация образования старшеклассников на основе межпредметных связей – Алматы, 1996. – 280 с.
4. Тәжібаева С.Ғ. Мектепте тәрбие жұмысын ұйымдастыру әдістемесі. Оқу құралы. – Алматы, 2007. – 359 б.

БАХЫТЖАН БАЙКАДАМОВ И ЕГО ХОРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: К ВОПРОСУ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА

Туктасинова А.

Казахский национальный университет

*Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
КазНУИ Курмангалиева М.С.*

В начале становления Казахской национальной культуры в стране насчитывалось множество хоровых коллективов. Так, например: хор Казахского института просвещения в Ташкенте (Курманбек Джандарбеков); Хор Петропавловского педтехникума; казахский женский хор в республиканском радиокомитете; казахский хор при Карагандинском областном радиокомитете; ансамбль песни и пляски Семиреченских казаков (также возглавляемый Б.В. Лебедевым;

На сегодняшний день мы имеем: хор театра «Астана Опера»; Молодежный камерный хор Тюрксой (под руководством Гульмиры Куттыбадамовой); камерный хор Государственной академической филармонии акимата г. Астаны (художественный руководитель и дирижер Гульмира Куттыбадамова); Камерный хор «Самғау» (Г.К. Куттыбадамова); Молодежный хор «Алатау» Алматинского музыкального колледжа им. П.И. Чайковского; хор КНК им. Курмангазы; хор Митрополичьего округа русской православной церкви РК.

Обратимся к истории становления хоровых коллективов Казахстана в хронологическом порядке.

1924 – при педагогическом техникуме в г. Петропавловске хормейстер Иван Васильевич Коцык организовал четырехголосный казахский хор. Обучение музыкальной грамоте было поднято И.В. Коцыком на профессиональный уровень, и хор пел по нотам.

1926 – Кызылорда, деятельность первого казахского государственного театра драмы.

Организатор и первый руководитель Д.И. Ковалев.

После отъезда Д. Ковалева работу с хором продолжил профессиональный хормейстер З.Ф. Писаренко.

1932 – в республиканском радиокомитете был организован казахский женский хор в составе 28 человек.

1933 – при театре была создана музыкальная студия, позже преобразованная в музыкальный театр. Для руководства студии был приглашен хормейстер и композитор Иван Васильевич Коцык.

После декады хоровой коллектив стал самостоятельным цехом, одним из ведущих в оперном театре. Для руководства хором был приглашен из Большого театра СССР опытный главный хормейстер Антонин Викторович Преображенский и молодой хормейстер, выпускник Московской государственной консерватории Борис Васильевич Лебедев.

1933 – при Карагандинском областном радиокомитете был создан казахский хор.

Его организаторы – Б.А. Орлов, В.С. Пирогова.

1934 – в Казрадиокомитете был организован уже смешанный хор под руководством Латиф Абдулхаевич Хамиди.

С 1935 г. при Государственной филармонии в Алма-Ате по инициативе А.К. Жубанова создан казахский хор, состоящий всего из 16 человек. Первым руководителем приглашается Дмитрий Дмитриевич Мацуцин.

На основе этого коллектива в июле 1937 года в республике был организован казахский государственный хор, первым руководителем которого был Борис Васильевич Лебедев. Правительство Казахстана в постановлении «О дальнейшем развитии искусства Казахстана» от 10.02.1939 г. приняло решение о преобразовании Казахского Государственного хора в Казахскую Государственную хоровую капеллу. В том же году был организован ансамбль песни и пляски семиреченских казаков (возглавляемым Б.В. Лебедевым).

В 1948 году, после назначения Б.В. Лебедева главным хормейстером оперного театра им. Абая, руководителем капеллы становится Б.Байкадамов. За период деятельности Б.Байкадамова на посту руководителя капеллы несколько изменился творческий профиль коллектива: композитор намеревался реорганизовать его в ансамбль казахской песни и танца – в капелле появляются танцоры, актеры, чтецы и т.д., а капелла стала хоровой группой ансамбля.

В 1950 году к руководству коллективом приходит Г.Е. Виноградова, а в 1952 г. М.Колыхалов. Подобная частая смена хормейстеров не могла плодотворно сказаться на профессиональном уровне капеллы, отчего заметно снижается качество и количество ее выступлений.

Полная реорганизация хоровой капеллы произошла в 1954 году с приходом к руководству хормейстера Г.Е. Виноградовой, которая вновь поставила этот коллектив на профессиональную основу.

С 1956-1987 года в хоровой капелле активную работу вела хоровой дирижер Гульжазира Мамаковна Ахметова, ставшая первой женщиной-хормейстером в Казахстане.

С 1959 по 1990 года художественным руководителем и главным дирижером капеллы становится Анатолий Васильевич Молодов, под руководством которого хоровая капелла достигла высокого профессионального исполнительского мастерства, став одним из известных коллективов в Казахстане за его пределами.

С 1993 года руководителем капеллы становится ученик А.В. Молодова – Беймбет Кенесбаевич Демеуов, возглавивший коллектив в трудные годы, когда в стране происходили важные исторические события (маленькая зарплата работников культуры, сокращение в коллективах).

Итак, 16 сентября 1997 года Постановлением правительства РК было решено назвать Государственную хоровую капеллу именем Б.Байкадамова. Бессменным художественным руководителем этого коллектива, как было отмечено ранее, является – заслуженный деятель РК Беймбет Демеуов.

В данном сообщении ставится целью решить или предложить пути решения следующих задач:

1. Произведения Б.Байкадамова в репертуаре капеллы прошлого и настоящего времени в связи с общественными идеологическими реалиями страны

2. Доказать художественную ценность некоторых произведений Б.Байкадамова, которые были сняты с репертуара, как «не актуальные» или отражающих ушедший общественно-политический уклад общества

3. Поднять и решить вопрос целесообразности снятия с репертуара таких произведений Б. Байкадамова как: «Если завтра война», «На страже», «Панфиловские батыры», «Мы – поколение батыров», «Марш строителей магнитки», «Мы – поколение Ленина», «Под знаменем партии», «Коммунистік еңбек бригадасы марш».

Методы, которые мы используем в данном сообщении можно очертить следующим образом: хронологический метод; обзорно-

исторический; анализ

О репертуаре капеллы:

В целом репертуар у капеллы обширный и разнообразный: классические произведения Михаила Ивановича Глинки, Петра Ильича Чайковского, Антона Григорьевича Рубинштейна, Сергея Ивановича Танеева, Сергея Васильевича Рахманинова (кантата «Весна»), Георгия Васильевича Свиридова, Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л.ван Бетховена, Орlando Лассо, песнопения Александра Андреевича Архангельского, Павла Григорьевича Чеснокова, Дмитрия Степановича Бортнянского, Александра Тихоновича Гречанинова и др.

В репертуар капеллы входят хоровые обработки народных песен и кюев, сочинения крупных форм – сюиты, поэмы, кантаты и оратории выдающихся произведений русских и зарубежных классиков, произведения современных композиторов Казахстана – М.Тулeбаева, Б.Байкадамова, Е.Рахмадиева, Г.Жубановой, М.Сагатова, С.Мухамеджанова, К.Кужамьярова, М.Мангитаева, Ж.Турсунбаева.

В репертуар капеллы входят и такие произведения, как опера итальянского композитора Пьетро Маскани «Сельская честь» или «Кармина Бурана». Есть масштабные проекты, связанные с симфоническим оркестром: романсы С.Рахманинова, П.Чеснокова, крупные формы хоровой музыки.

Художественный руководитель капеллы Б.Байкадамова – Б.Демеуов в своём интервью отмечает:

- У любого серьезного хорового коллектива основой репертуара должен быть греческий классический репертуар, ведь капелла произошла из григорианского хора конца VI века. Обязательны церковные песнопения, будь то католические, православные, протестантские. Сейчас поют в основном на потребу публике, но основа культуры – это все-таки академизм. Капелла – это гармония. Целостность и абсолютная гармония живого звучания и традиций. Какие-то проблемы, конечно, есть. Но я всегда говорю, что основа всего – настоящий человеческий голос, который дает возможность услышать нетленную классику и восторгаться от красоты.

Капелла постоянно ищет новые способы взаимоотношений со слушателем, потому что синтез звучащих голосов подчеркивает амплуа капеллы в качестве средства психо-физиологического воздействия на человека.

К вопросу хронологии становления капеллы Б.Байкадамова:

Здесь мы встретили множество разноречивой информации: кто-то говорит, что впервые государственная хоровая капелла была создана в Караганде, кто-то утверждает, что в Петропавловске, кто-то называет хоры Оренбурга и Кызыл-Орды, первых столиц Казахстана. Да, там были какие-то ростки, но на самом деле капелла начиналась в 1935 году в Алма-Ате, на базе техникума, когда к нам из России приехали Дмитрий Дмитриевич Мацуцин и Борис Васильевич Лебедев. Они создавали небольшие хоровые коллективы, которые затем, в 1939 году, постановлением Совета народных комиссаров были преобразованы в государственный коллектив. Так что официальной датой создания хоровой капеллы считается 1939 год.

Это был экскурс в жизнь капеллы сегодня. Напомним, что капелла носит имя казахстанского композитора Бахитжана Байкадамова!

Вспомним, что в год Постановления правительства РК о переименовании капеллы именем Бахитжана Байкадамова, а это был 1997 год, происходили некоторые события в общественно-политической жизни страны. 1997 год был объявлен годом политических репрессий. Интеллигенция страны инициировало письменное обращение о увековечивании имени Б.Байкадамова, что сыграло немаловажную роль в выходе Постановления.

Почему имя Б.Байкадамова старались обойти ранее? И здесь оказалось, что не глядя на огромный талант и прекрасные человеческие качества композитора, советские «партократы» старались заклеить его имя по следующим причинам.

Отец Бахитжана Байкадамова – Байкадам Каралдин в 1937 году был репрессирован, как последователь Алаш Орды. Такое обстоятельство усложняло жизнь Б.Байкадамову, как сыну врага народа. Б. Байкадамова отправили в детский дом в г. Кызылорда, т. к. мать тоже находилась в тюрьме. В свое время он вынужден был скрываться, носить чужую фамилию, его исключали из института, не принимали в детские и молодежные организации – пионеры, комсомол, отказали в праве защищать родину в годы войны. Может быть, в какой то степени, женитьба на дочери героя (генерала Панфилова) и избавила композитора от прямых репрессий. С этого момента началась спокойная, без страха и унижений, жизнь – жизнь, отданная музыке.

Б.Байкадамов – композитор, создавший замечательные песни,

внесший вклад в становление хорового искусства, в развитие самостоятельного музыкального творчества, педагог, организатор музыкальных коллективов. Стержень его творчества – песня сольная и хоровая. Он вошел в историю музыкальной культуры Казахстана не только как один из ведущих композиторов-песенников, автор многочисленных хоровых произведений, крупных вокально-танцевальных композиций, но и как создатель новых для казахского искусства жанров – хоровой сюиты, хоровой поэмы, хорового кюя. Являясь руководителем капеллы, Байкадамов создал для нее ряд сочинений, такие как «Песни радости», «Кукушка», «Девушка – Водовоз», «Яблони цветут», обработки народных песен – «Саулем-ай», «Жариямайдай», «Он алты кыз» и другие. Капелла стала его творческой лабораторией, где обработки и оригинальные сочинения проверялись, исправлялись, получали окончательную редакцию и путевку в музыкальную жизнь.

Таблицу произведений Б.Байкадамова, находящихся в репертуаре капеллы:

Название произведения	Автор текста	Тема произведения
«Майраның әні»	Народная песня	Обработка народных песен
«Он алты кыз»	Народная песня	Обработка народных песен
«Жариямайдай»	Народная песня	Обработка народных песен
«Той базар»	Народная песня	Обработка народных песен
«Кокек»	Народная песня	Обработка народных песен
«Біз соғысқа қарсымыз» («Бейбітшілік үшін»), «Мы за мир»: Іч – Біз отанды сүйеміз. ІІч – Жайлау ІІІч – Біз соғысқа жол бермейміз. ІVч – Шаттық жыры.	Сөзі Қ.Сатыбалдиндікі Сөзі С.Мәуленовтікі Сөзі Қ.Сатыбалдиндікі Сөзі Қ.Сатыбалдиндікі	Песни о войне – патриотический контекст
«Айжан қыз» Құрманғазының күйі	Сөзі Х.Ерғалиевтікі	Транскрипция кюя
«Ақбай» Құрманғазының күйі		Транскрипция кюя
«Ақсақ киік» Құрманғазының күйі	Сөзі Қ.Жармағамбетовтікі	Транскрипция кюя
Народный кюй «Шалқыма»	Сөзі С.Мәуленовтікі	Транскрипция кюя
«Песня о партии»	ст. Н.Мендығалиева	Патриотический контекст

«Коммунистік еңбек бригадасының маршы» («Еңбек бригадасының маршы»).	Сөзі М.Әлімбаевтікі	Патриотический контекст
«Компартия көп жаса!».	Сөзі Б.Ыскаковтікі	Патриотический контекст
«Партия туралы жыр»	Сөзі Ж.Молдағалиевтікі	Патриотический контекст
«Су тасушы қыз».	Сөзі сл.Н.Шакеновтікі	лирика

В таблице перечислены далеко не все произведения Б.Байкадамова, но она наглядно показывает, что произведения Б.Байкадамова часто отвечали идеологическим требованиям времени и сегодня нетленными и актуальными остались только те шедевры, которые отвечают общечеловеческим ценностям: любовь, природа, чувства, отношение к родной земле. К сожалению, мы знаем, что постепенное исчезновение «идеологически заказных» произведений не только Б.Байкадамова, но и многих других композиторов постсоветского пространства - это веление времени. В тоже время, музыкальный язык композиторов настолько уникален, мелодичен и своеобразен, что с сожалением приходят мысли о том, что было бы хорошо, если бы можно было всего-то – поменять текст, сделать его понятным современной молодежи, и можно было бы этой прекрасной музыкой наслаждаться вновь и вновь...

Остановимся на некоторых из произведений Б.Байкадамова:

Хоровой күй «**Акбай**» – выдающееся произведение хоровой музыки Казахстана. Сложность исполнения заключается в достижении исполнительского контраста драматических сопоставлений тем, передающих образ, символизирующего зло и страдание. Надо отметить, что композитору удалось найти весьма оригинальный прием, передающий глубину художественного образа.

Важно добиться в хоре слегка сухого, чеканного исполнения слогов, они здесь тоже играют важную роль: как бы передают игру на домбре.

Гармонический язык данного произведения изобилует хроматическими ходами и хроматическими звуками. Употребление хроматических звуков помогает внести в музыку определенный гармонический колорит для создания соответствующих музыкальных образов, которые автор задумал в данном сочинении. Именно острые диссонирующие аккорды помогают создать тот драматический образ зла, который композитор запечатлел в музыке данного сочинения.

Основные проблемы, касающиеся ритмической стороны

партитуры, заключаются в исполнении пунктирного ритма в сочетании с шестнадцатыми длительностями, и внутритактовой синкопой, затактовыми шестнадцатыми в быстром темпе и достижении ритмической четкости.

Особый исполнительский интерес в хоровом творчестве Б. Байкадамова получает хоровой кюй «**Айжан кыз**». Трехчастная репризная форма обогащена богатым колоритом хоровой фактуры, тонко передающей песенность домбрового звучания. Мелодия данного произведения не отличается особым развитием, по своему музыкально-художественному самовыражению – поэтична, что определяет аллегорическое содержание произведения: повествование о жизни юной женщины. Гибкое проведение в разных голосах хора обогащает художественный образ юной Айжан, но в основном, мелодия у сопрано, остальные голоса часто исполняют подголоски и имитируют мелодию. В мелодии преобладают секундовые интонации, которые придают музыке светлый и печальный характер.

Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями равнозначно. В мелодии всего произведения композитор использует повторяющиеся звуки, которые придают музыке речитативно-декламационный характер, способствующий передаче размеренного повествования. Основная тональность – соль минор. Ладотональными особенностями произведения является использование дорийского и фригийского ладов, сопоставление одноименного мажора и минора.

Истинное новаторство композитора проявилось в хоровом кюе «**Ақсақ киік**». Как и во всех кюях Байкадамова в «Ақсақ киік» – принцип композиционного строения распадается на два плана: солирующий голос и домбровое сопровождение. Выбирая традиционно акынскую манеру исполнения, он подкрепляет исполнительские возможности своих кюев непрерывно пульсирующим звуко-ритмическим фоном домбры. Прозрачность хоровой фактуры в «Ақсақ киік» создает парящий легкий образ, но вместе с тем общее звучание аккордов и интервалов раскрывают драматизм произведения.

Последующее во второй части *allegretto* развивает художественный образ и ведет к кульминации всего произведения (53-й такт). Тональность произведения – ре минор. Помимо общего колорита минорного лада в произведении есть ряд отклонений и модуляций. Это в первую очередь

касается перехода из ре минора в фригийский лад, а затем в ля минор (коней второй части). Такое сложное применение тональностей в этом произведении объясняется трактовкой художественного образа. Каждая смена настроения строфы влечет за собой смену лада, тональности – все это вносит особый колорит в звучание. В произведении сложная гармония, часто используются вводные аккорды, хроматические звучания.

«Коммунистік еңбек бригадасының маршы». Начинается с небольшого вступления, который является основой всего произведения. Характер марша определяет пунктирный ритм и скачок в мелодии на интервал кварта на сильной и относительно сильной доле, как в мелодии, так и в сопровождении. Встречается прием имитации.

Как оказалось, тема идеологического контекста произведений казахстанских композиторов на примере песенно-хоровых произведений Б.Байкадамова является очень востребованной, но в тоже время и несколько щепетильной. Мы выяснили, что музыкальная канва остается незыблемо прекрасной. Все произведения Б.Байкадамова (а мы провели анализ всего 4-ех произведений!) насыщены множественными композиционными и музыкальными находками. Эти новаторские элементы были внедрены согласно литературному тексту или сюжету – звукоизобразительность и глубина музыкальной канвы еще более широко раскрывается человеческим голосам. Сегодня многими хоровыми коллективами (в частности, каппела Г.К. Куттыбадамовой) исполняются такие произведения Б.Байкадамова, как «Акбай», «Айжан кыз», «Аксак киик». Это темы любви или обработки кюев. Надо отметить, что красота музыки Б.Байкадамова не дает отбросить такие произведения, как «Мы за мир». Понятно, что в настоящее время, когда исполнение крупных полотен не актуально в силу как элементарно финансовых затрат, так и в идеологическом контексте – из данного произведения капеллами исполняются отдельные части. Так, из хорового произведения «Мы за мир» капеллы исполняют последнюю часть: «Шаттык жыры».

По словам дочери композитора – Балдырган Байкадамовой: «Современность диктует свои условия. На смену глубоким произведениям о межнациональной дружбе, любви к родине, земле, матери, о труде и героизмах, о батырах и просто целинниках и героях «Магнитки» – пришли незамысловатые песни о ежеминутных чувствах

или просто о молодежи и их потребностях. Время стало идти намного быстрее и торопливее и потому на смену крупным полотнам пришли компактные камерные произведения».

Благодаря таким коллективам, как Государственная капелла Б.Байкадамова, мы сохраняем наиболее яркие страницы нашей музыкальной истории, имеем возможность погружаться в мир настоящей лирики, настоящих мыслей и философских размышлений.

В заключение, хочу напомнить, что в этом году исполнилось 100 лет со дня рождения композитора Б.Байкадамова, а со дня Постановления правительства о переименовании капеллы прошло ровно 20 лет!

«РАХМАНИАНА» Д.ТРИФОНОВА И «КАЗАХСКАЯ БАХИАНА» Б.БАЯХУНОВА: ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Тульбаев Д.,

Казахский национальный университет

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент

КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

Во второй половине XX столетия понятие интертекстуальности – межтекстового диалога, «соприсутствия» в одном произведении двух или более текстов, выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства, став концептом художественного текста и методологической основой его интерпретации. Множественность ассоциативных связей превращает новый художественный опус в субъект коммуникации с необъятным фондом культуры: от заимствования микроэлементов стиля, языка – до комплексной ориентации на стиль прошлого, включающей репродуцирование фрагментов текста, техники, композиционной модели, схемы мышления или системы приемов [1,2]. Авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения разнообразных *цитаций и аллюзий, репрезентант и коннотатор* всеобъемлющей массы культурных смыслов [3].

Универсальность проявления интертекстуальности в музыке демонстрирует творческий метод композиторов, принадлежащих разным национальным школам и стилевым традициям. Среди них – Л.Берио и П.Булез, Д.Лигети и Дж.Крам, А.Шнитке и Э.Денисов, Ф.Караев и

В.Тарнапольский. В структуре музыкальных композиций нашли свое отражение разнообразные формы интертекстуальных взаимодействий – *цитирование, аллюзия, стилизация, анаграммирование и транскрипция* [4].

Проблема интертекстуальности представляется одной из наиболее актуальных в сфере музыкального искусства последней трети XX века, где взаимодействие – авторского и заимствованного, или феномена со-композиторства являются яркой и «знаковой» чертой.

Интертекстуальный подход позволяет провести анализ взаимодействия различных смысловых пластов и измерений в рамках музыкального произведения. В этой связи хотелось бы рассмотреть явление текстового диалога в музыке на примере фортепианной сюиты «Рахманиана» Д.Трифорова и Сонаты для фортепиано №3 «Казахская Бахiana» Б.Баяхунова.

Материалом для исследования послужили около шестидесяти образцов интертекстуальных произведений, охватывающих музыку, начиная со второй половины XX века, среди которых балеты на музыку Ф.Мендельсона «Сон в летнюю ночь», С.Рахманинова Рапсодия на тему Паганини, Д.Шостаковича симфония №7 и балетная сюита Щедрина на оперу «Кармен» Бизе.

Поскольку проявления диалога авторского и заимствованного материала в музыке известны с незапамятных времен, и за длительный период развития музыкального искусства был накоплен солидный жанровый багаж в работе с первоисточником. Подавляющее большинство господствовавших в эпоху Средневековья и Возрождения месс и мотетов сочинялось на «заданный тезис». В созданную нами базу данных включены произведения эпох классицизма и романтизма.

Материал охватывает достаточно широкие жанровые пласты. В качестве отправного пункта классификации взаимодействия двух музыкальных текстов мы приняли во внимание такие параметры интертекстуальности, такие как трансформация первоисточника, жанра, драматургии, а также наличие сценического воплощения. Классификация позволила выявить историческую закономерность развития межтекстового диалога. Так, в эпоху романтизма взаимодействие музыкальных текстов проявляется на уровне первичных жанровых начал – *песни, танца, марша, декламации и моторики*. В XX же веке это взаимодействие вовлекает в орбиту широкие жанровые

пласты, такие как *симфония и балет, оркестровая сюита*.

Выявленные тенденции *центробежной* и *центростремительной* сил в процессе художественного творчества проявились на уровне взаимодействия текстов. Если авторское начало превалирует, центр-первоисточник является почвой для музыкального языка автора, что вызывает *центробежную* силу взаимодействия. Примером может служить «Казахская Бахiana» Баяхунова. Второй тип интертекстуальности демонстрирует *центростремительную* силу, при которой со-композиторские решения подчиняется музыкальному материалу первоисточника. Такова «Рахманиана» Трифонова.

Перейдем в рассмотрению «Рахманианы» Трифонова и «Казахской Бахианы» Баяхунова.

Даниил Олегович Трифонов – пианист, лауреат российских и международных музыкальных конкурсов. Помимо исполнительской карьеры, Трифонов известен как композитор. Так, широкий резонанс вызвали мировые премьеры его Концерта для фортепиано с оркестром и Сюиты для фортепиано «Рахманиана».

С точки зрения взаимодействия двух текстов «Рахманиана» представляет собой яркий пример пара-текстуальности. (по классификации Ж.Женетта) [3].

Пять частей «Рахманианы» создают разнохарактерные присущие Рахманинову образы, обрисованные исполнителем и композитором XXI века.

Пре-текстом первой части **Andante improvizato**, импровизационной по характеру, для Трифонова служат четыре источника:

- Сюита для двух фортепиано №1 (3 часть «Слезы», главная тема), музыкальные моменты op.16 №1 и № 4 Рахманинова, а также Соната №2 (1 часть, главная партия).

Темы вышеназванных произведений включены Трифоновым в музыкальную ткань вступительной части как **аллюзии**. Авторское же начало здесь проявилось в интонационной, фактурной и регистровой близости оригиналам. Излюбленный прием Рахманинова – полиритмия партий правой и левой рук – также широко воспроизводится Трифоновым, что полностью погружает в звуковой мир великого русского композитора.

Во **второй** части **Andante Nostalgico** за основу своей композиции Трифоновым взят рахманиновский фактурный принцип развития

музыкального материала.

Хоральная тема из Вариаций на тему А. Корелли Рахманинова в среднем регистре фортепиано, оформляемая Трифоновым как **квазицитата**, в дальнейшем развитии приобретает аккордовую уплотненность, регистровое расширение звучности. Возникает звуковой образ 3-го фортепианного концерта, чему способствует октавное изложение знаменитой, узнаваемой на слух, главной ре-минорной темы с ее характерными интонациями, по своей природе, восходящей к русскому протяжному песенному мелосу.

Колокольность, столь превозносимая Рахманиновым, присутствует в виде эпизодического органного пункта в нижнем регистре. В средней части как контраст возникает **аллюзия** на прелюдию gis-moll минор с ее характерным для Рахманинова эффектом колокольчиков.

Третья часть – Allegro con fuoco. Моноисточникам для Трифонова послужила тема музыкального момента №4 e-moll, о чем свидетельствует тематизм середины цикла, одинаковая тональность в обоих случаях и характерный моторный тип изложения гармонической фигурации. Интонационное, тонально-гармоническое и ритмическое тождество служат яркими средствами для создания **квазицитаты** Рахманинова.

В средней части возникает аллюзия на прелюдию c-moll op.23 №7, чему способствуют восходящие секвенции, октавные репетиции в верхнем регистре, динамическая реприза.

Аллюзия на тему фортепианного вступления Романса «Весенние воды» служит основой для динамизации репризы, опять-таки, характерной для Рахманинова. Кульминация достигается моторной ритмикой, октавными дублировками в партии правой руки, гармонической фактурной фигурацией, создающими типично рахманиновский характер создания образа пробуждения весны и сил природы, отождествляемый в сознании слушателя как страстный душевный порыв.

Четвертая часть – Романс *Dolce romantico* – двухчастна по своей структуре. Главная тема – оригинальная авторская, проходит в верхнем регистре, характерный ее элемент – репетиционная интонация. Возникающая **Аллюзия** на тему Баркаролы Рахманинова, репетиции и октавные дублировки в верхнем регистре создают собирательный образ рахманиновской лирики.

Во второй части, по нашему убеждению, Трифонов отдает дань

уважения Скрябину, так как возникают соответствующие устойчивые стилизация за счет применения звукоряда целотоновой гаммы, манеры излагать аккордовую вертикаль на *arpeggio*, обилие побочных аккордовых тонов, прозрачность фактуры. Побочные тоны аккордов, применяемые с отсутствием функционального разрешения, полифонизация и текучесть фактуры придают характерную скрябинскую зыбкость музыкальной ткани.

Пятая часть – динамический финал всего цикла, олицетворяет мрачную грозную силу, подобный рахманиновскому во Второй сонате, в котором на первый план выступает колокольность. Тематизм финала строится на аллюзии *cis-moll* минорной прелюдии. Мелодико-интонационное начало имеет множество схожих элементов с рахманиновским строением мелодической линии: вокальный тип мелодии славянского характера, с широким охватом диапазона, гетерофонный тип фактуры с сопровождающими подголосками.

Таким образом, пре-текст в «Рахманиане» Трифонова проявляется на уровне художественной образности, достигаемой средствами тематизма (узнаваемые темы Третьего фортепианного концерта, музыкальных моментов, прелюдий), приемов мелодического развертывания, тональности и ладогармонического наполнения, типов фортепианной фактуры, способов ее организации и принципов ее развития, на уровне формы, а также образа колокольности во всех ее проявлениях – от больших колоколов до бубенцов.

Рахманиновский музыкальный текстовый материал мастерски распределен Трифоновым по типу нового расклада элементов красочной мозаики на новый эстетически и художественный совершенный орнамент.

Если в Рахманиане взаимодействие авторского и заимствованного текста является *пара-текстуальным* (по Женнету), то в Бахиане Баяхунова подобное взаимодействие следует считать *интер-текстуальным* по своей сути. Рассмотрим с этой точки зрения Казахскую Бахиану.

В. Недлина в своей работе «Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков» определяет фортепианную сонату Баяхунова «Казахская Бахиана» как явление знаковое для казахской музыки в плане освоения полифонических форм [6].

Толчком к написанию «Бахианы» для композитора послужили

клавирные переложения органных хоральных прелюдий И.С. Баха. В одной из прелюдий хорал, по мнению композитора, напомнил ему казахскую народную песню «Елим-ай», вследствие чего близость интонаций протестантского хорала и народной песни привлекла пристальное внимание композитора [7].

«Казахская Бахиана» Баяхунова представляет собой фортепианный цикл, состоящий из четырех частей.

Первая часть – Прелюдия основана на сопоставлении монограммы ВАСН и казахской народной песни «Елим-ай» – то есть *хроматики* и *диатоники* как главных музыкальных субстанций. Хроматические и диатонические пласты объединяются в контрапункте, где тема-монограмма ВАСН дается уже с полифоническими преобразованиями. Композитор сразу же применяет такие приемы композиции как цитаты, квазичитаты, коллаж и др.

Вторая часть – Фуга, тема которой опирается на эпический тематизм кюев Ыкласа. С точки зрения сопоставления «своего» и «заимствованного» материала можно утверждать, что здесь ясно прослеживается центробежная тенденция их взаимодействия, при котором авторский стиль растворяет в себе первоисточник [6].

В Третьей части – Пассакалии – главной темой служит *квизитата* Баховской пассакалии с-moll. Та же тональность в Пассакалии Баяхунова апеллирует к первоисточнику. На протяжении всей части баховская тема подвергается полифоническому, ритмическому, регистровому и тональному преобразованию таким образом, что опять-таки постепенно сливается с авторским музыкальным материалом.

Четвертая часть – «Токката» характеризуется моторным движением, основанном на ритмоформуле 2+2+3, выступающей репрезентантом кюев-топке. Интонационной основой ее выступает диатоническая тема «Елим-ай», которая в процессе своего преобразования постепенно приобретает хроматический характер вплоть до кластерного проведения.

В коде синтезируется весь цитатный материал. На фоне монограммы ВАСН проходит тема стилизованного кюя. Гармоническая вертикаль, символизирует соединение диатоники и хроматики, олицетворяющее европейско-азиатский культурный синтез [6].

Таким образом, пре-текстом в Казахской Бахиане для Баяхунова послужил поли-источник – цитата «ВАСН» и тема казахской народной

песни «Елим-ай». Авторское начало ярко выражено средствами 12-тоновой звуковысотной организации, той или иной степенью *сонантности* (соотношения диссонансов к консонансам), где диссонанс не подчиняется консонансу, а также гармонической вертикалью, определяемой сложением полифонических линий. Ведущим принципом взаимодействия музыкальных текстов для Баяхунова является растворение чужих тем в собственной 12-тоновой системе музыкального мышления,

Подводя итог нашему исследованию, следует отметить что, композиторское поле деятельности в сфере интертекстуальности отражает тенденцию литературы, изобразительного и музыкального искусства со второй половины XX века вообще.

Анализ показал две разно полярные тенденции в сфере взаимодействия «авторского» и «заимствованного» материала. «Рахманиана» Д. Трифонова паратекстуальна, воплощает не просто идею диалога современности и традиций, а ее превознесения, продолжения ее жизни, без которой нет и не может быть настоящего.

«Казахская Бахиана» Баяхунова – интертекстуальна по своей сути, и является ярким воплощением диалога Востока и Запада. Казахское и баховское начала, встретившись в творческом воображении автора, вступают в диалог, утверждая различные аспекты идеи единения культур.

Оба произведения по силе художественного воздействия, уровню обобщения, творческой идее, соответствия формы содержанию, являются яркими репрезентантами современности, характерного для общемировой парадигмы современного искусства.

Список использованной литературы:

1. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в творчестве словесного искусства // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.Ю. Об искусстве. – Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1998.
3. Кристева Ю.В. Бахтин, слово, диалог и романс // Французская семиотика: от структуризма к постструктурализму / Пер. S frants., Comp., Vstup. Изобразительное искусство. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.

4. Трепачко А.Н. Еще одна речь в творчестве Давида Самойлова. – Автор. дисс... канд. филол. наук. «Ставрополь», – СБУ, – 2004, – 205 с.
5. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. – Музыка, 2009. – 254 с.
6. Недлина В. Академическая Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011.
7. Ким О. Полифония в фортепианных произведениях композиторов Казахстана последней трети XX – XXI века. – Автор... магист. дисс.. – Астана, 2012.

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

1. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР

1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Абдысагин Р-Б.Т.

ГЕНЕЗИС ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ДУША ШАМАНА»

А.РАИМКУЛОВОЙ5

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Баймагамбетова М.

ДЖАЗОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИСТА

В.ОВСЕПЯНА11

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Жексембай А.Е.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ В

СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЭЖЕНА ИЗАИ18

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.*

Жумашева Ж.Д.

МҰСЫЛМАННЫҢ БАЛАСЫ – ЕРНАЗАР24

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

ҚазҰӨУ-нің профессоры Әлпейісова Г.Т.

Калабаева Д.С.

ОБРАЗЫ МУЗЫКАНТОВ ПРОШЛОГО В КАМЕРНЫХ

ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.БАЯХУНОВА26

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Мақанова З.Е.

ТОРҒАЙ ӨҢІРІНІҢ ӘЙГІЛІ ҚОБЫЗШЫЛАРЫ31

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

Қаз ҰӨУ-нің профессоры Әлпейісова Г.Т.

Медетбек М.Е.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ «HELIOS»

С.БАЙТЕРЕКОВА: К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ И

КОНЦЕПЦИИ37

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Егинбаева Т.Ж.

Орынбекова Ж.

ӘСЕМ ӘННІҢ КӨК МҰХИТЫН ШАЙҚАҒАН...44

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

Қаз ҰӨУ-нің профессоры Егинбаева Т.Ж.

Сапиев Е.К.

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ КЕНЖЕБЕКА КУМИСБЕКОВА ...48

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Малдыбаева Р.С.

Султангазина Э.А.

ИСТОКИ И СУЩНОСТЬ АНИМАЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ53

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Абдрахман Г.Б.

Тапенов Д.Т.

КҮЙШІЛІК ӨНЕРДЕ ТҮРКІМЕН ӘУЕНДЕРІНІҢ

ҚОЛДАНЫЛУЫ59

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты,

ҚазҰӨУ-нің профессоры Малдыбаева Р.С.

Шоткалиева М.С.

**ТАНЕЦ В КАЗАХСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ:
К ВОПРОСУ ЖАНРОВОГО ЭТНОГЕНЕЗА66**

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Абдрахман Г.Б.*

**2. ОҚЫЛАТЫН ПӘНДЕР АРАЛЫҒЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУ
ІЗДЕНІСТЕРІ**

2. ИССЛЕДОВАНИЯ В РАМКАХ ИЗУЧАЕМЫХ ДИСЦИПЛИН

Ахметова М.М.

**ӨНЕР АУМАҒЫНДА ҚАРАСТЫРЫЛАТЫН ТАҢБА МЕН РӘМІЗ
МӘСЕЛЕЛЕРІ73**

*Абай атындағы ҚазҰПУ Өнер, мәдениет және спорт институты
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., доцент Ақбаева Ш.Ә.*

Игілік Б.К.

**ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА ӨНЕРІ ҚЫТАЙ
ҒАЛЫМДАРЫНЫҢ ЗЕРТТЕУЛЕРІНДЕ79**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Ғылыми жетекшісі: өнертану ғылымының кандидаты,
профессор Өтеғалиева С.Ы.*

Кадирбеков К.М.

**ВЫБОР ДИРИЖЕРСКИХ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ИСПОЛНЕНИИ СЦЕНЫ КОРОНАЦИИ В ОПЕРЕ «БОРИС
ГОДУНОВ» М.П.МУСОРГСКОГО»84**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
доцент Бултбаева А.З.*

Кожебаев Д.Е.

**МАҒЖАН ЖҰМАБАЕВ. «ПЕДАГОГИКА» ЕҢБЕГІНДЕГІ
ҰЛТТЫҚ ТӘРБИЕ90**

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., ҚазҰӨУ-нің профессоры Хусаинова Г.Ә.*

Кондратович Н.Ю.

**ПРОБЛЕМЫ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ
ДИСЦИПЛИН ДИЗАЙНЕРСКОГО ЦИКЛА В СРЕДНИХ
УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ97**

Адыгейский государственный университет

*Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Соколова А.Н.*

Паращук И.А.

**СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО В МУЗЫКАЛЬНОМ
ОБРАЗОВАНИИ104**

Адыгейский государственный университет

*Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор Соколова А.Н.*

Сапиев Е.К.

**ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОГО И ОРКЕСТРОВОГО
ПИСЬМА В ПОЭМАХ КЕНЖИБЕКА КУМИСБЕКОВА108**

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Малдыбаева Р.С.*

**3. МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР
3. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО**

Досова М.З.

**ФИЛОСОФСКИЕ КИНОНАРРАТИВЫ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА
РЕЖИССЕРА МАРГАРЕТЕ ФОН ТРОТТА
«ХАННА АРЕНДТ»116**

Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева

Научный руководитель – д.ф.н, и.о. профессора Медеуова К.А.

Имангалиева У.Ж.

МЮЗИКЛ «КЫЗ ЖИБЕК» В ПОСТАНОВКЕ Б.АТАБАЕВА121

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.*

Ершова Е.А. К ВОПРОСУ ЦИРКИЗАЦИИ ТЕАТРА	126
--	------------

*Харьковская государственная академия культуры
Научный руководитель – кандидат искусствоведения
Шумакова С.Н.*

Мажар М.В. К ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ	129
--	------------

*Харьковская государственная академия культуры
Научный руководитель – кандидат искусствоведения
Шумакова С.Н.*

Меньщикова Е.С. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СЕМЕЙНО-БРАЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА	132
---	------------

*Челябинский государственный институт культуры
Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент,
заведующая отделом аспирантуры и докторантуры Швачко Е.В.*

Ростовцева Е.С. ИГРА ЖИВОГО ДЕЙСТВИЯ КАК СПЕЦИФИЧЕСКАЯ ФОРМА СИНТЕЗА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И ХЕППЕНИНГА	137
---	------------

*Харьковская государственная академия культуры
Научный руководитель – кандидат искусствоведения
Шумакова С.Н.*

Сүлеймен А. ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮРЛІ ӨНЕРІ – ХАЛЫҚ ҚАЗЫНАСЫ	140
--	------------

*Абай атындағы ҚазҰПУ Өнер, мәдениет және спорт институты
Ғылыми жетекшісі – п.ғ.к., доцент Ақбаева Ш.Ә.*

Түрікпен К. «КӨРҮГЛЫ» ЭПОСЫНЫҢ ЗЕРТТЕЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ (қазақ нұсқасы)	147
--	------------

*Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – ө.ғ.кандидаты, профессор Малдыбаева Р.С.*

Шарипова А.Б.

**О РОЛИ И ФУНКЦИЯХ МУЗЫКИ В СТРУКТУРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА153**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент Абдрахман Г.Б.

**4. СТУДЕНТТЕРДІН 2017 ЖЫЛДАҒЫ ЕҢ ҮЗДІК ЖҰМЫСТАРЫ
4. ЛУЧШИЕ СТУДЕНЧЕСКИЕ РАБОТЫ 2017 ГОДА**

Агержанов И.С.

**ЗАФАК КАК МАРКЕР ЗАПАДНО-АДЫГСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ160**

Адыгейский государственный университет

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор

Соколова А.Н.

Божасова З.А.

**СТИХИ РАСТУТ КАК ЗВЕЗДЫ И КАК РОЗЫ: ДВА РОМАНСА
О.ХРОМОВОЙ НА СТИХИ М.ЦВЕТАЕВОЙ165**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент Абдрахман Г.Б.

Даулбаева А.К.

**ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕСНИ «ЯПУРАЙ» В
«СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ» С.РАХМАНИНОВА.....172**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент Абдрахман Г.Б.

Жансеитова А.

**СОВРЕМЕННЫЙ ШКОЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ «МУЗЫКА» В
КАЗАХСТАНЕ: НОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И ОСОБЕННОСТИ179**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – к.п.н, профессор КазНУИ Хусаинова Г.А.

Полянская А.

О ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА

КАЗАХСТАНА АЛИБИ АБДИНУРОВА (на основе интервью)185

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – к.п.н., профессор КазНУИ Хусаинова Г.А.

Туктасинова А.

БАХЫТЖАН БАЙКАДАМОВ И ЕГО ХОРОВЫЕ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ: К ВОПРОСУ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО

КОНТЕКСТА192

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.

Тульбаев Д.

РАХМАНИАНА» Д.ТРИФОНОВА И «КАЗАХСКАЯ БАХИАНА»

Б.БАЯХУНОВА:

ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА201

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

Подписано в печать 27.04.2017 г. Формат бумаги 60х84 1/16

Усл.печ.л. 13,5. Тираж 50 экз. Заказ № 175

Отпечатано в Редакционно-издательском отделе

КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ