



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ БІЛІМ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ
МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ЖАСТАР ЖЫЛЫНА АРНАЛҒАН

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРАЛІК ОҚУЛАРЫ – 2019

МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2019

ПОСВЯЩЕННЫЕ ГОДУ МОЛОДЕЖИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН



Нұр-Сұлтан, 2019

**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**



**ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
УНИВЕРСИТЕТІ**

***ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ЖАСТАР ЖЫЛЫНА
АРНАЛҒАН***

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ – 2019

МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2019

***ПОСВЯЩЕННЫЕ ГОДУ МОЛОДЕЖИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН***

Нұр-Сұлтан - 2019

УДК 378
ББК 74.58
Қ 17

Редакторы: Г.Т. Альпеисова, З. Капарова

Рекомендовано учебно-методическим советом
Казахского национального университета искусств

Қ 17 ҚазҰӨУ–2019 халықаралық магистрлік оқулары: Қазақ ұлттық өнер университетінің ҚР Жастар жылына арналған магистрлік жұмыстар жинағы = **Международные магистерские чтения КазНУИ-2019:** сборник магистерских работ в рамках Международных магистерских чтений, посвященных Году молодежи РК. - Нұр-Сұлтан: «Мастер По» ЖШС, 2019. - 200 с.

ISBN 978-601-326-301-4

В сборник включены доклады участников международных магистерских чтений, состоявшихся в Казахском национальном университете искусств 19 апреля 2019 года. Материалы чтений представляют интерес для магистрантов и студентов учебных заведений культуры и искусства, а также всех интересующихся актуальными проблемами современного музыкознания и искусствознания.

УДК 378
ББК 74.58

ISBN 978-601-326-301-4

©ҚазҰӨУ, 2019

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Международные магистерские чтения ежегодная конференция Казахского национального университета искусств, проводимая кафедрой «Музыковедение и композиция». Они уже стали хорошей традицией и местом обсуждения актуальных проблем искусствознания и музыкознания. Выступление на чтениях дают возможность представить магистрантам результаты своей научно-исследовательской работы, приобрести опыт выступления с научными докладами, а также расширить свои знания в различных гуманитарных областях.

Магистерские чтения 2019 посвящены Году молодежи в Республике Казахстан, который открыл новые возможности для реализации талантов и научно-творческого потенциала молодых людей. Сегодня именно на образованное молодое поколения государство возлагает большие надежды в деле формирования интеллектуальной элиты и повышения ее конкурентноспособности в глобальном мире.

Статьи сборника этого года представлены в двух направлениях. Первое разработка проблем музыкального искусства, второе отражает актуальные вопросы культуры и искусств. Тематическая направленность статей первого раздела разнообразна: это, прежде всего аналитический разбор музыкальных произведений в контексте исследуемого вопроса, рассуждения об актуальных проблемах музыковедения и этномузыковедения, изучение вопросов современного музыкального пространства. Ряд статей посвящены исследованию жизни композитора, музыканта, дирижера: в них раскрываются вопросы формирования личности, творческих исканий, феномена успеха. Во втором разделе представлены статьи, раскрывающие различные художественные сферы: от прикладного искусства до киноиндустрии. Скульптура, архитектура, театральное искусство и киноиндустрия рассмотрены с позиции молодого исследователя 21-ого века.

Настоящий сборник статей магистрантов показал различные пути освоения новых сфер в исследовательской и творческой жизни магистрантов, позволил проявить познавательный интерес и стремление к самореализации. Представляется важным, что опубликованные работы 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 нашего университета.

Можно отметить общую тенденцию стремления магистрантов к содержательной интеграции в большую науку, будущее которой связано с молодежью. Поэтому сегодняшним магистрантам как будущим ученым предстоит разрабатывать научные исследования, новые инновационные проекты, концепции, идеи. Именно молодое поколение будет реализовывать все перспективные планы развития науки и поэтому Магистерские чтения являются началом этого поступательного процесса.

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 Егинбаеву Т.Ж., а также магистрантов кафедры «Музыковедение и композиция» Капарову З. и Калкулова И.

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

1. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР

1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Н.ТІЛЕНДИЕВТІҢ ЖЕКЕ ДОМБЫРАҒА АРНАЛҒАН КҮЙЛЕРІ: ҚАЙНАР КӨЗІ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

*Абенев Б.А.,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – ө.ғ.д., профессор
Джумакова У.Р.*

Н.Тілендиевтің музыкасы — бұл қазіргі Қазақстан мәдениетінің біртұтас дәуірі, өйткені оның әрбір туындысы орындаушылық өнердің дамуына өзіндік әсер етіп, тыңдармандардың асқан сүйінспеншілікпен қабылдауына ие болып жүр. Атадан балаға мирас болып келе жатқан дәстүрдің озық үлгілері және де балалық шақтан өскен ортасы оның дүниетанымын қалыптастырды. Сондықтан да Н.Тілендиев шығармашылығының дәстүрмен байланысы ғылыми және публицистикалық әдебиеттерде жан-жақты көрсетілген. Дегенмен, оның музыкасының көркемдік жаңалығы мен терең маңыздылығы тек халықтық дәстүрдің жалғасы деп қарасақ толық мағынасы ашылмайды. Өйткені Н.Тілендиев өз заманының адамы. Оның шығармашылығына әртүрлі құбылыстар әсер етті. Мысалы, оркестрлік мәдениет (дирижерлық, композиторлық), әр алуан аспапта орындаушылық шеберлік, драма мен кино өнері т.б.

Композитордың шығармашылығы сан қырлы жанрларды қамтиды. Оның ішінде опера («Алтын таулар»), балет («Достық жолымен»), халық аспаптар оркестріне арналған күйлер (Ата толғауы) мен поэмалар («Алтын дән»), увертюралар («Жеңіс салтанаты»), көптеген әндері («Саржайлау», «Өз елім», «Алатау», «Куә бол» т.б.) бар. Солармен қатар Н.Тілендиев мұрасының бір ерекше дараланып тұратын бір саласы бар, ол — жеке домбыраға арналған күйлер. Бұл мақаланың мақсаты — Н.Тілендиев күйлерінің дәстүрмен байланысы және ерекшелігі мен жаңашылдығын көрсету болып табылады.

Жеке домбыраға арналған күйлер туралы Н.Тілендиев шығармашылығына арналған әдебиеттерден көптеген мағлұмат алуға болады. Оған жалпы мінездеме алғаш рет 1980 жылдары берілген [1]. Мұнда Н.Тілендиевтің өнеріне жоғары баға бере отырып, күйлері аспаптық шығармашылық тұрғысында қарастырылған. Олардың ерекшелігін дәстүрлі және қазіргі заманғы қасиеттердің байланысында деп ұсынады [1, 229]. Бірақ күйшілік өнері бір ғана күйдің үлгісінде көрсетілген. Н.Тілендиевтің ең танымал күйлерінің бірі «Аққу» күйін домбыра мен қобызға арналған халық күйлерімен байланыстыра отыра қарастырады.

Н.Тілендиев шығармашылығы жан-жақты және кеңірек 1990 жылдары зерттеле бастады. Өмір және өнер жолына толық сипаттама беріле отырып негізгі екі жанрлық сала (оркестрлік, әндер) бойынша кең таралған шығармаларға талдау жасалған (Айтуарова А.) [2]. Бұл зерттеуде де домбыраға арналған күйлерге жеке көңіл бөлінбеген. Шығармалар тізімінде де жеке

домбыраға арналған күйлері нақты анықталмаған. Күйлер аттарын симфониялық шығармалар атты бөлімінде көруге болады [2, 227]. Бірақ ол күйлер оркестрге, жоқ әлде жеке домбыраға арналған екені дараланып көрсетілмеген. Бұған себеп жеке домбыра мен оркестрге арналған күйлердің өзара тығыз байланысы болуы мүмкін деген тұжырымға келіп отырмыз. Осылайша, Н.Тілендиевтің жеке домбыраға арналған күйлері туралы тек жалпылама білім қалыптасқан. Ал нақты тәжірибеде Н.Тілендиев күйлері орындаушылар арасында өте кең қолданысқа ие. Орындаушылық тәжірибесі ноталық жинақтарда қамтылған [3]. 1990 жылдардан бері жарық көрген түрлі тақырыпқа арналған күй жинақтарына Н.Тілендиевтің бірқатар күйлері енген («Атадан мұра», «Күй қастерлі әуез», «Жақсыдан шапағат», «Шертпе күйдің төрт мектебі»).

Бұл мақаланың авторы өз орындаушылық тәжірибесі негізінде Н.Тілендиевтің жеке домбыраға арналған күйлерін аудио және видео таспалардан және де кинофильмнен жинақтап, түпнұсқадан нотаға түсіріп жинақ қылып шығаруды өзекті мәселе ретінде қажет деп санады. Бұл жинаққа бүгінгі күнге дейін анықталған Н.Тілендиевтің барлық күйлері енгізілді. Жинақ авторы авторлық интерпретацияны нота түрінде нақты белгілеу міндетін қойды. Сондықтан да бұл жинаққа Н.Тілендиевтің авторлық күйлерімен қатар оның орындауындағы қазіргі заман тыңдармандарының ерекше ықыласпен қабылдауындағы қазақ дәстүрлі музыкасының озық үлгілері кірген (Тоқа «Саржайлау», халық күйі «Ақсақ құлан»).

Өз жанынан күй шығару өнеріне Н.Тілендиев бірден келген жоқ. Естеліктерде айтылғандай, үш-төрт жасынан бастап ол домбырада ойнай бастаған еді. Алғашқы ұстазы ретінде композитор өз әкесі Тілендіні атап көрсетеді. Тіленді өз заманында Жетісу аймағының белгілі шебер домбырашысы болған. Домбырада алғашқы ұстазы болып қана қоймай, ол — бала жүрегінде ұлттық өнерге деген сүйіспеншілігін туғызған. Бұл кезеңде Нұрғиса әкесінің «Қабан жыраудың қара жорғасы», «Сарыбай бидің желмаясы» күйлерін және де көптеген халық күйлерін де орындап жүрді. Әкесінен бөлек Нұрғисаның орындаушылық өнерінің қалыптасуына басқа да күйшілер әсер етті (Т.Ахметов). Олардың бірі «күй тартқан кезде төрден босағаға дейін құйрығымен жорғалап» жүретін дәулескер күйші Қатшыбай болған [4, 234].

1930 жылдарынан бастап бала Нұрғисаның орындаушылық өнерінің дамуына А.Жұбанов және ол мәдениет қайраткерінің бастамасымен жиналған дәстүрлі орындаушылармен кездесуі маңызды серпіліс берді. А.Жұбановтың ықпалымен он екі жасында-ақ Н.Тілендиевтің оркестр өнерімен байланысы басталды. Сол кездері ол орындаушылық өнердің түрлі шеберліктерін (стиль, жанр, мектеп) қабылдады. Н.Тілендиевтің орындаушылық өнерін өзіне дейінгі басқа композиторлардың күйлерін асқан шебер орындауынан көруге болады (Құрманғазы, Дәулеткерей, Мәмен, Тоқа, Дина т.б.).

Қазіргі кезде жарық көрген аудио, видео жазбалар мен ноталық жинақтар арқылы Н.Тілендиевтің мұрасында жеке домбыраға арналған нақты

айтқанда сегіз күйі бар екені белгілі болып отыр: Ата толғауы”, Арман”, Жекпе-жек”, Баламишка”, Көңілді бикеш”, Аққу”, Терісқақпай”, Әлқисса”. Кейбір күйлерінің бірнеше орындау нұсқауында жеткенін атап өтуіміз қажет (“Арман”, Аққу”). Композитордың жеке құжаттарынан және ол қызмет еткен концерттік ұжымдардың мұрағат мәліметтерінен бұл күйлердің шығу тарихы мен нақты шығу уақыты жайлы дәйекті деректерді біз таба алмадық. Бұны анықтау мәселесі әлі де ашық болып қала береді.

Жоғарыда аталған күйлер арқылы Н.Тілендиевтің орындаушылық дәстүрін анықтауға болады. Зерттеушілер оны «Жетісу мектебінің бағдарын жасауда алтын қазық ретінде» ұсыныс береді [5, 20]. Нұрғисаның орындаушылық ерекшелігі неде деген сұрақ қойсақ, мынадай қасиеттерді санамалап айтуға болады: әр орындауында еркін импровизациялық шеберлігі, домбыра мүмкіншілігін жан-жақты пайдалануы, түрлі саусақ қолдану шеберлігі, уақыт, құрылым мен ырғақты терең сезінуі, динамиканың көркемдік мүмкіншілігін көрсету, әуенділікке баса назар беруі және тыңдармандарын баурап алуы.

Н.Тілендиевтің күй шығармашылығында бірнеше күйлердің шығуына тікелей негізі бар. Яғни, композитор үшін күйдің тақырып материалдары, мінез-мазмұны, құрылымы жағынан бұрын үлгісі болған. Сондай көзқайнар ретінде оған әкесі Тілендінің күйлері негіз болды. «Аққу», «Терісқақпай», «Арман» атты күйлері композитордың айтуынша «ол әкемнің күйлері» [4, 228]. Бірақ ол атты Тіленді күйлері қазірге дейін түпнұсқалық орындауда жеткен жоқ. Олардың музыкалық мәтіндері бізге беймәлім. Бұл күйлерді тек Н.Тілендиевтің орындауында білеміз және онымен байланыстыра отырып оның шығармашылығында көреміз. Себебі, Н.Тілендиев композитор ретінде өзіндік қолтаңбасын енгізуімен және оның асқан күйшілік шеберлігі арқасында бұл күйлер жаңа құбылысқа айналуы ықтимал. Сондықтан олардың қазіргі кезде Н.Тілендиевтің атына телініп аталуы орынды деп санауға болады.

«Баламишка» күйі де басқа мәтінмен байланыста болғаны мәлім. Бұл күйді Қатшыбайдың орындауында үйренген деп айтылады. Бірақ Н.Тілендиев өз туындысы ретінде ойнап өзіндік түпнұсқаға айналдырды.

Н.Тілендиевтің күйшілік өнерінің бір ерекшелігі ретінде күйге айрықша көркемдік беретін түрлі әдіс-амалдарды пайдалануы деп айтуға болады. Сондай жалпы тыңдаушыларға тікелей қабылданатын дыбыстық бейнелер әсіресе «Аққу», «Баламишка» күйлерінде айқын көрінеді. «Аққу» күйін Н.Тілендиев екі домбырада орындаған [6]. Бір домбырада сол қолдың дыбыс шығару әдістерін пайдаланса, екінші домбырада бір уақытта оң қолдың қағыстарын ұрып отырады. Сонымен қатар тиек артынан тыңқылдату арқылы аққу құсының дыбысына еліктеу әдістерін қолданған. Күйді бұлай екі домбырада бір уақытта орындау әдісін Н.Тілендиевке дейін бұрын соңды ешкім қолданбаған.

Ал, «Баламишка» күйі көңілді, биге ұқсас ырғақтары оған жеңілдік, ұтқырлық, ойын-сауықшылық көркем мінез береді. Сондықтан бұл күйді орындағанда саусақтардың виртуоздық қозғалысы өте маңызды рөл атқарады.

Н.Тілендиев өзі «Баламишка» күйін орындаудың бағытын қалдырды [7]. Ол оң қол саусақтарын әлді үлеске соққылай отырып, сол қолда домбыра ішегін қағыссыз, іліп тарту әдісін қолданады.

Н.Тілендиевтің «Әлқисса» күйі — жеке домбыра мен оркестрлік орындаудың жарасымдылығын көрсетуде композитордың ізденісінің өзіндік бағытын айқындайтын ерекше шығарма. Бұл күйді оркестрлік күй немесе оркестрлік пьеса деп те атайды. Оркестрлік шығармада жеке домбыра бөлімдерінің орыны оның құрылымының негізгі қаңқасын құрайды. Барлық тақырыптар жеке домбыра орындауында (кейбір концерттерде екі домбырашының ойнауында) берілген, ал оркестр тек сүйемелдеу функциясын атқарады. Оркестрлік күймен қатар «Әлқисса» жеке орындауда өте кең таралған. Композиция жағынан күйдің ерекшелігі тақырыптық материалдың бірнеше рет қайталануы деп айтуға болады. Ал, қайталау барысында әртүрлі тәсілдер арқылы тақырыптық материал өзгереді және құрылымның дамуын қалыптастырады. Бұнда шертпе мен төкпе орындаушылық мәнерлері, тыныш және қатты дыбыс деңгейі (р, f), үзік және ағынды музыка мінезі т.б. контрасттері алма-кезектесіп отырады.

Қорыта айтқанда, Н.Тілендиевтің жеке домбыраға арналған күйлерінің орындаушылық ерекшелігі мен жанашылдығы бұрын зерттеулерде анықталмаған оның шығармашылығының бір саласын ашады. Қазіргі кезде Н.Тілендиев күйлері өте кең танымалдылыққа ие. Қолына домбыра ұстаған кез келген күйсүйер қауымды айтпағанда, оларды біз XX–XXI ғасырдағы танымал күйшілердің тек Қазақстан аумағында ғана емес, сонымен қатар алыс-жақын шетелдерде концерттік сахналарда орындауында жиі естіп жүрміз (Қ.Ахмедияров, А.Үлкенбаева, Н.Әшіров). Н.Тілендиевтің жеке домбыраға арналған күйлері музыкалық арнайы орта және жоғары оқу бағдарламаларынан берік орын алған. Оларды композиторға арналған екі республикалық байқауларда (Нұр-Сұлтан, Тараз қ.) жас домбырашылардың орындауында көп естиміз.

Н.Тілендиев оркестрлік, кино музыка, ән, т.б. саласында еңбек еткенімен оның бейнесін домбыра аспабынсыз елестету мүмкін емес. Н.Тілендиевтің күйшілік өнері өзінен кейінгі ұрпаққа үлкен әсер етті және адал ізбасарларын туғызды. Н.Тілендиевтің күйшілік өнеріне жоғары баға бере отырып, белгілі журналист, өнерзерттеушісі Жаулыбай Иманалиев оны қалың көпшілікке алғашқылардың бірі болып насихаттады («Күйшінің киесі», Күйшінің асуы» радиохабарлары). Жас буын арасында концерттік репертуарларында Н.Тілендиев күйлеріне арнайы орын беретін орындаушылар бар (Н.Әшіров, Д.Байжұманов, Б.Әбенев т.б.). Н.Тілендиев күйлері домбырашылардың композиторлық ізденіске ұмтылуына да әсер етті. Оның тек оркестр мен жеке домбыраға арналған шығармалары ғана емес бірқатар таза оркестрлік шығармалары да, домбыра мен фортепианоға арналып өңделді (Қ.Тасбергенов, С.Садықов). Сондықтан да Нұрғиса күйлері композитор шығармашылығының бір үлкен саласы және қазіргі заманғы мәдениеттің мұрасы деп айтуға толық негіз бар.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Измайлова Л. Мухамбетов А. Зрелость таланта Ғасыр сазын тербеген кұраст. С.Әбдірайымұлы. Алматы, 2007. 218–231 б.
2. Айтуарова А. Нұрғиса Тілендиев Композиторы Қазақстана сост. Кетегенова Н. Алматы. 2012. 360 б.
3. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй қастерлі әуез. Алматы: Өлке, 1997.– 216 б; Тұңғышұлы Е. Атадан мұра. Алматы: Санат, 1999. 160 б; Тасбергенов Қ. Жақсыдан шапағат. Алматы: Агроуниверситет, 2005. 104 б; Жүзбай Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі; Абенов Б. Арман. Астана: ИП «Vi-Принт», 2014. 96 б.
4. Тілендиев Н. Аққуын әлдилеген ән мен күйдің әңг. С.Әбдірайымұлы Қаһарман-Нұрғиса.- Алматы, 1999. 224–238 б.
5. Жүзбай Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. Астана: «Сарыарқа» БҰ, 2009. 116 б.
6. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qMukABnqKUE> (қаралған уақыты 30.03.2019)
7. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2ajsqdz83K0> (қаралған уақыты 30.03.2019)

ДУЭТЫ ДЛЯ ДВУХ БАЯНОВ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Амантай Е.А.,
Қазақстан қанациональнй университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор Малдыбаева Р.С.*

Современная музыкальная культура отличается большим разнообразием форм, стилей, жанров и направлений. Среди этого многообразия достойное место занимает исполнительство на народных музыкальных инструментах, а именно баянное искусство. В Казахстане сформировались крепкие традиции баянного искусства, которые имеют свою историю становления и развития.

Известно, что баян, является одним из самых демократичных музыкальных инструментов. Беря свои истоки из народной культуры, пройдя сложный путь развития, сегодня, игра на баяне является академическим направлением в музыкальном искусстве. К настоящему времени в исполнительской культуре баянно-аккордеонной музыки прочно сформировался сольный репертуар, отвечающий самым высоким профессиональным требованиям.

Тем не менее, развитие современного отечественного исполнительства обуславливает пристальное внимание к изучению теоретических и практических вопросов развития баянно-аккордеонной ансамблевой игры. Поскольку

данный инструмент активно принимает участие и в исполнении ансамблевой музыки дуэтах, трио, квартетах и т.д. Популярность среди баянистов ансамблевого репертуара делает актуальной проблему формирования ансамблевой музыки для баяна и аккордеона. Дуэтам баянистов отводится при этом одно из центральных мест, так как такая форма музицирования является самой востребованной. В этой связи возникает потребность продолжения начатой в Российской академии музыки имени Гнесиных в 2001 году публикации серии репертуарно-методических сборников «Дуэт баянистов: вопросы теории и практики» [1].

Такая потребность тем более велика в силу совершенно недостаточного внимания к выпуску соответствующих учебно-методических и репертуарных изданий, направленных в первую очередь на совершенствование методики ансамблевой работы. Ведь не секрет, что обеспеченность необходимым методическим и высокохудожественным нотным материалом не удовлетворяет сильно возросшим в настоящее время потребностям ни учебной, ни концертной жизни.

Отсюда вытекает и некая периферийность к воспитанию ансамблевых навыков, а порой и формальное отношение к классу ансамбля в целом. Отметим, что эта дисциплина предусмотрена учебными планами факультетов и отделений народных инструментов высших и средних музыкальных учебных заведений, академий и институтов, колледжей и училищ культуры, музыкальных факультетов педагогических университетов и институтов как важная и необходимая в подготовке высококвалифицированного музыканта-народника. Не случайно в музыкальных вузах и колледжах, согласно современным учебным планам, она вынесена в число обязательных для выпускников на государственных экзаменах.

Именно ансамбли, в первую очередь, их минимально малая форма дуэты баянистов, как и аккордеонистов, способны в особой степени развивать художественное мышление, вкус и общую эрудицию будущих музыкантов-профессионалов. Здесь становятся доступными те шедевры симфонической, камерно-инструментальной или органной музыки, которые недостаточно приемлемы в звучании баяна или аккордеона соло. Прежде всего, в ансамбле без труда можно динамически выделить тот или иной голос многоголосной фактуры, намного расширить тембровый спектр звучания. При этом становится незаметной столь часто обнаруживаемая в сольном исполнении прерывистость смены направлений движения меха.

Ансамбль, рождая дух соревнования, позволяет также активнее развивать творческие способности и технические навыки обучающихся. Немаловажным здесь оказывается и то, что более сильный партнер может оказывать сильное художественное воздействие на менее подвинутого, существенно стимулировать развитие его музыкальных и технических навыков.

Коллективное исполнительство способно играть также существенную дисциплинирующую, организующую роль, поскольку ансамблист чувствует ответственность перед коллективом. Вместе с тем ансамблисты имеют воз-

возможность обмениваться опытом, накопленными знаниями, что делает процесс их художественного обогащения особенно интенсивным.

Сам термин «ансамбль» (от франц. Ensemble «вместе») многогранное понятие, которое всегда подразумевает совместность, согласованность [2, с.16]. Элементы ансамбля неизменно образуют общность, соподчиненность между собой. В любом из понятий «музыкальный ансамбль» будь то группа исполнителей, совместное исполнение или же произведение для того или иного количества музыкантов, обязательным критерием всегда будет сбалансированность и целостность составляющих частей.

Обычно число ансамблистов колеблется от двух до десяти, хотя в фольклорной практике их количество может составлять и более ста человек. В отличие от оркестра, где хотя бы одна партия должна исполняться строго в унисон, каждый исполнитель в ансамбле исполняет свою отдельную партию, а участники ансамбля равноправно взаимодействуют между собой.

В дуэте баянистов всегда ярко выражено личностное, персонифицированное взаимодействие между обоими партиями, основанное на принципе равноправия. Если в концертмейстерской практике имеется солист и сопровождающий его участник, то здесь обе партии равноценны. Оба исполнителя должны сохранить свою индивидуальность, однако при этом подчиниться общим требованиям в реализации идеи, замысла, выраженного автором музыки, стать единомышленниками.

Таким образом, в дуэте, как и в любом ансамблевом музицировании, участником необходимо осуществить две совершенно различных задачи. С одной стороны, для каждой личности, для любого артиста вообще, важно максимально выявить собственную художественную индивидуальность, своеобразие своего творческого почерка и особенности личной техники. Но с другой стороны, что гораздо более существенно, для создания единого целого из этих двух индивидуальностей, как правило, разных по темпераменту, типам мышления, характеру, да и уровню мастерства, каждому из исполнителей нужно выработать в себе особые свойства.

Прежде всего, для совместной игры необходимы не только самоотдача, но и самоограничение, преодоление каждым черт самолюбования, даже честолюбия и самолюбия ради максимальной согласованности обоих исполнительских устремлений. Только в этом случае возникает подлинно коллективная координация, направленная на оптимальное донесение до слушателя художественного смысла музыки. Лишь такое диалектическое соединение двух индивидуальностей даст новое органичное целое, которое и определяет самобытный творческий облик ансамбля.

Следовательно, дуэт баянистов лишь тогда обретет устойчивый характер и не распадется вскоре после создания, если его участники овладеют искусством компромисса, умением подчинить свои интересы интересам другого, когда «неразрывность контакта не обременяет партнеров, а служит источником силы».

Именно поэтому многие музыканты наиболее полно раскрываются не в сольном, а в ансамблевом исполнительстве. Чем ярче и самобытнее творческая личность, тем сложнее она, как правило, гармонирует с другой. Тем не менее, исполнительская практика в этом случае дает различные примеры. Так, А.Н. Скрябин не только не играл в ансамблях, но и не создал ни одного произведения в области камерно-ансамблевого жанра. А вместе с тем С.В. Рахманинов и Ф. Крейслер или Д.Ф. Ойстрах С.Ф. Рихтер прекрасно сочетались в ансамблях друг с другом.

Поэтому важнейшей, основополагающей психологической предпосылкой для игры в дуэте целесообразно полагать единство эмоционального восприятия и интерпретации одного и того же явления или процесса. Личности с близким эмоциональным восприятием легче достигают единства во взглядах, мнениях, действиях, испытывают потребность в общении, нежели те, у которого единого поля эмоционального восприятия недостает.

В этой связи для организации дуэта баянистов в стенах учебного заведения основополагающую роль играет выбор партнера. Вступая в контакт с другим индивидуумом, любой человек всегда интуитивно ощущает симпатию и желание продолжать общение или же, напротив, стремление прекратить его. Каждый музыкант, естественно, будет предпочитать общаться с тем, кто разделяет его взгляды и убеждения, его художественные воззрения и предпочтения.

Общение предполагает взаимный обмен мыслями и навыками на основе идентичности чувств. Разумеется, в желании общаться играет роль целый ряд особенностей ансамблистов их интеллектуальный и культурный уровень, способности и возраст, тип мышления и темперамент, их различие еще не всегда является препятствием в ансамблевой работе. Но при эмоциональной несовместимости ансамблистов их общение, как правило, прекращается уже на начальной стадии совместной деятельности, а, следовательно, ансамбль распадается. Поэтому для формирования устойчивого, ориентированного на продолжительную, многолетнюю работу дуэта баянистов, прежде всего, необходим выбор каждым из музыкантов своего партнера.

Любой дуэт баянистов это не только не разрывное, единое художественное целое, в котором индивидуальное «я» каждого из участников перерастает в общее творческое «мы», но и диалог. В таком диалоге всегда доминирует принцип равноправия. Устойчиво функционирующим дуэтом, художественно убеждающим слушателя своей игрой, будет лишь тот, в котором отсутствует принцип единоначалия.

В этом заключено отличие ансамблиста от оркестранта. В оркестровом коллективе неизбежно оркестрант должен подчиняться воле дирижера. Ансамбль же в самом существе своем основан на равноправии участников, когда возникает своего рода «полифония» в выявлении творческих намерений композитора различными музыкантами.

Однако равноправие музыкантов в дуэте баянистов вовсе не означает отсутствия лидера коллектива. Если в коллективе нет музыканта, способного

его возглавить, как показывает практика, он долго не существует. Психологи определили следующий комплекс качеств лидера музыкального ансамбля: яркие исполнительские данные; хорошие организаторские способности и умение повести партнера за собой, убедительность аргументации; воля и целеустремленность; доброжелательность и самокритичность. Недопустимы для лидера: отсутствие своего мнения; двуличность; неумение оперативно сделать выбор; эгоизм и высокомерие.

Наличие лидера в дуэте может быть переменным когда один из участников дуэта является автором переложения, на первых порах он обычно становится лидером, поскольку уже успел не только ознакомиться с новым произведением, но и досконально вникнуть в его сущность. В дальнейшей же репетиционной работе, когда у его партнера постепенно вызывает собственная точка зрения на интерпретацию, лидерство может перейти к нему.

Рассматривая вопрос ансамблевой техники баянистов, необходимо подчеркнуть, что типичной для нее является постоянная переменность функций обоих инструментов: тот из них, у которого только что звучала, к примеру, тема, органично переходит к воспроизведению подголоска, затем части аккордово-гармонического сопровождения, создавать лишь общий фон тянувшейся педали, затем снова вернуться к ведущей мелодической функции и т.д. Иными словами, здесь характерны меняющиеся «роли» между ансамблистами: «постоянная смена смысловых функций в каждой партии есть главный признак равноправности партий в ансамблевом сочинении».

В связи с этим важнейшим свойством ансамблевой техники становится синхронность общего звучания, достигаемая в результате выбора оптимального темпо-ритма произведения, достижения необходимого тембрового, динамической и артикуляционно-штрихового баланса звучания обоих баянов.

Таким образом, дуэты для двух баянов являясь одной из самых распространенных форм ансамблевой музыки в баяно-аккордеонном искусстве, открывают новые исполнительские возможности для музыканта. Ансамблевое, дуэтное сотворчество значительно расширяют и обогащают сферу академического профессионального исполнительства.

Список использованной литературы:

1. Имханицкий М.И., Мищенко А.В. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. Репертуарно-методическое пособие для учеб. Заведений искусств и культуры. Вып. 3. М; РАМ им. Гнесиных, 2004. 84 с., нот.

2. Михеева Л. Энциклопедический словарь юного музыканта. СПб., 2000. 160 с.

КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ ДЛЯ ДВУХ РОЯЛЕЙ СЕРИКА ЕРКИМБЕКОВА

Аскарова А.К.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Фортепианным произведениям С. Еркимбекова присуща яркость, образность, конкретность, увлекательность. Композитор автор Цикла детских пьес для фортепиано «Птичий хоровод», «Караван в пустыне», «Ақ дарига» «Мелодия Воды» (Бұлақ әуені) (1972), Прелюдии для фортепиано (1976), Вариаций для фортепиано (1978), Пьесы для фортепиано «Горное озеро» (2010), Концертного дуэта для двух роялей (1986) и других произведений.

Сочинения отличаются ясность, доступность содержания и формы. В то же время они могут быть использованы и как инструктивные, способствующие развитию пальцевой беглости, овладению певучей звучностью, выразительной фразировкой и техникой разнообразных штрихов, ритмом, педализацией. Написанные с пониманием специфических возможностей инструмента, фактурно удобные, фортепианные произведения композитора иллюстрируют глубокое проникновение в природу казахского национального мелоса, приобщают к народным традициям.

По стилю и доминирующему содержанию фортепианные сочинения С. Еркимбекова можно охарактеризовать как лирико-драматические. Композитор избегает чрезмерной экспрессии, эмоциональной расслабленности. В своих произведениях он утверждает реалистичность как эстетический и морально-этический принцип и на этой основе развивает традиции классической музыки, реализует собственные поиски в сфере художественной образности и музыкальной выразительности.

Создавая свой камерный фортепианный почерк, композитор использует главные качества фортепиано: возможность «пения», богатство колористических красок, тонких звуковых оттенков. Его произведения именно «фортепианные». В качестве индивидуальных особенностей фортепианных произведений С. Еркимбекова можно отметить оптимизм, эмоциональную яркость, тенденцию к развитию контрастных образов.

Концертный дуэт для двух роялей Серика Еркимбекова характеризуется отточенностью формы. По словам музыковеда Владислава Петрова «зародившись в XVIII столетии как камерный жанр, предназначенный для домашнего музицирования, фортепианный дуэт XX века характеризуется концертностью исполнения, особой спецификой многоаспектности и всеохватности содержательных и языковых новаций» [1, с.5]

Произведение С. Еркимбекова представляет собой развернутую инструментальную композиция трехчастного строения с контрастной серединой.

Первая часть экспозиция главной темы, центрального образа всего про-

изведения. Под энергичный аккомпанемент вступает волевая тема в октавном удвоении. В развертывании ее играет большую роль опора на нижнюю кварту, арпеджирование вносит некий характер импровизационного начала:



В партии второго рояля звучат аккорды, имеющие квартовую структуру. После двукратного проведения темы в До мажоре происходит модуляция в тональность ми бемоль минор, где снова обыгрывается главная тема и ее интонационные элементы:



В конце первой части звучит эпизод, состоящий из кластерных созвучий с пунктирный ритмом на subito piano.

45

Pno. 1 *subito p (clasters)*

45

Pno. 2 *(clasters)*

Средняя часть основана на интонациях кюя Таттимбета «Саржайлау». В своем кюе Таттимбет описывает красоту природы, образные картины степных пейзажей, «передает образ жайлау Майдасары. Здесь можно наблюдать ощущение полноты бытия, органическое слияние человеческой души с первоизданной красотой природы. В кюе через красоту природы передаются ощущения человека, его духовный мир, размышление о сущности» [2]. Средняя часть фортепианного дуэта Серика Еркимбекова подкупает лирической проникновенностью, основанной на эмоциональной пульсации и широких мелодических оборотах. Композитор раскрывает музыкально-поэтический образ кюя правдиво и рельефно, отражая черты национального характера казахской музыки, достигая это метроритмическим единством с первоисточником, но в новом фактурно-расширенном качестве.

В музыкальной драматургии пьесы немаловажное место занимает эпизод *Andante*, выполняющий, по словам автора, функцию предыкта к репризе:

85 *Andante*

Pno. 1 *p*

83 *Andante*

Pno. 2 *p*

87 *accel.*

Pno. 1

87 *accel.*

Pno. 2

Третий раздел, реприза произведения, перекликается с первым, образуя симметричную уравновешенную композицию.

Изменения на этом заключительном участке формы касаются каденционного участка, где отчетливее чувствуется стремление к завершению музыкальной мысли, с неожиданным, виртуозным, динамическим концом:

The musical score is arranged in two systems, each for a pair of pianos (Pno. 1 and Pno. 2). The first system covers measures 137 to 138. Pno. 1 has whole rests in both staves. Pno. 2 has a melodic line in the right staff and a supporting bass line in the left staff. The second system covers measures 139 to 140. Both pianos play complex, rapid passages in both staves, marked with 'accel.' (accelerando). The third system covers measures 141 to 142. Pno. 1 features a long, sustained cluster in the left hand and a melodic line in the right hand. Pno. 2 also features clusters in the left hand and a melodic line in the right hand. The score concludes with a final chord in both pianos.

В процессе работы над произведением помимо технически сложной составляющей, абсолютно точной выразительности, изложенной автором, а также необходимости соблюдения всех штрихов, исполнитель должен владеть перманентным дыханием. Филигранность мелкой техники, чистота ин-

тонации и штрихов в кантилене лишь подчиняются общему замыслу, сиюминутному настроению и не выходят на первый план.

Фортепианное изложение дуэта пианистически удобно. Высокое эмоциональное напряжение достигается простыми и экономическими средствами. По справедливому замечанию И. Польской «ансамблевое исполнительство, в котором, в отличие от концертного или сольного, нет ни напряженного единоборства, соревновательности, ни смелого одиночества на эстраде, требует от музыкантов иных волевых качеств. Его главными психофизическими особенностями являются взаимная эмоциональная и действенная поддержка партнерами друг друга, чувство групповой общности и единства, единой «связки», «чувство локтя», ощущение успокоенности, надежности» [3, с.154].

Список использованной литературы

1. Петров В. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра. Автореферат диссертации по искусствоведению. Астрахань.
2. http://ruh.kz/ru/geo/view/mavzolei_tattimbeta_kazangapuli
3. Польская И. «Коммуникативно-психологическая специфика ансамблевого исполнительства Весці Беларускай Дзяржаунай Акадэміі Музыкі № 32, 2018. С.154-161

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ПЕТЕРБУРГСКИХ АВТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ И ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

***Бурнашев Р.А.,
Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М.И. Глинки
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент МаГК
Мушкина С.В.***

Исполнительство на русских народных инструментах, получив широкое распространение по всей стране, столкнулось с проблемой нехватки оригинального репертуара для солистов и коллективов. Именно эти сочинения в полной мере раскрывают специфику оркестрового и ансамблевого исполнительства на народных инструментах. Совершенно справедливо в этом отношении высказывание Ю. Н. Шишакова: нужно ли составу, «который, без сомнения, обладает собственным инструментальным «я», таит в себе много нераскрытых ещё выразительных возможностей, оставаться на положении иждивенца, пасынка чужой литературы?» [1, с. 90]. Об этом же в брошюре «Великорусский оркестр и его значение для народа» ещё в 70-х годах прош-

лого столетия писал В. В. Андреев, отводя оригинальному репертуару главную роль в развитии исполнительства на народных инструментах.

«Точкой отсчёта» возникновения высокохудожественного, значительного по содержанию, форме и интонационному языку репертуара принято считать «Русскую фантазию» А. К. Глазунова. В приветственном адресе к этому замечательному русскому композитору В. В. Андреев восторженно заявляет: «Вы первый написали специальное сочинение для великорусского оркестра, и тем самым стали основателем литературы для русских народных инструментов; если же во главе этой литературы стоит имя Глазунова, — возможно ли сомневаться в дальнейшем её развитии и процветании?» [2, с. 340].

В этом сочинении отчётливо прослеживается преемственность традиций М. И. Глинки, заложенных им в «Камаринской». Прежде всего, это относится к форме двойных вариаций, получившей широкое распространение, так как именно она раскрывает один из важнейших принципов фольклорно-этнической музыки, который В. Цуккерман формулирует следующим образом: «Сочетать воедино, взаимно дополнить два основных и противоположных типа содержания народной музыки: созерцание и действие, раздумье — веселье» [3, с. 200]. Традиционными являются и блестящий финал, и музыкальный язык с применением принципов полифонического развития, со стремлением к синтезу обеих тем в репризе; это и художественно-образная сфера, которая определена уже самим выбором тем: одна певучая, меланхоличная, подобная крестьянской лирической песне, другая — задорная, игривая, яркая, плясовая. Композитор индивидуализирует каждую группу инструментов, раскрывая тембрально и интонационно каждую из них. Например, проведение мелодии у альтовых или басовых домр — инструментов, которые ранее исполняли только функцию аккомпанемента. Также стоит отметить «неквадратность» строения мелодии, что соответствует русской музыкально-поэтической манере.

Таким образом, в произведении Александра Константиновича обозначились три основные тенденции дальнейшего развития репертуара для ансамблей и оркестров русских народных инструментов. А именно — обращение к фольклорным источникам, как к основному материалу; академизация и симфонизация произведений; раскрытие потенциала народных инструментов. Необходимо упомянуть, что эти тенденции перекликаются с принципами развития репертуара В. В. Андреева и его последователей.

От великих русских классиков авторами музыки для русских народных инструментов была унаследована любовь к старинной русской песне. Это обусловлено как красотой самого материала, так и поиском музыкантами нового материала для более глубокого раскрытия характеристики народа, уходом от примитивизма городских песен и романсов. Композиторы использовали песенные сборники с образцами русского фольклора М.А. Балакирева, И.В. Некрасова, В. П. Прокунина и других. Заимствовали авторы также и непосредственно приёмы развёртывания русской народной песни с её вари-

антностью, остинатностью, динамическим нагнетанием. Всё это можно проследить в обработках Н.П. Фомина «Эх, да уж вы, ночи», «Ванюша-ключник», «Дружки-подружки». Такие принципы способствуют сохранению традиционности и стилизации русских этнических песен и свойственны не только обработкам Фомина, но и всем авторам, обращающимся к этому жанру.

Важным является и то, что композиторы в процессе обращения к русской песне углубляют ладовые особенности мелодических тем, разнообразят гармонический язык произведений, используют приёмы подголосочной полифонии. Богатство мелодического материала активизирует творческую фантазию авторов музыки в поиске новых красок, тембров, исполнительских и оркестровых приёмов. Всё это способствует более полному раскрытию русских народных инструментов с точки зрения их фольклорного начала.

Проблема симфонизации и академизации репертуара для народных инструментов заключается в невозможности копирования симфонических приёмов развития в партитуру народного оркестра. Они нуждаются в переработке с точки зрения фольклорной специфики народных инструментов, приёмов игры, строя, тембра, камерности звучания. Учитывая данный аспект, композиторы первой половины XX века, в первую очередь, приносят полифонические приёмы развития: имитационную, контрастную, подголосочную полифонию. К примеру, обработки С.Я. Крюковского, Н.П. Фомина, Ф.А. Нимана, И.Я. Паницкого. Постепенно партитуры насыщаются использованием тембровых контрастов, происходит уплотнение фактуры, растёт динамическая и ритмическая гибкость, увеличивается степень детальной проработки нотного материала.

Симфоническое мышление проявляется в обращении к сонатному *allegro*, как самой совершенной композиционной форме — создаются сонаты, сонатины, симфонии, сюиты. Знаменательным является появление первых сольных концертов для баяна — Ф.А. Рубцова, для балалайки — С.Н. Василенко, для гитары — Б.В. Асафьева, для домры — Н.П. Будашкина. В связи с этим углубляется и идейно-художественная сфера произведений.

Список использованной литературы:

1. Шишаков, Ю. Н. Настоящее и будущее народных инструментов. М.: Советская музыка, 1973. №2. 95 с.
2. Имханицкий, М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пособие М. И. Имханицкий. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.
3. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: уч. пособие для музыкальных вузов и училищ М. И. Имханицкий. М.: изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с. ил., нот. ил.

ОСОБЕННОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СВЕТЕ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.

*Дутбаев Алишер,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
Курмангалиева М.С.*

Во второй половине века в искусстве Европы и США началось сверхинтенсивное смешение стилей, в результате чего репертуар для виолончели пополнялся произведениями совершенно разными, требующими от исполнителя владения противоположными в своей сути техниками игры и, что еще более важно, разными режимами музыкального мышления. Безусловно, ярчайшими событиями музыкального искусства США и Европы стало возникновение сонористики и алеаторики, как двух важнейших для понимания современного музыкального искусства композиторских техник. Сонорика была основана на принципе выдвижения «на первый план фонической, красочной стороны звучания» [1], алеаторика представляет собой «течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства. Элемент случайности вносится в музыку различными методами. Так, музыкальная композиция может строиться с помощью «жребия» на основе ходов шахматной игры, числовых комбинаций, разбрызгивания чернил на нотной бумаге, бросания игральные костей (отсюда название) и т.п. В результате возникает некая «стабильная» запись, предлагаемая исполнителям» [2].

Для исполнения подобных произведений, в которых не только четкая фиксация звуковысотности нотного материала, но и сама структура формы ситуативны необходима вполне серьезная музыкально-теоретическая подготовка исполнителя, поскольку ему придется работать в совершенно нетипичном музыкальном пространстве.

Ярким образцом сочинений для виолончели, выполненного в алеаторической технике, являются «Etudes boreales» соч. 1978. Этот небольшой четырех частный цикл требует от исполнителя еще более радикального отказа от классических выразительных средств и активного использования флажолетов, обертонов, выразительного исполнения резко диссонирующих созвучий, различного рода искажений звука. Мелодика и гармония как таковые здесь отсутствуют, как полностью отсутствуют и ни в коем случае не должны быть привнесены эстетические критерии звучания инструмента, уместные в классико-романтическую эпоху. Фактически в этом и ему подобных произведениях под сомнение ставится интонация как одна из опорных, несущих конструкций музыкального творчества звучание виолончели это изложение музыкальной мысли в режиме «здесь и сейчас» вне привычных паттернов в музыкальном языке, вызывающем в восприятии учащегося устойчивый набор

ассоциаций. Но в то же время этот способ изложения не является чистой импровизацией, он строится на манипуляциях с предустановленными компонентами музыкального текста.

Ярким образцом сонорики для виолончели является два Виолончельных концерта польского композитора К. Пендерецкого (соч. 1963 и соч. 1982 соответственно), а также Прелюдия для виолончели соло соч. 2013. Во всех этих сочинениях присутствует огромное количество эпизодов, когда на виолончели исполняется последовательной звуков, в которых нет интонационно-гармонической значимости это может шумовой эффект, это может быть демонстрация краски тембра или имитация какого-либо реального звука. С точки зрения исполнительских задач для исполнителя здесь наиболее важным и трудным является работа над варьированием тембра и штриха, поскольку сонорная музыка очень колористична, она вся состоит из игры красок и типов атаки звука, которые имеют вполне точное семантическое значение и тем самым воздействуют на эмоциональное восприятие слушателей. Так, тремоло, открывающее Прелюдию для виолончели не имеет гармонического контекста это скрежет и шорох, в которых воплощен тревожный и затаенный образ.

В то же время в Европе и США во множестве создавались и создаются произведения в рамках направления «the contemporary music», требующие, прежде всего, классической исполнительской школы. К таковым например, относятся произведения для виолончели французского композитора Ф. Гласса и американского композитора Д. Уильямса.

В советской музыке предвестником скорых и значительных трансформаций жанра выступил Виолончельный концерт c-moll op. 66 Н.Я. Мясковского, написанный им в 1944 году. Это двухчастное сочинение является одним из наиболее оригинальных образцов жанра и одним из наиболее оригинальных произведений в творчестве композитора.

Н.Я. Мясковский всю свою творческую деятельность был весьма далек от радикальных стилевых экспериментов, при этом достаточно оригинально развивая традиции российской композиторской школы конца XIX начала XX веков. Однако в сравнении с такими композиторами как С.С. Прокофьев и Д.Д. Шостакович он казался в большей степени консерватором. Радикальных экспериментов не было им предпринято и в Виолончельном концерте, при этом индивидуализм трактовки им формы и выразительных возможностей инструмента в нем все равно предельно. Отказавшись от стандартных драматургических решений, главным образом, связанных с контрастностью фактуры на протяжении повествования, Н.Я. Мясковский создал сочинение, в котором виолончель выступает с огромным, неторопливым, задумчиво-мрачным, сосредоточенным монологом. Композитором практически полностью игнорируются виртуозные возможности инструмента, однако это совершенно не упрощает исполнительские задачи. Этот «монолог» с плавно перетекающими друг в друга фразами требует от исполнителя самого сложного и глубокого эмоционального восприятия сущности повествования. Во многом, успешность работы над этим сочинением зависит от того, насколько глу-

боко исполнитель изучит тот страшный культурно-исторический контекст и конкретные обстоятельства в которых Н.Я. Мясковский писал это сочинение.

Созданный С.С. Прокофьевым в 1952 году Концерт-симфония для виолончели с оркестром op. 125 отличался типичной для композитора броскостью и контрастностью музыкального языка: в виртуозной фактуре концерта эпизоды выразительнейшей мелодики сочетались с разделами пронзительного, намеренно «рваного» ритмически музыкального материала, и с разделами отрешенной речитации. С точки зрения некоторых качеств мелоса и гармонии, а также элементов формы Концерт-симфония следовала классикоромантической традиции, но радикально переосмысленной композитором в реалиях музыкального искусства XX века. Это объясняется тем, что традиция уже была уничтожена бесповоротно: сбалансированность формы и возвышенная эстетика, свойственная жанру в конце XIX начале XX столетия уступили место экспрессивному глубоко индивидуализированному композиторскому высказыванию, воплощаемому через интеграцию в музыкальную ткань элементов самых разных стилей.

Написанные в 1959 и 1966 году соответственно Первый и Второй виолончельный концерты Д.Д. Шостаковича (Es-dur, op. 106 и G-dur, op. 126) уже были образцами если не в полной мере обновленного жанра, то во всяком случае совсем другой эстетической системы, нежели та, что существовала в классикоромантическую эпоху. Если в сочинении С.С. Прокофьева еще предполагаются принципы звуковедения и артикуляции звуков, характерные для романтической эпохи (в частности, ведение кантиленных тем широким, плавно переходящим с ноты на ноту, насыщенным, «благородным» звуком), то у Д.Д. Шостаковича используются совершенно иные краски в звучании виолончели и иной тип звуковедения. В партии регулярно возникают надрывные «возгласы», которые должны прорезать пространство зала, в звучании инструмента часто должны доминировать очень блеклые тона, подчеркивающие, отрешенность и апатичность образов. В эпизодах в нижнем регистре доминируют часто черные и серые тона, подчеркивающие мрачность образов, заключенных в экспрессивных речитационных темах, исполняемых намеренно несколько прямолинейным звуком. Таким образом, в этих сочинениях Д.Д. Шостакович разрушает традиционную для виолончельной музыки эстетику, выходит за ее рамки, одновременно выводя за них и слушателя и самого исполнителя.

Между созданием этих концертов, свое собственное сочинение в этом жанре создает один из лучших учеников Д.Д. Шостаковича Б.И. Тищенко. Его Концерт для виолончели семнадцати духовых, ударных и фисгармонии op. 23, написанный в 1963 уже в некоторых элементах своего музыкального языка предвосхищает скорое начало нового движения в советском музыкальном искусстве второй половины XX века Второго авангарда. Особенно ярко он проявился в творчестве А.Г. Шнитке, Э.В. Денисова, С.А. Губайдулиной.

На уровне используемых выразительных средств авангардисты демонстрируют радикальный разрыв не только с классической традицией, но и

мейнстримом в рамках советской современной им музыки. Используя элементы сонорики, серийной техники и других школ, творчески переосмысляя их и формируя свой собственный оригинальный музыкальный язык, эти композиторы фактически открыли новую страницу в развитии советской музыкальной культуры, предложив совершенно новую музыкальную эстетику.

Так в Трех пьесах для виолончели и фортепиано (соч. 1967) Э.В. Денисова во взаимодействии голосов обоих инструментов сохраняется принцип сопоставления, однако это происходит в условиях музыкального текста, выстроенного по совершенно иным принципам. В сочинении по большей части отсутствуют мелодика и гармония как таковые. Композитор использует совершенно иные звуковые конструкты для создания лирических, скерцозных или агрессивных образов. К таким произведениям как Три пьесы Э.В. Денисова виолончелист должен приступать уже имея представление о принципах его музыкального языка, понимая и имея эмоциональный отклик на эстетику его музыки, которая как видим, требует изучения и в известной степени привыкания. Без понимания ее невозможно корректно воплотить логику звуковедения, формируемую динамическими и темброво-колористическими сменами. Даже в первой, наиболее «мелодической» пьесе исполнителю необходимо четко понимать в как именно должен измениться тембр и динамика инструмента, чтобы возникающие у фортепиано краткие созвучия прозвучали контрастно, но при этом не заглушили виолончель в партии которой начинает развиваться уже новая фраза. Наконец внимания требует техника игры «точек» особенным образом исполненных тонов, в которых тембровый окрас становится фактически не важным типичный прием в музыке Э.В. Денисова (термин Ю.Н. Холопова) [3]. От виолончелиста здесь требуется «сухое», но при этом негрубое *pizzicato*, при котором тембровый окрас будет минимизирован.

То же можно сказать, несмотря на весь индивидуализм их стиля, о музыке для виолончели С.А. Губайдулиной, А.Г. Шнитке и других авангардных композиторов. По мере развития авангардного направления в российском музыкальном искусстве в сочинениях от виолончелистов требовался все больший спектр нетипичных исполнительских приемов и навыков анализа музыкального текста. Так в Десяти прелюдиях для виолончели соло С.А. Губайдулиной от исполнителя не требуется именно атипичных приемов, но при этом этот цикл требует мастерства драматургии, понимания логики применения тембровых, темповых и ритмических контрастов, их семантики. Это сложная задача поскольку они применяются без использования традиционных способов выражения музыкальной мысли мелодики и гармонии. А в Сонате для виолончели и фортепиано ор. 5 Е.О. Фирсовой от виолончелиста требуется мастерство игры флажолетами для исполнения обладающих четкой интонационной структуры, но все же почти сонорных эффектов. Собственно по стилю это сочинение очень близко уже упомянутой Сонате А. Веберна.

Стоит еще раз подчеркнуть, что создание и исполнение подобных сочинений осуществлялось параллельно тому, как в основе репертуара учащихся

искусству игры на данном инструменте и профессиональных исполнителей присутствовал классико-романтический материал. Более того композиторы продолжали создавать музыку в гораздо менее радикальном ключе. «Мейнстрим» составляла музыка, которую в условиях советской музыкальной культуры можно было уподобить «the classical contemporary music» то есть основанную на классико-романтических принципах с интеграцией элементов различных современных стилей. Так в качестве примера можно привести Сонату для виолончели и фортепиано соч. 45 Е.А. Подгайца, написанную в 1984 году, для исполнения которой исполнителю, прежде всего, нужно владеть «классическими» выразительными средствами игры.

На волне повышения внимания композиторов к фольклорной традиции создавалось множество произведений, основанных на синтезе академического стиля и элементов фольклорной музыки. В 1946 году именно в таком ключе выдающимся армянским композитором А.И. Хачатуряном был написан Концерт для виолончели соч. 1946. Яркое, виртуозное концертное произведение, требующее от исполнителя понимания интонационных и ладовых особенностей музыки того народа к фольклорным источникам которого обращался композитор. Подобная музыка в большом количестве создавалась и во второй половине XX века. В частности если говорить о композиторах Казахстана, то ярким примером такого творчества является Десять пьес для виолончели и фортепиано К.Х. Кужамьярова соч. 1986, Концерт для виолончели Дастанова и многих других композиторов, изучение виолончельных произведений которых с точки зрения современной стилистики дело будущих изысканий.

Список использованной литературы:

1. Сонорика Современная энциклопедия. 2000. [Электронный ресурс] Сайт «academic.ru». URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/44630> (Дата обращения: 12.02.2019)
2. Шнеерсон Г.М. Алеаторика [Электронный ресурс]// Сайт «belcanto.ru». URL: <https://www.belcanto.ru/aleatorika.html> (Дата обращения: 23.02.2019)
3. Холопов Ю., Ценова В., Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. - 312с.

СИМФОНИИ Г.МАЛЕРА: ПРОЕКТЫ АЛАНА БУРИБАЕВА

Дюсембаев Калкаман

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор

КазНУИ Досанова К.К.

Творческая личность Алана Бурибаева представляет собой ярчайшее явление в отечественной и мировой музыкальной культуре современности. Он получил всемирное признание, прежде всего, как симфонический и

оперный дирижер, стоящий за пультами ведущих оркестров мира и руководящий оперными постановками на лучших музыкальных сценах.

Алан Бурибаев родился в семье с древними музыкальными и художественными корнями: прадед со стороны матери народный артист Казахской ССР, академик АН КазССР, музыковед, композитор, дирижер профессор А.Жубанов, родители отец виолончелист Аскар Бурибаев, мать пианистка Шолпан Жубанова.

В 1997 году он окончил Республиканскую среднюю специализированную музыкальную школу для одаренных детей им. К.Байсеитовой по классу скрипки. Затем учился в Казахской национальной консерватории по классам скрипки (класс Айман Мусаходжаевой и дирижирования (класс Толепбергенова Абдрашева). В дальнейшем стажировался как дирижер в Венском университете музыки и сценического искусства у Уроша Лайовича.

Алан Бурибаев руководил оркестрами Астаны и Норрчёпинг (Швеция), возглавлял театр в Майнингене. Как приглашенный дирижер выступал с крупнейшими оркестрами, включая филармонические оркестры Лондона, Санкт-Петербурга, Дрездена, Осло, Штутгарта, Хельсинки, «Гевандхаус», симфонические оркестры Бирмингема, Балтимора, Мельбурна, оркестры Би-би-си, Токио-Метрополитен, Сендайский филармонический. Дирижер сотрудничает с Большим театром.

16 марта 2017 года на сцене «Астана Опера» Алан Бурибаев представил грандиозную премьеру Симфонии №2 (Воскресение) Густава Малера, австрийского композитора и дирижера рубежа 19-20 веков. Для его музыки характерен драматизм, напряжённость, искания, противоречие вплоть до разорванного сознания. Сам композитор говорил, что для него «писать симфонию значит всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» [1].

Действительно во второй симфонии, написанной в первый период творчества, мы слышим новый грандиозный мир. Опережая свое время, Г. Малер решает значимые вопросы бытия, где гибель человека доводится до масштабов вселенской катастрофы. Музыковед И.Барсова отмечает, что «Подобных философских и эстетических задач. Подобной мировоззренческой насыщенности, стремления «космически» расширить границы искусства не знал симфонический жанр романтизма» [2, С.20].

Алан Бурибаев исполнял практически все симфонии Г. Малера, включая «Песнь о земле». Как говорит маэстро: «Меня глубоко трогают гуманизм и высочайшие идеи этого композитора. Густав Малер в первую очередь обращается в своих произведениях к человеческой душе. В своем творчестве он не только задает волнующие каждого из нас вопросы, но и пытается дать на них ответы, найти путь духовного развития общества» [3].

Вторая симфония состоит из пяти частей, где «I часть активное действие, направленное на поиски своего места в жизни, идеала, надежды на свершение желаний и духовных устремлений; II часть переключение в сферу прекрасного, совершенного. Демонстрация счастливого и гармоничного бы-

тия; III часть пародийно-саркастическое скерцо. Отсылка к «Проповеди Антония Падуанского рыбам» становится символом тщеты, напрасности и бессмысленности человеческого существования; IV часть предчувствие значительного и нравственно высокого события; включение поэтического слова: V часть величественный финал, сводящий воедино все линии симфонии и утверждающий самые важные нравственно-философские идеи. Поиск истины и смысла жизненного пути подытоживается утверждением позитивных общечеловеческих ценностей» [4, с.179].

Концепция второй симфонии Г.Малера, как отмечают исследователи, предельна субъективна, символична, синтетична. Ориентацию к ее пониманию дает поэтическое слово, использованное в двух последних частях. Тема Воскресения Господня решается философски. В этом заключена попытка «побороть» смерть «усильем воскресения».

Симфонии Г.Малера являются мерилом исполнительского мастерства для каждого дирижера и как говорит А.Бурибаев играть их технически непросто. Тем более сам Г. Малер был выдающимся дирижером, хорошо знал оркестр, возможности инструментов. Поэтому к исполнению произведения тщательно готовились.

Ключом к пониманию симфонии послужило вступительное слово маэстро, где он явно и правдиво передал ее концепцию: «Симфония № 2 повествует о том, для чего нам дана эта жизнь, что мы хотим сделать на этой земле и что оставим после себя. Является ли смерть концом всего или есть все-таки продолжение? При этом он отходит от общепринятых взглядов христианской концепции Страшного суда, рая и ада и ищет ответ в философии, в современной немецкой мысли, а именно, в творчестве Фридриха Ницше, которым «болели» все выдающиеся интеллектуалы того времени. Малера взволновала «идея вечного возвращения», о которой Ф. Ницше говорит в своей книге «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого». Получается интересная смесь немецкий мистицизм с философией, индуистской мифологией, ведами и идеей реинкарнации. Это музыка больших, глобальных, космически универсальных, вселенских идей» [5].

Новый уникальный музыкальный проект и вновь музыка Малера (Симфония №8) был осуществлен под эгидой «Астана Экспо-2017». В нем приняли участие 1200 человек 20 хоров и пять симфонических оркестров и это не случайно, ведь произведение названо «симфонией тысячи участников». В проекте были задействованы два взрослых смешанных хора и один огромный детский хор, увеличенный в пять раз симфонический оркестр и восемь солистов. Сольные партии исполнили ведущие солисты театра «Астана Опера». Инструментальный и хоровой состав был собран из лучших коллективов со всех уголков Казахстана.

Работа над симфонией проходила в течении трех месяцев. Как вспоминает А. Бурибаев: «Последние три месяца я жил без выходных, занимаясь только этой симфонией. Отменил несколько зарубежных проектов и работал только в Казахстане: ездил к коллективам, проводил с ними несколько дней и,

закончив, летел к другому хору или оркестру. С 10 июля коллективы стали приезжать в Астану, и мы начали собирать этот «паззл». Заключительным этапом стала последняя неделя работы с 1200 людьми и всеми солистами» [5].

Симфония № 8 ми-бемоль мажор Густава Малера одно из самых масштабных симфонических произведений в мировом репертуаре. Сам композитор задумал ее «как выражение доверия к вечному человеческому духу». Первая часть симфонии основана на латинском тексте IX века христианского гимна Пятидесятницы «Приди, о Дух, животворящий», а вторая на тексте заключительной сцены трагедии «Фауст» Иоганна Вольфганга Гёте. Две части объединены общей идеей искупление вины силой любви.

Исполнение симфонии потребовало огромных вокальных и инструментальных сил. Комментируя выбор Восьмой симфонии Малера для культурной программы «Экспо», маэстро Бурибаев заметил, что «ее исполнение это всегда знаковое, уникальное событие, которое приковывает к себе внимание всего музыкального мира» [5].

Завершить экскурс в повествование об исполнении музыки Г. Малера на казахстанской сцене хотелось бы словами самого маэстро: «Это всегда большой вызов. Исполнять музыку Малера очень трудно: как в плане идейном, поскольку его произведения всегда насыщены философскими идеями, так и в техническом плане. Не каждый коллектив может себе позволить играть музыку Малера: это должны быть оркестры самого блестящего качества» [5].

Список использованной литературы:

1. <http://music-fantasy.ru>
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.- 496 с.
3. Алан Бурибаев: Мне хочется, чтобы наша публика росла вместе с нами/ <https://liter.kz/>
4. Девуцкий Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций Из истории зарубежной музыки., 2013 №2(13) С. 176-186.
5. <https://bnews.kz/>

Ғ.ЖҰБАНОВА ОПЕРАСЫНАН «ЕҢЛІК КЕБЕК» ЕҢЛІКТІҢ БЕЙНЕСІ

Жумабаева Г.С.,

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Малдыбаева Р.С.

XX ғасырдың бірінші жартысында қазақ тарихында орын алған мәдени трансформацияның нәтижесі ретінде туындаған опера жанрыжәне бұл нәтижедеXX ғасырдың 70-80жылдары қазақ опера өнері биіктеп, жаңа жетістіктер

мен белестерді бағындырды. Алғашқы опералық шығармалар музыкалық пьесалар, лирикалық драма бағытында жазылған.

Алғашқы қазақтың тұңғыш операсы Е.Г. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» (1934 ж.), кейінгі А.Жұбанов және Л.Хамиди «Абай» (1944 ж.), М.Төлебаев «Біржан-Сара» (1946 ж.), Қ.Қожамияров «Назугум» (1956 ж.), Е.Рахмадиев «Қамар Сұлу» (1963 ж.), С.Мұхамеджанов «Айсұлу» (1964 ж.), Ғ.Жұбанова «Еңлік Кебек» (1975 ж.) опералары шыққан.

Барлығы алтын қорға еніп, қазақтың мұралық қазынасына айналған. Соның бірі психологиялық сарындағы үлкен еңбектің бірі «Еңлік Кебек». Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың операсына және Еңліктің жеке бейнесіне тоқталамыз.

Опера жанрында композиторлық шығармашылық, сондай-ақ опералық өнердің танымалдығы әйгілі орындаушылық шеберлікке жетеледі. Бибігүл Тулегенова, Ермек Серкебаев, Роза Жаманова, Әлібек Дінішов, Қанат Омарбаев, Сәуле Құрманғалиева, Хорлан Қаллиламбекова, Кенжеғали Мыржықбай және т.б. сынды жаңа толқынның келуі опера өнерінің жаңа тынысын ашып, тұщымды дүниелер сахналана бастады.

Тарихқа үңілсек М.Әуезовтің пьесасы 1926 жылдың 13 қаңтары күні қазақ театрының шымылдығын ашқан тұңғыш пьесасы болды. Пьеса ең алғаш рет 1917 жылы жазылып, сол жылы Көкшетау облысы Ералы жазғынындағы Ойқұдық жайлауында көрсетілген. Ал операсы болса 1972 жылы жазылып, 1975 жылы алғаш рет қойылды. Шығарма авторы Мұхтар Омарханұлы Әуезов (1897-1961) қазақтың ұлы жазушы, ақын, драматург, және ғалым, қоғам қайраткері, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген ғылым қайраткері. Жазған шығармалары «Абай жолы» роман-эпопеясы, «Дауыл», «Көксерек», «Қозы Көрпеш-Баянсұлу», «Қыз-Жібек», «Жетім», «Қырық өтіріктің мағынасы». Шәкәрім Құдайбердіұлының (1858-1931 ж.) «Жолсыз жаза» дастанының негізінде «Еңлік-Кебек» пьесасын жаған кезде О.М. Әуезов небары 21 жаста болатын.

Қазақ руы, Тобықты пен Найманың арасындағы жаулық. Осы екі рудың ұрпағы болғандықтан қосыла алмайды деген билердің ұғымы, Ақырында екі ғашықтың тағдыры, құрбан болады. Теріс рольді орындаған «Есен» байдың баласы барлығы өмірінде оңайлықпен қол жеткізген салғырт кейіпкер. Бесіктен аттастырылып қойған Еңлікті махабатының жауапсыздығына қарамастан күштеп уйлендірмек болады. Ғашықтар қашып орман үңгіріне қоныстанып сол жерде сәблі болады. Қуаныштары көпке ұзамай Тобықты мен Найман жауынгерлері оларды өлтіреді.

«Еңлік-Кебек» операсының композиторы Ғазиза Жұбанова Ахметқызы (1927-1993) Халық әртісі КСРО мемлекеттік премиясының лауреаты. Ғ.Жұбанованың шығармаларын Германия, АҚШ, Италия, Франция, Финляндия, Жапония, Қытай және бұрынғы КСРО мемлекеттері орындаған.

Ғ.Жұбанова опера жанрына жие қызығушылық танытқан. Ертеректе жазылып аяқталмай қалған «Түнгі сарын» операсын (1954 ж.) санамағанда Ғ.Жұбанова опера жанрына композиторретінде жетілген шағында келді. Бұл

кезде оның шығармашылық сандығында мәні зор шығармалар болды симфония, балет, оратория. 70-80-ші жылдар кезеңінде ол үш опера жазды; «Еңлік-Кебек» (1972 ж.), «Жиырма сегіз» (1980 ж.), «Құрманғазы» (1987 ж.). Бұл жанрға кіріскеннен-ақ ол өзін жетілген шебер драматург ретінде көрсете білді. Мазмұны, музыкалық тілі әр түрлі үш операсы да тыңдаушы қауымның көңілімен шығып, үлкен жетістікке ие болып, композитордың шығармашылық көзқарасын, алдында қойған мақсатына аша түседі. «Еңлік-Кебек» операсы ерекше орын алады. Бұл Ғ.Жұбанованың тұңғыш операсы. Қазақ операсының тарихында бұл туынды негізгі кезеңге жатып, Е.Рахмадиевтың «Алпамыс» және С.Мұхамеджановтың «Айсұлу» опералары мен қатар қойылады. Либреттосын М.Әуезов драмысы бойынша С.Жиенбаева жазды [1, 216б.].

Опера өзінің драматургиялық бойынша лиро-эпикалық шығармаларға жатады. Музыка-сахналық дамудының негізгі өзегінде лирикалық драма жатыр. Ал эпикалық бастамасы, ертеде өткен оқиға ретінде драманы көмперіп тұрады [1, 217 б.].

Драматургиялық шешімінің ерекшелігін қарастырайық. Опера кіріспеден, үш көрініс және эпилогтан құралады. Үш көріністе жеті сурет бар.

I-ші көріністегі 1 және 2 сурет негізгі кейіпкерлер, олардың ортасына, қарама-қарсы күштердің соқтығысуын және Кебектің қоғамға қарсы тұруын бейнелейді. Ғашық жандар туған елінен кетіп, жасырын өмір сүруге мәжбүр болады.

II-ші көріністе төрт сурет бар. 3-ші сурет жекеленіп тұр. Мұнда бізді II-ші көріністің драматургиялық өзегіне, билер сотына жетелейді (4-6 сурет). Бұл көріністе бірте-бірте дау-жанжалдың асықпай, жайлап өрбуін және шешім қабылдауға көздейді; қоғам заңы немесе заңға бағынбайтын махаббат. 7-ші сурет үшінші көріністе құралады. Мұнда драмадағы шиеленіскен оқиға шешіледі. Билер бір шешімге келіп, ғашықтарды өлтіріп тынады. Кіріспе мен эпилогта Еңлік пен Кебектің қайғылы тарихының түпкі мен эпилогта Еңлік пен Кебектің қайғылы тарихының түпкі өзегін нығайтады. Драманың басты кейіпкерлері азаттық пен жарқын үміттің символы болып табылады.

Алғашқы көріністе қарама-қарсы күштердің қысымын, Кебектің қоғамға қарсы тұруын бейнелейді. Ғашықтар туған елінен кетіп, таудан тұрғанын көрсетеді. Кіріспесінде халықтың мұңы, Абыз толғауы арқылы көрінеді. Аңшылық құрып жүрген кезде, Еңлік пен Кебек кездесіп, ғашық болады. Жапал мен Жәуетай қос ғашыққа тілеуші. Жапалдың көрінісі әсем әнімен өріліп, көңілді көтерген. Шығармада Еңлік пен Кебек бір-бірімен жауласқан рудың балалары. Операда Есенің келуі бір жамандықтың белгісі. Есенде-Еңлікке ғашық, үміт күтіп жүрген жан. Ол туралы: 2суретте қарсыластар бір-бірімен бетпе-бет кездеседі, мұнда жауласқан екі рудың талабы қойылады. Еңлік Кебекпен жүздесуді ынтыға күтуде. Ол өз сезімін таудан аққан таза бұлақпен теңестіреді. Еңліктің кіршіксіз көңілі Есенді көрген кезде су сепкендей басылады. Екі партияда да, бір тақырыпты материалға сүйенген өйткені, Еңлікте, Есенде махаббатты сарыла күтуде. Есен Кебекті менсін-

бейді, ол Еңліктің өзінікі екеніне, кәміл сенімді. Сонда Кебек намыстанып, Есенді жекпе-жекке шақырады. Еңлік қыз үшін ұрыс-керіске түскен батырларды ұялтып, жекпе-жекте тоқтатады деп, Ү.Жұмақова айтып өтеді [1, 220 б.].

Негізінде, I көрініс Еңлік пен Кебектің ант беру сәтімен аяқталады. Олар елден кету туралы шешім қабылдап, махаббаттарына қарсы тұрған қоғамнан алыстауды мақсат етеді. Кебек өз ариясында бір түйін қабылдағанын айтады. Одан соң, Еңліктің махаббатын суреттейтін, тақырыптық әуен, кіріспедегі леймотивпен ұшырасады. II көрініс оркестірлік ойынмен ашылады. Қос ғашықтың туған жерін, елін қимай кетіп бара жатқан, қимастығы, толғаныс пен толқынысы суреттеледі. Еңліктің махаббат әні, құлақ түргізеді.

Кейіпкерлері орындаушылары
Еңлік Найман руының қызы сопрано
Кебек Тобықты руының батыры тенор
Абыз Тобықты руының данагөйі баритон
Жапал Найман руының батыры
Есен Найман руының батыры баритон
Жауатай Тобықты руының батыры
Кебектің досы— тенор
Еспембет Найман руының биі баритон
Қараменде Тобықты руының ақсақалдары. баритон[2, 2 б.].

Адал махаббат, кіршіксіз сезім кімдіде, болса тебіrentпейтіні сөзсіз. Операда әрекет күрес пен тартысқа құралған. Сол кездегі қазақ халқының өмірі, трагедиясы, жыр-дастаны суреттеледі. Шыңғыстаудың сұлулығын, қоғамның тек қана жақсы ғана емес, сондай-ақ, жаман адамдардан тұратынын, ақ пен қараның өмірдегі күресі негізгі тақырып.

Алғашқы премьерда Еңліктің партиясын Бибігүл Төлегенова, Есенді Ермек Серкебаев, Кебекті Нұралхан Қаражігітов орындады.

Бибігүл Төлегенова өз партиясын жоғары деңгейге жеткізе алып орындаған. Ол туралы: «Сұлу, таңқаларлық көркем, рольдің кез-келген әрекетінде шынайы көрінді. Оның нәзік дауысы, бейнесіне әдемілік пен жылулық берген» деп [3,14 б.].

Бибігүл Төлегенова айтқан: «Бұл уақытқа дейін қаншама сыннан өттім. Мәскеудегі, осындағы, барлық жерлердегі оркестрлерге қосылып ән салдым. Маған қорқынышты еш нәрсе де жоқ болатын, өзімді театрда судағы балықтай сезіндім. Қаласам да, қаламасамда тағдырымның осылай түзіліп, осындай мектептен өткеніме ризамын. Сахнала «Еңлік Кебек» жүріп жатқанда көптеген әншілер Еңліктің партиясын орындай алмады. Бұл өз расында да қиын спектакль. Оның партиясының өзі коллоратуралық емес, өте мықты лирика-драмматикалық сопраноға арналған. Қолымнан келеді деп шештім де, мен бұл партияны алып, орындап шықтым, алға қойған мақсатымды аброймен атқардым» [4,174 б.].

Бірақ қиындау кездері де кездескен себебі: оркестр масштабы өте үлкен болғандықтан дауыс күші жетінкіремеді төменгі ноталар жие кездесетін болғандықтан

Ғ.Жұбанованы опера әншілерімен сөйлесе келе нотаның дауыстарына ыңғайыссыз жерлерін ескеріп отырды.

Сонымен қатар Еңліктің партиясын орындаған әншілердің қатарына **Жаманова Роза Үмбетқызы** білікті атақты опера әншісі. Сол кезде жасы 50 ге таяап қалсада жас қыздың рөлін сомдау, ол кісіге қиынға соқпады. Оның дауыс бояуының ерекшеліктері жайлы, оның өнерпаз және техникалық мүмкіншіліктері жайлы көптеген музыканттардың әлі есінде, соның бірі Дина Шалқаровна Кабыкеева шәкірттінен еске алу.

Құрманғалиева Сәуле Ғарифулланы лирика колоратуралық сопрано Совет одағының опера әншісі, профессор білікті музыка ұстазы. Атақты Ғарифулла Құрманғалиевтің туған қызы. С.Ғ. Құрманғалиева өзіне тән күміс тембрімен, жоғарғы кәсіби мәдениетін толықтай меңгерген, өзіндік стилі бар тұлға опера әншісі. Еңліктің партиясын өте жақсы орындады, Еңліктің ар бир ариясының мазмұнын, темпераментін, жалпы бейнесін аша білді.

Ал (1976-1978) гастрольдік сапарларда **Хорлан Қалиламбекова** жие-рек ойнады себебі, сахна қашанда жастықты талап етеді. Сол кезде Хорлан жас еді, даусының күші, бояуы тембрі, ең маңызды актерлік шеберлігі өте керемет болды. Ғ. Жұбанованың өзі Хорланның таланттына тәнті болады. Ғ. Жұбанова сөздерінен опера әншісі, тек әнші ғана болмай ол актерлік қабілеттің қатар алып жүруі деп Қалиламбековаға өмірлік өсиет айтқан. Еңлік бейнесі Х. Қаллиламбекова бейнелеуімен сәтті ашылған. Орындаушы кейіпкерін драмалық және трагедиялық жағынан баса көрсетті. Х. Қаллиламбекова Еңлігі батыл өмірі арпалысқа толы жан. Операда кейіпкердің мінезі жан-жақты құлаққа жағымды тембрімен қоса актерлік шеберлікті дұрыс қолдана Еңліктің түбегейлі образын аша білді.

Еңліктің партиясының дауысы сопрано. Еңліктің партиясы өте ауыр партия болып саналады себебі, кең диапазонды, жоғарғы дауысты әншілерге жазылған, бірақ сонымен қатар төмен дауысты жоғалтпау, октавалық секірістер, төменнен жоғарыға және кеуделік дыбысты талаб етеді.

Еңліктің бейнесі ажары ашық, ботадай көздері, маржандай аппақ тістері, құландай қалың, ұзын шаштары, аққудай тұлға бойы Еңлікке сол кездегі жигиттер қауымының жүрегін жаулағаны күмән емес.

Операда, Еңліктің бейнесін келесі музыкалық нөмірлер арқылы анықтауға болады мысалы: I актіде жие орындалатын ариялардың бірі алғашқы Еңліктің ариясы сөздерінен үзінді;

Ата анам әлпештеген баласымын-ау,
Көзінің ағы менен қарасынмын-ау
Аға жоқ ініде жоқ, жалғыз өзім-ау
Кәрілер сүйеу көрген дарасымын-ау
Көк орай, көк шалғынды менің далам,
Сыр айтады желің маған,
Еңліктей еркін ойнап өссемдағы,
Етесің әлденеге көңілімді алаң
Асқарға қолым создым шығармын ба?
Жан сырын Еңліктің ұғалдың ба?

Білдің бе қасиетті туған жерім
Қандай күн күтіп тұр алдымда, тұр алдымда.

Еңіліктің романсы, Еңіліктің бесік жыры, Еңіліктің речитативі мен ариясы, Кебек, Есенмен т.б кейіпкерлерімен дуэттері. Еңіліктің туған елмен қоштасуы. Осы соңғы ариясы өте ауыр айтылу жағынан, оркестірдің жеткізуі эмоционалды тұрғыдадан тыңдаушыға өте ауыр және психологиялық терең мағынасын, алғанда еріксіз көзге жас келеді. Кебек екеуін өлтіретінін біле тұра қалған баласын аман қалдырмауы, соңғы үш шарты; Кебекті көрсетуін, өлген соң, соң бирге жерлеуін, баласын ата-анасына апаруын сұрайды. Еңлік кебектің кейіпкері дауыс пен қатар актерлік шеберлікті талап және мақсат етеді, сөздерінен үзінді

Қоштасайын Кебекпен біздерге ерік беріндер!
Өтінерім тағы да, өлтірген соң біздерді
Бір жерге көміндер, бір жерге!
Енді соңғы тілегім бізде жазық болсада,
Бұл сорлыда жазық жоқ!
Әлдилеген ата-анам көріп жүрсін көзімді,
Мына құйттай қозымды аманат,
Аманат қылып беріндер!

Операны зерттей келе, шығарманың жазылу тарихына баса назар аудардым. Ондағы әр кейіпкердің мінез-құлқына, шығармадағы роліне жеке-жеке тоқталдым. Операның шығу тарихы мен қойылу тарихын зерделеп, жаздым. Шығарманың әр әрекетінде, өзіндік суреттеме бар екенін көрсеттім. Туындының түпкі ойы, терең мағынасы, астарлы хикаясы, қос ғашықтың тағдыры баса назарға алынды. Зерттеу барысында, сілтеме ретінде мәліметтер мен ақпараттар қолданылды. Пайдаланған әдебиеттер тізіміне жасалынды. Шығарма туралы жеке тұлғалар мен операда өнер көрсеткен қайраткерлерден сұхбаттар алынды.

«Еңлік-Кебек» пьесасы өте жие қойылымдар әр облыс өңірлерінде де қойылады, ал «Еңлік Кебек» операсы тек еліміздің Алматы мемлекеттік Абай атындағы Опера және балет театрларында қойылған. 2011 жылы ашылған, Елордамыздың қақ ортасында орналасқан «Астана Опера және балет» залында қойылып үлгермеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. ЖұмақоваҮ., Кетегенова Н. Қазақтың музыкалық әдебиеті. Астана, 2005.– 197 б.
2. Жұбанова Ғ. «Еңлік-Кебек» операсының клавиірі. Бас редакторы Б.Жаманбаев. Алматы, 2009. 500 б.
3. Жубанова Г. Мир мой музыка. Том II. Алматы,1997. 300б.
4. Аладына Т. Бибигул Тулегенова: «Там где были поля теперь небоскребы» Экспресс К. 2010. 8 июня. 174б.
5. Жумакова У., Абдрахман Г. Приношение к Газизе Жубановой. Астана 2017. 255 б.

«БАЛХАДИША» АХАНА СЕРИ: К ИСТОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Исламова М.К.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

Джумакова У.Р.

Современные реалии глобального динамического развития мирового сообщества находят отражение в политическом, социальном и духовном обновлении Казахстана. Если к концу XIX века казахское общество характеризовалось своими ярко выраженными этническими чертами — это традиционный образ жизни, национальный менталитет и тип мышления, тенгрианско-номадическое мироощущение, монопольная среда общения, традиционные виды искусства, — то исторические перепитии XX века способствовали тому, что уже к началу XXI века, оно значительно трансформировалось, порою «размывая» свои духовные истоки, а иногда и нарушая исторически закономерную связь с ними. Это мы наблюдаем в «исторических» интерпретациях многих казахских песен, таких как «Балхадиша», «Дударай», «Акбаян» и других.

Для нас сегодня песня Ахана «Балхадиша» воспринимается как история жизни самого сери, Ыбырая и его дочери Балхадиши, ровесницы наших прабабушек. Слушая песню, можно представить перед глазами картину казахской бескрайней степи с белоснежными юртами, голос звонкой домбры и сери, воспевающего красоту и нрав казахской девушки того далекого 1905 года.

События того времени, ставшие основой истории возникновения песни «Балхадиша», во второй половине XX века (И.Жаканов, 1985 г.) описываются так:

Ахан Сери приезжает в аул Ыбырая по случаю празднования рождения младенца (шилде хана). Для Ахана это был трудный период в жизни ушла из жизни его жена, любимый скакун и птица Караторгай. Некогда любимца народа теперь сторонятся. Зная о том, что Ахан в душе все еще молод и в творческом порыве может пошутить над девушками аула, Ыбырай решает отправить свою дочь Хадишу послушать песни Ахана. В ауле уже говорили о предстоящей свадьбе Хадиши. Когда она вошла в юрту, Ахан увидев ее, вспомнил Хадишу еще маленькой девочкой. И в этот момент рождаются строки акына о необыкновенной красоте этой казахской девушки:

«Қызы едің Ыбырайдың, Балқадиша!

Бұралған белің нәзік тал, Қадиша!

Сексен қыз серуенге шыққан кезде,

Ішінде қара басың хан Қадиша!»

По традиционной этике Хадише не положено было задерживаться надолго в обществе гостей (мужчин). Но, когда за ней приходят супруги старших братьев (две женге), она как благовоспитанная девушка не может также позволить себе прервать речь знаменитого сери. Видя такое смущение Хадиши, Ахан берет в руки домбру и пропевает:

« Дегенде Балқадиша, Балқадиша,
Боларсың біздің сөзге зар, Қадиша!
Бұлаңдап асау тайдай жүрген басың,
Боларсың қандай жанға жар Қадиша!

Қызы едің Ыбырайдың, Балқадиша,
Есілді өрлей біткен тал, Қадиша!
Бір емес, екі жеңгең келіп отыр,
Рұқсат бізден сізге бар, Қадиша!»

В этих строках сердце поэта наполняется отцовскими чувствами. Он задумывается о судьбе дочери своего друга: кто же станет ее будущим избранником, сможет ли он позаботиться о ней.

В песне Ахана было три куплета. По мнению известного современного исполнителя традиционной песни Ерлана Рыскали, четвертый куплет появился позже: «Я предполагаю, что во время Амре Кашаубаева певцы не уделяли особого внимания тексту песни, больше задумывались о мелодии. Кто-то присочинил слова, в которых передается печаль о том, что возлюбленная выдается замуж поневоле за другого, богатого, которому удалось выплатить больший калым. Народу понравилась эта сюжетная линия поэтического текста.. Так появился четвертый куплет, оставшийся в песне и исполняющийся по сей день»[2].

«Басынан Жыландының құлағаным,
Кекілін телжиреннің сылағаным.
"Кетті" деп Балқадишаны естігенде,
Құшақтап күз-жартасты жылағаным!»

В истории казахского музыковедения существует четыре версии записи мелодии и текста песни «Балхадиша». Впервые нотный текст песни появился в 1925 году в сборнике А. Затаевича «1000 песен казахского народа»[3]. Здесь представлены два варианта мелодии: Балхадиша I (№ 170, сообщил А.Наурызбаев) [3, 101] и Балхадиша II (№ 644, сообщил Ж.Аймаутов) [3, 245]. К № 644 прилагается текст песни [3, 471]. В 1931 году А. Затаевич выпустил второй сборник «500 песен и кюйев», в котором он опубликовал еще один вариант этой песни с поэтическим текстом и мелодией Балхадиша III (№234). Это знаменитая версия исполнения Амре [4, 203].

Словесный текст второй и третьей версии песни несколько отличались по содержанию от оригинала Ахана. Слова о том, что юную девушку выдают замуж за 85-летнего старца, отражают бесправное положение женщины в казахском дореволюционном обществе. Поэтические метафоры Ахана «хан Хадиша», «тал Хадиша», «жар Хадиша», возвышающие образ красавицы, во втором и третьем вариантах заменяются на определение «шал Хадиша», которое подчеркивает обреченность ее судьбы.

Эти варианты песни приобрели ярко выраженный социальный смысл, что отвечало требованиям нового советского общества. Поэтому они получили широкое распространение в народных массах и среди певцов, чьи голоса

были записаны на радио (Манарбек Ержанов, Жусупбек Елебеков, Гарифолла Курмангалиев и другие). Вплоть до восьмидесятых годов XX века сохранялась такая исполнительская трактовка.

В 1959 году Б. Ерзакович осуществил нотную запись песни «Балхадиша», исполненной знаменитым советским певцом Жусупбеком Елебековым. Эта запись как один из вариантов «Балхадиши» была внесена в 1988 году в сборник «Манмангер» К. Жузбасова, исследователя творчества Ахана сери. Но в этом сборнике восстановлены поэтические строки оригинала, при этом сохранена музыкальная канва, записанная Б. Ерзаковичем[5, 68]. Таким образом, с 1980-х годов традиционные певцы стали исполнять данный вариант песни. В музыкальной антологии Казахстана он обозначен как четвертый вариант песни «Балхадиша»[6].

О песне упоминается также в ставших хрестоматийными очерках А. Жубанова «Соловьи столетий». Среди наблюдений ученого о казахских народных певцах и композиторах есть и характеристика Ахана как блестящего импровизатора: «видно, что автор не работал над музыкой, не сочинял, не шлифовал ее, песня вылилась в одно дыхание...»[7]. В сборнике приведен поэтический перевод на русский язык:

Моя Хадиша, о моя Хадиша,
Гибка ты, как тальник, как утро, свежа.
Невестка с отъездом торопит тебя.
Нельзя запретить, уезжай Хадиша!

А. Жубанов отмечает, что «Балхадиша» является одной из самых коротких песен в казахском песенном творчестве. В его интерпретации есть важная деталь. В 1963 году, когда массово распространилась отредактированная советская версия песни, в комментариях он характеризует песню как «веселая, жизнерадостная, лукавая»[7, 77-78].

Если в 1925 году были опубликованы А. Затаевичем первые нотные записи песни «Балхадиша», то в Москве, по дороге в Париж, Амре Кашаубаев впервые производит ее аудиозапись. К сожалению, ее путь к своему слушателю был долгим. Журналист, исследователь творчества Амре Жаркын Шакарим случайно обнаружил эту запись в 1971 году. С этого времени она стала достоянием музыкальной культуры Казахстана.

Среди традиционных певцов исполнение песни «Балхадиша» Амре Кашаубаевым считается эталонным. В момент записи песни, в 1925 году, он был на пике своего творчества. Молодость, прекрасный голос, полнота звука, мощь, гениальная игра на домбре, темперамент, мастерство все это делает его исполнение совершенным. Его Балхадиша самая сложная для исполнения. «Версия Амре две строки на одном дыхании, на непрерывном легато. Когда я слышу запись голоса Амре Кашаубаева, я представляю комбайн, работающий одним мощным непрерывным потоком», так делится автору статьи своим осмыслением Ерлан Рыскали, напевая две первые строчки песни и изображая двумя вращающимися руками работу комбайна. Это очень наглядное и точное сравнение может помочь в технике исполнения музыкальных фраз.

«Пытается всей мощью голоса донести смысл песни до слушателя. Он певец, который пел в степи, не в зале, поэтому мощь голоса была очень важна, чтобы звук долетел до слушателя», продолжает свою мысль Е. Рыскали. Тем не менее, Амре, стараясь запомнить и передать мелодию, не заботился о словах песни. Поколение певцов того времени, как правило, не придавало большого значения тексту, свободно меняя слова. Может быть поэтому и в наше время можно услышать самую разную очередность исполнения куплетов песни, замену слов синонимами.

У Амре Кашаубаева мелодия крупная, непрерывная две строчки исполняются на одном дыхании. В те времена мелодии и слова передавались на слух. Е. Рыскали сообщает: «эту песню Амре перенял от Ыбырая Сандыбайулы. А он, в свою очередь своим ученикам Жусупбеку Елебекову и Манарбеку Ержанову. А далее учениками Жусупбека Елебекова были Жанибек Карменов, Кайрат Байбосынов, Санак Абеуов и другие».

Мелодия песни, переданной Амре своим ученикам, схожа с записью четвертого варианта, записанного Б. Ерзаковичем. У разных исполнителей сохраняется мелодия, но существует разница в сопровождении, в амплитуде скачков, во фразеологическом разделении песни. Сам Ахан сери мог исполнять свою песню по-разному: «токсан түрлі ән саламын».

У Жусупбека Елебекова используется скачок вверх. У Манарбека Ержанова мелодия простая, скромная, при исполнении он берет цепное дыхание. На момент осуществления записи его исполнения он был болен астмой, хотя в молодости пел, как Амре, широким, просторным звуком.

Кайрат Байбосынов обучался несколько лет академическому пению. В его «Балхадише» звучит насыщенный аккомпанемент домбры. Баритональный окрас его голоса придает песне мужской, глубокий характер. Его интерпретация индивидуальна. Особой заслугой певца является созданная им антология казахских песен «Сыр сандык», в которой записан четвертый вариант песни «Балхадиша»[8, 121].

Ерлан Рыскали делится своим опытом создания собственной интерпретации песни «Балхадиша»: «Выбираю то, что мне нравится, что мне подходит по природе, что мне под силу. В свое исполнение «Балхадиши» я вложил немного Амре Кашаубаева, от Жусупбека Елебекова, от Манарбека Ержанова, от Жанибека Карменова, и свое видение исполнения».

У Ахана Сери есть такие слова: «Боз бала әнге салсаң қайғың кемір» («Если поешь, пой свою грусть, то что ты осознал сам»). Такой короткой фразой Ахан дает мастер-класс исполнителям.

В популяризации песни «Балхадиша» в современном музыкальном мире играют значимую роль эстрадные исполнители. Видео клип и исполнение песни «Балхадиша» группой «Жигиттер» вновь закрепило в сознании современной аудитории образ бесправной казахской девушки. Это обнажает уровень исследовательского подхода к выбору интерпретации песни. К сожалению, этот образ прочно закреплен в музыкальной памяти массового слушателя. Поэтому, возвращаясь к истории песни, по-нашему мнению, сегодня при

обращении к памятникам песенно-музыкального творчества актуализируется необходимость в проникновении в глубинные смыслы песен и в их интерпретации, близкой к оригиналу.

Если рассматривать академическое исполнение песни «Балхадиша», то мы видим, что к ней обращались крайне редко. Мотивы «Балқадиши» были использованы в опере Е.Брусиловского «Жалбыр», на тему песни Д.Мацуциным и С.Мухамеджановым написаны «Вариации».

В проморолике к ЭКСПО-2017 звучит голос сопрано Майры Мухамедкызы. В видео задействован дирижер Астана Опера Руслан Баймурзин, интересно отметить, что он является родным внуком Баймурзы. В честь рождения Баймурзы было устроено празднование шилде хана, на котором Ахан сери, встретив Балхадишу, создал навека эту легендарную песню.

Таким образом, песня «Балхадиша» Ахана сери, родившаяся больше столетия назад, пережив вместе с народом исторические события XX века, продолжает жить и получает новые интерпретации. «Балхадиша» это песня о молодой казахской девушке начала XX века, ровеснице наших прабабушек. Это восхищение ее красотой, воспитанием и нравом. Исполняя эту песню сегодня, мы словно протягиваем руку девушке той эпохи и заглядываем в зеркало времени.

Список использованной литературы:

1. Жаканов И. Балқадиша Журнал «Абай», №3 2011. С. 64-69
2. Известный современный исполнитель казахской песни, заслуженный деятель РК Ерлан Рыскали (1982). Ученик Санака Абеуова. В тексте использована информация, изложенная Рыскали в беседе с автором статьи, которая состоялась в городе Нур-Султан в январе 2019 г.
3. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа/Алматы: Дайк-Пресс, 2004.
4. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа/ Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
5. Жузбасов К. Сборник песен Манмангер/ Алматы: Онер, 1988.
6. Антология казахской музыки: пятитомник, том 4. Произведения народно-профессиональных композиторов (вторая половина XIX в. начало XX в.)/ Алматы: Казакпарат, 2006
7. Жубанов А. Соловьи столетий: сборник о народных композиторах и певцах/ Алматы: Дайк-Пресс, 2002
8. Байбосынов К. Сыр Сандык. Антология казахских народных песен/ Астана 2016.

ҚАЗАҚ ҚАРАҚАЛПАҚ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ АЙТЫС ӨНЕРІ АРҚЫЛЫ БАЙЛАНЫСЫ

Қайназаров Е.Ә.

Қазақ Ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – Өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Альпеисова Г.Т.

Айтыс ең күрделі өнер. Музыкалық қабілет пен орындаушылық өнер, ойдың ұшқырлығы, шешендік, тапқырлық, ең бастысы, суырыпсалма ақындық (импровизация) өнер дарыған адам ғана айтысқа шығып, сөз сайысына түсе алады.

Көнеден келе жатқан айтыс өнері түркі тілдес туыс елдердің көпшілігінде, Азия халықтарында, Батыс Еуропа елдерінде де болған. Бұл туралы академик М.Әуезов: «Айтыс жанры ерте замандарда бір қазақ емес, дүниежүзіндегі көп елдердің тарихында болған. Бүгінгі күнде айтыс Совет Одағында, нақтылы ақындар айтысы ретінде үш елде бар. Ол қазақ, қырғыз, қарақалпақ елдері» дейді де, дәл осындай өнер орта ғасырларда Батыс Еуропада да, араб елдерінде де болғанын айтады. [1,15 б.] Ал, әдебиеттанушы-фольклорист Е. Тұрсынов: «Айтыс қазақта ғана емес, сонымен қатар біршама өзге халықтардың тіршілігінен орын тауып отыр. Алайда, оны нағыз өнер биігіне көтере алған және қазіргі күнге шейін сақтап келе жатқан қазақ халқы мен қырғыз, тайлер ғана» деп жазады. [2,112 б.] Жоғарыда келтірген ғалымдардың пікірін сараласақ, аз ғана уақыт аралығында, яғни, М.Әуезов пен Е.Тұрсыновтың зерттеу уақыттары аралығында қарақалпақ халқының айтысы өмір «сахнасындағы» өз орынын жоғалтқанын байқаймыз. Әйтпесе, көзіқарақты ғалымдардың назарынан тыс қалмас еді. Айтыс өнері туралы қазіргі кездегі зерттеулерде түрік ғалымы Мехмет Али Йылмаз өз еңбегінде «Қазақ пен түрік, сонымен бірге әзірбайжан, қырғыз, қарақалпақта айтыс екі ақынның бірін-бірі суырыпсалма түрде жыр сайысында жеңетін жеке жанр ретінде дамып, көркем өнер түріне айналған. Яғни, ақындар айтысының ата дәстүрі қазақ пен түрік, әзірбайжанда бүгінгі күнге ұласып отыр.» деп тұжырым жасайды [3,7 б.]. Бұл жерде де алғашқы сөйлемдегі халықтар арасында қарақалпақ ұлты аталады да, екінші сөйлемде қатардан шығып қалады. Демек, қарақалпақ халқында айтыс өнері болғанын, бірақ дәстүрі бүгінге дейін жалғаспағанын меңзейді. Алайда, зерттеуші бұл жерде қырғыз елінде де айтыс өнерінің қарқынды дамығанын, әлі күнге дейін дәстүрін сақтап келе жатқанын атап көрсетпейді.

Айтыс өнері қазіргі таңда қазақ-қырғыз елдерінде өнер ретінде толық қалыптасты деуге болады. Қазақстанда және Қырғызстанда ұйымдастырылатын халықаралық айтыстарға екі елдің ақындары жиі қатысып, сөз қағыстырып, өз елдерінің намысын қорғап жүр. Бұл ежелден келе жатқан дәстүр сабақтастығы. Қазақ-қырғыз айтысының тамыры терең, әрі берік. Айтыс өнерін зерттеуші ғалым, профессор Т.Тебегенов мақаласында «Туыс-

қан халықтар ақындарының бетпе-бет отырып, өнер тілімен сайысып, сұхбаттасуы түркі халықтары мәдениеттері тарихының дара ерекшелігі. Қазақ және қырғыз ақындарының айтыстары екі елдің рухани мәдениеті тарихына маңызды үлес болып қосылды.» деп жазады [4]. Ал, Академик М.Әуезов қазақ, қырғызбен қатар атаған қарақалпақ халқының айтысы қайда қазір? Бар ма, болса қандай деңгейде деген сұрақтар әрбір зерттеушіні мазалауы тиіс.

Қарақалпақ халқының айтыс өнері өз заманында биік деңгейде болғанын қазақ-қарақалпақ ақындары арасындағы айтыстардан анық көруге болады. Атап айтқанда олар: «Мансұр (қазақ) мен Дәме қыздың (қарақалпақ) айтысы» [5,303 б.], «Әжінияз (қарақалпақ) бен Меңештің (қазақ) айтысы» (3 бөлім) [5,80 б.], «Әжінияз (қарақалпақ) бен Меңештің (қазақ) жұмбақ айтысы» (шағын ғана) [6, 194 б.], «Әжінияз (қарақалпақ) бен Ырыстының (қазақ) айтысы» [6,209 б.], «Сейдәлі (қазақ) мен Алтынның (қарақалпақ) айтысы» [5,138 б.], «Әбубәкір (қазақ) мен Құлымбеттің (қарақалпақ) айтысы» [5,445 б.], «Бақи (қазақ) мен Құлымбеттің (қарақалпақ) айтысы». [7].

Соңғы айтыс 1965-1966 жылдары шыққан «Айтыс» томдықтарында жарияланбаған. «Ғылым ордасы» РМК Орталық ғылыми кітапханасының қолжазба қорынан алдық. Айтыстың қашан болғаны белгісіз. Бірақ ақындардың сөз саптауына қарағанда қазақ елі әлі көшпенді, қарақалпақ елі отырықшылыққа айнала бастаған уақыт ХІХ ғ. аяғы, ХХ ғасырдың басы болса керек.

Сөз бастаған Құлымбет айтыс барысында:

*Кереметті Қаразым,
Алдымда Бақи қазағым;
Өлең мен домбыра,
Жасыңнан болды талабың.
Алашыңның үстінде,
Шыңыраулы келіп жайлаған.
Мал бағуды қашаннан,
Талап қылып ойлаған... деп жырлайды.*

Тиісінше Бақи да:

*«Атам қазақ болғаннан,
Әуелі Сыбан ел болған.
Жайлағаны көл болған.
Белгілі жұрт тең болған,
Жоқ еді жері кем болған.
Қазақ, қалпақ екеуі
Бір рудың баласы.
Егін салып, балық аулап,
Қалпақ, қалған шамасың» деп толғайды [7,2 б.].*

Бақидың «Егін салып, балық аулап» деген сөзі қарақалпақ халқының отырықшылық кезеңін суреттейді. Бұл айтыс та, қазақ ақыны деп отырған Бақи да өз алдына түбегейлі зерттеуді қажет етеді. Біздің айтпағымыз, 1935

жылдарға дейін қазақ-қарақалпақ халықтары арасында үнемі айтыс өнері арқылы байланыс болған. Бізге жеткені санаулы ғана.

Қазақ-қарақалпақ ақындары бір-бірімен жоғары дәрежеде сөз таластырып, кейде қазақ ақыны жеңіп, кейде қарақалпақ ақыны жеңіп, иық тіресіп бәсекелес болған. Екі елдің ақындары бір-бірімен айтысқанда тек жеке басының, ауылының, руының ғана намысы емес, тұтастай бір ұлттың атынан сынға түскен. Өз ұлтына сөз келтірмеу, бәсекеде алда болу ақындардың негізгі мақстына айналады. Еларалық-ұлтаралық айтыс осылай басталған. Ақындар жену үшін қарсыласқа, оның еліне, әлеуметтік тұрмысына қарата сынды да, мінді де бетке басып, ашық айтып отырған. Бірақ түбінде зіл жоқ, айтыс біткен соң ауыр айтылған сөздер кешіріледі.

Ақындар екі елдің атынан сөйлегенімен түбі бір туыс ел екенін бір-бірінің есіне салып, сөз арасында айтып отырған. Қанша қатты айтса да, соңында ымыраға келеді. Бір-бірін бауыр деп таниды. Қарақалпақтың классик ақыны атанған Әжінияз Меңешпен айтысында:

«Атамыз Әннас-Мәлік екі арыс,

Қазақпенен бізің ел қарым-қатыс.» деуі, немесе, жоғарыда келтірген Бақи мен Құлымбет айтысында Бақидың:

«Қазақ, қалпақ екеуі

Бір рудың баласы.» деп толғауы осының айғағы.

Осынау классикалық айтыстардың жалғасы ретінде Үмбетәлі мен Тілеубергеннің айтысын келтіруге болады. Үмбетәлі Кәрібаев ҚазССР Халық ақыны (1889-1969). Бұл айтыс қарақалпақ ақыны Тілеубергеннің айтуынша 1934 жылы болған.

Қарақалпақ ақыны Тілеуберген Жұмамұратов «Мен 1934 жылы Мойнақ районының Аққұм деген жерінде тұратұғын едім. Осы уақыттары қазақ халқының шайыр-жыршысы Үмбетәлі қарақалпақ халқының елдерін аралап, жыр айтып жүретін еді. Ол Аққұмдағы көпшілік адамдардан мені «шайыр» деп естиді. Бір күні Үмбетәлі: «Мен сізді көпшіліктен шайыр бала деп естимін. Шайыр болсаң екеуміз айтысайық, ізімізде аттарымыз қалсын» деді. Мен ол кезде он жеті жаста едім» деп жазады. [6,321 б.] *(ауд-автор)* Екеуінің айтысы басталып, Үмбетәлі аңыз бойынша Қожахмет Ясауи бабамыздың шымылдығын ұрлаған қарақалпақ ұрысы жайлы сұрау береді, Тілеуберген жауап беріп, соңы Үмбетәлінің хатымен аяқталады. Қанша бір-бірін сынап-мінегенмен, бұл айтыста да Тілеубергеннің:

«...Сіз бір биік асқар тау, біз төбешік,

Шабылған тарлансыз гой арамызда.

Оқып қойдым жасырын хатыңызды,

Мақтап өлең жазыпсыз Сара қызға.

«Қазақ қызы жаным» деп айырыпсыз,

Сонда біз бөлектеніп қаламыз ба?» [6,323 б.] деп кішілік таныта отырып, біз туыс едік, бөлектеніп деп базына айтқаны да екі халық арасындағы бауырластықты көрсетеді.

1930-35 жылдардан бастап, екі ел арасындағы айтыс туралы мәліметтер жоқтың қасы. Жоғары дәрежедегі қазақ-қарақалпақ ақындарының айтысы болмауы да мүмкін. Бұған себеп, 1930 жылдардағы екі халықтың әлеуметтік-саяси қиын кезеңінің кесірі болса керек. Ауылы аралас, қойы қоралас, көшіп-қонып, еркін қарым-қатынас жасаған қос халыққа Кеңес Одағының үстемдік етуі, отырықшылыққа айналуы, қарақалпақтың өз алдына автономиялы Республика болуы (1932 ж), Өзбекстан Республикасының құрамына енуі (1936 ж.), қазақ даласында белең алған аштық, репресия, саяси қуғын-сүргін айтарлықтай әсер еткен деп болжаймыз.

1960 жылдары жоғарыда аталған қарақалпақ Тілеуберген ақынның халық ақыны Кенен Әзірбаевпен (1884-1976) жүздескені, бір-екі шумақ өлең шығарғаны туралы мәлімет бар. Бірақ ол айтысқа жатпайды. Біздің «Деген екен», «Ақындар айтыпты» деген сияқты қысқа ғана баяндау. Анығы былай:

«Тілеуберген бір мәрте Қазақстанға белгілі қазақ шайыры Кенен Әзірбаевпен кездесіп қалады. Ол «Сіздің жақта біздерді біле ме?» деп сұрағанда Тілеуберген:

*Кім білмейді қарт ата Кененімді,
Көп есіттім әніңді, өлеңіңді.
Нүкістің радиосы жаңғыртып тұр,
«Арам қатқыр көк шолақ» дегеніңді,-дейді.*

Тағы бірде Кенен атамыз «Қазақ шайырларының шығармалары қарақалпақтардың сахнасында айтылып тұра ма?» дегенде Тілеуберген:

*Кең сахнада көріп қазақ бауырды,
Тынышсыздық алды менен сабырды.
Ғарифолла, Розалар сайрады,
Ертеңіне алақаным ауырды.* деп жауап береді. [6,301 б.]

Кеңес дәуірі кезінде қазақ-қарақалпақ халықтарының айтыс өнері арқылы байланысы көп болмаған секілді.

1989 жылы Алматыда тұңғыш рет ресми түрде халықаралық ақындар айтысы өтті. Өзбекстан тарапынан Анаркүл Құлманов, Мекембай Омаров, Оңғар Оразбаев сынды ақындар қатысқанымен, қарақалпақ халқынан ешкім қатыспаған. Мемлекет және қоғам қайраткері, айтыс өнерінің жанашыры М. Жолдасбековтың ұйымдастыруымен 2003 жылы Астана қаласында өткен халықаралық айтыста да қарақалпақ елінен шайыр шықпады. 2011 жылы 42 ақын қатысқан халықаралық айтыста да түбі бір туыс елден ешкім төбе көрсетпеді. Одан бері де бірнеше дүркін халықаралық айтыстар өткенімен Бердақ, Әжінияз секілді классик ақындардың, Құлымбет, Сейфулғабит, Садық, Тілеуберген, Дәме, Алтын секілді шайырлардың ізбасарлары табылмай келеді.

2017 жылы 28-29 қыркүйекте Атырауда «Айтыс ақындары мен жыршы, термешілердің халықаралық Одағының» төрағасы, белгілі қайраткер Жүрсін Ерманның бастамасымен, Атырау облысы әкімішілігінің қолдауымен «Қайта жаңғырған Қазақстан» атты халықаралық ақындар айтысы өтті. Бұл айтыстың жаңалығы араға көп уақыт салып, Қарақалпақстан атынан Еркебұлан

Қолғанатов (ұлты қазақ) деген айтыскер қатысты. Қарақалпақ елінің атынан келгенімен, айтысында, мақам-сазы, өлең құрылысы, сөз саптауында қазіргі қазақ ақындарынан ешқандай айырмашылық жоқ. Бұл қазіргі кездегі ақпараттық ағынның әсері болса керек. Ғаламтордан естіп-білгені, көргені, түйгені қазақ айтысы болса, ұлты қазақ болса, туыс елде тұратын қандасымызға кінә арта алмаймыз. Керісінше, алғыс білдіре отырып, әлі күнге дейін байланыс үзбей келеміз.

Жақында ғана қандас әріптесімізбен хабарласып, Қарақалпақстан орталығы Нүкіс қаласында 2017 жылдың 20 желтоқсанында Республикалық айтыс өткенін естідік. Бұл көптеген жылдар бойы күткен сөз сайысы екен. Айтысқа қарақалпақ, қазақ аралас бірнеше айтыскер қатысқан. Бізді қызықтырғаны қарақалпақ халқы айтысының қазіргі хал-ахуалы еді. Шынын айту керек, ол айтыстың материалдарын ғаламторға жариялауға қатаң тыйым салынған екен. Тек Еркебұлан Қолғанатов (1982 ж. Қарақалпақстан республикасы Тақтакөпір ауданында туған) пен қарақалпақ ақыны Алым Мырзамбетовтың (1979 ж. Қарақалпақстан республикасы Шымбай ауданында туған) айтысының аудионұсқасын өтінішпен сұрап алдық. Мақсатымыз қазақ-қарақалпақ халықтары айтысының қазіргі жай-күйін салыстыру.

Бұл материал бойынша қарақалпақ халқы айтыс өнерінің өте кенжелеп қалғанын байқадық. Қарақалпақ ақынының өлең құрылысы өте қарапайым, ұйқас, буын заңдылықтары сақталмаған, бірақ диалог, қарсыласпен айтысу, суырыпсалмалық секілді айтыстың басты шарттары орындалған. Ал, әуені мүлде бөлек, қазақ әуендеріне, қазіргі біздің мақамдарға ұқсамайды. Оның үстіне темір ішекті музыкалық аспабының (дудар) сазы да бөлек. Демек, өзіндік ұлттық ерекшеліктер, нышандары сақталған. Бастама үшін үлкен жетістік деп білеміз.

Қорыта келе, айтпағымыз, заманында еншісі бөлінбеген, тілі, діні бір, тіршілігі ұқсас, түбі бір туыс елдердегі айтыс тектес өнерлерді дамытуға біз де үлес қоссақ, әдеби-мәдени байланысымызды орната түссек, ажырап қалған алты алаштың қайта қауышуына төте жол болатындай.

Қазақ, қарақалпақ, ноғайда «айтыс», қырғызда «айтыш», башқұртта «әйтеш», түрікте «атышма», түркіменде «айдышма», әзірбайжанда «дейішме», өзбекте «әския», құмықта «тақмақтар», татарда «чын», алтайлықтарда «сөгуш кожон сөгіс өлең» т.б. өнерлердің түп атасы бір өлеңмен айтысу. Осы өнерлер барлық елдерде қайта жаңғырып, үзілген тамырлар жалғанса, бір-бірімен байланысса, түркі елдерінің де бірлігі арта түсер еді.

Өйткені айтыс өнері тек музыкалық-поэтикалық, синкретті өнер ғана емес, идеологиялық құрал бола алатынын әлдеқашан дәлелдеген.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Әуезов М. Айтыс өлеңдері Айтыстану. Астана: Жалғас-принт, 2013 419 б.
2. Тұрсынов Е. Қазақ халық ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. Алматы: Ғылым, 1976 200 б.

3. Али Йылмаз М. Айтыс жанрының типологиясы (автореферат) Алматы: Әрекет-принт, 2010 32 б.
4. Тебегенов Т. Ақындар айтысы ұлттық қазынамыз Ана тілі. 25 наурыз, 2016 жыл.
5. Айтыс. 2-том Алматы: Жазушы, 1965 664 б.
6. Қарақалпақ фольклоры XII том Нукус: Қарақалпақстан, 1983 365 б.
7. Бақи мен Құлымбеттің айтысы. қолжазба, 531, №2. Жинаған Ә.Диваев, 1920 ж. Тапсырған: Ф. Ғабитова. 1941 ж.

КОЗЫ КОРПЕШ И БАЯН СУЛУ: ОТ ЭПОСА К ОПЕРЕ

Қалқұл И.М.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор

Альпеисова Г.Т.

Ведущее место в музыкальной культуре Казахстана занимает опера и многие из них написаны на сюжеты из народного эпоса. Основываясь на европейских принципах и традициях казахской культуры, опера помогает продемонстрировать быт и обычаи народа, его музыкально-поэтические явления, что служило её пониманию как национального явления.

Как известно, важную и значительную часть казахского устно-поэтического творчества составляют эпическое наследие бесценный пласт духовной культуры казахского народа [1, С.5-12.]. Ныне, в результате целенаправленной, кропотливой и исследовательской работы не одного коллектива учёных введены в научный оборот многие, ранее неизвестные эпические произведения, общую картину которых можно представить в следующих разновидностях:

1. Архаический эпос
2. Классический героический эпос
3. Романический эпос
4. Исторический эпос
5. Дастанный эпос

Особое место в этом ряду занимает эпос романический. Как указывал Ауэзов М.О.: «Во-первых, основной темой этих поэм является тема любви, страданий и борьбы за своё счастье двух молодых людей в отличие от героического эпоса, где поётся о борьбе батыра за интересы народа». Во-вторых, обычаи, быт и родовые взаимоотношения, не имеющие решающего значения в героических поэмах, органически входят в фабулу лирических бытовых поэм. Вечная тема любви трактуется в них с большим своеобразием, зависящим от условий кочевого быта и обычного права, господствовавшего в родовом обществе. Так, в основе драматического конфликта поэмы «Козы Корпеш и Баян сулу» лежит обычай эже-кабыл предназначение родителями

своих ещё не родившихся детей для брака на обычае левирата унаследования жены или невесты умершего ближайшего родственника.

Третьим отличием этих поэм от героических является реалистическая трактовка образов. Если в героических поэмах батыр уже пяти лет отраду совершает военные подвиги, если весь его образ условен и приподнят над действительностью, то в бытовых поэмах люди остаются людьми со всеми присущими им качествам» [2, С.114-115.].

«Козы Корпеш и Баян сулу» классический образец казахского романического эпоса. Первые записи его относятся к 30-м годам XIX столетия. Известны записи Г.Дербисалина (1834), Ш. Валиханова (1841), Куна А.Л. (1888), записи вариантов акына Шоже (1864, 1887), Н.И. Ильминского (1860), Н.Н. Пантусова, И.Н. Березина, М.Ж. Копеева и др.

О древности сюжета эпоса «Козы Корпеш и Баян сулу» пишут З.А. Ахметов и С.А. Каскабасов. В частности, они отмечают древность этого сюжета и считают, что оны был известен алтайцев, башкир, казахов, телеутов и уйгур. Также они отмечают что эпос сложился ещё в эпоху Тюркского каганата в VI-VII вв., когда тюркские племена жили единым государством на Алтае-Саянском нагорье: «У алтайцев, например, сюжет разработан в форме обширной эпической песни и изобилует сказочными и мифологическими мотивами, ситуациями и образами. При этом у алтайцев эпос о Казын-Эркеше является героическим, тогда как у казахов романическим» [3, С.122-123].

Что касается публикаций, то самые ранние из них: текст эпоса, опубликованный в 1870 г. В.В. Радловым в 3 томе «Образцов...», литографированное казанское издание 1878 г. публикация эпоса в «Турецкой хрестоматии» И.Н. Березина (1876, 1890), публикация Н.И. Ильминского (1878) и др.

В XX в. эпос публиковался многократно в различных научно-популярных и художественных изданиях, в хрестоматиях. В 1958 г. был издан русский перевод эпоса. В 1959 г. было осуществлено научное издание эпоса на казахском языке, в 2002 г. в Астане увидело свет научно-художественное издание 8 вариантов эпоса, в 2003 г. в Москве в серии «Эпос народов Евразии» научное издание эпоса. В 2009 г. варианты эпоса были изданы в 54, 55 томах «Бабалар сөзі» [4, С.109-110.].

На основе эпоса Габитом Мусреповым было написано пьеса «Козы Корпеш и Баян сулу» (1939 г.), а после был снят кинофильм «Поэма о любви» по его сценарию (1954 г.). В 1992 году режиссёром Асанали Ашимовым был снят кинофильм «Козы Корпеш и Баян сулу». Также в 2017 Баян Есентаевой и её студией Esentai Production” был снят одноимённый телесериал по заказу телеканала Qazaqstan”.

Как известно, зарождение оперы в Казахстане связано с именем Евгением Брусиловским, который явился автором первой оперы, возвысив народный сюжет до уровня мировой музыкальной культуры. Среди знаменитых учеников Брусиловского Б. Байкадамов, М. Тулебаев, Б. Ерзакович, К. Кужамьяров, Е. Рахмадиев, С. Мухамеджанов, Александр Зацепин.

Лирическую оперу «Кыз Жибек» Е. Брусиловский написал на либретто Г. Мусрепова, основанного на эпосе об истории любви храброго воина Толегена и красавицы Жибек. Близкий по духу эпос романического типа это поэма об Козы Корпеш и Баян сулу, которая тоже легла в основу незаконченной оперы Мукана Тулебаева. Примечательно, что опера писалась также на либретто Г. Мусрепова и Н. Баймухамедова. Работа над оперой шла в последние годы жизни композитора. В связи с его кончиной опера осталась незавершённой. Однако силами профессора и музыковеда Кетегеновой Алтын Салимовной, клавиш оперы вышла в свет.

Творчество Мукана Тулебаева тесно связано со становлением и развитием профессиональной музыкальной культуры Казахстана. Все его произведения являются ярким синтезом самобытности и оригинальности, представляют собой веяние того времени и привлекают своей народно-национальной почвенностью. Его творчества охватывает такие жанры как: романсы, произведения для скрипки и фортепиано, хоровые произведения — сюита «Юность», кантата «Огни Коммунизма», произведения для оркестра — «Поэма», «Казахская Увертюра», поэма «Казахстан», оперы «Амангельды», «Биржан Сара», музыка к кинофильмам — «Золотой Рог», «Джамбул», а также им были написаны — Государственный гимн Казахской ССР и гимн Республики Казахстан. Профессор У.Р. Джумакова пишет: «задачи создания национальных жанров Мукан Тулебаев выполнил, написав оперу «Биржан и Сара» и кантату «Заря коммунизма», составляющих значительные страницы истории казахской музыки XX века. Насколько для композитора было сложно освоение жанрового языка, свидетельствовала тщательная, многоэтапная работа над оперой, сопровождавшаяся созданием нескольких редакций. Известно, что в освоении языка оперы ему помогла совместная работа с Е. Брусиловским. М. Тулебаев, прервавший в связи с началом Великой Отечественной войны (1941 г.) обучение в Московской консерватории, профессионально-технически не был готов к созданию оперы. Он вынужден был возобновить обучение после приезда в Алма-Ату. Его становление как композитора проходило одновременно с работой над оперным сочинением, которому придавалось общекультурное значение. В процессе освоения жанровых норм европейской традиции у М. Тулебаева зарождалось своё видение связи народных истоков и музыкально-сценического жанра. Сила творческого таланта произвела обратное воздействие: в жанрах, казалось бы по монументальности и широкоохватности не близких композитору (опера, кантата), выражены черты его индивидуальности. Опера «Биржан и Сара», несмотря на драматургическую коллизию противоборства в сюжете, решена в музыкальном плане как лирическая опера» [5, С.162-163.].

Новую жизнь в оперу «Козы Корпеш и Баян сулу» композитор Еркимбеков Серик Жексембекович, который своим талантом оркестровал произведение. Еркимбеков Серик Жексембекович советский и казахстанский композитор, заслуженный деятель искусств Казахстана (1996), профессор Казахского национального университета искусств, Советник Генерального дирек-

тора ГКО «Qazaqconcert». Основные произведения композитора: балеты «Вечный огонь» (1985, новая редакция — 2010), «Минарет» (2000), симфония «Шакарим» (2010, нов. редакция-2015), Концерт для фортепиано с оркестром (1981), мюзикл «Дом твоей мечты» (2011), пьесы «Утро родины» для ансамбля скрипачей и фортепиано, оркестрового аллегро «Алтын-арка», инструментальные пьесы и песни, а также музыка к кинофильмам и т.д.

Жанр оперы «Козы Корпеш и Баян сулу» можно отнести к лирико-драматической опере, ввиду того, что в ней раскрывается трагическая судьба влюблённых героев. Вместе с тем, в опере большое место занимают бытовые сцены.

Как было уже сказано выше, в основе сюжета лежит старинная легенда о трагической любви Козы Корпеш и Баян сулу: некие друзья с детства Сарыбай и Карабай поклялись поженить своих детей, которых ещё до появления на свет обручили. Не дождавшись рождения сына, умирает во время охоты Сарыбай. Подростающие Козы и Баян, ещё не видевшие друг друга, но связанные узами брачного договора, наконец, полюбили друг друга. Проходит время, и Карабай меняет жизненные планы. Он обещает отдать свою дочь за местного палуана Кодара, спасшего однажды его отары от джута. Кодар становится преградой между влюблёнными. В этом вечном треугольнике первым сложил буйную голову Козы. Опечаленная Баян, чтобы отомстить убийце, прибегает к хитрости. Она обещает выйти замуж за Кодара, если тот выроет для неё колодец с ключевой водой. Кодар принимается за работу, всё углубляясь, держась за длинные косы Баян. Девушка неожиданно отрезает косы: оставленный в колодце Кодар умирает. Тем самым Козы отомщён. На его могиле героиня легенды закалывает себя кинжалом.

Опера состоит из 1 действия и 2-х картин. Первая картина начинается с лейтмотива Баян с женским хором. Их прерывает речитатив Карабая. Далее звучит дуэт Жантык и Карабай. В той же тональности (фа минор) начинает свой речитатив Кодар главный соперник Козы Корпеша. В его поддержку присоединяются Айдар и мужской хор.

Во второй картине снова звучит лейтмотив Баян, начинается Ариозо Баян. Далее показан небольшой речитатив Кодара. Его прерывает хор девушек, а затем и танец девушек. На этом моменте заканчивается оперы «Козы Корпеш и Баян сулу». Длительность оперы составляет примерно 90 минут.

Благодаря оркестровке С.Еркембекова, в Большом зале театра «Астана Опера», в концерте «Классики и современники», посвящённом 25-летию независимости Казахстана, состоялась премьера неоконченного произведения «Козы Корпеш и Баян сулу» выдающегося казахского композитора Мукана Тулебаева. Это событие произошло 13 марта 2016 года. Необходимо ещё раз отметить вклад кандидата искусствоведения, члена Союза композиторов Казахстана, профессора, музыковеда Алтын Кетегеновой в изучении творчества выдающегося казахского композитора Мукана Толебаева. «Именно она нашла рукопись незаконченной оперы «Козы Корпеш и Баян сулу» и

приложила все силы, чтобы эту музыку услышали. Алтын Салимовна сохранила ноты, сделала редакцию, инициировала, чтобы композиторы создали симфоническую инструментовку произведения. Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор, композитор Серик Еркимбеков взялся за это непростое дело. Он выдержал ясный, красивый, гармоничный стиль автора в оркестровке. Партии в опере «Козы Корпеш и Баян сулу» исполнили талантливые вокалисты заслуженные деятели Казахстана Жанат Шыбыкбаев и Жан Тапин, лауреаты международных конкурсов Мадина Исламова, Болат Есимханов, Рамзат Балакишиев, симфонический оркестр и хор Астана Опера", дирижёр заслуженный деятель Казахстана Абзал Мухитдинов» [6].

Таким образом романическая поэма «Козы Корпеш и Баян сулу», повествующая о трагической любви главных героев и родовых устоев казахов прозвучала со сцены оперного театра. Это явление состоялось благодаря таланту композитора М.Тулебаева и творческой работе таких известных деятелей культуры как А. С. Кетегенова и С.Ж. Еркимбеков.

Список использованной литературы:

1. Азибаева Б.У. Казахский эпос//Доминанты казахского эпоса. Алматы, 2010 г. 467 с.
2. Ауэзов М.О. Мысли разных лет. Алматы, 1959. 233 с.
3. Ахметов З.А., Каскабасов С.А. Казахский романический эпос. Вост. Лит., 2003. 353 с.
4. Азибаева Б.У. Казахский эпос//Романический эпос. Алматы, 2010 г. 467 с.
5. Джумакова Д.У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
- 6.<https://tengrinews.kz>

ҚАЙРАТ БАЙБОСЫНОВ: ЕРЕКШЕ ДАУЫСЫ ИЕСІ

Қамажан А.Қ.

Қазақ Ұлттық өнер Университеті

Ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор

Досанова К.К.

Ән тағдырдың қазақтың маңдайына берген асыл сыйы. Ән қазақтың қайғысы, дерті, мұң-шері! Ән қазақтың сағынышы, жүрек қылын шертетін сезімі, жан сыры, қуанышы. Ғасырлардан ғасырларға жалғасып келе жатқан қазақтың өңінде өткен уақыттың белгісі жатыр... Қазақтың әні ұлтпен бірге біте кайнасып жатқан, біртұтас ажырамас дүние. Дауылды, боранды уақыттардан да, аласапыран жылдардан да, етігі мен қан кешкен азапты кезеңнен де ұлт пен бірге жасасып келеді және жасасып кете береді.

Қазақ даласында бар болмысы әнмен өріліп, өнермен әспеттелген талай дүлдүлдер өтті. Солардың соқпағын жалғап, «қазақтың баритоны» атанған асыл азамат, қазақтың дәстүрлі ән өнеріне өзіндік жаңашылдығымен келген, бүгінде көптеген әншілерге ұстаз болып отырған қазақтың айбозы Қайрат Байбосынов. Қайрат Байбосынов Қарағанды облысының Жаңаарқа ауданы, Атасу ауылында, әйгілі күйші, арқалы қобызшы отбасында дүниеге келді. 7-8 жасынан бастап әкесінің домбыра-қобызына, шешесінің әніне бөленіп, «әнші бала» атанып, ауыл аймақта танымал бала болып өседі. Жаңаарқа ауданы Қазақстан халқына әйгілі, абзал адамдарымен танымал. Олар: желдіртпе ақын Иса Байзақов, Құлтума ақын, дарынды жазушылар Ғабиден Мұстафин, Ілияс Есенберлин, Ақселеу Сейдімбеков және Софы Сматаев, күйші Дайрабай. Осы аймақта ҚР әртістері Мүлік Сүртібаев, Шабал Бейсекова, Бекболат Тілеуханов, академик Серік Қирабаев, күйшілерден Ықылас, Сүгір туған. Сол кезде Жаңаарқада оқитын балалардың баршасы домбыра тарта білетін. Қайрат та солардың арасында болды. 1961-1966 жылдар аралығында Алматы эстрада-цирк өнері студиясының оқушысы, Халық әртісі Жүсіпбек Елебековтың шәкірті болып, 1969 жылы оқуын бітіріп, сол жылдан бастап республикалық «Гүлдер» эстрадалық жастар ансамблінің солисті, әрі Алматы эстрада-цирк өнер студиясының ұстазы (1987) болып қызмет атқарады. Кейіннен Ж.Елебеков атындағы эстрада училищесін басқарады. Құрманғазы атындағы ұлттық консерваториясында кафедра меңгерушісі қызметін атқарды. Бүгінде Астана қаласы Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, кафедра меңгерушісі. 1985 жылы ҚасССР-інің еңбек сіңірген әртісі, біздің заманымыздың Біржан салы, Ақан серісі, Балуан Шолағы Қайрат Байбосынов ерекше дауысты (баритон) бабаларымен тікелей сабақтастық, ән қанатын жалғастырып жүрген дарын иесі [1].

Қазіргі таңда дәстүрлі әндердің насихаты өте аз екені бәрімізге белгілі. Сол себепті, заманауи қазақ мәдениетінде зерттеу тақырыбы өзекті болып саналады. Дегенмен де, осындай қиын-қыстау заманда ұлттық жәдігерді барынша сақтап қалуға мүмкіндік жасаған қайраткерлердің де болғаны рас. Солардың бірі Қайрат Байбосынов еді. Қазіргі уақытта Қайрат Байбосыновтың тұлға ретінде қоғамдағы рөлі сан қырлы әрі танымал екені жасырын емес. Оның есімі дәстүрлі әнді оның ішінде «Арқа» мектебін орындаушы, оны келер ұрпаққа мұра етіп қалдырушы ретінде қалыптасқан. Ұмыт болған, сирек орындалатын әндерді халық арасына таратуда елеулі еңбек етті. Дәстүрлі әндердің зерттелуі өз алдында тұрған үлкен мәселе. Ертеректе ән мұрасы атадан балаға ауызекі түрде жетіп отырса, қазіргі заманда оның кітап ретінде жазылуында үлкен қажеттілік бар. Замандар сүзгісінен өтіп, ғасырлар көшінде шаң бастыртпай жеткен рухани жәдігеріміз дәстүрлі әндерді келер ұрпаққа жеткізу бүгінгі буынның міндетінде [2].

Қайрат жайлы телқоңырдай төл өскен досы, қазақтың қанатты әншісі Жәнібек Кәрменов кезінде «Ағадан қалған Айбозым» деп мақала жазды. Ол досының табиғи таланты жайында арғы-бергіден қозғап ақтарыла сыр шертті. Қайрат «Ағадан қалған Айбозым» десе дегендей, дәстүрлі халық әні өнерінің

байрағын тік көтеріп жиырма бірінші ғасырға аманат еткелі отырған сирек құбылыс иесі. Оның үні қазақтың кең даласын шарлап, жұртының жүрегіне жеткелі қашан. Оны халық әнінің көзі тірі шежіресі десе де болады. аяу Мұса, Біржан сал, Ақан сері, Балуан Шолақ, Сегіз сері Жарылғапперді, Үкілі Ыбырай сияқты халқымыздың біртуар әнші-композиторларынан қалған мұраны мөлдіретіп тұрып бүгінге жеткізген өнердің шырақшысы да сол.

- Мен Қайратсыз қазақ әнін елестете алмаймын. Табиғи талантында сөз жоқ, маңдайының терін сорғалатып тұрып жанкештілікпен жұмыс істеуді әнші біткен Қайраттан үйрену керек. Ол қолына алған әннің бағын ашатын құдірет иесі, дейді белгілі сазгер, өнертанушы Ілия Жақанов ағамыз аса бір ризашылық сезіммен. Расы да сол, біреулер үшін ән салу, думан тойдың ортасында жүріп құрметке бөлену көрінгенімен, өнерді өмірім деп есептейтін шын таланқа оның артар жүгі, тартқызар азабы аз емес. Осы ұлы сапарда табандылықтан танбай келе жатқан Қайрат әншіні де ел-жұртына танытқан осындай еңбекқорлығы. Қайраттың Жүсіпбектей ұлы ұстаздың алдын көрген шәкірттік кезеңі жайлы Жәнібек Кәрменов былайша тебіренеді: «Екі жыл аға әншіден тағылым алып шәкірт болған кезінде Қайрат жүзден аса ән үйренеді. Мәдидің «Қаракесегі» Біржанның «Жонып алдысы», «Жанбота», «Адасқағы», Жаяу Мұсаның «Сапар» «Гаухар қыз», «Сұрша қыз», Ақан Серінің «Алты-басар», «Кұлагер», «Сырымбет» сияқты асыл әндері Қайраттың орындауында құлпырып шыға келеді. Қайратта ешкімге ұқсамайтын дара талант, өзіндік орындаушылық із бар. Оның арынды дауысынан құрғақ айқай емес, таза жүректен талданып шыққан сыр сезімді естисің, құмарта ғашық боласың...! [3].

Қайрат аға мен өнерлес, өрістес қанаттас болған Жәнібек Кәрменовтің бұл сөзіне еріксіз иланасың. Шындығында да студияны бітіре салысымен жаңа отау «Гүлдер» ән-би ансамбліне әнші болып, талайға таңдай қаққызды. Жасы жисырмаға енді келген тұста «Қыз Жібек» кинофильміне жазылған әндерді орындап, халқын тағы бір қуанышқа кенелтті.

Қайрат Байбосыновтың одан бергі уақыттағы әншілік тағдыры, есею жолдары жұртының көз алдында. Иә, бүгін әнші үні әлемді шарлап кетті. Австрияның Вена қаласында 1979 жылы өткен музыка фестивалінде Қайрат елу мың адам жиналған ашық алаңда «Ардақты» шырқау биігіне көтере шырқады. Ән аяқталғанда тыңдарман қауым дүр сілкініп қошемет көрсетті. Ана бір жылдары жапон елінде «Гэккуді», Малиде, Жоғарғы Вольтада «Ағашаяқты» айтқанда қызуқанды бейтаныс жұрт тап осылай құрмет көрсетіп еді-ау...[4]

Қайрат шығармашылығындағы тағы бір кезең 70 жылдар ортасында қазақ радиосында редакторлық қызмет атқарған тамаша сазгер, қазақ әнінің жоқтаушысы, музыка зерттеушісі, жазушы Ілия Жақанов пен шығармашылық одақ құруы еді. Бұл одақтың қазаққа бергені ересен десе болғандай. Көмескі тарта бастаған әндерді тауып, қайта жандандыруға қазақ радиосындағы лауазымын, өз басының абырой-беделін жұмсап, айрықша қажыр салған Ілағанның Қайрекеңе арқа сүйреуі өте жемісті болды. «Алтын қордағы»

Игібай Әлібаев, Байғабыл Жылқыбаев секілді дәстүрлі дәулескерлердің мұрасына Қайраттың қолын қақпай бойлатқан да Ілаған. Қайраттың таңертең салған әні кешке қазақ даласына тарап, бөгетсіз салтанат құрды. Қайрекен Игілік Омаров сынды ұстазы салған «Арқа аруы», «Жайлаукөл кештері» секілді бұрын айтқан әндерін енді ары қарай «Әселім», «Асылым», «Еділ мен Жайық» сынды әндерге ұластырды. Домбыра сүйемелінде жаңа ырғақ, тосын тәсілдер тауып, ойнақы өрнек, озыңқы кейіп жасап, тыңдаушысын тәнті етті. К.Салықов, Ж.Алимханов, М.Егінбаев, М.Жанболатов, т.б. әуесқой сазгерлердің әні Қайраттың дауысы мен алаштың рухани азығына айналды [5]. Жүректерге жол тауып, жан серінідей болды. Жалпы қазақта тап қайраттай өзіне еліктіріп, тұлғасына тартқан әнші кемде-кем. Олай дейтініміз, сол тұста домбыра ұстап ән салғандардың ішінде Қайратқа еліктемеген әнші аз еді. Қайрат секілді жуан дауыспен әнді сырбаз салатын әншілер (табиғатында да дауыстары жіңішке болсада).

Оралдан, Семейден, Шымкенттен, Атыраудан, Жамбылдан, Торғайдан, Қызылордадан басқа да қазақ даласының бұрыш-бұрышынан бой көрсете бастады. Тіпті жауыннан соңғы саңырау құлақтай қаптап кетті десе болады. Мәселе еліктеуде де емес. Мәселе ұлттық өнердің қадірін түсірген, қазақылықты қалың қылық деп түсіндірген кеңестің жымысқы идеологиясы Қайрат шашқан өнерге кедергі бола алмағанында. Сол тұста бұл тексізденуге қарсы күресуге жараған қазақ әнінің қуаты Қайрат шығармашылығы арқылы өрнек тапқан еді десе де болғандай.

Ел ықыласы Қайратқа ерекше болатын. Жүрген жерінде жаңа әндерді жинай жүрді «Гүлдер» ансамблінің құрамында қазақ даласынаң қойын-қонышын аралады. Үкілі бөркі мен әдемі жүзіне қияқ мұрты көрік берген, жарқ етіп сахнаға шыға келген сұлу қазақты шетелдіктерде тамсана тамашалаған еді. [6].

Өнердің өріне жүзген асылдар мен тектілердің көзін көрген болмысы бөлек дара дарын өзіне тән қолтаңбасын қалдыра білді. Оның ән өнеріндегі ерекшелігі, ән орындауда өзін аямай, әнге жан тәнімен берілгендігі.

Қайрат Байбосыновтың орындауында шырқалған және жинақталған әндер халықтың рухын, ойын, санасын, сезім тілін, дүниетанымын, сұлулыққа, көркемдікке деген көзқарасын мәлімдейді. Жалпы қазақтың ән өнерінде әншінің есімі қайталанбас дара тұлға ретінде қалатынына сенімім мол!

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Аманжол Әлтай. Айбозым. Ақжолтай баспасы, Астана, 2010.
2. Ахмет Жұбанов. Замана бұлбұлдары.- Алматы:Дайк Пресс, 2001.
3. Бохай Қожырұлы. Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары.- Алматы, «Елтаным» баспасы, 2010.\
4. Ерік Асқаров.« Жаңаарқа» газеті,18 қаңтар,1987
5. Қ.Саттаров, «Жас қазақ» газеті,17 қараша 2000.
6. Пернебек Момынұлы. Қазақ музыкасының қысқаша тарихы. Алматы, 2002.

ВАРИАЦИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО МОЛОДОГО КОМПОЗИТОРА АЗИМБЕКА ДЖАМБАЕВА

Каримова Ш.Е.

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Д.Ж. Жумабекова*

Джамбаев Азимбек Калдибекович молодой и перспективный современный казахстанский композитор. Его произведения получили признания в музыкальных кругах СНГ и за его пределами.

Его родители не были музыкантами, но заметив музыкальные способности ребенка, отвели его учиться в Республиканский специализированный музыкальный академический лицей им. В. Успенского, в класс пианиста Ч.Б. Сатановской.

А. Джамбаев факультативно с 5 класса начинает заниматься композицией у И.А. Берлин. В период обучения появляются его первые произведения это «Элегия» для фортепиано, Пьеса для флейты и фортепиано, «Танец» для скрипки и фортепиано, Соната-фантазия для виолончели.

Поступив в колледж РСМАЛ им. В. Успенского, Азимбек определяется с будущей профессией и поступает на факультет композиции, в класс профессора Ф.М. Янов- Яновского.

В среднем звене им создаются произведения Две прелюдии для фортепиано, фортепианный квартет, «Эскиз» для струнных, чанга, нага и вибратона, пьесы для фортепиано.

В 2011 году Азимбек стал лауреатом I и II почетных премий на Международном конкурсе композиторов «Маэстро», который проходил в г. Симферополе (Крым).

Отрадно отметить, что в 2014-2015 годах романсы и песни на стихи казахских народных писателей «Жан досым», «Жан сәулем» и романс на стихи С.О. Прокофьева впервые исполнялись студентами КазНУИ (С. Бакытжан, А. Зейнулла), а также баритоном из Москвы М. Перебойнос.

В 2015 году А. Джамбаев поступает в Казахский Национальный университет искусств в класс известного композитора, Заслуженного деятеля РК, профессора Кенеса Дуйсекеевича Дуйсекеева. В настоящее время Азимбек является студентом 4 курса.

За годы обучения в Астане он написал Трио «Танец огня» для скрипки, виолончели и фортепиано (2015). Романс «Посвящение художнику» для голоса был специально написан к Международному конкурсу композиторов в Канаде, где А. Джамбаев стал лауреатом 3 степени в январе 2017 года.

В 2017- 2018 годы композитор успешно работает над камерно-инструментальными произведениями. Это *Скерцо для кларнета и фортепиано* (первыми исполнителями стали музыканты из Москвы), *Соната для скрипки и фортепиано*, *Вариации для виолончели и фортепиано*.

А. Джамбаев относится к молодому поколению композиторов Казахстана. Его произведения звучали на многих престижных конкурсах как в Казахстане, так и за рубежом.

Вариации для виолончели и фортепиано А. Джамбаева были написаны в 2017 году. По словам композитора, «на втором курсе студенты кафедры композиции по учебному плану должны были сочинить вариации или вариационную форму для любого инструмента». Азимбек решил создать Вариации для виолончели любимого его инструмента, поражающего своим богатым тембром и звучанием.

«Вариации» им были представлены как *курсовая работа*. Причем А. Джамбаев посвящает это сочинение памяти отца, который скончался в 2013 году.

Позже это произведение не раз звучало на конкурсах. Так, в 2018 году в г. Сочи музыканты из Москвы исполняли «Вариации» на зимнем международном фестивале искусств под руководством Ю. Башмета.

В 2018 году А. Джамбаев участвовал на конкурсе композиторов Казахстана «*Алтын Арт*», где среди сорока пяти композиторов со всей республики, Вариации для виолончели фортепиано были удостоены I премии. Так же в этом году А. Джамбаев сдал степендтатом **фонда Первого Президента Республики Казахстан 2018г**

В рамках государственной программы модернизации общественного сознания «Рухани Жаңғыру» 7 декабря прошлого года в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы состоялся круглый стол на тему: «Композитор – Исполнитель – Слушатель: Триединство сегодня».

Цель мероприятия: обсуждение актуальных вопросов, связанных с развитием композиторского искусства Казахстана, поиск новых методов пропаганды творчества талантливых композиторов и творческих личностей, признание их вклада в развитие композиторского искусства Казахстана и привлечение к их творчеству широкого и общественного внимания.

Конкурс проводился по двум номинациям: «Оригинальное произведение малой формы» и «Переложения казахской песни/кюя» для струнно-смычковых инструментов (скрипка, альт, виолончель, контрабас, кобыз). Конкурс стартовал 1 сентября 2018 года.

В составе жюри были известные профессионалы в сфере композиторского искусства. Это председатель Союза композиторов Казахстана Б. Кыдырбек, композиторы среднего и молодого поколения К. Шильдебаев, Ш. Базаркулова, А. Толукбаев, музыковед, доктор искусствоведения А. Мухамбетова, а также независимый эксперт, профессор Б.С. Кожамкулова. В дальнейшем произведение будет записываться в профессиональной студии и представлен на сайте «GoldStrings.kz» Золотой фонд казахской академической музыки.

Следует отметить, что у А. Джамбаева начинается новый этап. За *Вариации для виолончели и фортепиано* композитору присваивается звание лауреата II- степени на Международном конкурсе им. в Москве (2017) и ему

вручают Гран-при на Международном конкурсе композиторов Г. Жубановой В Астане (2017).

Первым исполнителем *Вариаций для виолончели и фортепиано* является лауреат Республиканских и международных конкурсов Айдар Казкен. По словам композитора, «тема «*Вариации*» носит трагический характер»¹.

Произведение состоит из шести вариаций и финала. Каждая вариация раскрывает определённый музыкальный образ.

Тема представляет собой небольшой речитатив Solo виолончели, который исполняется очень ярко и экспрессивно. Композитор использует музыку собственного сочинения, вводит диссонирующие аккорды.

Пример № 1



I вариация Allegro moderato. Мелодическая линия носит скерцозный характер, восточный колорит придает ей определенную стройность, изящество в музыке. Ей свойственна лаконичность в изложении музыкальной мысли этой вариации.

Пример № 2



II вариация Vivo, начинаясь в ритме 7/8, представляет собой кюй. Мелодия по своему характеру волевая и устремленная.

¹ Интервью Ш. Каримовой с композитором А. Джамбаевым от 04 февраля 2019 года.

Пример № 3



III и IV вариации (Moderato assai; Maestoso), на наш взгляд, можно соединить в единое целое, посредством их объединения (без перерыва). Мелодия вариаций весьма задумчива, трогательна, с лирико-драматическими чертами.

Третью вариацию можно рассматривать как диалог двух инструментов, где каждая партия ведет свою самостоятельную линию, подобно рассказу.

Четвертая вариация навеяна грустью, проникновенной задумчивостью, что выражается сменой темпа, гармоническими оборотами.

Элементы драматизма у виолончели звучат *espressivo*, приводящие к кульминации. Вариация заканчивается *solo* виолончели.

V вариация *Con passione*, в основном представлена *solo* фортепиано, виртуозно пассажными ходами, по характеру волевой, сильный духом.

Пример № 4



Далее после каденции фортепиано, начинается разработка, где появляется видоизмененная тема из первой вариации цикла. Тема здесь приобретает волевой характер, отражающая жизненную устремленность.

VI вариация *Grave Espressivo con Mesto*, каденция для виолончели *solo*. Композитор написал в современном стиле, использует диссонирующие аккорды, скачки со струны на струну и развернутые пассажи. А. Джамбаев учел

все технические особенности и принципы игры на виолончели. Чтобы сыграть данную каденцию солист должен быть технически подготовлен для его виртуозного исполнения.

Пример № 5



Финал Allegro часть написана в восточном стиле, что проявляется в интонационном и ритмическом строе. Финал динамичный и яркий по своему восприятию.

В заключении можно сказать, что «Вариации» для виолончели Азимбека Джамбапева, достойно вошли в виолончельный репертуар казахстанских исполнителей.

Список использованной литературы:

1. Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. Изд.- М.: Музыка, 1987ю-239с., нот.
2. Шышова-Горская Е. Програмная музыка- М: Музгиз, 1961- 54с. (Муз.формы и жанры)

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО АРМАНА ЖАЙЫМ

Каримова Ш.Е.

*Казахский Национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Д.Ж. Жумабекова*

Соната для виолончели и фортепиано Арман Жайым была написана в 2009 году. II Международный конкурс им. Т.А. Гайдамович состоялся 5-10 декабря в Магнитогорске (Российская Федерация). Казахстан представлял известный виолончелист, лауреат Государственной молодежной премии «Дарын», старший преподаватель КазНУИ Ермек Курманаев [1, с. 137] и пианист

Арман Тлеубергенов. Главным критерием этого престижного конкурса являлось исполнение произведения страны участника.

Соната А. Жайым была написана в кратчайшие сроки (в течении октября месяца). Им были выдержаны все условия конкурсного требования (хронометраж, форма и содержание произведения).

Виолончелист Е.М. Курманаев обратился к молодому и талантливому композитору Арману Жайым, который с энтузиазмом откликнулся на его просьбу. Ермек Маликович стал первым исполнителем этой сонаты. Позднее партию фортепиано сыграл сам Арман Жайым (на премьере 20 июня 2016 года, которая состоялась в г. Алматы в КНК им. Курмангазы).

Члены жюри, в состав которого вошли известные музыканты, как Р. Багдасарян Д. Шванцберг, А. Бондурянский дали высокую оценку этому сочинению.

Г. Акпарова, по поводу истории создания сонат для виолончели композиторов Казахстана пишет: «Свежие тембры сказались по появлении сонат для виолончели с фортепиано В. Новикова и Ж. Базарбаева. В гармоническом языке сочинений характерным является сочетание классически устоявшихся и современных мелодических формул, атональной организации». Далее она уточняет, что «проявившийся интерес к тембру виолончели связан с началом бурной исполнительской деятельности народного артиста Казахстана Джамбула Баспаева» [2, с.135].

В первом десятилетии XXI века в жизни композитора А. Жайым произошли трагические события, которые ему удалось воплотить в своих камерно-инструментальных произведениях.

Так, в 2009 году в феврале месяце ушла из жизни его мама, известная кобызистка Нурсулу Елеугалиева, которой он посвятил фантазию «Күй дастан» для примы-кобыза и фортепиано. Она состоит из восьми пьес: «Бабалар сазы», «Жайлауға көшкенде», «Дала көрінісі», «Қос басында» «Жайлаудағы би», «Жорықта», «Аңсау», «Шаттық елі» [3].

В сентябре того же года свои переживания по поводу потери любимой сестры, Арман передает в Сонате для виолончели и фортепиано. В свое время сестра играла на виолончели. Она закончила Уральский музыкальный университет. Это и стало основной причиной создания сонаты именно для этого инструмента, тембр которого отличается бархотной мягкостью и глубиной звучания. На титульном листе произведения написано «Моей сестре Гульмире Жайым».

В первоначальном варианте соната состояла из двух частей, позже композитор дописал еще три части. Стремясь к целостности композиции, он насыщает все части цикла интонационно-родственным тематизмом. Кроме того, он соединяет вторую, третью и четвертую части в контрастное целое, звучащее без перерыва. Эти части исполняются attaca и представляют собой самостоятельный трехчастный цикл. Первая и пятая части это эпилог и пролог.

Композитор мастерски использует во всех своих произведениях народные кюи. Например, интонации кюя Курмангазы «Саранжап» и «Ақбай» превращаются как основные темы цикла, но в измененном виде. Звучание сонаты 22 мин.

I часть (Doloroso) Пролог, по словам композитора, представляет собой «вступительное слово, начало рассказа»¹. Композитор не придерживается определенного тонального плана, поэтому соната начинается в тональности d- moll, а завершается в C- dur.

Отличительной ее чертой является применение переменного размера (3/4 4/4 и 5/4), свойственного казахской народной музыке. Здесь встречается обилие внутритактовых и междтактовых синкоп. Произведение начинается со вступления фортепиано, которое длится 14 тактов (до 1-ой цифры). Оно олицетворяет внутреннее переживание, волнение рассказчика. Форшлагги в левой руке пианиста передают боль души.

Пример № 1

The image shows a page from a musical score. At the top, it is dedicated to "Моей сестре Гульмире Жайым" (To my sister Gulmira Zhaim). The title is "Соната для виолончели и фортепиано" (Sonata for Violoncello and Piano). The movement is marked "I" and "Doloroso" with a tempo of "♩ = 56". The composer is "Арман Жайым" (Arman Zhaim). The score is for Violoncello and Piano. The piano part begins with a series of chords in the left hand, marked with "pp" and "p". There are handwritten notes in Russian: "сильная грусть" (strong sadness) above the piano part and "внутр. волнение" (inner agitation) below it. The cello part enters in the third measure of the first system. The score is written in a key with one flat (D minor) and features a complex, changing time signature (3/4, 4/4, 5/4).

С третьего такта 1-ой цифры вступает solo виолончели *con. sord*, построенное на оригинальной теме композитора. Она звучит очень печально, с оттенком трагичности, воссоздавая образ светлой, молодой девушки, его сестры Гульмиры.

Протяжные звуки у виолончели на струне G, в нюансе *piano* предвосхищают трагические события, произошедшие в жизни композитора Армана Жайым. Равноправные партии виолончели и фортепиано воспринимается как диалог двух миров.

¹ Интервью Ш. Каримовой с композитором А. Жайым от 19.09.2018года.

Пример № 2



Во 2 цифре тема у виолончелиста, которая звучит уже *senza sord.* в нюансе *sub.forte*, изображает лирико- драматические чувства. В верхнем регистре она проходит декламационно.

В **Темпо I** заключительные такты первой части сонаты вновь возвращают в атмосферу задумчивости и грусти.

II часть Rubato начинается с *solo* фортепиано, где звучит оригинальная тема композитора. По сравнению с ее проведением в первой части сонаты, она уплотнена гармоническими созвучиями с добавлением диссонирующих аккордов, без конкретного тонального плана. Композитор логично выстраивает композицию из видоизмененных повторяющихся мотивов.

Пример № 3

II

Rubato $\text{♩} = 40$

Violoncello

Piano

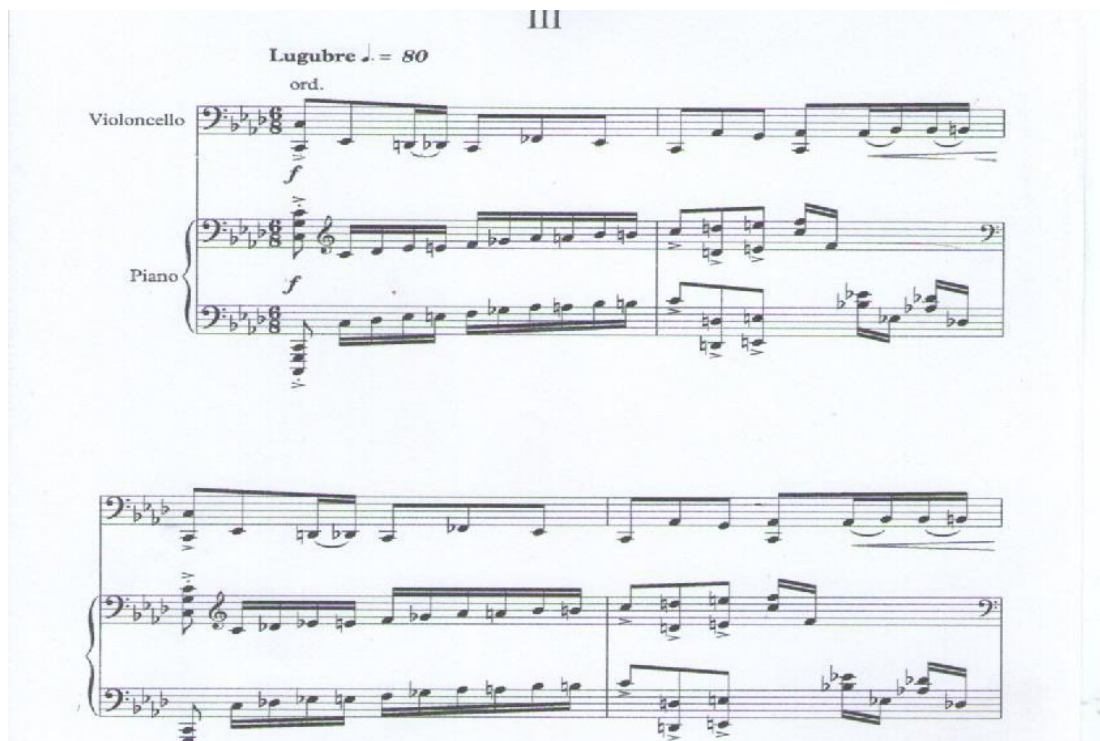
В 13 такте партия виолончели на протяжении 14 тактов получает лирико-драматическую окраску.

В 5 цифре главная тема приобретает воинственно-волевой характер.

В конце второй части сонаты *Lento* в партии солирующего инструмента появляется тема предстоящей части tremollo с приемом *sul.ponticello*, которая подготавливает энергичный характер третьей части.

III часть Lugubre 6/8 звучит как кульминация всего цикла. Эта часть изобилует многообразием штриховой техники, сменой ритмических рисунков.

Пример № 4



Эта часть насыщена аккордами, приемом *pizzicato*, изображающая домбровое звучание.

На протяжении всей 10 цифры звучит видоизмененная тема из кюя Курмангазы «Саранжап» на *sul.ponticello*. Для усиления и развития драматизма композитор использует октавные ходы.

Заканчивается часть утверждающими аккордами главной партии у солиста.

IV часть (Rubato) написана в сонатной форме. Solo виолончели как бы имитирует звучание нар-кобыза. Здесь богато использована техника солирующего инструмента (широкий мелодический диапазон, двойные ноты). Виолончелист развивает мелодическую линию сосредоточенно, неторопливо и вдумчиво.

На протяжении 21 тактов звучит видоизмененный кюй «Акбай» Курмангазы, его главная партия. Эта часть отличается большой содержательностью. На фоне тяжелой, печальной поступи слышен горячий призыв к новой борьбе. До 13 такта мелодия звучит медленно, протяжно, речитатив виолончели воспринимается как сказ старца.

Пример № 7



В 14 цифре меняется характер, звучит побочная партия. Красивый звук виолончели в верхних регистрах характеризует романтический образ прекрасной, нежной девушки.

Часть заканчивается в маршеобразном характере, здесь отчетливо слышатся интонации кюя «Саранжап» Курмангазы.

V часть - Эпилог (Andante). Заключительное слово автора, где звучат все основные темы сонаты. Богатая гармония, разложенные аккорды, придают музыке грандиозный характер. В завершающих тактах сонаты появляются тяжелые аккорды, построенные на интонациях кюя «Акбай» Курмангазы. Произведение заканчивается ярко, масштабно в тональности C- dur.

Список использованной литературы:

1. Егинбаева Т.Ж., Жумабекова Д.Ж. Виолончельное искусство Казахстана (история и современность). Астана: КазНУИ, 2014. 190 с.
2. Акпарова А.Т. Камерно- инструментальная соната казахстанских композиторов Эволюция и особенности стиля. Вестник КемГУКИ 41, 2017. С.132-143
3. Жайым А.А. «Күй-дастан». Фантазия для примы-кобыза и фортепиано. Астана: Мастер По ЖШС, 2018. 60 с.

СМАТАЙ ҮМБЕТБАЕВТЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Құрманбек О.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор

Альпеисова Г.Т.

Смағұл Үмбетбаев (Сматай Үмбетбаев) 1947 жылы Қарағанды облысы Жаңаарқа ауданында дүниеге келген. 14-15 жасында қобыз тартып, концерт-

терге қатысады. 1971 жылы Алматыда өткен Жамбыл Жабаевтың 125 жылдық тойында көпшілікті табиғи талантымен қайран қалдырып, оны консерваторияға оқуға шақырады. Қобыз сыныбына емтихансыз қабылдайды. Белгілі қобызшы, дәулескер күйші Дәулет Мықтыбаевтан дәріс алып, танымалдығы арта түседі. Қобызшы, сазгер, ел ішінен шыққан ерекше дарын. Қобыз тартуды өз бетімен үйренген. 1968 жылы Жаңаарқа ауданындағы шопандар тойында, 1972 жылы Жамбылдың 125-жылдық тойында көзге түсіп, Алматы мемлекеттік консерваториясына қабылданды. Белгілі қобызшы Дәулет Мықтыбаевтан 4-жылдай дәріс алады. Қазақконцертте, Жамбыл атындағы филармонияда (1979 жылдан) қобызшы болып істейді. Португалия, Жапония т.б. елдерде өнер көрсетеді. Сонымен қатар, С.Үмбетбаев қобыз, домбыра жасайтын асқан шебер. «Жайнаған өлке», «Бір қалқа» т.б. күйлердің авторы. Ол кісінің бойындағы хас талантты Еркеғали Рахмадиев ағамыз да ерекше қадірлеп, жатақханада тұра алмаған даланың қазағына студент кезінде жеке үй алып береді. Кейін бір-қатар шет мемлекеттерде гастрольде болып, өнер көрсетеді. Әсіресе, Азия Ішегінде ысқыш тиер тиместен боздап қоя беретін қазақтың қара қобызы тарихында сонау Қорқыт бабадан бастау алып сандаған ғасырлар бойы сақталып өзінің құндылықтарын осы күнге дейін жеткізген қарағайлы қобызды бүгінгі таңда әлем таныды. Қазақ халқының басына түскен қайғы қасірет атаулы жер бетін күңіреніп келіп, қобыздың шанағынан мәңгілік шыңырау тапты. Қорқыт бабадан жеткен қоңыр қобыздың содан бері көмейі күңіреніп, шанағы шыңғырып, қияғы боздап, шерінді қозғаумен келеді. Бір нуктеден тоқсан түрлі дыбыс шығаратын қобыз ие таңдайды деседі. Киесі сол иесіне қарап жүріп қонады екен. Қыл қобыз тарихында тағы да бір өзіндік орынын ойып тұрып алатын композитор қобызшы Ықылас. Ықыластың бойындағы қасиет ұлы Жамбылбекке ауған, одан дала кезген зар біртуар Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаевтың бармағына бұйырды. Қорқыттағы «Жеті кепті» сезініп, жоғарыдағы қос тұлғаның мектебін көрген қобызшының бірі Сматай Үмбетбаев туралы әңгіме мүлде бөлек. Қазір қобыз ойнайтындар көп, қобыз қонғандар кемде кем. Сондай көзі тірі бірегей қобызшы, осы Сматай.

Сматай Үмбетбаев 1947 жылы Жаңа арқа ауданы Түгіскен ауылында дүниеге келген. Туып өскен жері Орталық Қазақстан. Сматай қарапайым шаруа отбасынан шыққан. Он төрт жасынан бастап Сматайдың қазақ музыкасына деген, қазақтың ұлттық өнеріне деген құштарлығы оянып, арта бастады. Әсіресе радио, теледидар арқылы Жаппас Қаламбаев, Дәулет Мықтыбаевтардың тартқан Қорқыт, Ықылас бабалардың күйлерін тындап жан дүниесі мүлдем өзгере түсті, осы күйлерден тағылым алды. Сол кезден бастап қобызшы болуды армандады, тіпті қобыз аспабы түсіне кіретін болды. Сматай өзі былай дейді «Өмірімде көріп білмеген қасиетті аспапты өзім жасап, қобызға арналған күйлерді өз қобызымда орындайтын болдым». Демек, ол тума талант иесі. Қобызшы ретінде дарыны мен қабілеті бірден көзге түсті. Ол екі жыл Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында оқыды. Сол бір шақта ол өзінің жерлесі Дәулет Мықтыбаевтан көптеген күйлерді

үйренді. Сматай кешегі Топай, Басықара, Ерденбай, Сармұқан, Дәулет, Жаппас секілді дәулескер қобызшылардан сабақ алған. Солардың барлығының қобыз шалуын бір жүйеге жинақтаған.

Сматай қобызда ойнаудың өзіндік стилін туғызды. Мұны оның композициялары мен күйлерді ойнағанынан байқауға болады. Сматай Үмбетбаев арқа мектебінің вокалдық техника шеберлігін меңгерген. Ал бұл аспаптық дағдымен қатар, оған қобызда ойнаудың көне дәстүрін тірілтуге мүмкіндік берді. Біршама уақыт ол бақсылықпен айналысты. Қобызда Тәңірге табыну сарыны көрініс тапты. Оның қобызда ойнаудағы ерекшелігі көргенді тандандырай қоймайды. Өйткені ол екі ішекті бірдей сөйлетіп неше түрлі сиқырлы дыбыстар шығарады.

Басқа қобызшыларға қарағанда, Сматай Ықыластың күйлерін тәсілмен орындайды. Тек өзіне ғана сай дыбысты басқаша шығарып Күйдің мазмұнын айтпай ақ түсінікті етеді. Сматай қыл қобызшы Саян Ақмолдамен бірігіп лазерлі диск шығарды. Сматай көп елдерге қобыз тартудың шебері ретінде танымал.

Сматай қобызда күй ойнап қана қоймай өзі де күй шығарып және қобызда сүймелдей отырып ән айтады, өзі қобыз шабады сонымен қатар жауырын қарайтын яғни бақсылық, көріпкелдігі барын жасырмайды. Бұл жайында Сматай өз әңгімесінде «Рас, менің жауырын қарайтын өнерім бар. Ертеректе, бала күнімде біздің жақта үш нәрсе жоғалды. бір жолы алты ай бойы жоғалған әйелді таптым. Жауырынға Майқұдық деген жермен қоса, үйдің нөміріне дейін дәл түсті. Менің жауырыншы атым сродан шыға бастады. Үйден шығып кеткен жас баланың сүйегі көптен бері табылмапты, соны таптым. Сосын сонау Қарағанды, Жезқазған, Жамбыл, Алматыдан жоқ іздеп келгендер көбейді. Жауырыншы болған соң қас та көп болады екен. Бір күні біреудің көп кілемі жоғалды соны таптым, бірақ әкем «Балам осы жауырын бір күні сені жаһаннамға бірақ жібереді жауырынды таста» деді. Сондай қатты қысылған кезде жол тауып беретін жауырын деген нәрсем болды. Жауырын арқылы буынып түйініп қалған арқамды шығаратын қасиетті қобызым болды. Кейін жаным үшін жауырынды қойдым» дейді. Иә бұл қасиет Сматайда бала күннен болса керек. Алтыдан жетіге аяқ басқан Сматай тіпті үлкен ұрлықы дүниелерге жауырын ашатын болды. Түнеу күні Жаңаарқа жақтан жоқ іздей келген бес кісінің қарасы Сматайдың жауырынынан табылатын болды. Көлігі қолды болған алыс жақын ауылдағы адамдар да ауланы тоздырып, бұйымтай айтумен жүр. Айлакерлерге алпыс мың сом ақшасын алдырған есепші қақпа алдынан қайтпай қойған соң, еріксіз жауырын ашуға тура келді. суық қолдыларды жауырын жазбай таныды. тіпті жауырыншы балаға адамдар алыс аймақтардан ағыла бастады. Адамдар аулаға сыймай азан қазан болған кездерде аз емес болды. Осындай көптің мәселесән қайтармай жүрген күннің бірінде Сматайдың өзіне қауіп төнді. Ұрлықтары ашылып қалған қарақшылар көріпкел баланың көзін жоймақшы болады. Өзіне ашқан қара қойдың сүйегі осылай атады. Сматайдың әкесі Мұхамметжаннан да маза кетті. Ауылдағы жөн білетін абыз, ақсақал қария-

ларды жинап, баланы жауырыннан айырмақ болды. Жауырын қайтару істе оңай емес, дегенмен баланы ортаға оңашалап алған ақсақалдар бар өнерлерін салды. Ақыры жауырыннан аластатылған Сматай талып жерге сұлық құлады. Содан он екі күн бойы төсек тартып жатып қатты ауырған. Ақыры жасырын жауырын ашып өзіне іздеді. Жауырынға түскен қан тамырлары секілді иректелген іздер, «қобыз» деген сөзді тізіп шықты. Алдына бір қара салып, жетегіне бір жылқы алып әкесі Мұхамметжан шал айтулы шеберге барып қобыз шаптырып әкеліп, қасиеті бар аспапты баласы Сматайдың қолына ұстатты. Сматайға қобыз осылай қонған екен.

Сматай кейін келе түзу мылтық, құмай тазы, құс салуға құмар болды. Арқадағы айтулы аңшылар Сатанмен Арқабайдың қызылшысы болып жүріп мерген бала атанды. Сатан сол арақа өңірінің жауырыны жерге тимеген палуан, құралайды көзге атқан мереген, оның қасында анау мынау сылпаңбайлар қызылшы болып жүре алмайды. Осындай аңшылардың мылтығын оқтап шылбырын ұстап жүрген Сматай кейін өзі де Бетпақдаладағы үйір қасқырды қан қақсатқан айтулы аңшыға айналды. Киікке тиген қасқырды алып түсудің неше түрлі әдісін меңгерді. Қасқырлардың киіктерге шабуылдайтын белгілі «үш көму» әдісін әлденешерет тоқтатқан Смаиай, қалта қақпан құрудың да нағыс хас шебері. Құмай тазы жүгіртуден де бір басына жететін өнері бар.

Сматайдың жас күнінде ауыл жақта Бұралқы деген шешен, әкесінің туған ағасы Қасен есімді көп білетін кісілер болыпты. Сол ағалардан Қорқыт туралы Ықылас жөнінде көп естіген. Бала Сматай соларды естіп өсті. Ол сайын далада саз ойнатқан дала академиктерінен тәлім алған. Әйгілі сыр бойындағы Нышан Шәмен ұлының сарынын сезінді. Сонымен қатар, сол абыздардан шешендік өнерді де бойына сіңірді.

Кейін Сматай қобызшыны қой бағып жүрген жерінен Еркеғали Рахмадиев Алматыға алдырды. Алған жағдайы аса мәз болмаған соң ауыла қашып кеткен кездері де болды, екінші рет кем кетігін толтырып тағыда алдырды әйгілі қобызшы Алматы да осылай қалды. Ол консерватория қабырғасында жүріп Бах, Моцарттардың классикалық симфонияларын тындады. Керемет Алайда қобызда орындалатын күйлер олардан бір де бір кем емес. Алайды ақ жағалылардың қобыздың орнын батыс аспаптарымен ауыстырып қойғаны Сматайға мүлде ұнамады. «Әйтпесе, қыл қобыздан скрипканын еш артықшылығы жоқ» дейді күйініп Сматай.

Қазақ елінде қобызды қайта түлеткен кісілерден кейінгісі қобыз бен домбыраны ойнайтын ұстаздардан көптеген домбыра, қобыз күйлерін үйренді. Беделді қобызшы Бабастың Сары Мұқаны Сматайға арайны қобыз сыйлаған. Бүгінде Сматайдың ұстаздарының бәрі бақилық болған.

Қазақ этнографисының ерен тұлғасы Өзбекәлі Жәнібеков Сматайды айрықша құрметтеді. Өзекеннің ықпалымен замана желімен шетке ысырылып қалған Сазген нар қобыз секілді ұлттық аспаптарды қазақ халқына қайта табыс етті. Үлкен күшпен сахына ға шығарылған нар қобыз кейін Өзекеннің

дәуірі өткен соң қайтадан қалтарыста қалып қойды. Сматайдың өз қолымен жасаған Сазген аспабы қазіргі күні халық аспаптар мұражайында тұр.

«Адамның тірексіз қалуы, домбыраның тиексіз қалуындай екен» дейді Сматай аға. Өзбекәлі Сматайға ауылдан келгеннен бастап ағалық қамқорлығын аямай, ақыл кеңесін беріп жүрді. «Ұлық болсаң кішік бол » көрінісі осы жерде орын алып тұрғандай. Сол Өзекең төсек тартып ауырып жатқанда Сматай көңіл сұрап барады. Әңгімелеседі, сәл үнсіздіктен кейін, Өзекең: Смаш еңбегің еленіп жүрме? Атағыңды берген болар?! дейді. Сматайда үн жоқ. Бәрін айтпай түсінген Өзбекәлі ауырып күрсініп тұрып Бұл жұрт атақ даңқтың жолында бәрін таптап кете береді. Өзімде жазылып шығып қалармын, содаң соң бәрін орнына қойып берем. Сендей талантардың өмірін бұзуға болмайды деген. Алайда Өзағаң содан содан оңала қоймады. Одан кеін Сматай елеусіз қала берді. Ірі таланттар табанға тапталуға ешқашан жол бермейді. Сұқ көздердің табасына қалмас үшін Сматай Үмбетбаев қара қобызын қолтығына қысып бір ақ күнде өнер өлкесінен кетіп қала берді. Бірде жазушы Әбіш кекілбаев шет елден келген қонақтарға қазақтың ұлттық аспаптарын көрсетуді мақсат тұтады. Көңілі қобызға ауыпты. Аспапқа сай ойнайтын адамы болу керек көрнекті қаламгер Сматайды арнайы алдыртады сол күнгі Сматай қобызының зарынан әлгі шекара асып келген қонақтар күні бүгінге дейін арыла алмай жүрген көрінеді. Италия, Франция, Португалия, Чехославакия, Үндістан, Жапония, Польша, Алмания, елдерінің сахынасында Сматай сан рет қобыз шалды. Бірде Жапониядағы бүкіл әлемдік фестивалға Қайрат Байбосынов, Қапаш Құлышова, Сматай Үмбетбаев, басқада біраз өнер иелері барады. Сондағы Сматайдың өнеріне айрақша тәнті болған Жапондар, қазақ қобызын елуың ақыш долларына сатып алмақшы болады Қайтар, Қапаш, Сматай, үшеуі ақылдаса келе қобызды саудаға салмай елге алып қайтады. Ал Перней түбегінің өкілдері Сматай Үмбетбаевтың аты жөнін мекен жайын жазып алып қалыпты. Мақсаттары Италияның ұлы музыканты Паганинидің тойына Сматайды арнайы шақырыпты. Алпыс тоғыз жасты еңсерген Сматай қобызшының бар байлығын бүгенгі ұрпақтың санасына сіңіріп алуы керек ақ. Алайда біз өнер иесінің есімінде ескерусіз қалдырып жүрміз.

Қазіргі таңда Сматай денсаулығы болмай өнер ордасы Алматы шахарының күйбің тіршілігінен шаршап өз ауылына оралды.

«Сматай, сенің сахынадағы кейіпің бас ие бермес қазанатқа көп жақын.

Менің қобыз туралы үлкен шығармашылыққа бұрылуыма, бәлкім сен себепкер боларсың...»

(Тәкен Әлімқұлов)

Сматай Үмбетбаевтың қобыз ысқышынан ышқынып шыққан бірнеше күйлері бар. Соның ішінде автордың айрықша атап және аса бір ықыласпен орындайтын күйі «Желтоқсан». Бұл күй жайлы автор «ол күйді шығармаска амалым болмады мына халықтың ішіне шемең жиналмасын деп тілеңіздер, оның ақтарылуы өте жаман болады. Халықтың жан сарайы кең, үріген жел сияқты кете береді. Үре бересің, кете береді. Бірақ оның шегі боладығой, күндердің күні

жарылады. Оған ешкім ие бола алмайды екен, менің түсін-генім осы.

«Желтоқсан» күйінің айтатын тағылымы осында. Шынықты айтатын ауыз жаман, адам жаман, ал қасетті қара қобызды недеп жазғырасың» дейді. Сматайдың тағы да басқа «Әкеге арнау», «Жайнаған өлке», «Бір қалқа», «Туған жер», «Кең далам», «Жайлауда», «Сарын», «Жаңа-арқа», т.б күйлері бар. Сматайдың бірең сараң күйлерін бүгінгі күнде профессионалды деңгейдегі қобызшылар жоғарғы деңгейдегі сахналарда орындап жүр. Сматай Үмбетбаев қыл қобызда орындаушы, композитор ғана емес қобыз, домбыра жасауда да асқан шебер ұста. Оның қолынан шыққан аспаптар қазіргі күнде профессионалды деңгейдегі орындаушылардың қолында қолданыста жүр. Осындай үлкен шеберліктің арқасында болар Сматай Үмбетбаевтың қолынан шыққан аспаптар жоғарғы деңгейде бағаланып жүргені.

Сматай өз өмірінде «Сазген сазы» ансамбілінің құрамында өнер көрсетіп, аталмыш ансамблдің жеке орындаушысы болып қызмет атқарған.

Сегіз қырлы бір сырлы Смекеңнің өнерін тізіп айтар болсақ, Сматай он саусағынан бал тамған шебер ұста, екі қолы теңдей керемет орындаушы, ұлттық құндылықтарды бойына сіңірген мықты композитор, желдей жүйрік құмай тазысы, қыран бүркіті бар аңшы, бойындағы ерекше қасиеті бар көріпкел бақсы. Сонымен қатар қобызда сүйемелдеп отырып дүлдүлдей сайраған арқа мен алтай әндерінің шебер орындаушысы. Сонымен қатар жеке қобызда орындалатын Жаппас Қаламбаевтың үрдісінен қалған әндері де жоқ емес.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Бекенов У. Күй керуені. Алматы: Өлке, 2002. 144 б.
2. Уразалиева К. Ғасырлармен үндескен қобыз. Астана: Елорда, 2006. 134 б.
3. Әшімжан Ж. Панда жылаған жаз Алматы: «Сөздік-Словарь» ЖШС, 2014 320 бет
4. Сейтқазы О.Ж. Киелі қобыз құдіреті. Семей: Талант, 2010 142 б.
5. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық.- Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2005. 101 б.
6. Қазақ әдебиеті. Энциклопедиялық анықтамалық. — Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2010. ISBN 9965-26-096-6.

МАСТЕР-КЛАССЫ ПО РОЛЯМ В ОПЕРЕ ДЖ.ПУЧЧИНИ С ЕВА МАРТОН

Мәлік А.Б.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Ева Мартон впервые спела главную роль в последней опере Пуччини «Турандот» в Венской государственной опере в 1983 году. И с того момента

она тесно связана с этой ролью. Е. Мартон исполняла эту роль более ста раз, в том числе в Метрополитен-опера, Ла Скала, Арена ди Верона, Опера Сан-Франциско, Лирическая опера Чикаго, Вашингтонская опера, Оперная труппа Бостона под управлением Сары Колдуэлл (в 1983 году), Барселона и Хьюстон Гранд Опера. Она также исполнила роль Турандот в шести телевизионных и видео-постановках, в том числе в Венской государственной опере в постановке Гарольда Принса с участием Каррераса в роли Калафа, в постановке Метрополитен-опера, созданной Франко Дзеффирелли с участием Пласидо Доминго в роли Калафа и постановке, созданной Дэвидом Хокни в Опере Сан-Франциско с Майклом Сильвестром в роли Калафа.

Ева Мартон блестяще исполнила Турандот в оперном театре Авроры на Гозо (Мальта). Затем снова с триумфом дважды исполнила Турандот, сначала в постановке Лорин Маазель (снова с Карреросом в роли Калафа), а затем в постановке Роберто Аббадо (с Беном Хеппнером в роли Калафа).

Певица, начав свою карьеру одной из самых выдающихся лирических сопрано в мире, после продолжительной работы, вот уже на протяжении многих лет, является самым величайшим драматическим сопрано нашего века. Её репертуар почти уникален: помимо ролей Верди, Пуччини, Штрауса и Вагнера, она исполняла роли в операх веризма (Джордано, Понкиелли).

Нет сомнений, что Ева Мартон интереснейшее явление в оперном мире 70-90 годов. Достаточно посмотреть на её репертуар, где Моцарт и Вагнер, Верди и Р. Штраусс стоят в одном ряду, ибо она пела практически всё, что соответствовало её несомненному драматическому таланту.

Драматическая сила и глубина психологизма в операх Верди (Аида и Леонора в «Трубадуре»), экспрессия и многоцветие оттенков тёмных закоулков души, слышится в её знаменитых Саломеи и Электре, трагизм в партии Маргариты в «Мефистофеле» Бойто. Но самыми яркими, звёздными партиями в её длинной карьере были и остаются «Тоска» и, конечно же, «Турандот».

Сильная, страдающая, измождённая, но готовая до последнего бороться за свою любовь и свободу такова её Тоска (спектакль Арена ди Верона).

И разумеется звёздная, полумифическая, недостижимая и холодная Турандот:

«Абсолютно совершенные, блистательные верха (многие говорили, что Ева М. погубила свой голос частым исполнением этой каверзной для сопрано партии). Уникальное соединение холодной бесчувственности и яркого лиризма. Но всё же в монологе «*in questa reggia*» лёд и холод исходит от этой каменной статуи, и мало верится, что лёд растаял... Но исполнение Евы Мартон запомнилось как, чудный сон, где бессердечная гордячка губит жизни мужчин, при этом возносится в заоблачные выси и дали, где царствует одна в холоде и мраке жестокой души... » [1]. Вот поэтому «Турандот» в жизни Е. Мартон принадлежит особая роль.

Академия Листа предоставляет уникальную возможность молодым оперным певцам провести мастер-классы с Евой Мартон, посвящённые ролям в опере Джакомо Пуччини «Турандот». Доктор Андреа Виг, президент Ака-

демии музыки имени Ференца Листа, предложил Еве Мартон, почётному профессору, оперной певице, руководить Международной оперной студией, после названной в честь неё. Ева Мартон сама лично отбирает участников среди студентов-аспирантов и молодых оперных певцов, отправивших заявку на её трёхнедельные мастер-классы. Три недели интенсивной работы со следующими ролями в опере «Турандот»:

1. Турандот сопрано
2. Калаф тенор
3. Лиу сопрано
4. Тимур бас
5. Пинг баритон
6. Панг тенор
7. Понг тенор

- ✓ 8 индивидуальных занятий с Евой Мартон;
- ✓ 8 индивидуальных занятий с концертмейстером;
- ✓ 10 часов сценической практики с режиссёром;
- ✓ 6 часов групповых занятий по произношению итальянского и

анализа текста;

- ✓ гала-концерт в зале имени Джорджа Солти в музыкальной академии Листа;

- ✓ вручение сертификатов об окончании мастер-класса.

Ева Мартон в 2016 году после I Международного конкурса «Eva Marton» проводит мастер-классы в данной оперной студии Marton Eva Opera Studio для молодых оперных певцов, которые изъявили желание получить ценные советы по ролям в опере «Турандот».

В оперной студии «Marton Eva Opera Studio» режиссёр Андраш Альмаци-Тот проводит курсы сценического мастерства. Концертмейстер Каталин Альтер работает на мастер-классах Евы Мартон.

Пианисты Габриэлла Дьёкер, Саболич Шандор так же сотрудничают в оперной студии с Евой Мартон.

Стоимость обучения и заявка на мастер-классы «Турандот»

1. заполненная анкета в формате pdf;
2. подробная информация о профессиональной деятельности в формате pdf;

3. видеозаписи с одной или двумя ариями Пуччини на электронный адрес marton.studio@lisztacademy.hy

Количество активных участников ограничено: принимаются максимум 7 человек. Пассивные участники также могут подать заявку в Opera Studio с тем же материалом заявки.

Ева Мартон сама отбирает участников.

Стоимость обучения:

- ✓ активный участник: 2.200 евро;
- ✓ пассивный участник: 200 евро/неделя.

Для всех студентов, даже уже работающих на профессиональной сцене, такой опыт бесценен. Даже признанные примы оперной сцены не упускают возможности услышать советы из уст знаменитой сопрано в мире.

Не упустила возможности посетить мастер-класс Евы Мартон и наша казахстанская оперная певица Бибигуль Жанузак. Бибигуль Жанузак выпускница Казахской национальной академии музыки (класс профессора Р. Тиленчиевой). Свой голос певица шлифовала в лучших музыкальных заведениях Италии, пройдя международные стажировки в Йезе, Болонье («Associazione Opera Italiana di Bologna»), Милане («Accademia Teatro alla Scala», мастер-класс М. Френни).

08 26 октября 2018 года она прошла стажировку у Евы Мартон в Академии Ференца Листа. И при недавней встрече во время интервью Бибигуль отметила: «Этот мастер-класс, я считаю, огромный праздник не только для нас, профессионалов, это праздник, большая удача, прежде всего для студентов. Потому что в моё время я не припомню таких событий, чтобы певцы мирового уровня давали такие ценные советы. Сегодня я была согласна с каждым её словом. Всё, что она сказала, все рекомендации можно применить и ко мне и ко многим певцам. Каждая роль в «Турандот» значима: Турандот сопрано, Калаф тенор, Лю сопрано, Тимур бас, Пинг баритон, Панг тенор, Понг тенор. У каждого свой характер, манера исполнения» [2].

Я подготовил несколько вопросов для своей коллеги, на которые получил исчерпывающие ответы:

1. Вы были участником мастер-класса Евы Мартон. Какие получили впечатления? (Не в плане теории, а в плане знакомства с самой звездой, с участниками, с Академией Листа).

2. Что Вам дал данный мастер-класс?

3. Насколько Вам было важно участие в данном мастер-классе?

4. Хотели бы Вы, чтоб такие мастер-классы от выдающихся оперных певцов были чаще? Для Вас, оперной певицы Казахстана, насколько они значимы?

5. Какова польза рекомендаций по технике исполнения ролей в «Турандот» для Казахстанской оперы?

6. Можете сказать несколько слов о казахстанских мастер-классах? Каковы их отличия от мастер-классов Европы?

7. Каковы Ваши пожелания? Хотели ли Вы, чтоб такие мастер-классы с выдающимися звёздами вокального искусства проводили и в Казахстане?

Бибигуль Жанузак с удовольствием отвечала на поставленные вопросы, её неподдельный интерес к личности Евы Мартон, к её опыту, к её мастерству поразили меня. Она отметила, что Ева Мартон поделилась секретами своего мастерства, а именно указала на стиль Пуччини, на произношение итальянского языка, на специфику исполнения роли Лю. Подчеркнула нежное пение Лю с его простодушными целыми тонами, но при этом полное силы, сменяющееся оплакиванием хора, единственным оплакиванием в опере. Бибигуль вспоминает слова Мартон, с которых она начинала свои занятия: «Песня и ак-

тёрское мастерство неразлучны». Всех участников мастер-класса, говорит моя коллега, она просила не стоять у пюпитра, а двигаться по залу и каждую эмоцию доносить до зрителя. Если же кто-то не понимал языка, вспоминает Жанузак, то Мартон показывала на собственном примере. Она отметила особенности индивидуальной работы Евы Мартон: «Чтобы объяснить участникам, как правильно исполнять партию каждого героя «Турандот», она идёт на самые необычные способы кого-то заставляла танцевать, а кого-то представить себя мужчиной чтобы передать настроение персонажа» [2]. Жанузак также вспомнила напутственные слова прекрасной оперной дивы: «Я считаю, что манера пения одна, а мы все абсолютно разные, поэтому нужно к каждому певцу подходить индивидуально, чтобы искать его манеру, которая бы подходила именно ему. Герои «Турандот» контрастны, и этот контраст должен чувствовать не только исполнитель, но, и это самое главное, зритель» [2].

Бибигуль также указала на то, что такие мастер-классы очень важны для казахстанской вокальной школы, пожелала, чтобы их приглашали в нашу республику. Признаюсь, мне очень хочется надеяться, что и в Казахстане появится своя Турандот в лице Бибигуль и других очень талантливых оперных исполнителей.

Список использованной литературы:

1. Ева Мартон... драматические высоты венгерской при-
мы//<http://www.forumklassika.ru/entry.php?b=1889&page=5>
2. Из интервью с Бибигуль Жанузак;

КОМПОЗИТОР БЯМБАСҮРЭН ШАРАВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ

Толхын Маратқызы,

Қазақ Ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты Ә. Қ. Әбдінұров

Моңғолия мемлекетінің Шыңғыс хан орденінің иегері, еңбек сіңірген өнер қайраткері, композитор Бямбасүрэн Шаравтың өмірі моңғол халық кәсіби музыкалық өнерінің дамып қалыптасуына байланысты болды. Оның шығармаларының мазмұнының тереңділігі ұлттың үнділігімен ерекше көзге түседі. Ол моңғол музыкасына өз ықпалын тигізген дара тұлға.

Б.Шарав 1952 жылы 13 қарашада Моңғол елінің, Шыңғыс ханның кіндігінің қаны тамған Хэнтий аймағының Жаргалант ауылында дүниеге келді. Шаравтың музыкаға деген талабы ерте оянды. Әкесі Бямбасүрэннен моңғол халық күйлерін морин хуур аспабында естіді. Аға-інілерінің барлығы шетінен әнге әуез, музыкаға құмар болды. Өнерге құмар отбасында өскен жас композитор, аккордеон аспабына әуестенгені музыкаға құштарлығын оятты.

Осылай музыка әлеміне кәсіби маман иесі болуды жөн көрген Шарав, Моңғолияның астанасы Уланбатырдағы Мұғалімдер колледжіне «музыка мұғалімі» мамандығы бойынша оқуға түсті(1972), Ол колледжді бітіргеннен кейін, Кеңес одағының Свердловск қаласының М.П.Мугоргский атындағы Орал консерваториясына «композитор» мамандығы бойынша қабылданды (1978).

Консерваторияда Шаравқа білімін толықтырып, музыка ғылымына деген көзқарасының қалыптасуына, композиция мамандығы бойынша, профессор Борис Дмитриев Гибалиннің әсері көп болды. Ұстазының жетекшілігімен жас маман Д.Шостакович, Г.Канчели, И.Стравинский т.б. тұлғалардың композициялық құрылымы мен ішкі заңдылықтарын терең зерттеді. Б.Шарав партитуралардағы композициялық әдіс, мазмұн және додекафония үлгілері арқылы түсінік алып, кәсіби шеберлігін шыңдап, білімінің негізін қалады. Осылай ол мамандық бойынша ой-өрісінің жан-жақты дамытып, музыкалық тілімен өз стилін ашуы, алғашқы үйрену қадамы болды және бірте-бірте кәсіби шығармаларын жаза бастады.

Композитордың алғашқы кәсіби үлкен туындысы курстық Бірінші симфония. Ол шығарма екі бөлімнен тұрады. Шығармасының мазмұнының нақты бағдарламасы жоқ болса да, моңғолдардың салтын, ұлттық көркем мұрасын, көрсетуді мақсат етті. Соның ішінде сериялық техникамен¹ қоса морин хуурдың күңгірлеген үні, уртын дуудың (халық әні) әуенін пайдаланды. «Хэрлэнгийн баръяа» халық әні де сол шығармада үйлесімділігін тапты. Туындысын осылай өңдеуі моңғол халық әнінің ерекшелігіне тамаша үйлесім тауып және тұрмыстық көріністерін көбірек суреттеуі Шаравтың музыкадағы жаңалығы болып табылды.

Осылай Бірінші симфония алғаш рет Улаанбатырдағы моңғол мемлекеттік филармониясының концерттік залында 1984 жылы орындалды. Өкінішке орай, туынды көрермендерді қанағаттандырмады. Себебі консерваториядағы композиторлардан білім алған Б.Шаравқа артқан үміттері зор болды. Туындысының сәтті болмағанын сезінген жас композитор: «Менің шығармам неге көрерменнің құлағының құрышын қандырмады? Моңғол адамның жазған музыкасы неліктен моңғол жұртына ұнамай қалды? Композицияда нені жетілдіріп шыңдауым керек?» деп көп толғанды.

«Мен моңғол композиторы екенім рас болса, моңғол халқы тыңдайтын музыка жазуға тиіспін» деп студент Шарав оқуынан бір жылдық үзіліс алып, ізденіс жолын жалғастыруға еліне оралды. Ол моңғол жұртының қайнар бұлағы болған тарихи әдебиет кітаптарын, мәдениет дәстүрін, мұрасын,

¹ Сериялық техника Сериялық технологиялар (German Reihentechnik) музыкалық композицияның әдістемесі болып табылады, ол қайталанбайтын дыбыстардың сериясын («сериясын») музыкалық жұмыстың қадамы ретінде пайдаланады. Сериялы әдісі Жаңа Вена мектебінің композиторларының еңбектерінде жүйелі түрде пайдаланылды (А.Веберна, А.Шейберг, А.Берг), бірақ бұл тәсіл бұрынғы композиторлардың шығармаларында да байқалады.

өнерін, оның ішінде көмей әуендерін, халық әндерін (уртын дуу)¹, морин хуур² және басқа да ұлттық аспаптарын оқып зерттеді. Осылай ойын тереңірек ашуға тырысқан Шарав моңғол ұлттық музыкасының құндылығы әлемде теңдесі жоқ өнер екені көңіліне бірден қона кетті. Фольклорлық шығармаларды заманауи музыка өнеріне енгізу, оны жетілдіру керектігін түсінді. Осылайша композитордың жинақтаған тәжірибелері ары қарай симфония деңгейіне дейін пісіп жетілді. Оның дәлелі композитордың Екінші симфониясы (1986) болды.

Бұл шығармасы төрт бөлімнен тұрады, партитураны жазуда композиторға демеу болған моңғол халқының бір күндік тұрмыс-тіршілігін бейнелеген этнографиялық «Марзан»³ туындысы. Бұл сурет Шаравтың зор қызығушылығын тудырды. Композитор XII-XIV ғасырдағы моңғолдардың ежелгі кескін-келбетін арқау етіп, моңғол халық әуендерін шебер пайдалана білді. Сонымен қатар, Шарав ұлттық нақышта фольклорлық ерекшеліктердің де қолданды. Айта кетсек, ағаш үрлемелі аспаптармен, діни судар⁴ оқудың әуенін қолданғаны және «Түмний эх» халық әуенін де аңғаруға болады. Бұл туындыда моңғол халық әнін орындауда кездесетін көркемдік иірімдерін (трель, глиссандо, форшлаг) кең көлемде қолданған. Бөлімдері бірінің артынан бірі үзіліссіз жалғасқаны, еуропалық музыка мәдениетіндегі мәнерлеу тәсілдерін орынды пайдаланғаны, композитор Листтің романтикалық поэма қағидатымен негізгі лейт-әуенмен байланысты. Әуенді осылай әрлеуді Грузия композиторы Гия Канчелидің шығармаларының үлгісінен көруге болады. Осылай Шарав әр-түрлі әрлеу формаларын меңгере бастады және атақты композиторлар И.Стравинский Д.Шостаковичтің кескіндемелері⁵, оның музыкадағы көз-қарасының қалыптасып дамуымен байланысты екенін дәлелдеді.

Шарав осы симфонияда оркестр мен қоса хорды да пайдаланды. Әлемдік симфонияның көптеген жанрлары бар. Соның ішінде тек симфониялық оркестрге жазылып қойылмай, хорды пайдалануы XIX ғасырда өз орнын тапқан жаңалығы еді. Мысалы ұлы Вена композиторы Л.Бетховеннің тоғызыншы симфониясының соңғы бөлімінен бастау алған вокалдық симфонизм,

¹ Уртын дуу моңғол халық әні. Сөзбе-сөз аударғанда «ұзақ дыбысты әуен» Халық әнді «ұзын үнді», «қысқа үнді» деп екіге бөледі.

² Морин хуур моңғол халық ұлттық аспабы.

³ Марзан моңғол халқының бір күндік бейнелеген сурет. (Богд ханға (1911-1912 ж) суретші Балдуу Шарав «Монголын нэг өдөр», «Үрс гаргаж байгаа нь» деген екі сурет сызып береді. «Монголын нэг өдөр» суреті Богд ханға қатты ұнайды. Себебі моңғолдардың бір күндік тұрмыс тіршілігін, салты мен мәдениетін қоғамды суреттегені ұнап хан «Марзан» деп лақап ат береді. Осылай суретті Марзан атаған. Бұл туынды моңғолия Уланбатырда Г.Занбазардың атындағы Музейде сақтаулы.

⁴ Судар судар моңғол жұртының діни өсиет кітабы. Судар оқу діни рәсімдердің тұрақты әуенмен оқу

⁵ Д.Шостакович өзінің «О подлинной и мнимой программности» деген мақаласында «анық бір оқиғасыз жанды жақсы музыка болмайды» деген. Шарав: «маған да, осы ұлы композиторлар сияқты, музыка жазбас бұрын бағдарлама, мазмұн, мағына керек» деген. Шостакович Д. О подлинной и мнимой программности Советская музыка. 1951. №5.

Австриялық композитор дирижер Г.Малер, орыстың ірі композиторы С.В.Рахманинов, Қазақстан композиторы Ғазиза Жұбанованың үшінші симфониясында «*Сарыөзекские метафоры*», XX ғасырда моңғол кәсіби музыкасында да өзінің жалғасын тапты. Оның үлгісі моңғол кәсіби композитор Б.Шаравтың Екінші симфониясы.

Бұл шығарма 1988 жылы Ленинград қаласының мемлекеттік филармониясында Д.Шостакович атындағы концерт залында халықаралық музыка фестивалінде орындалды. Симфонияны естіген көрермендер Шаравты үш мәрте шақырып құттықтап қол соқты¹. Осылай туындысы сәтті болғаны, кәсіби шығармасының жетілуімен өркендеуінің дәлелі. Осы шығармасы әлемнің көптеген елдерінің сахна төрінде шырқалып, моңғол халқының музыкасын әлемге паш етіп, насихаттап танытты. Бұл симфониясы үшін Бямбасүрэн Шаравқа Моңғолия мемлекетінің еңбек сіңірген өнер қайраткері (2002) атағы берілді.

Композитор әрімен қарай шығармашылық әр жанрда талмай жұмыс істеді. Оның туындыларының мазмұны мен әуені жан-жақты байи түсті. Музыкамен туған жерінің табиғатын, ұлттық салтын, тұрмысын бейнелеу арқылы, халықты күнделікті жарқын өмірмен таныстырып жақындастырды. Ол моңғол халқының мәдениетін, рухын асқақтата отырып музыканың көптеген жанрларына қалам тартты². Атап өтсек: опера «Шыңғыс хан» (2003), I симфония (1983), II симфония (1986), III симфония (1990); балеттер «Ононд хатаагдсан илд» (1990), «Алтан уураг» (1993), «Зуурдын орон» (1998); рок балет «Сэрүүн намар» (2008), мюзикл «Эрт унасан хяруу» (2008), 2 кантата, 2 оратория, 5 биге арналған оркестрлік музыка, 11 увертюра, көркем фильмге арналған музыка (25), жетпістей жеке аспаптарға арналған шығармалары, фортепианоға арнаған пьесалары (45), халық әндер өңдеулері (17), романс-тары (22), хорлар (12), үш жүздей ән.

Б.Шаравтың музыкасы идеялық мазмұндылығымен, көркем құндылығымен, лирикалық серпінімен, эмоционалдық көңіл-күйімен жарқын көрінеді. Шығармаларының шырқамалы әуені оркестрді өрістете түседі, кез келген халық аспаптарымен келетін әуеннің даралығымен ерекшеленеді. Музыка тілімен жан жақты ашуды мақсат етті³.

¹Моңғолия музыкатанушы, композитор Б.Жанцанноров: «Д.Шостакович атындағы концерт залында халықаралық музыка фестивалінде ең үздігі Шаравтың Екінші симфониясы болды. Бұл туындысы уртын дууды симфонияға енгізгені жаңалығы болып ұлттық лебімен өз таңбасы қалдырды» деген, Музыкатанушы С.Энхбулаг: «Шарав моңғол симфонизмді тұжырымдады деп есептеуімізге болады. Оның екінші симфониясы моңғол ұлттық кескін- келбетін оркестрде ерекше гармониялармен әрлеп, уртын дууны пайдаланғаны байқалады. Шарав моңғолдың симфонизмін халықаралық деңгейде әлемге мойындатты» деген.

² Б.Шарав бір сөзінде: «композитор музыка өнерінің бір ғана емес барлық жанрына өзін арнау қажет» деген.

³Б.Шарав туралы Моңғолия елінің еңбек сіңірген өнер қайраткері композитор С.Гончигсумлаа «Шарав, садақтың жебесінің өткірлігі сияқты музыкаға өз ағынын әкеліп,

Шарав: «Өз ұлтымыздың ұлттық рухани байлықтарын зерттендер, көбейтіндер, сақтандар, дамытындар және оларды әлемдік мәдениет деңгейге паш етіндер» деген¹. Бұл сөзге оралсақ, композитордың әлемге жаһандандыру, ұлттық төл тумалығын сақтап қалуы, отаншылдық сезімін, сүйіспеншілігін, жастарды музыкасы патриоттық рухта тәрбиелеп жетелеп отырғанын сезінесіз. Оның шығармашылығы уақыт өткен сайын егеменді елінің рухын асқақтатып, туған халқының сарқылмас рухани азығына айналып келеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Дамдинсүрэн.Ц Монголын нууц товчоо. Улаанбаатар, 1986. 156 б
2. Сайшаал. Б Чингис хааны товчоон. Улаанбаатар, 2005. 203-231 б.
3. Дэмбэрэл.Д Чингис хааны наян найман гавъяат ерэн таван мянганы ноёд. Улаанбаатар, 2002. 189 б.
4. Жанцанноров.Н Монголын хөгжмийн 12 хөрөг. Улаанбаатар, 1996. 189 б.
5. Баттөр.Б Төрийн соёрхолт, хөгжмийн зохиолч МУ-ын УГЗ Б.Шарав Чингис хаан дуурийн Чингис хааны дүрийн судалгаа/. Улаанбаатар, 2005. 21-35 б.
6. Аршмаа.Т Б.Шаравын Чингис хаан дуурийн Өүлэн эхийн дүрийн онцлог/. Улаанбаатар, 2013. 15-25б.
7. <http://www.sharav.mn/mn/news/show/>
8. <http://mongolcom.mn/read/50726>

«РЕТРО-СЮИТА» ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ВАЖИ АЗАРАШВИЛИ

Мирюсупова А.Х.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Творчество Важи Азарашвили это огромный пласт в музыкальной сокровищнице грузинского искусства, являющийся частью мирового культурного наследия. Погружаясь все глубже в творческую лабораторию Важа Азарашвили, становится ясно, что композитор в действительности разносторонняя величина. Он, обращаясь к самым различным музыкальным жанрам, чтит каноны предшествующие времени, но так же очень тонко передает и свое видение. На все вышеописанные произведения мы смотрим глазами самого ком-

кайталанбас таңбасын енгізді. Ол көптен жалғасқан дәстүрге айналған жүйені бұзды» деп айтқаны қайталанбас әуенінің бірегей ерекшелігін әкелгенін қортындылап бағалағаны.

¹ М.И.Глинка бір сөзінде «Музыканы жазатын халық, ал композиторлар халық әуендерін кәсіби түрде өндейді» деген және Советтік Қазақстан музыка мәдениетінің негізін қалаушыларының бірі А.В.Затаевич: «Ұлттық байлықтарыңды жоғалтпай өзгеріссіз осы заманға жеткізіндер. Ұлттық рухани байлықтарыңды зерттеп молайтындар, оларды жалпы адамзат мәдениетінің жетістіктерімен безендіріп дамыта түсіндер» деген екен.

позитора, поскольку он глубоко прочувствовал каждое свое детище.

В творчестве В. Азарашвили, как одного из представителей композиторов - «шестидесятников», по-своему отразилась система мышления, идущая от традиций западно-европейской культуры, преломленная через эстетику грузинского искусства с его общественной значимостью.

Концепция музыки исходит из идеи строгого самоограничения при полной свободе выбора любых выразительных средств, при этом его творчество глубоко лирично, индивидуализированно и вместе с тем отличается своеобразной техникой. В разных его произведениях происходит расширение круга выразительных средств. Изысканная гармония, органичность фактурных планов, коллаж, цитирование, вариантность характерные компоненты стиля композитора.

В фортепианном творчестве В. Азарашвили неоднократно отдает предпочтение сюите, как жанру, состоящему из самостоятельных пьес. Диапазон образной сферы фортепианных сюит необычайно широк. В этих произведениях композитор раскрывает образ с различных сторон, используя многочисленные красочные оттенки. Простые темы добра и зла, мира и любви, противоречий и непринужденности раскрываются в произведениях грузинского автора. Достаточно проанализировать фортепианные сочинения, которые по своей сути не имеют между собой ничего общего: тут и сюита «Слуга двух господ», имеющая легкий, задорный характер, довольно страстная, колоритная музыка «Испанской сюиты». «Ретро сюита» и «Джазовая сюита», ставшие аналогом хорошего инструментального джаза в культуре людей, наконец освободившихся от шаблонов «старого» строгого времени и вдохнувших немного свободы и оригинальности с западного мира.

Приведем хронологическую таблицу сюит для фортепиано и скрипки и фортепиано:

Год создания (переложения)	Название	Название и количество частей
1983	«Грузинская сюита» для двух фортепиано	1. Берикаоба 2. Свадебная 3. Юмористическая 4. Свирель 5. Танцевальная 6. Любовная 7. Пастушечья 8. Гандаган
1983	«Испанская сюита» для двух фортепиано	1. Корида 2. Болеро 3. Серенада 4. Песня Дон-Кихота, 5. Хота
1992	«Ретро сюита» для двух фортепиано	1. Memory 2. Dance Flor 3. Jazz-waltz 4. Once in America
2000	Сюита из балета «Хевисбери» для скрипки и фортепиано	1. Танец женщин 2. Юмористическая 3. Дзидзия прощание и танец девушек

2002	Сюита «Слуга двух господ» музыка к пьесе К.Гольдони переложение автора для фортепиано в 4 руки	1.Тарантелла 2.Менуэт 3.Танец с ветками 4.Галоп
2003	Сюита «В цирке» для фортепиано в 4 руки	1.Текла идет в цирк 2.Парад 3. Иллюзионист 4. Прогулка в цирковом поезде 5. Взлет машины и взрыв 6. Появление фосфорной женщины 7. На качелях 8.Текла заснула 9.Веселый аттракцион
2005	Сюита «Нацаркекия» для фортепиано в 4 руки, музыка к спектаклю Г. Нахуцривили	1.Пролог ученики ставят «Нацаркекия» 2. Нацаркекия 3. Песня Дэвов 4. Танцевальная 5.Плач Каплана 6.Восточный танец 7. Танец «Картули» 8. Дуэт Каплана и Ибрусти 9.Песня Нацаркекия
2006	Сюита «Сапожник Габо» переложение для скрипки и фортепиано	1.Песня Габо 2.Вальс французской девушки 3.Грустная песня Габо 4.Кан-кан
	«Джазовая сюита»	1.Фокстрот 2. Блюз 3.Чарльстон 4.Сентиментальное танго

Зависимость композиторского творчества от состояния культуры концертного исполнительства является во многом определяющей. Большинство авторов создавали свои сочинения в расчёте на конкретного музыканта, учитывая его технические возможности и личностные качества. Многие произведения своим появлением обязаны ярким талантливым исполнителям. По словам композитора, сюиты, а в частности «Грузинская сюита», «Испанская сюита» и «Ретро сюита» были написаны для прославленного фортепианного дуэта Медея Паниашвили Медея Алтунашвили.

Фортепианные сюиты композитора полны эстетики в ее непринужденном и простом виде, вместе с тем, насыщенная фактура и многообразие тем сюит, дают современным пианистам возможность к исполнению интересной и доступной музыки. Сам жанр сюиты приобретает новый смысл у автора, благодаря сочетанию танца и песенности во многих частях. Сюиты Азарашвили несут прямую ассоциацию с нашим временем, а значит новыми взглядами на мир, посредством музыки.

Многообразное воплощение жанр сюиты в творчестве В. Азарашвили получает, с одной стороны, благодаря углублению тематики, расширению жанровых возможностей, программному фактору. С другой стороны, за счет

активизации поиска новых выразительно-тембровых (а отсюда и образных) возможностей. В них активизируется переосмысление инструментальных жанров, имеющих барочный генезис, классицистской и барочной стилистики в целом. Для всех опусов этого периода в жанре сюиты общим становится реализация диалог «барокко XX век» не только на уровне воспроизведения старинных жанров и форм, но и «на уровне коммуникативного «прорыва» в сферу определенного стилизового пространства» [1]. Современное отношение к барочной традиции отличается синтезом новейшей композиторской техники с широким использованием приемов стилизации и аллюзий. Кроме того, необходимо отметить и другие тенденции в развитии сюиты. Это сюиты циклов нефольклорного направления, раскрывающихся посредством ассимиляции достижений европейской культуры при доминировании национальной тематики.

Ярким примером обращения к рассматриваемому жанру является «Ретро сюита» для двух фортепиано (1992). В произведении тенденции XX столетия объединяются здесь в своеобразный звуковой синтез-экшн классики-джаза-популярной (и непопулярной), лёгкой и серьёзной музыки в их взаимодействии, когда почти совершенно невозможно отделить одно от другого. В этом произведении сосредоточились ярчайшие грани творческого дарования Важи Шалвовича.

Сюита включает четыре части:

1. Memory
2. Dance Flor
3. Jazz-waltz
4. Once in America

Четыре развернутых номера сюиты четыре картины: лирическое повествование, скерцозная игра, танец, мир лирических воспоминаний, объединены разветвленной системой интонационно-тематических связей, тщательно выписанных автором.

Последовательность, выстроенная в сюите, опирается на чередование темповых характеристик и трёхдольных и четырехдольных размеров:

Часть	Memory	Dance Flor	Jazz-waltz	Once in America
темп	Andantino		Tempo di valse	Allegro vivo con fuoco
размер	3/4	4/4	3/4	4/4

Произведение обладает образно-смысловой цельностью, идейной взаимосвязанностью частей, которые не свойственны сюите в такой мере. Каждая из четырех частей неотъемлемая часть общего содержания, очередная фаза в развитии скрытой сюжетной линии.

«Ретро сюита» открывается небольшой пьесой «Memory», написанной в простой трехчастной репризной форме с развивающей серединой. Это лири-

ческая и философская страница произведения, особая атмосфера ностальгии и воспоминаний. Первая часть начинается с незамысловато красивой и быстро запоминающейся мелодией вальсового характера в партии первого фортепиано. Мелодия усилена аккордовой фактурой. Партия второго фортепиано выполняет роль аккомпанемента. Ненавязчивая мелодия в ритме вальса объединяет эту пьесу в одно целое. Музыка излагается широким развитием фактуры.

Мелодия средней части тематически схожа с первой частью. Контраст в развивающую середину вводит партия второго рояля обогащенная большим количеством триолей и хроматизмов (низходящие поступенные движения).

Реприза синтезирует в себе все тематические элементы, как бы подытоживая образное развитие всей части.

Вторая часть «*Dance Flor*» контрастна по отношению к предыдущей пьесе. Она выдержана в характере скерцозного изящного танца. Эта миниатюрная пьеса написана в простой двухчастной форме. Фактура довольно легкая и не перегруженная. Что касается гармонических средств, то отношения между гармониями в этой пьесе весьма занимательны, поскольку зиждется все на доминантовых цепочках. Каждая гармония является доминантовым нонаккордом к следующему.

Следующая пьеса сюиты «*Jazz-waltz*» несущая яркость, блеск и праздничность. Пьеса написана в форме вариаций. В части сохраняются устоявшиеся элементы жанра вальса: трехдольный размер, пунктирный ритм в аккомпанементе, создающий «неустойчивость» и яркий акцент на первую долю и т.д. Фактура, достаточно многозвучная, а также насыщена специфическими пианистическими приемами. Техника основывается на стаккатных звучаниях, аккордовых «кляксах», жёстких и заостренных ритмических акцентов.

Последняя пьеса сюиты «*Once in America*» напоминает скорый экспромт, о чем говорит заданный характер «*Allegro vivo con fuoco*». Вся пьеса зиждется на жестком ходе «*pasus duriusculus*».

Часть написана в простой трехчастной форме. Крайние части построены на теме, полной скачков, гармонических фигураций и секвенционном развитии. Богатое ритмическое разнообразие, обилие альтераций характеризует эту часть.

В «Ретро-сюите» Важа Азарашвили применяет выразительные средства, присущие тому или иному импровизационному джазовому стилю, что выражается в: особенностях джазовых конфигураций ритма, мелодического и гармонического образования, синкопирования, а также в особенностях динамического развития, штрихах, текстовых ремарках и т.д. Подводя итоги, хочется особенно отметить, что композитор пытался противопоставить реальной жизни мир грез и мечты. В «Ретро сюите» воплощаются лирика настроений, душевных состояний и красочные картины жизни, схваченные в ее стремительном беге, ее нарядных праздничных формах, в захватывающей танцевальности. Ощущается острота реакции композитора, тонкая изысканность лирических переживаний.

Список использованных источников:

1. Мегрели Р. Рыцарь культуры <https://tbilisi.media/tbilisi-week/40199-ryitsar-kulturyi>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №2 ГАИПА ДЕМЕСИНОВА.

Нарманов Р.И.,

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Акпарова Г.Т.*

В современной музыке творчество Гаипа Демесинова относится к числу ярких явлений каракалпакского музыкального искусства. Композиторское творчество Гаипа Демесинова многогранно. Его яркие разножанровые произведения пропитаны каракалпакскими, казахскими и узбекскими народными напевами.

При всем многообразии обращения композитора к музыкальным жанрам любимым остается симфоническая музыка. Симфонические произведения занимают большое место в творчестве Гаипа Демесинова. Его такие произведения, как две программные симфонии: «Каракалпакия» (1971) и «Бозатау» (1980), три концерта для фортепиано с оркестром (1971, 1976, 1994), «Прелюдия и fuga» для симфонического оркестра, Симфониетта для камерного оркестра привлекают ярким национальным тематизмом и уверенным владением оркестровым письмом.

Уже первая его симфония «Каракалпакия» серьезное профессиональное сочинение, свежее по языку, динамичное и стройное по форме. I часть начинается со Вступления. Драматическое звучание передает динамику происходящего в Каракалпакии революционных событий. В основе этой части лежит каракалпакская народная песня. Заканчивается часть торжественно и победно. II часть лирическая. Она является как бы зарисовкой богатой природы родного края. Эта часть напевна, наполненная прозрачным звучанием, создающая состояние созерцания и покоя. III часть посвящена современной молодежи и их успехам. Живой характер этой части соответствует жизнерадостному эмоциональному тону, присущему советской молодежи. Музыка симфонии глубоко национальна, пронизана интонациями каракалпакских народных мелодий, автору удалось убедительно выразить средствами музыки заложенную в произведении программу. Для творчества Гаипа Демесинова характерно владение крупной формой и оркестровым письмом. По словам каракалпакского музыковеда Д. Джанабаевой «плодотворность, зрелость мысли, неиссякаемый лиризм, широта охвата, умение масштабно выстроить форму, как того требует жанр симфония всем этим в совершенстве владеет композитор» [1].

В *Концерте для фортепиано с оркестром №2* (1976) Гаип Демесинов заявляет о себе как композитор с уже определяющими принципами. Премьера Концерта состоялась на выездном пленуме Союза композиторов Узбекистана в Нукусе. Концерт был исполнен каракалпакским симфоническим оркестром, дирижер К. Заретдинов, солистка Н. Лебедева.

А. Худайбергенова в своей статье «От дутара до симфонии» писала: «исполнители нашли ту меру индивидуального и обобщенного, которые так характерны для жанра концерта. В интерпретации музыканты подчеркнули момент концертирования: рояль выступал в роли солирующего, демонстрируя свои виртуозные возможности. Исполнителям удалось выстроить форму концерта, ясно подчеркнуть его основные разделы, используя при этом тембровые и динамические средства» [2].

В трех частях концерта запечатлены различные стороны жизни каракалпакского народа. Здесь особенно полно раскрывается в качестве самобытной черты национального характера, национальной художественной психологии лиризм. Именно лирика во всем ее диапазоне (от задумчивого созерцания до патетики) в центре повествования.

В становлении формы концерта решающую роль сыграли принципы развития, ведущие происхождение от западноевропейских и русских инструментальных школ. Сочинение композитора претворяет черты традиционной трехчастной модели классического концертного жанра, атрибутные признаки которого сохраняются и в музыке XX-XXI веков. В основе произведения лежит симметричный тип концертного цикла с чередованием «быстро-медленно-быстро», регламентированными формами. Сохраняются также функции частей и разделов формы: I часть *Allegro moderato*, II часть *Andante*, III часть *Allegretto*

Единство цикла достигается традиционной последовательностью частей и интонационным родством тематизма, связи музыкального материала, осуществляемые на тематическом и композиционном уровне.

I часть (*Allegro moderato*) сонатное аллегро, определяется как наиболее значительная, репрезентирующая значимые и устойчивые тематические элементы с ясно очерченными функциональными отношениями.

Важную драматургическую роль играет тема Вступления, содержащая мотив-зерно Главной партии. Тема Вступления проводится у всего оркестра, в партии фортепиано звучат пассажи.

Со второй цифры вступает Главная партия, проводимая у солиста в партии фортепиано:





Небольшое связующее построение подводит к глубоко проникновенной, лирической побочной партии. С седьмой цифры вступает побочная партия, проводимая в партии оркестра у духовых инструментов.

С восьмой цифры побочная партия проводится у солиста:



Специфической чертой тематизма в Концерте Г. Демесинова становится опора на фольклор каракалпаков. Интонационный строй побочной темы концерта в той или иной степени перекликается с оборотами романтически приподнятой темы главной партии и интонационно напоминает народную каракалпакскую песню «Яр қарасы көрінбейді көзіме».

Более высокой степенью насыщенности фактуры, в том числе имитационным развитием, отличается разработка. В разработке композитор применяет приемы полифонического сгущения и уплотнения, достигающиеся с помощью стреттных наслоений основных тематических элементов. Интенсивность звучания инструментов усиливается подключением голосов, сменой и чередованием оркестровых групп, в каждой из которых звучит свой интонационный вариант начального мотива главной и побочной партии. В поисках новых колористических эффектов композитор широко использовал низкие регистры различных групп инструментов.

Посредством сольной каденции осуществляется переход от разработки к репризе. Каденция становится органичной частью развертывания драматургии целого и музыкальной формы. Она построена на самостоятельном материале. Своеобразным итогом данного взаимодействия становится ее возвращение в коде финала, что еще раз подчеркивает важную драматургическую роль темы.

В целом в I части намечаются образно-драматургические линии развития: эпическая и лирико-жанровая (песня).

II часть (*Andante cantabile*) определяет с одной стороны, жанровую специфику тематизма, с другой указывает на его вокально-песенную природу. Вторая часть занимает центральное положение не только в форме, но и в музыкальной драматургии цикла, соединяя образные сферы крайних частей. Она написана в форме вариаций.



Особую роль звуковой палитры играет регистрово-фактурный фактор. Тематическое развитие осуществляется в условиях смены фактуры: от плотной аккордовой многослойной вертикали, изложения фигурационного типа до прозрачной «разряженной фактуры», насыщенной выразительными подголосками оркестровых групп. Музыкальная ткань постоянно находится в процессе обновления и преобразования.

III часть (Allegretto) картина народного празднества с жанрово характерной напористой темой. В основе части концерта лежит известная инструментальная цитата нама для дутара «Назлы»:



Третья часть обобщает всё предшествующее развитие. Организованный ритм, собранность и устремлённость движения всё это ассоциируется с картиной грандиозного народного праздника. Композитор мастерски использует приемы, которые вызывают игру на народных щипковых инструментах рубаб и дутар.

Мудрая, земная простота, живость и размах 6/8 изложенного придают финалу черты эпической фрески. Г. Демесинов включил в финал тему побочной партии из первой части цикла, что способствует цельности, спаянности цикла.

Основная тема финала, изложенная в партии солиста, имеет устремлённый характер и охватывает практически весь диапазон фортепиано. Она

включает различные элементы музыкального языка: активно-унисонное изложение, мелодию и сопровождающие аккорды, что подчёркивает обобщающий её склад и характер. Основная тема повторяется несколько раз, как бы укрепляясь в сознании слушателей. Сохраняя в партии оркестра выразительные терцовые ходы, композитор в изложении и варьировании темы у солиста принимает новые выразительные средства и фактурные приёмы письма.

Виртуозность сольной партии позволяет всесторонне раскрыть художественный образ сочинения, а методы симфонической разработки показать всю его многогранность.

В сочинении концертность и симфоничность выступают в тесном единстве. Наряду с точными и видоизменёнными повторами, имитациями, вариантными подхватами, присущими концертности, композитором многогранно используются различного рода трансформации тематизма, приемы мотивно-мелодической разработки и переинтонирование. При этом дробление темы, вычленения интонационных ячеек и секвенцирование нередко сочетаются с полифоническими приемами развития.

Мотивно-тематическое развертывание, воспринимающееся как непрерывная цепь интонационных событий, постоянно открывающиеся и обновляющиеся планы оркестровой структуры, «говорящие» цитаты, аллюзии, опосредованно-ассоциативно или прямо раскрывающие программный сюжет сочинения, все это придает ему особую смысловую объемность и глубину.

Многообразие своих воплощений завораживает оркестровое пространство симфонической партии с ее переходами от аскетичных унисонов к мощному контрастно-полифоническому многоголосию, с тонкой фактурно-тембровой дифференциацией музыкальной ткани, изобилующей выразительными соло и оркестровыми tutti. Концерт написан в циклической форме, три части которого отражают обобщенно-сюжетную программность.

Исполнительские трудности здесь заключаются в совмещении различных ритмических рисунков, координации обеих рук при исполнении звучащих одновременно контрастных фактурных мотивов, гибком переключении при смене эпизодов то подчёркнуто кантиленных, то активных, динамичных. Интонационные, гармонические, ритмические переключения создают иллюзию непрерывно выющихся странных прихотливых узоров. Эти переплетения различных фактур, пластов, слоёв, линий, аккордовых комплексов, разнорегистровых мотивов то моторных, почти токкатных, будто ускоряющихся, то широких, медленно разливающихся, с колокольными отзвуками постепенно нарастают, спрессовываются, нагромождаются вплоть до кульминации.

Концерт для фортепиано с оркестром №2 Гаипа Демесинова заметное явление в музыкальной культуре автономной республики. Для него характерны цельность, стилистическое единство и специфика избранного жанра. Как указывает музыковед Д. Худайбергенова «сохраняя связь с классическими традициями, второй концерт представляет слушателю новое и оригинальное музыкальное содержание. Его своеобразие обусловлено свежестью мелодии, которую композитор черпает из сокровищницы каракалпакского народного

творчества. В концерте использованы и народные мелодии танцевального характера. Естественно, что народно-песенная фактура налагает отпечаток и на образный строй концерта. Светлая лирика перекликается с элементами элегического оттенка» [3].

Исследование произведений композиторов современности, существенно обогатит репертуар современных пианистов, а также учебно-педагогический репертуар. Как справедливо отмечала Е. Долинская, автор труда «Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия», отечественным пианистам следует «идти по пути расширения репертуара, в том числе и из «запасников» фортепианного концерта. Здесь многие достойные партитуры по причинам, продиктованным издержками времени, а порой и совершенно неясными, оказались либо исчезнувшими с пианистического горизонта, либо вообще не становились известными, сразу попадая в раздел белых пятен на музыкальной карте нашей страны» [4, с. 11].

Список использованной литературы:

1. Джанабаева Д. Новатор в музыке Советская Каракалпакия №147 от 1 августа 1987 г.
2. Худайбергенова А. От дутара до симфонии Советская Каракалпакия №39, от 23 февраля 1984 г.
3. Худайбергенова Д. Музыка рожденная сердцем Советская Каракалпакия №159 от 19 августа 1987 г.
4. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2006. 557 с.

ФЕЛИКС КЛИЗЕР — УНИКАЛЬНЫЙ ВАЛТОРНИСТ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Сагимбаев И.С.,

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор кафедры
музыковедения и композиции*

Джумакова У.Р.

В современной концертной практике исполнительство на валторне занимает важную роль. Историю валторнового исполнительства принято рассматривать, начиная с эпохи барокко, когда появились натуральные валторны [1]. С тех времен исполняется Брандербургский концерт №1 И.С.Баха, с двумя солирующими валторнами. Большое наследие принадлежит композиторам эпохи классицизма (концерты для валторны И.Гайдна, В.А.Моцарта, соната Л.Бетховена). С появлением хроматической валторны репертуар валторниста обогатился концертами К. Матиса, Р. Штрауса, П. Хиндемита, Р.М. Глиэра.

Впервые хроматическая валторна была использована Л.Бетховенем в Девятой симфонии. В третьей части там звучит объёмное, красивое solo[2].

Наряду с сольной концертной практикой исполнительство на валторне представлено в партиях solo в оркестровой музыке. Валторне предоставляли возможность выступить многие великие симфонисты. В «Весёлых проделках Тиль Уленшпигеля» Р.Штрауса валторна является главным героем. Множество ярких, мощных, солирующих эпизодов встречаются в симфониях Г. Малера. Так, мощное solo шести валторн открывает его Третью симфонию. Тембр валторны в развёрнутом, мелодическом, напевном solo придаёт с самого начала второй части Пятой симфонии П.И.Чайковского особое настроение воспоминания. Таким образом история оркестровой музыки показывает огромные возможности использования валторны и творческой деятельности валторнистов. Известны такие валторнисты такие, как Кристиан Менгис (Германия, XVIII в.), Ян Стих, более известный как Джованни Пунто (Чехия, XVIII в.), Людвиг Венцель Лахнит (Франция XIX в.), Франц Штраус (Германия XIX в.), Виталий Буяновский (Россия XXв.), Деннис Брейн (Англия XXв.) и т.д. [3]

Современное исполнительство на валторне представляют такие известные музыканты как Радек Баборак (Чехия), Штефан Дорр (Германия), Аллезио Аллегрини (Италия), Дмитрий Воронцов (Россия) и т.д. Их профессиональная деятельность была связана с работой в оркестре. Они также выступали как солисты, либо приходили к утверждению сольной практике. Например, на протяжении семи лет Радек Баборак работавший как первая валторна Берлинской филармонии в 2013-м году выступил с японским оркестром, исполнив Второй концерт Р.Штрауса.

К молодому поколению валторнистов относятся Марк Грубер (Германия) [4], Николаз Рамез (Франция) [5], Феликс Клизер (Германия) [6]. Они выступают преимущественно на концертах, фестивалях, конкурсах. Многие из них обладают званиями на престижных конкурсах и делают записи [5]. Представителем молодого концертирующего поколения валторнистов является Феликс Клизер. Это интересная личность привлекла внимание автора статьи своей необычной судьбой и оригинальным творчеством. Задача работы состоит в том, чтобы показать Феликса Клизера путь к признанию как музыканта.

Феликс Клизер уникальный валторнист. Он смог преодолеть множество трудностей, которые поставила перед ним жизнь. Клизер хочет выразить свой внутренний мир и своё отношение к жизни с помощью валторны. Его удивительная игра на валторне восхищает своим мягким тембром, виртуозной техникой, а также оригинальной трактовкой исполняемого произведения. Его концертмейстер Кристофер Кеймер, с которым Феликс Клизер записал ряд альбомов, отметил, что «Феликс Клизер очень музыкальный исполнитель, он тонко чувствует подачу звука, а также имеет великолепные технические возможности и интересные трактовки произведений. С ним легко работать» [7]. В его исполнении также отмечают музыкальность и признают поэтому, как «абсолютно исключительный талант» (Frankfurter Allgemeine Zeitung) [8]. Сам он,

однако, придерживается мнения, что его «талант переоценён!» [7]. Свои успехи он приписывает усердию и силе воле. Показательно его собственное самооценка: «К сожалению я не из тех людей, которые могут делать что-то от природы <...> Может быть, я выбрал валторну потому, что подумал: если я смогу осилить валторну, то я смогу все» [7].

Его нелегкая судьба определилась сразу же после рождения (Гёттингер 1991 год). У него не было рук и мир, для него, был ограничен. Но уже с детства Феликс преодолевал жизненные обстоятельства, он избрал валторну и старался подчинить её себе как инструмент, чтобы общаться с музыкой и выразить свой внутренний мир.

Сегодня ему исполнилось 27 лет, и он входит в число людей, которые смогли достичь в музыке больших результатов, казалось бы, не имея на это объективных возможностей [6]. История знает лишь не много случаев, когда люди с ограниченными возможностями достигали больших результатов. Например, художник и писатель Кристи Браун, несмотря на церебральный паралич, рисует и пишет левой ногой [9]. Томас Квастхофф обладая патологией кистей рук и с серьёзной деформацией ног стал оперным и джазовым певцом [10]. Джазовый пианист Мишель Петруччиани тоже стал известным вопреки тяжелого генетического заболевания [11]. Флизер Клизер тоже с невероятным, для музыканта, физическими отклонениями, за свой путь до сегодняшнего дня, смог добиться того, что слушатели видят в нём настоящего музыканта и личность.

В музыкальной школе на предложения играть на других инструментах Феликс отвечал: «Я хочу играть только на валторне!» [7]. О том, почему он выбрал и настоял перед родителями о своём решении, откуда взялась это идея, как он узнал, что такое валторна— на эти естественно возникающие вопросы он отвечал, что «понятия не имеет» [7]. Тогда же, он определил свою заветную мечту— исполнить концерты В.А.Моцарта, которого как композитора он высоко ценил.

Его профессиональное становление связано в Ганноверской высшей школе музыки, в которую он поступил в тринадцатилетнем возрасте в класс профессора Яна Шредерера. Ян Шредерер- считается одним из ведущих исполнителей на натуральной валторне. Известны его записи более шестидесяти концертов [12].

В семнадцать лет он продолжил профессиональное обучение там же, но у профессора Маркуса Маскунити. Он тоже является известным валторнистом и педагогом. Во время обучения Феликс Клизера Маркус Маскунити был главным валторнистом Королевского Стоггольмского филармонического оркестра [13]. В классе у профессора Феликс Клизер занимался также, как и другие учащиеся. Маскунити требовал от Феликса таких результатов, которые мог бы достичь полноценный человек. В своей книге Клизер пишет, что «за всё обучение ни разу не было обращено внимание на мою инвалидность» [8].

Естественно, что такие объективные физические данные предполагали особое внимание к постановке. Над постановкой он сам, и никто другой, рабо-

тал. Педагоги, мастер инструмента и окружение могли только помочь. В интервью радио «классика» на вопрос по поводу постановки Феликс Клизер дал обстоятельную характеристику: «Когда я начал в возрасте четырех лет заниматься на валторне, инструмент был на земле, а мой торс был таким же длинным, как валторна. Таким образом, клапаны были точно на нужной высоте. Но когда я стал больше, нам быстро пришла идея штатива. Гораздо более центральной проблемой моей карьеры было то, что я не мог положить руку в раструб валторны. Потому что рука оказывает огромное влияние на звук, делая его темнее и круглее. Когда мне было десять лет, я уже понял, что звучу слишком ярко, слишком много трубного звона. И я очень быстро понял, что мне нужно взять это под контроль, если я хочу играть профессионально» [7].

Как известно, при игре на валторне должны быть задействованы обе руки. Феликс Клизер сам разработал для себя методику игры на инструменте с помощью левой ноги. Она заменяет ему левую руку. Левую ногу он поднимает наверх, и ставит на специальную стойку, сидя на стуле. Сам же инструмент стоит на специальной крепкой стойке, которая изготавливается мастером инструмента. При сохранении обычной опорной функции только у правой ноги. Валторна Феликса была тоже сделана особым образом. В раструбе закреплена пробка, с помощью которой регулируется звучание, которая должна была делать правая рука. При таком раструбе не задействована правая рука. Поэтому, той возможности в тэмбровом разнообразии, которую даёт действие правой руки, Феликс в использовании своего инструмента лишен. В его раструбе пробка закреплена только в одном положении и не может двигаться.

Рабочий день Клизера составляет восемь часов. Большую роль он уделяет качеству игры. Феликс Клизер ведет активную концертную деятельность. О географии его выступлений дает представление информация о концертах за 2019 год, которая находится на его сайте. Например: Саарбрюккен, Германия (Конгресс Холл), Экс-ан-Прованс, Франция (Большой театр), Кошице, Словакия (Филармония), Хехштанд, Дюссельдорф, Германия [8].

Когда слушатели видят Феликса Клизера на сцене, внешнее представление исполнителя не привычно. Перед выступлением он приветствует и благодарит слушателей поклоном, садится на стул, снимает обувь и высоко на уровне плеч поднимает левую ногу, кладя её на специальную стойку. Но стоит ему заиграть, как все забывают про внешний вид и наслаждаются красивой игрой музыканта.

Репертуар Феликса Клизера включает такие произведения, как Концерты В.Моцарта, Й.Гайдна, Соната для валторны и фортепиано Д.Райнбергера (1839-1901), Трио для валторны, скрипки и фортепиано И.Брамса, «Адажио и аллегро» для валторны и фортепиано Р.Шумана, а также два концерта Р.Штрауса. На сегодняшний день произведения из его широкого репертуара записаны на четырех альбомах (период 2013-2019).

Феликс Клизер является обладателем премий «Life Award» в категории «Искусство и культура» (Инсбрук, 2010), ECHO Klassik и Леонарда Бернштейна (2014) [14], призёром конкурсов «Jugend musiziert» и Stiftung Spektra.

Как член Немецкого федерального молодёжного оркестра, он выступал в крупнейших залах Германии (2008-2011). В качестве солиста он работал с такими известными коллективами как Берлинская, Кёльнская, Мюнхенская и др. филармонии. Его партнёрами были популярный певец Стинг, известные дирижёры Саймон Рэттл, Марио Вензаго и Рассел Дэвис [8].

Таким образом, изучение его творчества открывает перед нами Феликса Клизера, музыканта молодого поколения, уникального валторниста, достигшего своей мечты и воплощающего своей концертной деятельности поставленную цель— проявить себя как личность, в полноте человеческих возможностей, не смотря на физические недостатки. Посредством «общения» с валторной, он смог преодолеть все трудности и стал уникальным валторнистом. Нет сомнения в том, что этот уникальный путь будет продолжен в новых творческих успехах.

Список использованной литературы:

1. Усов Ю.А./ История зарубежного исполнительства на духовых инструментах/ Издательство «Музыка» М: 1978. 27-45 с.
2. Кирилина Л.В./«Бетховен. Жизнь и творчество./ Второй том/ М: 2009. 353-355 с.
3. Radek Baborak/ About me/ URL: <http://www.baborak.com/en/about-me> (дата обращения: 28.03.2019)
4. Marc Gruber/ Home/ URL: <https://marcgruber.com/> (дата обращения: 28.03.2019)
5. ARD-MUSIKWETTBEWERB 2016 RÜCKBLICK HORN/ BEZWINGER DER GLÜCKSSPIRALE URL: <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/ard-musikwettbewerb-2016-horn-rueckblick-100.html> (дата обращения: 28.03.2019)
6. Wiki-goettingen/ Felix Klieser/ URL: http://www.wiki-goettingen.de/index.php?title=Felix_Klieser (дата обращения: 28.03.2019)
7. Interview von September 2013/ Publiziert bei klassik.com URL: <https://portraits.klassik.com/people/interview.cfm?KID=17036> (дата обращения: 28.03.2019)
8. Felix Klieser/ Fussnoten/ URL: <http://felixklieser.de/read-en> (дата обращения: 28.03.2019)
9. Wikipedia/ Christy Brown/ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Christy_Brown (дата обращения: 28.03.2019)
10. Wikipedia/ Thomas Quasthoff/ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Quasthoff (дата обращения: 28.03.2019)
11. Wikipedia/ Michel Petrucciani/ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Petrucciani (дата обращения: 28.03.2019)
12. Wikipedia/ Jan Schroeder/ URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Schroeder (дата обращения: 28.03.2019)

13. Konserthuset Stockholm/ Markus Maskuniitty/ URL: <https://www.konserthuset.se/en/royal-stockholm-philharmonic-orchestra/members-in-the-orchestra/horn/markus-maskuniitty/>

14. Leonard Bernstein Award 2016 geht an Felix Klieser. URL: <https://www.dw.com/de/leonard-bernstein-award-2016-geht-an-felix-klieser/a-19024662> (дата обращения: 28.03.2019)

А.П. ИСАКОВА «КВАРТА-СОНАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Сакенова А.Б.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

Джумакова У.Р.

А.П. Исакова (1940-2012) пианистка, композитор, педагог, три десятилетия творчества которой связано с жизнью в Казахстане (1964-1994, г.Алматы). В ее композиторском творчестве важное место занимает фортепианная музыка, которая определилась ее педагогической деятельностью и исполнением. Ею написаны произведения вокальной (цикл «О, море» на слова Н. Букина), хоровой (кантата «Песни свободы» на слова кубинского поэта Н. Гильена), сценической (балеты «Кыз-Жибек», «Жарыс», «Батыры», «Гамлет», «Гак-ку»), инструментальной музыки (Сюита для фагота и фортепиано, Концерт-рапсодия для фортепиано на казахские темы с камерным оркестром и т.д.) Основное место в ее творчестве занимают фортепианные сочинения. Преобладающее большинство из них посвящено музыке для детей и юношества. Это пьесы («Хороводы», «Оркестровые голоса», «Сказки»), циклы («Сюита», «Школьные годы», «Партита», «Зоопарк», «Доброе утро», «Добрый день»). Для старшего возраста предназначены более крупные произведения (Токката, «Соната импровизация», Две фантастические пьесы, 24 прелюдии и т.д.) По наблюдениям В.М. Ибраевой, фортепианным произведениям А.П.Исаковой «свойственна непринужденность изложения. В ее музыке выкристаллизовывается индивидуальный стиль композитора, в основе которого лаконизм, стремление к простоте, ясность формы» [1, С.3-6]. Во многом эти стилевые черты объясняются методической направленностью.

Стремлением композитора обогатить музыкальный педагогический репертуар отличается также «Кварты-Соната». Она написана в 1982 году. Это развернутое произведение, предназначенное для зрелого исполнения не только в учебной практике, но и в публичном исполнении. Несмотря на то, что написано в Казахстане среди исполнителей оно малоизвестно, и в научной литературе не отражено, не используется в учебной и педагогической практике Казахстана.

Соната имеет две редакции. Рукописный вариант, в котором отражен первоначальный замысел, осуществленный в казахстанский период творче-

ства. В этой редакции она была названа просто как «Соната». Вторая редакция возникла намного позже, когда А.П.Исакова уже жила и работала в Москве (1994-2012). В этой редакции произведение было издано в российском журнале «Музыка и время» (2010) и получило официальное название «Кварта-Соната» [2]. Выход в свет нотного издания позволяет узнать об этом произведении широкому кругу музыкантов, и дает возможность использовать в исполнительской практике.

В первой редакции Соната не была исполнена публично. А во второй редакции состоялось первое исполнение учениками московского периода (И. Кощеева, Т.Чистякова). А.П.Исакова работала в ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова, и эта Соната вошла в программу выпускного экзамена. Автору статьи Т.Чистякова поделилась своим мнением о Сонате, что «это яркое сочинение композитора, где использованы «кладовые» казахской народной музыки».

Целью данной статьи является характеристика художественных особенностей произведения, воплощенные в средствах выразительности, в фактурном и композиционном оформлении, которые важны для интерпретации произведения.

«Кварта-Соната» эмоционально богатое и логически выстроенное произведение. Ее музыкальный язык отличают современные гармонии, ритмическая выразительность, фактурная характеристичность. Ключевые знаки в нотном тексте отсутствуют, но альтерацией и хроматизмами пронизана музыкальная ткань. Произведение выстроено по традиционной модели трехчастного сонатного цикла. Первая часть – сонатное *allegro*, лирического характера. В ней взаимодействуют две темы главная, в основе которой жанр прелюдии и побочная, напоминающая кюй. Вторая часть *Grave*, торжественно-печального характера. В ее форме отражены свойства старинного танца пасакальи. Третья часть *Allegro vivace*, радостная и динамичная по колориту, оптимистична по характеру. Представляет собой бытовую зарисовку, изображающую скачки на лошадях, состязательные игры, излюбленные казахским народом. Все три части, при преобладании в них вариационности во внутреннем строении, представляют собой трехчастные композиции с варьированной репризой.

Отмеченные выше две редакции Сонаты различаются. Во второй редакции композитор существенно заменил музыкальный текст, оставив первые две части неизменными. В качестве финала второй редакции использована пьеса *Basso ostinato* из фортепианного цикла «Школьные годы». В предложенном анализе Сонаты, автор опирается на вторую редакцию как более позднее и официально изданное при жизни композитора. Для того чтобы раскрыть замысел композитора и исполнительские возможности Сонаты в изучении третьей части привлекаются обе редакции, музыкальный текст которых различается.

Слово «Кварта» в названии сонаты несет семантическую нагрузку. А.П. Исакова, живя в Казахстане, впитала в себя звуковой колорит казахской

народной музыки. В этом произведении квартовые мелодические обороты (горизонталь) а также гармонии (вертикаль) создают ассоциации с преобладающим квартовым звучанием народного инструмента-домбры. Они на протяжении всей Сонаты создают своеобразный колорит, придающий стилевое единство. Сама А.П.Исакова подтверждает связь музыкального языка произведения с казахской традиционной инструментальной музыкой: «...написала Кварту-сонату, идею которой мне подсказала казахская домбра. Вся соната выстроена на квартах фактура, мелодия, архитектоника, аккомпанемент. И эта квартовость придает специфический колорит» [3].

Семантика кварты разнообразна. В динамических разделах она напоминает призывные возгласы (т. Вступления и заключительный раздел первой части, первый раздел финальной части). Значение кварты ощущается также в разделах, где преобладает движение, моторность. Кварта также определяет строение аккордов и характер фактуры.

Квартовые созвучия создают объемное, пространственное восприятие темы главной партии первой части. В Побочной партии мелодия дублированная в кварту и ритмически оформленная по типу остинатных домбровых ритмоформул, непосредственно вызывают ассоциации со звучанием народного инструмента. Поэтому при исполнении очень важно в фортепианном звучании добиться имитации игры на домбре.

На квартовых созвучиях также построена тема пассакальи второй части Сонаты. На фоне этого остинато проводится размеренная, протяжная тема, в очертаниях которой «всплывает» мелодия казахской народной песни «Япурай». В репризном проведении мелодия звучит в измененном виде. В ее ритмическом рисунке преобладают синкопы в медленном движении, общее развитие постепенно стихает, звуковая «аура» погружается в нижний регистр. И все это на фоне ритмического и мелодического остинато темы пассакальи в квартовой дублировке в малой октаве. В завершении этой части использован прием динамического контраста. После длительного *pp* звучит *ff*. Заключительное созвучие тоже вбирает в себя кварту, которая таким образом пронизывает всю фактуру второй части.

В третьей части интервал кварты постоянно напоминает о себе, вкраплен в фактуру по вертикали и по горизонтали. Квартовые дублировки периодически используются в проведении темы басса остинато, а также в контрапунктирующих к ней мелодиях. Они способствуют динамическому развитию части.

В отличие от преобладающих в творчестве А.П. Исаковой миниатюр «Кварта-Соната» ставит перед пианистами более сложные задачи художественного и технического порядка. В ней используются виртуозные пассажи, разнообразно по динамике и темпу ритмические фигурации, фактурные сопоставления материала правой и левой руки, выразительные возможности мелодического развертывания и гармонического фона, как отдельно, так и совместно.

Так, виртуозный характер имеет финал быстрый, динамичный, напористый, напоминающий в образном плане конные скачки («Байга»). Моноритмическое движение с прерывающимися паузами в быстром темпе, регистровые скачки передают бег, конный «топот», прыжки скакуна. Так решен финал в первой редакции:

Пример 1. А.П.Исакова «Кварта-Соната» a-moll, III ч.



Пример 2.



В этом варианте динамическое решение определяется оркестровым слышанием фортепианной фактуры. Симфонический размах, многоплановые вертикаль и ритмические сопоставления выпукло характеризуют образ скачки, его вихревое движение как воплощение энергии, жизненного пульса.

Пример 3.



При передаче образа стремительной скачки, всеобщего праздничного веселья необходимо уделять внимание не только ритмической стороне, но и характеру звучания. Моторное движение в этой Сонате не предполагает мощ-

ного, резкого звука. Здесь необходимо владеть искусством гибкого интонирования фортепианной ткани.

Во второй редакции композитор изменяет музыкальный текст. Фортепианная фактура здесь более удобна для исполнения. Вместо *Allegro vivace* и четырехдольного размера *Allegro* и трехдольный размер. Однако сохраняется то изначальное динамическое решение финала, которое было отражением художественных образов из казахской инструментальной музыки. Композитор использует кварто-квинтовые созвучия, переменную акцентированную метрику словно живописует картину приближающейся конной скачки.

Пример 4.



Для интерпретации очень важно тембровое развитие Сонаты, градации *p* и *f*, высокого и низкого регистра. Особого внимания требуют полифонически построенные разделы, в которых необходимо добиться рельефного звучания контрапунктирующих линий.

Для выразительного звучания мелодии лирической темы «Япурай» в третьей части необходима фактурная координация ее с оstinатным контрапунктическим фоном. Она звучит как воспоминание образа второй части.

Пример 5.



В Сонате используются контрасты настроений напряженного и созерцательного, лирического и моторного, серьезного и задорного. Для передачи этой смены настроений необходимо обращать внимание на контрасты диатоники и хроматики, быстрого и медленного темпа, равномерного и акцентного ритмического движения, *p* и *f* и т.д.

«Кварта-Соната» является одним из показательных произведений фортепианного творчества А.П.Исаковой, в музыке которой отразилось разностороннее знакомство автора с казахской культурой во время пребывания в Казахстане. В ней воплотились звуковые поиски композитора, исполнительский опыт и педагогические задачи, которые автор ставил в работе со своими уче-

никами. Семантика кварты является важным свойством, открывающим музыкальное содержание произведения и возможности формотворчества исполнителя в создании целого. Выход в свет нотного издания открывает возможности для его знакомства, изучения и внедрения в педагогический и исполнительский репертуар.

Список использованной литературы:

1. Ибраева В.М. Сборник «Школьные годы». Метод. анализ. А.-А., 1980. Досаева А. Ж. От составителя Фортепианная музыка Казахстана: сб. ст. Алма-Ата: Онер, 1987. С.3-6
2. Исакова А.П. Кварта-Соната. Ноты журнал Музыка и время. М.: Изд. «Научтехлитиздат», №3 2010. С. 36-57
3. Тифбенкель Я. Аида Исакова: Пишите музыку кровью сердца!"// Аида Исакова. Воспоминания. Статьи. Материалы. Сост. Латышова Л.В., Чистякова Т.А., Шатский П.А. А.:ТОО «Art aspect». 2018, 168с.

АБЫЗ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ОПЕРЕ Г.ЖУБАНОВОЙ «ЕНЛИК-КЕБЕК»

Туранел Азат

Казахского национального университета искусств

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор

Досанова К.К.

В казахском традиционном обществе значимую роль играли мудрецы, прорицатели, ораторы, которых называли Абызами. До наших дней дошли отзвуки их проницательных речей и справедливых решений. Абыз в народном понимании умудренный опытом старец, владеющий ораторским мастерством, обладающий многими знаниями (оракул, предсказатель). Хотя абыз у татар и калмыков означает муллу, знатока корана. Абызами (от арабского «хафиз» — знающий Коран наизусть) в XVIII веке называли мулл и всех людей, умеющих читать и писать. Они являлись хранителями исламской традиции, зачастую хорошо образованные.

В казахско-русском словаре слово «абыз» означает 1) жрец (служитель культа); 2) предсказатель; 3) мудрец. [1]. В казахской родословной, в ряду древних абызов были Койлыбай абыз, Нысан абыз, Курманбай абыз, Сабирбай абыз, Сары абыз, Ботан абыз, Караман абыз, Кошербай абыз, Мастек (Кудайберген) абыз, Дансат абыз, Утемис абыз, Байконак абыз, Курманбай абыз, Шаншар абызы.

Многие исследователи считают, что абыз является представителем тюркского шаманства и продолжает традиции бахсы. Это позволило им выделить такой феномен как абызство школа традиций и знаний, являвших для общества основой духовных ценностей. Абызы, играя большую роль в

обществе, формировали сознание народа с позиций тенгрианского мировоззрения. «Исследования ученых показали, что тип шамана и прорицателя возник на основе первобытной магической практики ритуальных посредников в рамках единого обрядового комплекса. На следующем этапе общественного развития, вместе с возникновением классов и выделением родоплеменной верхушки, магия служит интересам родовой знати и полностью сосредоточивается в ее руках; так возникает тип абыза (вождя племени, жреца, старейшины, прорицателя и знахаря)» [2, с. 28].

Легендарная фигура Коркыт первый шаман получил звание почтенный «абыз». Исследователь-историк М.А. Алпысбес считает, что абызы представляли институт жреческой традиции казахов[3].

Для абызов было характерно передвижение верхом на буре (верблюде-производителе). В этом видится связь с шаманизмом, которая прослеживается у других тюрко-монгольских народов. Как правило, в руках абыза был священный инструмент кобыз. В ранних работах Е. Турсунов проследил историческое вычленение жреца-абыза из сферы ритуальных посредников еще в XII в. до н.э. [4, С. 243].

В казахской литературе встречается образ абыза. Так, Шакарим, в поэме Енлик-Кебек, очень ярко показал образ Нысана абыза: «В те времена был провидец Нысан абыз, был он настоящим большим бахсы. Кто знает, дурь ли он говорит, или правду, но поговаривают, что сказанное им сбывается».

Таким образом, в казахской традиции абыз умный, мыслящий, честный старец, провидец, предсказывающий будущее, он нечто большее чем знаком корана у многих тюркских народов. Зачастую они были звездочетами, знали природу, обладали глубокими знаниями и владели различными видами искусств. Так в казахской истории упоминается, что письмоводителем у Чингиз-хана были найманские и керейтские бітікші (писарь), Абуша абыз [5, С. 18]. Благодаря своему природному дару они умели предугадать пути развития общества, являлись духовным ядром народа, что позволяло им донести до народного сознания справедливые решения. Многие решения социальных споров известных казахских биев (судей) шли именно от абызов.

В музыкальной культуре образ Абыза получил воплощение в опере Г.Жубановой «Енлик-Кебек». Опера Г.Жубановой «Енлик-Кебек» повествует о трагической любви Енлик и Кебека, которые вопреки законам шариата, соединили свои судьбы. Либретто оперы написано известным поэтом Саги Жиенбаевым. Премьера оперы состоялась 24 января 1975 года на сцене ГАТОБ им. Абая (режиссер-постановщик народный артист СССР А.М.Мамбетов, дирижер народный артист КазССР Т.Н.Османов).

Опера имеет сквозное развитие и состоит из пролога, трех действий (7 картин) и эпилога. Интересно, что многие картины, а также действия имеют свои названия.

Действие 1 Встреча в горах,

Действие 2 Любовь

1 картина 3 действия Багословение Абыза

2 картина 3 действия Суд биев

Действие 4 Расправа.

Особый национальный дух опере придают народные истоки. В тонком переплетении народно-песенных традиций и европейских принципах развития музыкального материала сказался гений композитора.

Для оперы «Енлик-Кебек» характерен принцип сквозной драматургии, в ней нет номерной композиции. Законченные разделы объединены непрерывным развертыванием музыкальной формы картин. Особенность оперы в преобладании повествовательности эпического начала, которая выразилась в активной речевой выразительности и декламационности Абыза представителя традиции жырау. Это центральный образ, от которого исходит динамически нарастающее развитие сюжета.

Не вдаваясь в подробный анализ музыки оперы «Енлик-Кебек», необходимо отметить ее яркий национальный колорит, где автор для каждого действующего лица создал характерный музыкальный язык. Герои оперы кидают бросают вызов системе законов и традиций, регламентирующих жизнь родового общества. Опера «Енлик-Кебек», написанная по мотивам лирического казахского эпоса явилась духовным историческим памятником, имеющим исключительную значимость и актуальность в наши дни. По словам М.Ауэзова - «Эпос - бессмертный и мудрый рассказчик о прошлом, доносит до нас дыхание веков и человек оживает перед нами со всеми своими мыслями и чувствами, со своей неистребимой мечтой о счастье и великой борьбе за него» [6, с.76].

К отличительным особенностям оперы, по словам С.Кузембай относится развитое речитативное начало. Яркое оно проявилось в партии Абыза, который не только носитель эпической традиции жырау, но и активный защитник влюбленных. Первый исполнитель роли Абыза Мурат Мусабаев с достоверно воплотил образ народного мудреца Абыз в опере предстает колоритной фигурой. Его партия насыщена теплым бархатным колоритом. Он предстает мудрым защитником Енлик и Кебека. Впервые Абыз предстает в прологе, вводя слушателей в действие. Его партия, спокойно и достойно повествует о событиях прошлого «Разве без ног, без гривы может гордый конь лететь?».

В балладе Абыза он в роли рассказчика, повествует о разнообразных событиях. По словам Мосиенко Д.М. «Этот номер характеризуется особенным ритмом пения и речитацией в духе казахского эпического стиха, доминирующей над ритмикой обычного слова; неспешной, единообразной манерой повествования» [7]. Однако напрасны оказались его речи. Он не смог спасти возлюбленных, хотя стремился призвать народ к справедливости.

В картине «Багословение Абыза» звучит голос прославленного мудреца. Лучшие человеческие чувства поддерживает старец, снискавший уважение народа. Он благословляет молодых и верит в добро. В его партии звучит вера в победу добра и справедливости. Заканчивается сцена благос-

ловлением молодых. Интонационная сфера Абыза, «мудрого старика-эпика... окрашена своеобразными народными элементами» [8, С.176].

В сцене «Суд биев» в партии Абыза появляются гневные интонации. Он яростно защищает Кебека и Енлик. В этой сцене он передает не только свои чувства, но и волю народа: хор многократно вторгается в конфликтное действие.

Само единение с народом происходит в Эпilogе. Абыз с народом оплакивает смерть возлюбленных Енлик и Кебека, в его голосе передаются боль и страдание. И завершает оперу финальный хор-реквием, в котором утверждается всепобеждающая сила любви. «Лиро-эпическая опера Г.А.Жубановой «Енлик-Кебек» этапное сочинение в истории развития национального оперного искусства. Тому способствовали важнейшие стилевые черты воплощение духа целой исторической эпохи казахского народа, обрисовка глубоко жизненных, ярко-колоритных человеческих характеров, пафоса и порывов человека в достижении личного счастья, а также внутреннее жанровое богатство, разнообразие мелодических форм, психологическая насыщенность в трактовке массовых и индивидуальных сцен, сочетание народно-песенных основ с методами современного оперно- симфонического мышления» [8, С.178].

Таким образом, образ Абыза, символизируя народную мудрость и духовную силу, носит важную роль в опере. Подтверждение этому мы находим в исследовании музыковеда Мосиенко Д.М. «Значительна в опере «Енлик и Кебек» фигура Абыза, символизирующего народную совесть. Несмотря на скромные размеры своей партии, он оказывается одним из главных комментаторов трагедии» [7].

Список использованной литературы:

1. <https://sozdik.kz>
2. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Монография. Алматы, 2009. 520 с.
3. <https://e-history.kz>
4. Турсунов Едыге Даригулулы. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. Астана: ИКФ Фолиант, 1999. 252 с.
5. Алпысбес М. О значении устных источников в исследовании отечественной истории Вестник КарГУ, Караганда, № 1(41), 2006 С. 14-19.
6. Ауэзов М. Мысли разных лет,- А., Казгосиздат, 1961. 452 с.
7. Мосиенко Д.М. Казахский музыкальный театр: история становления. диссертация кандидата.- Москва, 2016.- 262 с.
8. Кузембаева С.А., Егинбаева Т.Ж. Лекции по истории казахской музыки. Алматы, 2005.- 232 с.

**САБЫР МӘМБЕЕВТІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК
ЕРЕКШЕЛІКТЕР**

*Алимхожина А.И.,
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
Юсупова А.К.*

XX ғасырдың 50-60-шы жылдары қазақ бейнелеу өнерінде ұлттық мектептің қалыптасу кезеңі болып табылады. Қазіргі таңда дүниетанымның өзгеруі, адамдардың мәңгілік мұраты мен мұңы, үміт дүниесі кенеп бетінде суретшілердің жүрегінен өтіп жатады.

1950 жылдары бейнелеу өнерінде ұлттық мектепті қалыптастыру басты мәселеге айналғаны белгілі. Суретшілер шығармаларында ұлттық мәнерді ұстана отырып, әрқайсысы өзінің жеке қолтаңбасын қалыптастырды.

Қазақстан бейнелеу өнерінде ерекше мәнер мен қолтаңбаны іздену мәселелерін мақсат еткен суретшілердің бірі Сабыр Мәмбеев болды. 2018 жылдың желтоқсан айында Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінде қылқалам шеберінің 90 жылдығына арналған жеке көрмесі аталып өтті. Көрмеде музей және суретші отбасыларының жинағынан мастердің 80-ге жуық кескіндеме және графикалық жұмыстары қойылды және олардың арасында алғаш рет ұсынылған жұмыстар да болды. Осы көрме арқылы көрермен тағы бір рет суретшінің мағыналы, мәнді туындыларымен, табиғаттың құбылмалы сәттерін, бейнелердің өзіндік мінездік сипатын лирикалық сезімде бейнелеген суретшінің шығармашылығымен қайта қауышты.

Сабыр Мәмбеев 1950 жылдары Мәскеуде алғаш кәсіби жоғары білім алған бір топ суретшілердің қатарынан, Қанафия Тельжанов, Нағымбек Нұрмұхамедов, Молдахмет Кенбаев, Гүлфайрус Исмаилова, Айша Ғалымбаева, Кәміл Шаяхметов сынды, 1953 жылы Санкт-Петербургтегі И.Е. Репин атындағы Кескіндеме, мүсін және архитектура институтын бітірді [1].

Мәмбеевтің ерте кезеңдегі шығармашылығында пейзаж жанры ерекше орын алды. Дәл осы жанрда жас суретші жаңа, өзіне ғана тән әуендердің дыбысталуын тапты. Көптеген зерттеушілер қаламгердің туындыларындағы осы өзгешелігіне назар аударды. Мысалы, «С. Мәмбеевтің шығармашылығында, әсіресе табиғат көріністерінде жаңаша ізденістер көп болды. Ол табиғатпен, түс нюанстарымен жақынырақ танысып, барынша дәлдікпен беру үшін этюдтерге жиі шығып отырды. Табиғатты қайталау мүмкін емес, дегенмен, кенеп бетіне қас қағым сәтті шынайы келтіре отырып, композициялық құрылымның түсінікті болуына қол жеткізген суреткер», деп өнертанушы Баян Барманқұлова суретшінің бейнелеу өнеріндегі жаңаша көзқа-

расын, бағытын баяндай келе, оның әр кезеңде бейнелеген этюдтық туындыларындағы импрессионистерге тән ерекшелігін де атап өтеді [2].

Ол шығармадағы нәзіктікпен берілген таулар, жазық дала мен құбылмалы аспан көрінісі жылы сезім мен терең тыныс береді. Айталық, «Тауда» (1956-57) кескіндемесіндегі күн сәулесімен берілген жылы түстердің өзара байланысы, сұлу табиғат аясындағы бір отбасының бақытты сәтін мәңгілікке қылқалам ұшымен сақтап қалғандай. Әрі қарай, «Пленэрде» (1958), «Қызғалдақтар» (1963), «Талғар» (1963), «Қапшағай» (1982) және тағы басқа этюдтық жұмыстарынан шегі жоқ көкжиекпен ұласып жатқан табиғатты, өмірдің нақты кезеңдерін бейнелеуде қаламгердің мұқияттылығы мен әр нәрсеге ерекше көңіл аударғанын байқаймыз.

Қаламгер иесі кескіндеме тілінің тазалығына шынайы берілген шебер еді. Жалпы шығармашылығында «форма мен кеңістіктің», «кеңістік пен түстің» дәл болуын, оның мазмұны мен мәнін тұтас бір жүйеде оқылуының маңыздылығына аса көңіл бөлді [3].

Суретші 1950-60 жылдары туындаған композицияларындағы көріністері мен олардың образдарының біртұтас рухына тереңірек көңіл бөлген. Сабыр Мәмбеевтің кез келген жанрдағы қандай жұмысын алсақ та, халықтың тұрмыс салтының, адамдардың мінезі мен бет әлпетін ашуда, өзінің сезімдерін дәл бейнелеуге тырысқанын көре аламыз. Мәселен, «Хосттағы теңіз» (1956), «Киіз үйдің қасында» (1958, 1962), «Көш» (1959), «Студент қыздар» (1959) және т.б. пейзаж жанрындағы жұмыстары лирикалық сезімге бөленген.

«Студент қыздар» (1959) туындысында жап-жасыл табиғат құшағында, саябақтың ішінде екі қыздың бейнесін көреміз. Суретші заманауи қарапайым сюжетте екі сұлу замандастардың сұлбасын сезімталдықпен мән бере отырып, мінездердерін аша түскен. Осы тектес жұмыстар сияқты суретші замандастар тақырыбына жиі оралып отырды.

Кескіндемеші қала тіршілігін де ерекше мәнмен суреттеген. Бір ғажабы, жай ғана қарапайым сюжеттің өзі картинада мүлдем басқаша мағынаға айналатын. Мысалы, қаламгердің «Менің қаламда» (1960) картинасын өнертанушы Б. Барманқұлова былай суреттейді: «ирис гүлінің жасыл ұшар басының тұсында екі жас қыз бейнеленеді, екеуі қатар отырғанымен, ойлары бір бөлек. Мұнда қаланың арпалыс көшесі емес, адамның табиғатпен оңаша қалып, демалатын жері, саябақтың бір бұрышы ғана алынған. Дегенмен, картинаның екінші көрінісіндегі асыққан адамдарға қарамастан, туындыдан сол кеңістіктегі тірліктен бақытты әлемнің бейнесін көреміз» [3]. Мұнда С. Мәмбеев қала тұрғындарын табиғат аясына, табиғатпен үндесуге шақырады, адам мен табиғаттың үзіліссіз, ерекше байланысын тағы көрсетеді.

Ал, оның белгілі «Көктем» (1964) туындысындағы аспан-тауларды, даланы бейнелеген әсем бояуларының жарасымды әуенін сеземіз. «Картинада адамдар мен табиғаттың тек лирикалық күйі ғана емес, сонымен қатар суретшінің рухани ерекшеліктерін байқататын ой-сезімдері де көрінеді. Түс реңдерінің өзгеруі көк шөптің нәзіктігі мен күмістей тазалығын көз алдымызға әкеледі»[3]. Негізінде, әрбір туындысын жарыққа шығарарда суретші

өз мақсатын сараптай отырып, жан дүниесіндегі толғанысты түстердің көмегімен шебер орындайды.

1970-ші жылдары тақырыбын, бейнелерін, ойларын қала өмірінің «ғажайыптарынан» адамдарға арнаған Сабыр Мәмбеев көз алдымызға жоғалтып алған құнды категорияларды, адам және оның қоршаған ортаның ажырамас бөлігі екендігін еске түсіріп, дәлме-дәл қайта қауыштырады. «Кешкі Ыстық көл» (1972), «Іле өзені» (1973) туындыларында суретші адам мен табиғаттың байланысын, күнделікті өмір тіршіліктің нышанын бейнелейді.

1980-ші жылдары суретші бірте-бірте ашық дәлдік бағытына көшеді, яғни сызықтардың бір сарында үзілмеуі, түс көріністерінің, жарық пен көлеңкенің, жер мен көгілдір аспанның қарама-қарсылығына аса мән бере бастайды. Бұл оның «Тауға баратын жол» (1980), «Теректер мен таулар» (1980), «Қапшағай» (1981), «Жайлауда» (1988) атты шығармашылық туындыларында өзіндік жеке мәнерде көздеген композициясында форма арқылы суретші қарапайым заттардан әсерлі, лирикалық, психологиялық сезімді бере алды.

Портрет жанрында бейнеленген туындыларында бұл тәсілдерді суретші композициялық құрылымында өзгерістер енгізеді. Сол жұмыстардың ішінде «Қыздың портреті» (1954, 1956) «Терезе алдында тұрған қыз» (1958), «суретші М.С. Лизогубтың портреті» (1959), «Пленэрде» (1959), және т.б. туындыларында форма (жалпылама) ретінде беру және оның әсерін бояу күшімен шешіп отырған. Қаламгердің бұл туындылары өзінше бір ерекше қайталанбас сезімге бөлейді. Суретші шыншыл образдар мен шынайы бейнеленген сюжеттерден алшақтай бастап, абстрактылы композицияға көшеді. Сонымен қатар, С. Мәмбеев орындаған жұмыстарында эмоциялық, лирикалық сезімін, философиялық мәселелерді алдыңғы қатарға қояды. Көркемдік шешімінің маңыздылығында түс арқылы динамикалық қозғалыс әсерін, ерекше тынысын беруді көздейді. Мысалы, 1957 жылы жазылған «Қара кимоно» жұмысында қара, қызғылт пен ашық жасыл және ақшыл түстермен үйлескен, сәнді кимоно киген әйелдің сұлбасы ерекше сезіммен бейнеленген. Суретші әйел образына тән мінездік қасиетін бояу арқылы білдіре, бетпішінінен таңғы шуақты сезінуге болады. Композицияда кимононың еденге жайыла жатқан етегін жылы, ашық түстермен, ал жоғарғы жағын қара түсті суық түстермен ұтымды байланыстырған.

Сабыр Мәмбеевтің шығармашылық туындыларында түс заттық немесе образдық бейнелердің белгісі болып қана қоймай, пішінді толығымен көрсету қажеттілігін қарастырады. Осы орайда суретшінің кейінгі 1970-80 жылдардағы «Киіз үйдің ішінде» (1970), «Қыздар» (1970), «Іле өзені» (1973), «Әңгіме» (1978) «Тауға баратын жол» (1980), «Қордай» (1982), «Бақыт. Портрет» (1986) және т.б. жұмыстарында едәуір өзгерістер байқалады, бейнелеу мәнері мен рендік шешімдері өзгергеріске ұшырайды.

1970-80 жылдары өз шығармашылығымен ерекше көзге түскен жаңа толқын суретшілері пайда болды, олардың қатарына Ерболат Төлепбай, Дулат Әлиев, Амандас Ақанаев, Асқар Есдаулетов, Қуат Асқаров және т.б.

жатады. Осы кезде республикамызда қоғамдық-саяси өмірдегі келеңсіз құбылыстардың етек алған кезең еді. Яғни, интернационалдық тәрбие ұлттық саясаттың орнына жүрді немесе бүтіндей оны ауыстырды. Әрине, бұның барлығы халықтың ой-санасына, мәдениетіне, өнердің барлық саласына зор әсерін тигізді.

Осындай өзгерістер суретшінің шығармашылығына әсерін тигізбей қоймады. Егер, оның бастапқы кезеңдегі картиналарынан адам мен табиғаттың бір-бірімен үзіліссіз байланысын, жер-ана табиғаттың күш-сипатын көрген болсақ, ендігі кезекте оның туындыларының басты кейіпкері «адам» болды. Яғни, өткенге, ұмыт болып бара жатқан ата-баба бейнесіне оралу сынды мәңгілік тақырыптар орын ала бастады.

1990-2000-шы жылдар аралығында С. Мәмбеевтің шығармасындағы реалистік бейнелер формальді деңгейге ауысады: «Теректер» (2003), «Немеремнің портреті» (2009), «Еркін композиция» (2010), «Текелі тауында» (2013), «Тау жолы» (2013) және т.б. Бұл туындыларда түстердің қатандығы байқалады, ашық-нәзік түстер қою, кара түсті бояуларға ауысады, суретшінің терең ойын, жан-толғанысын оның кенеп бетіндегі бояу қабаттарының күрделене түскендігінен байқауға болады.

Өнер жолында талғамдылықтарын танытқан суретшілердің әрбір шығармашылық туындылары композициялық шешімдерімен, ондағы форма мен кеңістікті және көркемдік шешімдерімен өнер сүйер қауымды келесі ойға қалдыратындай негіздеген. Дәлірек айтқанда, өзінің ерекше тұлғалық қолтаңбасымен танылған кескіндемеші Сабыр Мәмбеевтің қолтаңбасы адамзат баласының өмір-тіршілігіне, туып өскен жеріне, Қазақстан жерінің сұлу көрінісі мен тарихына, мәдени философиясына жүгінген композициялық тақырыптары шығармашылығында негізгі орынды алады.

Суретшінің әрбір туындысында авторлық таза сезімін, алдын ала болжауға болмайтын түстердің үндестігін, мәнерлі үйлесімділігін, композициясындағы қарапайым форманың анықтығын көреміз.

Қылқалам шеберінің қазақ бейнелеу өнерінде болып жатқан өзгерістерге, алдыңғы буынның шығармашылықтағы эстетикалық тәрбиесі мен рухани сезімдеріне ықпалын тигізгені анық. Қазіргі кезеңде біздің елде өнер саласында жүрген әрбір суретшінің шығармашылық жолы кең, әрі сан қилы.

Шебер туған жеріне, еліне деген сүйіспеншілігін шығармаларында ерекше нәзіктікпен берілген реңдер, түстер мен бояу жағыстары арқылы өзіне ғана тән қолтаңбасымен білдірді. Оның бейнелеу өнеріндегі өзгешелігі бояуларының жұмсақтығы мен түстерінің мөлдірлігінде, тазалығында еді. С. Мәмбеев суреткер ретінде қайталанбас нағыз туындыларды дүниеге алып келді. Оның шығармалары үңілген сайын әрдайым жаңа тыныс сыйлайды, онымен бірге сағыныш, жылылық сезімін тудыратыны тағы бар. Жалпы қазақ бейнелеу өнерінің төрінде талант есімі қайталанбас «классик суреткер» болып қала береді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Барманкулова Б. Изобразительное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1980. 263 с.
2. Барманкулова Б. Пространство степи в пространстве искусства Казахстана. В кн: Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации. Алматы, 1995. 103 с.
3. Барманкулова Б. Сабыр Мәмбеев. Каталог. Алматы, «Ruan» баспа компаниясы, 2013. 103 с.
4. Мастера изобразительного искусства Казахстана Г. Сарыкулова, И. Рыбакова, М. Габитова. Алма-Ата: Наука, 1972. 143 с.
5. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана Алматы: НИЦ Гылым, 2002. 181 с.

ЭТНИКАЛЫҚ КӨШІ-ҚОННЫҢ МӘДЕНИ БИІМДЕЛУ ҮРДІСІНІҢ КЕЗЕҢДЕРІНІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Аманжолов М.С.

Қазақ ұлттық өнер университетінің

*Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ-нің доценті, экономика ғылымдарының
кандидаты Ж.А. Бабажанова*

Этникалық көші-қонның мәдени биімделу үрдісінің трансформациясы отандастарымыздың тарихи отанына оралуы (репатриация) үрдісі еліміздің тәуелсіздікке қол жеткен алғашқы кезінен бастау алды. Тарихтағы қазақ халқының этно-территориясы таяу заманға келгенде төңіректегі алып елдер тарапынан бөліске түскендіктен, қазақ халқының біраз бөліктері өздері отырған жерлерімен басқа елдің құрамына өткен. Сондай-ақ тарихи-саяси себептердің салдарынан алыс-жақын шетелдерге босып кеткен қазақ өкілдері, қазір көптеген мемлекеттерде өмір сүруде. Қазақстаннан тыс 6 млн. этникалық қазақтар 40-тан астам елде тұрып жатыр. Шамамен 1,5 млн. — Өзбекстанда, 1,5 млн. — Қытайда, 1 млн. — Ресейде, 100000 — Түркменстанда, 80000 — Монғолияда және 45000 — Қырғызстанда. Қазақ диаспорасының басым бөлігі Турцияда, Ауғанстанда, Иранда тұрады. Қазақтар сондай-ақ, Батыс Европада, Азияда, Солтүстік және Оңтүстік Африкада өмір сүреді [1]. Шет елдегі этникалық қазақтардың басым бөлігі 20-шы және 30-шы жылдары, саяси қуғыншылықтан, репрессиядан, аштық пен коллективизациялаудан қашып, Кеңес Одағын тастап кеткен азаматтардың тұқымдары. 200000 қазақтар сол кезде Қытай, Монғолия, Индия, Ауғанстан, Иран, Турцияға көшіп кетті, сондай-ақ көрші республикаларда 1926 жылдар мен 1930 жылдар арасында қазақтар 2,5 есе көбейіп, 794000 адам болды. Кеңес Одағы ыдырағаннан соң, Қазақстан этникалық орыстар мен немістердің эмиграциясының өсуіне байланысты халық санын азайтып алды. 1991 жылмен 2004 жылдар аралығында 3158400 адам елден кетті. Эмиграция, ағымының өсуімен бірге адам тууы

азайды, иммиграция төмендеді. Есептеулерге қарағанда 1989 жылмен 1999 жылдар аралығында республика халқы 16,5 млн адамнан 15 млн адамға азайды. 1991 жылы 18 қарашада Қазақстан тәуелсіздік алғанға дейін Үкіметтің «Ауылдық жерде жұмыс істеуге талпынысы бар басқа республикада, шет елдерде тұратын қазақтарды Қазақ ССР-на көшіру тәртібі мен шарттары туралы» қаулысы қабылданды, бұл қаулы қазақтардың иммиграциясын реттеп қана қоймай, сол кезде дағдарысқа ұшыраған қазақ ауылы мен ауыл шаруашылық кешендерін дамытуға септігін тигізді. Осының нәтижесінде 1991–1992 жылдары Қазақстанға 61609 этникалық қазақтар көшіп келді. 1992 жылы мамыр айында алғаш «Көші-қон туралы» Заңы қабылданды. Осы заңның 1-ші бабына сәйкес, этникалық қазақтарға тарихи Отанына көшіп келуге құқық берілді. Заң жүзінде оралмандарға иммиграциялық квота бекітіліп, этникалық иммиграция бойынша жұмыс істейтін арнайы орган құрылды [2]. Экономикалық және тарихи тұрғыдан этникалық қазақтардың тарихи Отанына көшіп келуі мемлекеттің ұлттық ерекшелігін сақтап қалуға және ішкі тұрақтылықты нығайтуға септігін тигізеді. Кеңес үкіметі кезінде көптеген қазақтардың әдет-ғұрыптары жоғалды, қазақ тілін қолдану тек қана ресми-деңгейде ғана емес, бейресми деңгейденде төмендеп кетті. Осыған байланысты қазақ тілінде, қазақ мәдениетінің көптеген элементтерінде жоғалуға жақын болды. Осы бағытта оралмандардың көшіп келуі, қазақ мәдениетін сақтап қалуда мемлекеттің иммиграциялық саясатының негізгі бөлігі болды. Оралмандарды құқықтық қолдау 1997 жылы шыққан «Халықтың көші-қоны туралы» Заңға негізделген, бұл заңда Қазақстанға көшіп келген барлық оралмандарға байланысты интеграциялық шаралар қарастырылған. Жыл сайын оралмандардың интеграциясына қаржы бөлінеді. Бюджеттік қаржылар квотаға енгізілген оралмандарды тұрғын үймен қамтамасыз етуге және жәрдемақы беруге жұмсалады. Оралмандар Қазақстанның барлық өңірлерінде тұрады. Оралмандардың қазақ қоғамына интеграциялануына теріс әсерін тигізетін тіл білмеушілікті елемей қалуға болмайды. Бұл жерде айта кететін жайт, қазір үш қазақ алфавиті қолданылады; Қазақстанда, Ресей мен басқа ТМД елдерінде кириллица, Турция мен Батыс Еуропада латиница, Қытайда, Иран мен Пәкістанда — ескі қазақ алфавиті (араб алфавиті негізінде құрылған). Осының нәтижесінде Қытайдан, Ираннан, Пәкістаннан, Ауғанстан мен Турциядан келген оралмандар толық қазақ тілін меңгере алмағандықтан келе салысымен тіл білмеушілікке байланысты қиыншылықтарға кездеседі [3]. Кейде ең қажетті істерді, мысалы, оралман статусын алуға құжаттарын толтыра алмайды, одан басқа да тілге байланысты көптеген қиыншылықтармен кедергілерге тап болды. Өздерінің тұрғылықты мекен жайларын өзгерткен барлық адамдар, өзге мәдениет өкілдерімен қарым-қатынасқа түскенде белгілі бір деңгейде қиындықтармен кездеседі, олардың іс-әрекетін алдын-ала айту өте қиын. Бұндай оқиғаға кезіккендер этникалық қазақтар, біздің отандастарымыз, Қазақстан Республикасы егемендігін алғаннан бастап 700 мың адам келген. Алайда, алғашында бірінші көшті қабылдағанда, олар көш құрамы, негізінен ауқатты отбасылары өкілдерінен еді, мәдени шок

белгілерін көтере алмай өздерінің тарихи отандарын қалдырып кері көшу үрдісі болды. Қазіргі таңдағы көш құрамы, негізінен тарихи отандарында өздерінің әлеуметтік экономикалық жағдайларын жақсарту мақсатында, материалдық жетістіктері төмен отбасылар оралуда. Қазақ қоғамында олар үшін жеткілікті биімделу үшін, қазір мемлекет бейімделу орталықтары қарастырылған. Ол Орталықтарда тілдерді оқыту курстары (қазақ, орыс), заңдылықтарға сонымен қатар, кириллицаны үйрету ұйымдастырылған болатын. Олардың барлығына қарамастан тұрғылықты халық пен оралмандар арасында «мәдени алшақтық» факторлары көрініс әлі де болса байқалады. Заманауи ғылым әлемінде мәдениаралық бейімделуді оқыту қиын үрдіс ретінде қабылданады, оны жетістікпен аяқтаған жағдайда, адам жаңа қоршаған мәдени ортаға сай бола алады. Мономәдени ортадан келген оралмандар басқа әлеумимәдени ортамен байланысқа түскенде «аккультурация» үрдісімен ұшырасады. «Аккультурация» үрдісімен бірге бірге әртүрлі мәдени топтар арасында жаңа мәдениет үлгілерін бір-бірінен алмасы немесе әрқайсысы толық немесе жартылай басқа мәдениеттен алып ұстану қатар жүреді [4]. Қазіргі уақытта көбінесе жеке деңгейде бұл феноменді психологтар оқиды, «психологиялық аккультурация» деп аталады бұл процесс индивидтің психологиясындағы өзгерістер болып табылады. Сонымен, оралмандардың жаңа мәдениетке бейімделуін үш түрге бөлуге болады: психологиялық, экономикалық және әлеумимәдениеттік бейімделулер. Психологиялық бейімделулерге негізінен аффектілік реакциялар жатады, ол жақсы жағдайды сезінумен байланысты. Психологиялық бейімделу өзіне өзін-өзі жақсы сезінуді, жеке және мәдени нақтылықты сезінуді сонымен қатар, жаңа мәдени ортада психологиялық қанағаттану жетістіктерін қосады. Әлеумимәдениеттік бейімделу жаңа мәдени қоршаған ортамен нәтижелі қарым-қатынасқа түсуді анықтайды. Ол жаңа әлеуметтік ортаға сәйкес әлеуметтік жаңалықтарды сіңірумен байланысты, нәтижесінде күнделікті өмірдегі әлеуметтік–мәдениеттік мәселелерді шешуге көмектеседі. Басқаша айтқанда, бұл тұрғылықты тұрғындарға байланысты сан мен сапа, тіл білгендігі, заңдылықтар мен жаңа мәдениеттің ерекшеліктері. Әлеумимәдениеттік бейімделу процесіне әсер ететін маңызды фактор болып оралмандардың «туған мәдениеті» мен «жаңасының» арасындағы ұқсастықтар мен өзгешеліктер. Экономикалық бейімделу жұмысының бар екенін немесе жоқтығын бейнелейді, «жаңа мәдениеттің» мәдени ортадағы кәсіби жетістігінің деңгейі. Оралмандардың бейімделу жетістіктері жеке және топтық факторлармен бейнеленеді. Жеке факторларға демографиялық (жасы, жынысы, білімі) және адамның тұлғалық ерекшеліктері, оның мотивациясы, өмірлік біліктілігі, коммуникациялық жаңалықтарды меңгерулері жатады. Кішкентай балалар тез және нәтижелі бейімделеді, олар ата-аналарына қарағанда әлдеқайда жылдам жаңа ортаға сай мәдени нормалар мен құндылықтарды қабылдайды. «Сапалы білімнің оралмандарға жеткіліктілігі» әлеуметтік зерттеудің қорытындысы бойынша балалардың көпшілігі жаңа әлеумимәдениеттік ортаға бейімделу процесінде қиыншылықты сезінбейді, керісінше өте компетентті жаңа ортаға бейімделу процесінде үлкендерге кө-

мектеседі. Балаларға қарағанда жасөспірімдер жаңа өмірлік жағдайға күрделірек бейімделеді. Жасөспірім отбасымен бірге жаңа әлеумимәдениеттік ортаға ауысады және қосымша қиындықтармен кездесіп жатады. Отбасы арқылы алған, сол жерде тұрған мәдениет пен жаңа мәдени құндылықтар арасындағы қарама-қарсы қайшылықтар жасөспірімнің өзінің басқа тобын құрдастары арасындағы тобын, ол өзінің жастардың субмәдениетіне идентификациялануын таңдауда туындайды, яғни олар өздерінің құрдастарына келбетімен, іс-әрекет манерасымен, тілдерімен ұқсас болуы тиіс. Мысал ретінде, Шымкент қаласындағы жасөспірім оралмандарды ғалымдардар зерттегенде олар көбінесе ата-аналарының көзқарастарымен бөліспейтіндігін, тұрғылықты жердің балаларынан әлеуметтік, мектептік және кәсіби жағдайларда төмендеп, әртүрлі бөлінулерге алып келуі мүмкіндігін көрсетті, (Қытайдан келген оралмандарды қытайлықтар, Өзбекстаннан келген оралмандарды өзбектер және т.б.), өзінің статусы мен идентификациясына байланысты анықталмаған күйде өмір сүреді, ол өмірден түңілген көңіл күйге алып келеді. Міне осындай жас жеткіншектер көптеген қиындықтармен кездесіп, оларды өз бетінше шеше алмай жүріп девианттық мінез-құлыққа ұшырауы мүмкін. Эмигрант қазақтармен салыстырғанда оралман жасөспірімдер арасында агрессия басым екендігі айқындалды. Оның себептерін бейімделудегі мәселелері бар барлық отбасыларынан қараған жөн. Мысалы, Өзбекстаннан келген оралман өзін көбінесе өзбектермен идентификациялайды, ал Өзбекстанға түссе ол өзінің қазақ халқымен жақын екенін, өзбектермен көптеген айырмашылығының бар екенін сезінеді. Психологиялық берік және адекватты болып бір мәдениетте тұрып қалмай интеграция жолымен жүретін жасөспірім табылады. Зерттеудің берілгендері бойынша егер баланың үш оралмандар тарапынан жақын досы болса, онда ол өзінің туып өскен мәдениетін ұстануды сақтап қалған, ал егер үшеуіде тұрғылықты жердің балалары болса, онда ол жаңа мәдениетке аса ден қойғандығы. Қарт адамдарға мәдениортаның өзгеруі қиын сын болып табылады. Үлкен жастағы оралмандардың басқа мәдени ортаға бейімделуге мүлдем талаптары жоқ және оларға міндетті түрде «жат» мәдениет пен тілді, соның ішінде орыс тілін, егер өздерінің ішкі сұраныстары болмаса меңгеруге қажеттілігі жоқ. Бұл жағдайда қарт адамдарда өзінің тұлғалық қасиеттерін бағаламау, өзіндік сенімнің, сезімнің төмендеуі, кіші ұрпақ алдында өзінің билігін жоғалту деген сияқты өзгерістер болады. Олар өздерінің ойларында алдыңғы өтіп кеткен өмірлерінің кезеңдеріне оралып отырады. Бұл жас жалпы өтекнге бағытталған болып бейнеленеді. Мысалы, Шымкент қаласындағы «Ақжар» ауылында өзінің ақсақалы бар, соларға қатысты барлық мәселелерді шешіп отырады және ол осыған дейін тұрған жерінің мәдениетін ұстанады. Жаңа әлеумимәдени ортаға бейімделудегі стресс деңгейін жоғары білім деңгейі факторы төмендетеді. Неғұрлым білім деңгейі жоғары болғанда, қарым-қатынаста мол болғанда, шет тілдерін білген жағдайда нәтижелі биімделеді. Білім деңгейлері төмен оралмандар өздерінің жолы болмағандықтарын сыртқы факторлармен байланыстырады, соның ішінде материалдық жетіспеушіліктермен. Дегенмен, білім деңгейі бейім-

делудің жетістікті болуын қамтамасыз етпейді, себебі өзінің квалификациясы мен мамандығына сәйкес жұмыс табуға кепілдеме жоқ.

Біздің зерттеуіміз этникалық көшіп қонудағы бейімделудегі мәдени трансформациялық кезеңдерді қарастыру нәтижесінде оралмандардың қаншалықты өзгеру кезеңдеріндегі мәдени әлеуметтік құбылыстармен қоса саяси-экономикалық тағыда басқада өзгерістерді бастарынан қаншама қиындықтарды өткізетіндеріне көз жеткізіп отырмыз. Әрине оралмандардың жаңа жерде қоныстануындағы бейімделудегі кедергі болатын мәселелерде көп. Оның ішінде атап айтатын болсақ, ең басты мәселелердің бірі тілді білмеуі болса, одан басқасы құжатты рәсімдеу т.с.с.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Ионин Л.Г. Социология культуры. Высшая школа экономики. 4-е изд., М., 2004. 427 с.

2. Көшіп келушілердің бейімделу жолдарын жақсарту. Алматы: Халықаралық Бизнес Университеті, Хабаршы №4 (6), 2010 ж. 111 б.

3. Сыртқы көшіп қонуды мемлекеттік реттеу. Алматы: Халықаралық Бизнес Университеті, Хабаршы №2 (4), 2011 ж. 16 б.

4. Көші-қон үдерісінің отандық экономикаға әсер етуінің кейбір мәселелері. Алматы: Статистика, учет и аудит №2(23), 2017 ж. 21 б.

АНСАМБЛЬ В БАЯННОМ ИСКУССТВЕ

Амантай Е.А.,

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
Малдыбаева Р.С.*

В музыкальном искусстве ансамбль занимает особое положение между сольными и коллективными видами музицирования. Его срединное месторасположение отчасти сохраняет баланс между сольным (индивидуальным) и коллективным (групповым) началом. Если в сольном исполнении архи важно яркое индивидуальное начало, то в ансамблевом сотворчестве важно гармоничное взаимодействие всех участников. В таком виде творчества сохраняется равновесие между личностным и коллективно-групповым началом, гармонично соединяет в себе свободное самовыражение каждой индивидуальности и чувство совместного сотворчества, нераздельности, цельности себя как части общего замкнутого единого целого.

Изначально баян как народный музыкальный инструмент был неотъемлемым компонентом фольклорной музыкальной культуры преимущественно славянских народов. Именно в фольклорной среде он получил активное развитие и представал и как сольный инструмент, и как аккомпонирующий.

В настоящей статье речь пойдет об академическом направлении баянного искусства. На современном этапе исполнительство на баяне представляет собой сложный, длительный процесс, в котором исполнитель шаг за шагом осваивает уровни владения инструментом. Современные баянные традиции включают в себя исполнения произведений классического направления западно-европейской, русской и мировой музыки. Термин «академизм» применяемый к баянному исполнительству оправдан и соответствует статусу данного направления в искусстве. Известный исследователь баянной культуры В.А. Чабан так представляет данный термин: «Академизм представляется высшей формой рационально организации исполнительского процесса, а также структурных преобразований в баянном искусстве. Он позволил усвоить педагогический опыт европейских музыкально-инструментальных школ и использовать его развитии баянной школы (во всей совокупности ее учебно-воспитательных методов и художественных ценностей), установить в ней собственные традиции и каноны [1, с.96].

В академическом баянном исполнительском искусстве на сегодняшний момент сложился огромный репертуар для сольного исполнения, включающий в себя произведения крупной формы, полифонию, малые формы и др. Конструкция инструмента значительно расширяет спектр исполнительских возможностей, благодаря которому на баяне можно исполнить самые сложные, развернутые и виртуозные произведения со сложным голосоведением и фактурой.

Однако баян как многофункциональный инструмент помимо сольного исполнительства активно взаимодействует и в ансамблевых видах творчества. Дуэты, трио, квартеты, квинтеты все эти формы исполнительского творчества присутствуют в практике баянистов. Ансамблевые формы могут быть самого разного характера.

Самой развитой в репертуарном плане является форма *дуэта*. В музыкальной энциклопедии мы встречаем следующее определение: «Дуэт: (итал. *duetto*, от лат. *Duo* два).

1) Ансамбль из двух исполнителей.

2) Вокальная пьеса для двух различных голосов с инструментальным сопровождением.

3) Обозначение музыкальной пьесы для ансамбля из двух исполнителей, по преимуществу инструменталистов, а также для двух ведущих инструментальных голосов с сопровождением [2, с.86].

Так, применительно к баянному исполнительству можно обозначить дуэтное исполнение в вариантах:

- для двух баянов;
- для баяна и другого инструмента (преимущественно из разновидностей народных инструментов аккордеона, домбры, бабалайки, примы и др.).

В обоих способах дуэтного музицирования баяну, как правило, отводится самостоятельная роль с развитой музыкальной партией.

Кроме того, необходимо отметить, что востребованность этой формы коллективного творчества привело к тому, что стали появляться специальные сборники дуэтов для баяна. Среди большого звучащего объема репертуара для дуэтного исполнения следует выделить издание под авторством М.Имханицкого и А.Мищенко «Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики» в трех выпусках. Первый выпуск данного издания вышел в свет в 2001 года. В нем содержатся важные теоретические и практические рекомендации ориентированные на студентов и преподавателей высших и средних учебных заведений, вузов и колледжей, а также для концертных исполнителей. Вторым выпуск продолжает рекомендацию методического характера, направленную на активизацию профессиональной подготовки музыкантов-баянистов аккордеонистов участников ансамблевых дуэтов. Все три сборника помимо теоретической части содержат нотный материал, составленный из произведений мировой классической музыки. Например, И.С.Бах «Сюита для флейты h-moll», Кара Караев «Колыбельная и танец страстно девушки из балета «Тропью грома»», Ю.Кукузенко «Сюита-шутка «Путешествие серенького козлика, или Сон в летнюю ночь», В.Подгорный «Фантазия на тему песни Д.Гершвина «Любимый мой», И.Стравинский «Русская из балета «Петрушка», П.Сарасате «Навара».

Как мы видим из перечисленного, дуэты, представленные в данных сборниках, охватывают разные эпохи, разные стили, разных композиторов. Необходимо отметить, что все представленные дуэтные произведения в большинстве своем являются переложениями известных музыкальных шедевров. В этой связи, авторы переложений проделали огромную работу, которая сродни композиторскому творчеству. Такие приемы аранжировки или инструментовки как уплотнение фактуры, расписывание по голосам, фразировка с учетом работы с мехом и т.д. все это поднимает на новый уровень творчество авторов переложений. Это всё свидетельствует о проблеме нехватки репертуара в ансамблевом музицировании. Очевидно, что М.Имханицкий и А.Мищенко задали направление и импульс дуэтному творчеству в баянном исполнительстве, отчасти решив проблему острой востребованности такого репертуара.

В ансамблевом исполнительстве, а правильнее назвать сотворчестве индивидуальностей важное значение имеет процесс взаимодействия лидеров. Психологи выделяют три типа лидерства в творчестве: авторитарный, либеральный и коллегиальный. *Авторитарный* тип характеризуется максимальным влиянием одного из музыкантов на других. Такой тип сотворчества в стабильных творческих коллективах встречается крайне редко. *Либеральный* тип взаимоотношений, напротив, характеризуется отсутствием музыканта-лидера. Такие ансамбли обычно встречаются в учебной практике. В данном типе совместная деятельность заключается лишь в освоении новых произведений, знакомстве с основами профессионального ансамблевого исполнительства. *Коллегиальный* тип предстает наиболее прогрессивным, так как дает

возможность каждому наиболее полно реализовать свой творческий потенциал. Партнеры-единомышленники взаимодополняют друг друга.

Таким образом, ансамблевое исполнительство является одной из наиболее востребованных форм музицирования в современном баянном искусстве. Также как и в сольном виде творчества, ансамблевое исполнение требует от музыканта опыта и умения. В процессе взаимодействия участникам ансамбля дуэта, трио, квартета и т.д., необходимы в другие важнейшие качества ощущение общего метра и ритма, визуальный контакт между музыкантами, артикуляция, тембровая гармония, динамика. Все эти компоненты творческого процесса в слаженной работе способствуют полноохватному раскрытию эмоционально-образного содержания ансамблевого музицирования.

Список использованной литературы:

1. Чабан В.А. Белорусская баянная школа в контексте системного подхода к исследованию инструментального исполнительского искусства Известия БГАМ. Вып.27. Минск, 2015. С. 96-100
2. Келдыш Ю. В. Дуэт. Музыкальная энциклопедия: т.2. М., 1974. 346 с.
3. Имханицкий М., Мищенко А. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики. М., 2001. 252 с.

ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ТРАКТОВКА ВИРТУОЗНЫХ АСПЕКТОВ

Аскарова А.К.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

В наследии казахстанских композиторов свое место занимают виртуозные произведения концертного фортепианного репертуара. Как правило, виртуозные пьесы предполагают высокий уровень виртуозности исполнителя. Написание произведения виртуозного характера ставит перед композитором сложные и специфические творческие задачи, а именно: создание яркого концертного сочинения, в котором музыкант-исполнитель получает возможность в течение сравнительно небольшого сценического выступления продемонстрировать свой технический и артистический арсенал музыканта-исполнителя.

У истоков зарождения композиторского творчества республики в начале XX века стояли А. Затаевич, А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, К. Мусин, М. Тулебаев, Л. Хамиди, К. Кужамьяров. Их творчеству свойственна традиционность и классичность в выборе музыкальных образов и музыкальных средств. Наряду с этим следует отметить опору на интонации песенного и инструментального фольклора. Фольклор стал источником национальной са-

мобытности казахстанской композиторской школы во всех ее видах и жанрах академической музыки европейского направления. Основные тенденции развития национальной школы находят отражение и в фортепианной музыке. А. Жубанов был из первых, кто задался целью привнести в фортепианную музыку богатейший опыт домбровой музыки. Яркими примерами можно в этой области можно назвать «10 таджикских танцев», казахские танцы «Саранжап» и «Коруглы», «8 казахских танцев» А. Жубанов в пьесе сохраняет асимметрию кюя Курмангазы, дополняя её 5-тактовым вступлением. «Композитор, пишет У. Джумакова, развивает в фортепианной версии скрытые элементы танцевальности, которые для самой традиции кюя не столь существенны. В действительности это не танцы и не казахские танцы. В традициях романтической музыки (Вальсы, Мазурки Шопена) Жубанов сочинил инструментальную музыку, создав образ казахского танца в фортепианном звучании» [1, с. 16]. Созданию национального колорита способствуют кварто-квинтовая интервалика и постепенное завоевание звуковысотного пространства. Е. Коган отзывается о работе А. Жубанова так: «в силу более богатых технических возможностей фортепиано, композитор применяет трёхголосный, или, скорее трёхпластовый, вид фактурного развития, где средний пласт фактурной вертикали дополняет мелодию и в тоже время напоминает оstinatные повторы кюя, а нижний пласт фигурационное движение баса» [2, с.11]. «Би күй» из цикла «8 казахских танцев» также воссоздаёт закономерности композиции домбровых кюев. Это уже не цитирование народного образца, а самостоятельное произведение по законам кюя для европейского инструмента фортепиано. «Би күй» пьеса, в которой автор даёт функциональную ассоциацию на кюй. Сквозное развитие пьесы достигается, как и во многих образцах традиционного инструментального творчества, развёртыванием всего тематизма из начального ритмоинтонационного зерна. А. Жубанов привносит в фортепианную музыку домбровую традицию. По словам исследователя Д. Камалиевой «жубановские «Танцы» были ориентированы в первую очередь на «офортепянивание» домбровой фактуры. Это задача труднейшая, если учесть, что основной прием игры на домбре репетиционное изложение на фортепиано не является естественным и удобно исполнимым, и механический его перенос не сулит ничего хорошего. Никакой виртуоз-пианист не добьется той скорости и непрерывности репетиционного потока, который естественен на домбре для многих хороших исполнителей, и самое главное, длительное репетиционное изложение на фортепиано звучит грубо, резко и весьма приближенно может передать звучание домбровой фактуры, наполненной воздухом, неуловимыми динамическими нюансами» [3, с.24]. Композитор умело претворил многие особенности стиля домбровых пьес. Фортепианные сочинения А. Жубанова, составили основу для последующего развития академического искусства в Казахстане. «Творческий поиск А. Жубанова в вопросах создания национальной фортепианной фактуры, адекватных форм звучания специфически фортепианном изложении во многом облегчил задачи последующих поколений композиторов республики» [4, с. 21].

Значительна деятельность Е. Брусиловского, одного из основоположников композиторской школы в Казахстане. «Токката» Е. Брусиловского (первоначальное название «Токкаты» «Танец радости в форме кюя», написан композитором специально для танцевального номера Шары Жиенкуловой¹) яркий пример малой формы, в которой композитор осуществляет попытку синтеза черт кюя и европейской классической формы.

В пьесе *виртуозного и моторного характера* композитор нашел приемы, отражающие особенности западно-казахстанских домбровых кюев токпе. Это выражается в чередовании разделов формы по принципу фактурного контраста: смена каждой темы раздела сопровождается сменой фактуры. Также национальный колорит композитор подчёркивает с помощью имитаций домбрового двухголосия (на фоне бурдонизирующего верхнего голоса проводится мелодия в низком регистре).

Процесс развития композиторского и исполнительского творчества находился в постоянном взаимодействии. Интенсивное развитие профессионального искусства, системы музыкального образования, рост исполнительских сил требовали от композиторов создания новых произведений концертного плана, как пишет У. Джумакова, «исполнительское искусство и композиторское творчество на данном этапе развивалось взаимосвязано. Композиторы имели возможность услышать свои сочинения, донести их до слушателя, а исполнители, репертуар которых был естественно намного шире и разнообразнее, благодаря казахской музыке формировали свой национальный стиль исполнения» [5, с.166].

Фортепианное исполнительское искусство в Республике Казахстан начало формироваться в 30-е годы прошлого столетия. В 1932 году в Казахстане, в г. Алматы, был открыт первый музыкально-драматический техникум (сегодня Алма-Атинский музыкальный колледж им. П.И.Чайковского). Значимым событием музыкального искусства в Казахстане становится открытие в 1944 году Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы (сегодня КНК им.Курмангазы). Первыми преподавателями консерватории стали эвакуированные музыканты: профессор Г. Петров, доценты Л. Кельберг, Л. Канторович, С. Канн, С. Гинзбург, К. Господарь, Р. Кацман, И. Станишевская. С открытием консерватории в Казахстане стали проводиться конкурсы пианистов, выявляющие талантливых музыкантов.

Становление фортепианного искусства Казахстана неразрывно связано с именем заслуженной артистки Казахской ССР, профессора консерватории

¹ Шара Жиенкулова (1912-1991) казахская танцовщица, педагог. Является основателем казахского народного танца. Шара Жиенкулова исполняла народные танцы в музыкальной драме «Айман Шолпан» Ауэзова в операх «Кыз Жибек», «Жалбыр» и «Ер Таргын» Е. Г. Брусиловского. Жиенкулова танцевала партию Мамыр в первом казахском национальном балете «Калкаман Мамыр» (1938) В.Великанова. Сыграла роль Балым в кинофильме «Амангельды». Совместно с балетмейстером Л. А. Жуковым осуществила постановку балета И. Н. Надирова «Көктем» («Весна», 1940). Шару Жиенкулову называют «бриллиантом» музыкально-пластического искусства. Она отличалась удивительной грацией, но особенно необычным был рисунок рук, говорящие движения пальцев, головы.

Е. Коган, проработавшей в консерватории более тридцати лет. Выпускница Московской консерватории класс профессора Г. Гинзбурга она с 1964 по 1985 год возглавляла кафедру. Среди её учеников А. Досаева, Г. Жолымбетова, Н. Баяхунова, Ш. Жубанова, С. Костевич, С. Массовер, С. Медеубаева, А. Мухитова, Г. Узенбаева и Е. Шин. Ева Коган сочетала педагогическую деятельность с активной концертной деятельностью. Большое место в исполнительском творчестве Е. Коган занимала музыка казахстанских композиторов. Она активно пропагандировала новые произведения композиторов Казахстана, часто записывала их произведения на радио.

Большой вклад в развитие исполнительского фортепианного искусства внесла одна из ведущих педагогов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Н. Потешкина. В её исполнительском репертуаре сочинения Е. Брусиловского, Л. Хамиди, Г. Жубановой, К. Кумисбекова, Н. Мендыгалиева, А. Бычкова, К. Кужамьярова, Б. Жуманиязова.

С 1960-х годов начинается деятельность нового поколения композиторов: Е. Рахмадиева, Г. Жубановой, А. Исаковой, М. Сагатова, В. Новикова, Б. Баяхунова, Н. Мендыгалиева, А. Бычкова, Т. Кажгалиева, А. Серкебаева, К. Дуйсекеева, и др.

По словам музыковеда В. Недлиной «В 1960-е годы Н. Мендыгалиев открывает направление казахстанского *виртуозного пианизма*, связанное с новой трактовкой традиционных источников в фортепианной фактуре» [6, с.155].

Визитной карточкой фортепианной музыки, несомненно, является Поэма для фортепиано «Легенда о домбре» Нагима Мендыгалиева, которая вошла в историю казахской музыки как яркий образец тонкого проникновения в дух традиционной культуры. В ней отразились не только закономерности европейской инструментальной музыки, но и ощутима ее система мышления, формообразование, фактура, а также особенности фортепианной техники. В произведении автор стремится приблизить звучание фортепиано к настроению энергичного, моторного кюя, его ритмике, мелодике, регистровому диапазону и типичной фактуре, имитирующей двухголосие домбры. Н. Мендыгалиев воспроизводит динамику непрерывного, стремительного движения в виде однородной ритмики, репетиции звуков, ритмо-интонационных фигур, как бы позаимствованных из домбровых кюев. «Эти репетиции он распределил между обеими руками пианиста, т.е. достиг максимальной виртуозности (мы знаем, что скорость правой руки домбриста практически беспредельна, а до Н. Мендыгалиева никто не мог добиться адекватной фортепианной техники для передачи домбровых звучаний). Н. Мендыгалиев стал одним из создателей казахской национальной фортепианной фактуры» [4, с.105].

Продвижение к яркой кульминации осуществляется подобно кюю: это ряд мелодико-ритмических волн, где происходит постепенное завоевание звукового пространства, уплотняется фактура, возрастает напряжение и динамика. Вдохновенно и страстно звучит фортепиано, создавая имитацию звучания народного инструмента. Название пьесы обобщает программность кю-

ев, сообщая смысловому содержанию произведения многомерность, тем самым давая свободу фантазии слушателя.

Данное произведение ярчайший образец взаимодействия двух музыкальных культур. Как верно указывает исследователь А. Досаева, «эта тенденция связана с оригинальным переосмыслением традиций русско-советской фортепианной культуры и национального мышления народа, проявившимся в органическом синтезе романтической экспрессивности, традиции в развитии жанра фортепианной токкаты, яркой концертности и эпической объективности, который и дал более высокий художественный результат» [7, с.86]. Претворение особенностей *импровизационного эпического искусства* проявляется в повышено-эмоциональном тоне произведения, в варьировании метроритмической основы пьесы, в переменном метре 6/8, 2/4, 9/8, лирической повествовательности и яркой картинности [8, с.30].

Особенностями развития инструментальной музыки, а в частности фортепианной, является активизация концертно-исполнительской деятельности, развитие исполнительской школы, выдвижение исполнителей лидеров. Начиная с 1980 года, фортепианное исполнительство в республике Казахстан приобретает мировую известность. Пианисты Ж. Аубакирова, Г. Кадырбекова, А. Кусаинов, Н. Измайлов, Р. Ермаков начав свою творческую деятельность в 1980-е годы, на сегодняшний день представляют современную исполнительское искусство Казахстана. Фортепианная исполнительская академическая школа позиционируется как многофакторный механизм эволюции фортепианного искусства в функциональном единстве педагогики, исполнительства и науки.

Фортепианное композиторское творчество Казахстана в 80-е годы XX века представляет довольно обширный самобытный пласт с неповторимой индивидуальностью музыкальных образов, возникших на основе синтеза западноевропейского и русского искусства с казахской национальной культурой. Обновление трактовки фортепиано также связано с устойчивым стремлением к синтезу различных пианистических приёмов и оригинальных находок. Произведения отличаются исключительной виртуозностью и концертностью.

1975 по 1987 годы Газиза Жубанова, будучи ректором Алма-Атинской государственной консерватории глубоко входила в процесс образования и формирования исполнительских кадров. Внешними факторами обращения к фортепианной музыке необходимо признать объективно сложившуюся потребность в новых произведениях, соответствующих современному музыкальному языку и художественно эстетическим тенденциям, которые могли бы заметно обновить и расширить исполнительский и педагогический репертуар. Как справедливо указывает А. Сапожникова «ее значительным явлением в казахской фортепианной музыке стали три прелюдии «Ева», «Соната» для фортепиано в 3-х частях, «Соната-фантазия» для фортепиано» [9, с.13].

Так Вторая фортепианная Соната-фантазия (1987) продолжает линию индивидуальной трактовки жанра. Опираясь на традиции русской, и одно-

временно, советской музыки также отразила эксперименты в своём камерно-инструментальном творчестве. Своеобразна концепция сонаты. Она построена на органическом слиянии величавой гармонии мироздания и «земной» поэзии человеческих чувств. В сонате все исполнено трепетного восторга перед неизъяснимой таинственностью внутренних чувств и переживаний. В одночастной Сонате-фантазии переданы творческие искания автора в области взаимодействия традиционной казахской и европейской культуры. От народного инструментального творчества заимствованы кварто-квинтовые интонации, переменный метр, нетрадиционные для европейской концертной формы тональные соотношения, а также интонации, напоминающие звучание казахских героических кюев. В сонате широко представлено импровизационное начало, о чём свидетельствует уже само название. Импровизационность воссоздаётся автором многообразно, она ощущается в частой смене фактуры, очень тонко связанной с домбровым звучанием (моноритм, триоли и др.), в контрасте темпов (по разделам *Allegro*, *Andante*, *Moderato* и др.) и сложном тональном непрерывном развитии, в текучести, стремительности домбрового движения и общем характере вольного, непредустановленного, словно ничем не скованного выражения героического и лирического чувств. Музыка ярка и оригинальна, стремительно проносится как бы на одном дыхании и поражает частой сменой и контрастностью образов.

Главная партия динамична, маршеобразна, полна мужественной героики и вызывает ассоциации с образами героических казахских кюев. Она получает в пределах экспозиции активное вариационное развитие. Ее характеризуют быстрый темп (*Allegro*); 16-е, 32-е длительности, триольный ритм, резкая смена динамики, непрерывность течения музыки, неожиданные тональные сдвиги, виртуозные пассажи, гаммообразные движения в нисходящем и восходящем порядке и т.д.

Нежная, песенная, с прозрачной фактурой побочная партия имеет сходство с женскими портретами лирических песен казахского народа. Ей свойственна, новая ладовая окраска (ля-минор), прозрачная, воздушная фактура, неторопливый темп (*Adagio*). Они придают звучанию спокойствие, умиротворенность и особую глубину. Это также связано с полифоническим изложением (мелодия в высоком регистре фортепиано и нисходящие хроматизированные басы). Постепенно побочная партия динамизируется, драматизируется путем сближения ее характера с главной партией, усиливается динамика, ускоряется темп. Плавное, незаметно она перетекает в разработочный раздел, в чем сказывается импровизационность сонаты.

Разработка Сонаты-фантазии поражает своей импровизационностью, мощью и динамикой развития образов. Она ритмически активна, подвергая трансформации главную партию, и сближению переплетений с побочной партией. Завершается Соната-фантазия сокращенной репризой, где отсутствует побочная партия. Таким образом, в сочинении утверждается главный героический образ.

Богатая, пышная, часто плотная фактура произведения напоминает фор-

тепианные сонаты С. Прокофьева и С. Рахманинова. Исполнение сонаты требует высокого профессионального мастерства. В фактуре Сонаты-фантазии Г. Жубанова разрабатывает типичные формы звучания кюев кварто-квинтовые параллелизмы, триоли. Начальное движение темы, данное в качестве лейтритма, многообразно представленные виртуозные пассажи, полиладовые сочетания, мелодическая природа образования гармонии вносит импровизационное начало.

Для развития фортепианной музыки конца XX века характерно не только освоение народных традиций. Идет поиск новых форм и средств выразительности, расширяется образно-тематический спектр и стилистическая гамма, появляется интерес к авангардским композиционным техникам, таким как додекафония, сериализм, политональность, сонористика, алеаторика, атональность. Современная музыка отмечена рождением новых форм музыкальной композиции. Технику пианизма отличает яркая виртуозная концертность.

Своеобразное преломление национальных тенденций, обогащение композиторского письма современной музыкальной лексикой находим в одночастной Сонате для фортепиано Айдоса Сагатова.

В первой части композитор опирается на устойчивые традиции Сонатного Allegro. Так на фоне тонического органного пункта (Ля-мажор) звучит тема главной партии, напоминающая звучание казахских лирико-философских песен Ахан-сері и Абая, которые несут в себе народную мудрость и высокие нравственные идеалы.

Благодаря современным средствам музыкальной выразительности, использованным композитором, черты, свойственные природе народно-песенного жанров, доводятся до экспрессивности. Изложению темы свойственна некоторая эскизность. Ломаная мелодика «нервно» мечется, расшатыванию которой способствует переменный метр, быстрый темп, обилие фигурационного движения. Политональное наложение мелодических линий, обилие хроматизмов, диссонирующими интервалы приводят к обострению пространственной сферы. Сочетание хроматических и диатонических элементов, являющегося характерной приметой многих мастеров, обогащают звуковую палитру произведения.

Восходящий рисунок побочной темы вкупе с ямбичностью ритмического строения концентрирует в себе сумрачность и тревогу. Скрытая полифония в голосоведении содержит тенденцию к расслоенности, где средний пласт, изложенный более долгими длительностями, контрастирует гармоническим фигурациям верхней и нижней линий.

Разработка зона высвобождения энергии, мощного выброса драматизма. В ней композитор создаёт единый поток фигурационного движения, который отличается остро динамическим характером. Дробление и вычленение интонационных зерен их тем главной партии и побочной партии дается сплошным звуковым массивом. Развитие осуществляется путём непрерывной, «остинатной» динамизации образных сфер, в которой существенную роль играет уплотненная фактура. Реприза возвращается к исходному состоянию, утвер-

ждение которого происходит в коде. Ее функция двойственна: завершая I часть, она одновременно предваряет последующую вторую часть. Музыка стремительной второй части полна взрывчатой энергии, огромных волн развития, экстатических контрастов динамики.

Ее виртуозный склад требует от исполнителя высочайшего технического мастерства и умения логически выстраивать масштабную форму. Композиция части задумана как сцепление четырёх больших разделов, схематически выглядящая следующим образом: Вступление, тема А., св.раздел, тема А1. св. раздел, тема А2, тема А3. Это своеобразная форма-поток, «характерная для музыки XX века новация» [10,с.136], выглядит как струящееся, бесцелурное движение пассажами, «в котором неуловимо сменяются фазы состояний делений» [11, с.136].

Таким образом, на протяжении всего пути развития фортепианное искусство Казахстана накопило художественно-эстетический и технологический опыт. Процесс развития фортепианного искусства прошел длительный и яркий путь развития. Композиторы, исполнители и педагоги создали национальную школу и самобытный концертный репертуар, что явилось важным вкладом в развитие казахского музыкального искусства.

Список использованной литературы:

1. Джумакова У. Идея национального возрождения в творчестве А.К. Жубанова Музыкальное искусство: Наука и образование. Сборник научных трудов, посвященный 100 летию со дня рождения академика А. К. Жубанова. Выпуск II. Астана 2006. С. 11-17.
2. Коган Е. Влияние казахских кюев на формообразование и фактуру фортепианных пьес композиторов Казахстана (Методическая разработка).– Алма-Ата, 1980. 24 с.
3. Камалиева Д. Особенности фортепианного изложения в «Казахских танцах» А.Жубанова и некоторые вопросы их исполнения. «Фортепианная музыка Казахстана» сост.А. Досаева. Алма-ата «Өнер», 1987.
4. Абдалимова Ж.С., Мергалиев Д.М. Жанры в казахской фортепианной музыке Культурное наследие Сибири Алтайский государственный университет (Барнаул) 1 (19) 2016 г.
5. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 227 с.
6. Недлина В «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва 2017.
7. Досаева А. Казахская фортепианная музыка Алма-Ата, 1991. 209 с.
8. Амирова А.Н. Поэма в казахской фортепианной музыке. Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Астана 2015.
9. Сапожникова А. Фортепианные пьесы А. Затаевича Фортепианная музыка Казахстана Алма-Ата: Онегер,1987. С. 13 22

10. Федянина Л. Приоритеты развития культуры и искусства Казахстана на современном этапе. Материалы международной научно-практической конференции. Алматы, 2001. С. 45-52.

11. Керюгян Т Нетиповые формы в советской музыке 50-70-х годов В сб. Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор. С. 71-90.

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИНО

Байгоныс А.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Заслуженной деятель РК, профессор

Сламбек Т.Т.

Современные тенденции развития кино явление неоднозначное. Сегодня кино развивается вне определенных законов, ведь каждый фильм — это творческий процесс, подчиненный восприятию публики. Да и человечество сегодня уже отдает предпочтению кино, которое не требует умственных заключений, оно должно быть зрелищным и расслабляющим. Чтобы идти на поводу у публики рождаются разные творения: одни представляют собой шедевры современного искусства, другие же не достойны внимания.

Меняется и киноязык, так как старые приемы постепенно уходят в прошлое, на их место приходят новые, которые диктует время и общество. Поэтому в развитии сегодняшнего кино можно отметить следующие основные тенденции развития: максимализм, глобализация, типизация. Думается невозможным предсказать развитие кино в будущем, однако возможно проанализировать некоторые тенденции его развития в настоящее время.

Тематика большинства современных фильмов связана с мистицизмом и ужасами. Поэтому мировой кинематограф, в частности, последние десятилетия, поставляет картины, которые переполнены жестокостью. Отсюда распространены жанры триллера, хоррор, ужаса. Мне думается, что они связаны с тем, что человек сегодня не может в реальной жизни испытывать сильные эмоции, поэтому он погружается в мир кино, где может пережить сильные чувства. Так, шокирующие сцены жестокости вызывают сильные животные инстинкты, которые удовлетворяют какие-то глубинные и спрятанные внутренние агрессивные чувства. Примером этого может быть американский фильм «Пила».

Большое место в современном кино заняли спецэффекты, которые пришли в кинематограф в связи с развитием новейших цифровых технологий. Несомненно технологии кинематографа развиваются с бешеной скоростью, что влечет за собой моду на зрелищность в кино. Зритель привыкает к экшн сценам, vfx, 3D и мощному композу, что в последствии привело к тому, что кино, снятое с более скудным количеством сцен с современной компьютерной графикой, воспринимается современным зрителем плохим.

Реальностью сегодняшнего кино стало цифровые эффекты, которыми перенасыщены экшн и блокбастеры. Например, фантастический фильм «Интерстеллар». Он был интересен публике разных возрастов, потому что в нем раскрыта важная идея ценность человеческой жизни современным киноязыком. Главным мерилом качества этого фильма стало наличие спецэффектов. Они помогали окунуться в реальность происходящего на экране.

Хочется отметить фильм «Аватар» Кэмерона. Здесь спецэффекты подверглись мощной специальной обработке, что реально создало другой мир: красочный, необычный, неземной. Интересно представлен животный мир, который трудно было бы анимировать. Для этого применили технология моушн капчер (захвата движения), которая смогла создать реалистичную анимацию мощное движение животных, а также самих аватаров. Интересно был передан духовный мир Аватара с их верованием, ритуалами и обрядами. По словам Кэмерона: «Фильм состоит на 60% из компьютерных элементов и на 40% из живого действия».

Продолжить разговор о визуальных эффектах в реализации животного мира можно на примере фильма «Планета обезьян». Конечно, все понимают, что в большинстве показанных обезьян были применены цифровые эффекты, которые смогли показать их очеловечивание. В этом отношении эффект моушн капчер (захвата движения) опять занял ведущее положение. С помощью этого эффекта художники смогли выполнить сложную и точную анимацию лица обезьян, что придало реальность этого вымышленного мира. Что интересно создатели фильма снимали его на различных съемочных локациях (даже в морозные), и эта технология захвата движения придала ему большую реалистичность. Так, например, при съемках в павильоне не всегда можно добиться реалистичности из-за цвета, положения, мимики, движения. В результате они создали новые программные обеспечения, которые порядком подняли будущее визуальных эффектов.

Цифровые дорогостоящие технологии с недавних пор вошли в жизнь сериалов. Так, прогремевший в мировом кино сериал «Игра престолов» является одним из самых дорогостоящих благодаря различным визуальным эффектам. Часто используемый эффект моделирование 3D для создания драконов. Художники отнеслись к работе с большой ответственностью, стараясь реально воплотить движения этих животных, и например, когда они были маленькими, применялись одни технологии, когда же стали огромными применялись другие.

Цифровые технологии позволили авторам создать реальность потустороннему миру ходоков и на экране мы можем наблюдать их полчища. Вместе с тем, режиссер, конечно, отдает предпочтение игре актеров, ансамбль которых состоял из знаменитых и малоизвестных имен. Именно благодаря этому фильму они стали известными и популярными. Например, образ Дейнерис, которая вначале была неуверенной и робкой личностью, вдовой братом, за 5-6 сезонов превратилась в сильную личность. Она стала борцом за трон, королевой, матерью драконов. Или, например, Джон Сноу, который был ба-

стардом, отверженным обществом и отправленным на службу «Стены» постепенно формируется в яркую личность. Он также становится борцом за трон, но справедливым и честным, что восхищает и вызывает зрительскую симпатию.

По-сути, цифровые технологии совершили настоящую революцию в мире кино. В тоже время «ряд исследователей как в России, так и за рубежом выражают беспокойство по поводу того, что технологии виртуальной реальности не получают должного этического и правового регулирования и несут в себе опасность ухода от реальности представителей молодого поколения, не сумевших самореализоваться в реальной жизни» [1, с.208].

Сериалы за последние годы стали особенно популярными у зрителей. Многие из них не требуют больших технологий, но, тем не менее, они привлекают внимание своей тематикой, замечательной игрой актеров и т.п. Привлекают сериалы тем, что они на протяжении долгого времени они держат внимание зрителей благодаря тому, что они окунают в мир, которого не существует и зритель в таком мире никогда не окажется. Я назвала бы это «наркотиком», к которому привыкают, ждут каждый день продолжения. Либо в интернете находят все серии и смотрят без перерыва на сон и отдых.

Раньше их называли «мыльные» оперы либо сериалы для домохозяек. Сегодня на них «западает» широкий зритель. Так, стали популярными молодежные сериалы, такие как «Во все тяжкие», «Шерлок», «Теория большого взрыва», «Настоящий детектив», «Остаться в живых», «Ходячие мертвецы» и многие другие. В них интересные герои, которые попадают в различные передряги, истории, и зритель с нетерпением ждет следующие серии, чтобы узнать, чем закончилось очередное приключение. Стоит отметить прекрасную игру актеров, в которые зрители влюбляются, восхищаются. Они своим талантом, харизмой придают сериалам реальность и жизненность даже с фантастической тематикой, например Джессика Джонс.

Возможный путь развития кино может через 50-70 лет, когда актер уже не будет занимать такого важного места в кино. По сути уже сегодня, актерам сложнее играть, и в будущем их просто можно будет реалистично моделировать. Зрителям не нужны будут актеры, их будет интересовать только спецэффекты и искусственно созданные персонажи. Уже сегодня существуют искусственно нарисованные люди, с запрограммированными голосами. И начало такого развития положила Япония. Этих персонажи называют вокалоиды. У каждого из них есть свой голос, свой образ, характер, внешность и т.п. Их прототипов не существует: это идола искусственные образы. Их придумали и воплотили в виртуальном мире. И голоса их создала специальная программа.

Таким образом, сегодня передовые позиции занимают страны Восточной Азии. Например, Корея поставляет миру сотни айдолов (идолов), начиная от музыкантов до актеров. Они имеют идеальные прекрасные лица, фигуры и, по-сути, это люди без изъянов. Каждая звезда, помимо красоты владеет разными видами искусства: они поют, танцуют, играют на различных инстру-

ментах, обладают отличными актерскими способностями. Они добрые, милые, помогают всем, общаются со зрителями.

Корейские сериалы заполонили мир. В них привлекательные герои, отличающиеся красотой, добротой, человечностью. И хотя встречается жестокость, драма, но это передано наивно, и где-то наигранно, нереально. Положительное и отрицательное показано в контрасте и обнажено. Возможно, что сегодняшний зритель не хочет размышлять, окунаться в реальность жестокого мира, с его обманом, корыстью, злостью, и хочет видеть простоту взглядов не скрытых сложными человеческими отношениями.

Итак, сегодня в кино важным критерием остается художественная ценность, и определяется она тем, насколько сюжет затронул душу зрителя. В этом отношении интересны фильмы, которые показывают в кинотеатрах. Сегодня развиты технологии 3D, которые позволяют создавать виртуальную реальность, и человек, надев специальный очки или шлем, сам может стать участником фильма. В этом случае возникает своеобразное сотворчество: «Киноискусство с позиции современных культурологических теорий представит как культурный конструкт, подлежащий «чтению» и интерпретации. Фильмы репрезентируют не факты, а мысли, мнения, идеологические установки» [2, С.9].

Таким образом, сегодня кино носит преимущественно развлекательный характер и при создании картин важным является коммерческий успех, который соответственно работает на повышение его рейтинга. Между тем на современном этапе важно привлекать внимание зрителей к картинам, в которых имеется осмысление мира, его проблем и самое главное, в таких, в которых провозглашаются общечеловеческие ценности.

Список использованной литературы:

1. Куделина Е.А, Новые тенденции в современном кинематографе *Власть*, журнал, 2017, №8.-С.206-208.
2. Теплинский О.В. Научная интеллигенция в советском кинематографе: основные тенденции репрезентации: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Краснодар, 2006.- 24 с.

ВИОЛОНЧЕЛЬНОМ ИСПОЛИТЕЛЬСТВЕ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

Дутбаев Алишер

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Курмангалиева М.С.

Облик инструментального академического искусства исполнительства второй половины XX начала XXI века определен глобальными социокуль-

турными и экономическими процессами, порожденными научно-техническим прогрессом и глобализацией. Прежде всего, необходимо отметить, что впервые за человеческую историю, в указанный исторический период доступ потребителя к элитарному музыкальному искусству в целом стал несколько упрощенным. В частности, индустрия звукозаписи и развитие информационно-коммуникационных технологий (в том числе интернет-технологий) многократно удешевило и сделало возможным процесс массового восприятия музыкального искусства посредством радио и телевизионных трансляций, массового производства аудионосителей, на которых записывались исполнения элитарных музыкантов. «За последние двадцать лет мировая художественная система изменилась до неузнаваемости. Искусство переместилось с периферии в центр общества... искусство растворилось в обществе, словно таблетка в стакане воды. Определяющую роль в данном процессе сыграла глобализация» пишет М.М. Маркова [1, с. 132].

Процесс становления искусства во время всеобщей глобализации стал взаимосвязанным с еще целым рядом тенденций, детерминирующих его состояние на современном этапе. Философ С.Н. Чухлеб отмечал, что важной чертой современного общества стало его постоянное усложнение индивидуализация проявлений личности ведет к увеличению многообразия в стратификационной структуре и, как следствие, к увеличению разнообразия в философских, религиозных, и, конечно, в культурных предпочтениях [2, с. 368].

Соответственно, существенно более разнообразными стали потребности широкой аудитории в сфере музыкального искусства. На протяжении последних семидесяти лет мы наблюдаем сверхинтенсивное усложнение обеих сфер музыкальной культуры: массового и академического искусства как в стилевом, так и в жанровом отношении. Показательной является классификация, предложенная философом и композитором Т. Адорно в его труде «Социология музыки», в котором он предпринял попытку дифференцировать без прецедентное стилевое многообразие по принципу воздействия искусства на человеческую духовную сферу. Разумеется, те направления в музыке, которые сейчас объединены термином «эстрадно-джазовое искусство» в его классификации оказались на нижней ступени, в то время как лучшие образцы музыки академической оказались на верхней: «Там, где серьезная музыка удовлетворяет своей собственной идее, там всякая конкретная деталь получает свой смысл от целого — от процесса, а целостность процесса получает смысл благодаря живому соотношению отдельных элементов, которые противопоставляются друг другу, продолжают друг друга, переходят один в другой и возвращаются вновь. Там, где форма извне абстрактно диктует вещи, там, по выражению Вагнера, гремит посуда. Легкая музыка в определенном смысле отстой, осадок музыкальной истории» [3, с.32].

Но так или иначе, музыкантам на протяжении всего XX начале XXI веков приходилось иметь дело со все более увеличивающимся количеством стилей, что обусловило постоянный рост числа исполнительских задач: как технико-исполнительских, так и художественных. Это обусловлено содержа-

нием современной музыкальной культуры. Во-первых, в ней продолжают существовать и быть востребованными совершенно разные, вплоть до идейно-выразительной противоположности направления. Современным стилевым мейнстримом с известной долей условности можно назвать так называемую «the contemporary classical music» направление, творчество в котором, предполагает использование некоторых базовых традиционных для классико-романтической эпохи выразительных средств (в каждом случае их набор индивидуален), но со свободной интеграцией в музыкальный язык элементов самых разных направлений: от джаза до серийной техники [4]. Один из самых ярких примеров подобного композиторского искусства являет в своем творчестве знаменитый американский композитор Джон Уильямс.

Отдельную область исследований представляют собой классический кроссовер стиль, или вернее сказать направление, построенное на синтезе элементов академических и эстрадных стилей. Строгих стилевых рамок в кроссверах не существует. Ярким образцом стиля можно считать увертюру к мюзиклу Э. Ллойда Уэббера «Призрак оперы» и одноименный дуэт из этого произведения, в которых характерные для романтической эстетики мелодика и гармония вплетены в характерную для поп-композиций форму и инструментовку, но также ярким образцом стиля является альбом британской рок-группы Emerson, Lake & Palmer «Pictures at an Exhibition», представляющий собой блистательную транскрипцию для рок-состава фортепианной сюиты «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского. Как видим стилевая дистанция между двумя этими образцами огромна.

С нашей точки зрения расширение исполнительской техники за счет включения в нее новых исполнительских приемов на традиционных классических музыкальных инструментах и создание принципиально новых музыкальных инструментов суть проявления одного и того же процесса поиска композиторами новых выразительных возможностей для воплощения музыкальных идей в музыке. Этот процесс можно представить как цепочку: запрос публики на новую музыку создание в соответствии с этим запросом музыки композитором усложнение исполнительского искусства.

Следует особенно подчеркнуть тот факт, что усложнение касается далеко не только технико-исполнительских задач. Применение более нового музыкального языка требует значительно больших интеллектуальных усилий от музыканта, нежели раньше. Эти усилия должны быть направлены на то, чтобы расшифровать семантику звуков, тем самым постигнув замысел композитора и интерпретировав его. Особую трудность в этом плане представляют собой произведения авангардного толка, совершенно чуждые не только традиции, но и стилевому мейнстриму, если таковой вообще можно определить. Подобная ситуация в настоящее время требует постоянной интеграции новых более совершенных, адекватных современности методов обучения.

Однако если взять во внимание что формат музицирования обусловлен в том числе и принципами оркестровки, то можно заметить, что в современном инструментальном исполнительстве существует огромное множество не-

регулярных составов, предназначенных для исполнения только одного произведения. Например, для исполнения сочинения «Микрофония I» К. Штокхаузена требуется тамтам, два микрофона, два фильтра и два регулятора. Конечно, это камерное сочинение, однако в принципах своей инструментовки не имеющее ничего общего с традиционным. Сложнее определить к какой категории отнести пьесу «Микстура» того же композитора, которая написана для пяти оркестровых групп, синусоидальных генераторов и четырёх кольцевых модуляторов. Что это: оркестр или ансамбль?

Приведем и еще один пример. В современном искусстве эстрады очень популярен музыкальный ансамбль «Apostolica», состоящий из четырех виолончелистов, исполняющих различные направления рок-музыки. Это музыканты, получившие академическое образование, но избравшие сферой своей реализации рок-музыку и классические кроссоверы. В тех элементах их композиций, где возникают элементы академических стилей «Apostolica» является классическим квинтетом, но по большей части это рок-группа состоящая из виолончелистов. Столь необычный формат музицирования уже не является уникальным. В современной культуре уже сложилось целое направление виолончельный металл. И исполнители на других классических инструментах в последнее время все больше работают в подобном ключе. В качестве примера вспомним выдающегося скрипача, успешно выступающего и с классическим и с эстрадным репертуаром Дэвида Гаррета. Таким образом, современный инструменталист с академическим образованием вполне может реализоваться в синтетических жанрах и стилях.

Перейдем к вопросу об основных репертуарных тенденциях современности в виолончельном исполнительстве.

Анализируя знаковые (сольные) сочинения для виолончели, написанные в разные периоды, стремительность эволюции восприятия композиторами этого инструмента исследователи во-многом соглашаются с А.Н. Павловским, который рассуждая об эволюции виолончельного концерта писал: «Вторая половина XX века с ее невероятно ускорившимся техническим прогрессом, повлиявшим абсолютно на все сферы человеческой деятельности, обусловила ускоренные темпы развития и в музыкальном искусстве. Поступательность уступила место параллельному и одновременному развитию различных стилистических направлений... Последняя треть прошлого столетия в этом смысле представляет собой воистину вавилонское смешение, сосуществование равноправных возможностей для композитора творить соответственно своим внутренним потребностям, не оглядываясь на определенные стереотипы и устоявшиеся законы композиции. В это время уже практически нормой стала предельная индивидуализация каждого музыкального произведения. Данные тенденции не обошли стороной и жанр виолончельного концерта» [6].

В Европе и США виолончельный репертуар развивался по очень сходному пути по пути увеличения многообразия. Важно отметить, что в силу объективных исторических обстоятельств процесс интенсификации измене-

ний в виолончельном репертуаре начался и продолжился в этих регионах раньше. И именно в СССР он стал очевидным только во второй половине XX века. Так в сочинениях крупнейших представителей неоклассицизма и Новой венской школы, прежде всего, П. Хиндемита, А. Шенберга и А. Веберна, чей основной массив произведений для виолончели был создан в первой половине XX века были намечены пути новой интерпретации выразительных возможностей инструмента. В Сонате для виолончели и фортепиано А. Веберна (соч. 1914), выполненной в серийной технике, выразительные возможности виолончели трактуются в полном отрыве от классико-романтической традиции ее пронзительное звучание, сменяется почти неслышным сдавленным стоном флажолетами, которые более даже напоминают сонорные эффекты.

В произведениях П. Хиндемита, композитора гораздо более умеренного в сравнении с представителями Новой венской школы оригинальным образом, голос виолончели представлен вне ее традиционного в классико-романтическом репертуаре тембрового богатства звучание виолончели в его музыке подчеркнуто сухое, оптимальное для изложения причудливых интонационных конструкций.

Во второй половине века в искусстве Европы и США началось сверхинтенсивное смешение стилей, в результате чего репертуар для виолончели пополнялся произведениями совершенно разными, требующими от исполнителя владения противоположными в своей сути техниками игры и, что еще более важно, разными режимами музыкального мышления. Безусловно, ярчайшими событиями музыкального искусства США и Европы стало возникновение сонористики и алеаторики, как двух важнейших для понимания современного музыкального искусства композиторских техник. Сонорика была основана на принципе выдвижения «на первый план фонической, красочной стороны звучания» [7], а алеаторика представляет собой «течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства.

Для исполнения подобных произведений, в которых не только четкая фиксация звуковысотности нотного материала, но и сама структура формы ситуативны необходима вполне серьезная музыкально-теоретическая подготовка исполнителя, поскольку ему придется работать в совершенно нетипичном музыкальном пространстве.

Ярким образцом сонорики для виолончели является два Виолончельных концерта польского композитора К. Пендерецкого (соч. 1963 и соч. 1982 соответственно), а также Прелюдия для виолончели соло соч. 2013. Во всех этих сочинениях присутствует огромное количество эпизодов, когда на виолончели исполняется последовательность звуков, в которых нет интонационно-гармонической значимости это может быть шумовой эффект, это может быть демонстрация краски тембра или имитация какого-либо реального звука.

В то же время в Европе и США во множестве создавались и создаются произведения в рамках направления «the contemporary music», требующие,

прежде всего, классической исполнительской школы. К таковым например, относятся произведения для виолончели французского композитора Ф. Гласса и американского композитора Д. Уильямса.

В советской музыке предвестником скорых и значительных трансформаций жанра выступил Виолончельный концерт с-moll op. 66 Н.Я. Мясковского, написанный им в 1944 году. Это двухчастное сочинение является одним из наиболее оригинальных образцов жанра на тот момент и одним из наиболее оригинальных произведений в творчестве композитора. Индивидуализация, о которой пишет А.Н. Павловский, в данном Концерте проявилась в полной мере.

Список использованной литературы:

1. Маркова М.М. Современное искусство в глобализирующемся мире) Государственное управление. Электронный вестник. 2017. Вып. 60 С. 139-152. С. 132
2. Чухлеб С.Н. Лекции по истории западной философии. М.: Пробел 2000. 590с.
3. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
4. Ross A. The Sounds of music in the twenty first century [Электронный ресурс] Сайт периодического издания «The New Yorker». URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/the-sounds-of-music-in-the-twenty-first-century> (Дата обращения: 23.02.2019).
5. Попов В.С. Человеческий голос фagота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.02 Попов Валерий Сергеевич; [Место защиты: Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского].- Москва, 2014.- 378 с..
6. Павловский А.Н. Виолончельный концерт XX века. Автореферат дис. ... канд иск. 17.00.02. М.,2012 [Электронный ресурс] сайт «Dissercat.ru». URL: <http://www.dissercat.com/content/violonchelnyi-kontsert-xx-veka> (Дата обращения: 23.12.2018).
7. Сонорика Современная энциклопедия. 2000. [Электронный ресурс] Сайт «academic.ru». URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/44630> (Дата обращения: 12.02.2019)

АЛАН БУРИБАЕВ: ПУТЬ К ДИРИЖЕРСКОМУ ОЛИМПУ

Дюсембаев Калкаман

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
профессор КазНУИ Досанова К.К.*

Разносторонняя и самобытная личность известного музыканта Алана Бурибаева занимает достойное место в современной культуре. Его творчеству

уделяют внимание современные музыковеды, однако они касаются лишь отдельных фрагментов его деятельности. В настоящей статье предпринимается попытка изучения становления личности А. Бурибаева как дирижера.

Известно, что дирижер является ведущей личностью, направляющий музыкальный коллектив. С этой точки зрения, он это уникальный лидер, сплачивающий коллектив в единый творческий коллектив. Как писал А.Готсдинер «Дирижерская деятельность одна из самых сложных среди музыкально-исполнительских профессий. Ее структура многокомпонентная, а проявления многогранны, поэтому к дирижеру предъявляются самые высокие требования» [1, С.120]. В этой многоаспектной структуре помимо музыкально-исполнительских способностей немаловажное место занимают личные качества дирижера, такие как сценический артистизм, интеллектуальность, менеджерские качества. Этими качествами обладает наш соотечественник дирижер Алан Бурибаев, который находясь в зените своей творческой деятельности, постоянно стремится к совершенству.

Родился Алан Бурибаев 30 мая 1979 года в г.Алматы. После окончания Республиканской средней специализированной музыкальной школы для одаренных детей им. К.Байсеитовой по классу скрипки в 1997 году, он поступает в Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы. Здесь он учится по двум специальностям: скрипки и оперно-симфонического дирижирования (класс Толепбергена Абдрашева). В дальнейшем музыкант стажировался как дирижер в Венском университете музыки и сценического искусства (педагог — профессор Урос Лайович). Учебу Алан Аскарлович успешно совмещает с работой в качестве второго дирижера Карагандинского филармонического оркестра и приглашенного дирижера Молодежного симфонического оркестра Казахской национальной академии музыки в г. Астана.

Вероятно, будущее дирижера было предопределено с самого детства: правнук композитора, музыковеда, дирижера Ахмета Жубанова, внучатый племянник композитора Газизы Жубановой, сын виолончелиста Аскара Бурибаева и пианистки Шолпан Жубановой. В их доме постоянно звучала музыка. Вот как рассказывает младший брат дирижера Элмар Бурибаев, кстати тоже дирижер: «В нашем доме оперное и симфоническое искусство главная тема... И у меня уже сложилось представление о мировых дирижерских школах, и есть свои кумиры: это Риккардо Мутти, Юрий Темирканов, Валерий Гергиев, Микко Франк. И конечно, мой брат Алан» [2].

Проводником в безграничный мир музыки стала его мама Шолпан Болатовна Жубанова. Продолжая традиции музыкальной династии Жубановых, он воспитала сына в любви к национальным и семейным ценностям. Благодаря ее усилиям Алан достиг больших результатов в музыкальном творчестве. В одном из интервью, на вопрос корреспондента: «Стоял ли в детстве выбор между музыкальной школой имени К.Байсеитовой и обычной школой?», он ответил: «Пожалуй, нет. Путь был один (смеется). Да, наверное, это и правильно, ведь родители по образованию музыканты. А где они могли оказать мне наиболее «мощную поддержку»? Конечно в музыке. Так что передо мной

особого выбора не было. Как и все мальчишки, мечтал меньше заниматься, больше играть. И только благодаря маме, через постоянное «заставление» и ее коронное: «Не будешь заниматься, отправлю в детдом», появились первые результаты» [3]. И далее маэстро отвечает: «Позже мама буквально «пинками» заставляла участвовать в конкурсах, которые в результате послужили мощным толчком в карьере [3].

В становлении его как дирижера значима роль отца виолончелиста Аскара Бурибаева. Именно отец способствовал тому, что у Алана появился интерес к дирижерской деятельности. Как вспоминает Алан: «Самый первый импульс дал ему отец. Тогда они жили в Греции, и он играл на скрипке, ему было 14—15 лет. Именно отец очень сильно заинтересовал его дирижерским искусством» [3]. О детских годах, проведенных в Греции, дирижер часто рассказывает в интервью: «Мне было 11 лет, когда я был внезапно выдернут из привычной среды: несколько казахстанских музыкантов, среди них и мои родители, были приглашены поработать в Греции, рассказывает дирижер. Сегодня я, конечно, с большой теплотой вспоминаю время, проведенное в этой прекрасной стране. А тогда новая страна, другая культура, новый язык... Я пошел в шестой класс местной гимназии, не зная ни слова на греческом. А этот язык, надо сказать, уникальный, он не похож ни на один другой в мире. Именно в Греции был первый толчок серьезно заниматься симфонической музыкой» [3].

Конечно, именно подростковый период отмечен серьезным интересом к будущей профессии. Об этом он также говорит в одном из интервью: «Помню, на свой день рождения, тогда еще подросток, я попросил у родителей не игрушки, а партитуры. Отец с матерью знают цену этому и, увидев, что у меня проснулся интерес к серьезному классическому искусству, только поощряли это» [3].

По воспоминаниям известно, что Алан Бурибаев впервые встал за дирижерский пульт восемнадцатилетним юношей в качестве участника международного конкурса в Тренто (Италия). В тот год он сдавал вступительные экзамены в консерватории и послал заявку на конкурс. Как говорит сам дирижер, это было чудо, что приняли заявку. И первый опыт оказался триумфальным, он стал дипломантом конкурса, на котором первый раз дирижировал струнным оркестром (исполнялась «Серенада» АДворжака).

Началом стремительного развития профессиональной карьеры дирижера послужили победа на Международном конкурсе имени Ловро фон Матачича в Загребе (1999 год). Затем последовали конкурсы имени Николая Малько (специальный приз «выдающийся многообещающий талант»), международном конкурсе дирижеров имени Антонио Педротти (I премия). С этого времени начинается обширная география концертов дирижера, выступавшего во многих залах Европы, Азии и Америки. «Может, я слишком горжусь своим сыном, но он мне напоминает корабль под названием «Казах», который плавает по всем морям и океанам, говорит Аскар Бурибаев. Очень жаль, что му-

зыканты подобно спортсменам на олимпийском пьедестале, не накидывают на себя, находясь на самых известных сценах, флаг своей страны» [4].

Выиграв международный престижный конкурс, Алан Бурибаев получает предложения о сотрудничестве с рядом европейских оркестров. Он продолжил профессиональную карьеру на Западе, работая с Роттердамским филармоническим оркестром, Лейпцигским оркестром Гевандхауза (Гевандхауз-Оркестр), а также с симфоническими оркестрами Лондона, Мельбурна, Балтимора, Токио, Санкт-Петербурга, Дрездена, Осло, Хельсинки, Штутгарта, Бирмингема, Сендая, оркестром Би-би-си.

В Казахстане Алан Бурибаев дирижировал Государственным академическим симфоническим оркестром Республики Казахстан, оркестром Казахского государственного академического театра оперы и балета им. Абая, Государственным камерным оркестром «Академия Солистов». Сегодня, он главный дирижер «Астана Опера», удостоенный Государственной премии РК в области литературы и искусства (2018 год).

Талант и могучая энергия А.Бурибаева позволили воплотить большие творческие проекты, такие как постановка оперы А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай» в Германии, Торжественная ода «Shine Astana» («Сверкай, Астана») Карла Дженкинса на сцене театра «Астана Опера». Он находится в т расцвете сил и таланта. Сегодня он востребованный дирижер: работает главным дирижером и художественным руководителем Национального оркестра Ирландии. Но самое главное А.Бурибаев старается знакомить публику с музыкой казахстанских композиторов, Тлеса Кажгалиева, Газизы Жубановой и других.

Завершить статью о становлении дирижера А. Бурибаева хотелось бы словами самого маэстро: «Степень дирижерской зрелости я оцениваю не прожитыми годами, а количеством сыгранных программ и произведений. А сегодня я, можно сказать, сыграл фактически весь основной симфонический репертуар дирижера. То есть в моем репертуарном кармане лежат уже неоднократно сыгранные симфонии Моцарта, Бетховена, Малера, Брамса, Мендельсона, Прокофьева, Шостаковича, Чайковского, Рахманинова...» [5].

Список использованной литературы:

1. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология — М.: Магистр, 1993. — 191 с.
2. Лебедева И. Элмар Бурибаев: Свою первую победу посвящаю родному Алматы Казахстанская правда, от 9 сентября 2016 года.
3. <https://dic.academic.ru/>
4. Шимырбаева Г. Загадка Алана Казахстанская правда от 12 февраля 2016 года.
5. Шимырбаева Г. Кочевник с партитурой Казахстанская правда от 29 февраля 2016 года.

РЕАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Жимаилова З.Е.,

*Казахский Национальный Университет искусств
Научный руководитель – декан художественного факультета,
кандидат искусствоведения, доцент Жукенова Ж.Д.*

С обретением независимости большинство художников Республики Казахстан ступили на путь осознания своего творчества, преобразуя в совершенно новые направления искусства Казахстана отказ от устоявшихся взглядов, поиск новых стилевых решений, отвечающие на актуальные вопросы современности.

Обращаясь к истории казахского народа, его обычаям и жизненному укладу, делает особенной культуру изобразительного искусства и выводит ее на новый уровень самопознания, определяя характерные направления современной живописи Казахстана: реалистический, символический и концептуальный. Изучая историю возникновения и развитие живописи в Казахстане позволяет сделать вывод о важности в сохранении законов изобразительного искусства и признания их роли в формировании современных художников.

Реализм, в свою очередь, является не только стилевым направлением, но и несет за собой философский концепт существования предметов реального мира независимо от человеческого восприятия, при этом задействована познавательная функция в системе познания правды и ее воплощение в искусстве. Иным словами, реализм конкретная форма художественного сознания Нового времени, истоки которого берут начало в эпоху Ренессанса и Просвещения, собственно само понятие реализма, появляется с 30-х гг. XIX века. Реализм как творческий метод является особенным типом восприятия окружающего мира и отражения его действительности, представляющая собой целую систему, содержащая в себе принципы художественного отбора и способы обобщения с художественной точки зрения, синтез и анализ происходящего.

Становление и развитие эстетического воспитания, художественного, художественно-педагогического образования в Казахстане происходило параллельно с развитием профессионального изобразительного искусства Казахстана и формированием национальной художественной школы. В художественном творчестве, в целом, значение реализма очень сложно и противоречиво. При всем его многообразии в стилистическом плане, границы реализма изменчивы.

В Казахстане основой для формирования реализма послужил вклад русских художников, таких как, Н.Г. Хлудов, В.В. Верещагин, Н.И. Крутильников, А.И. Бортников, материалистическая эстетика которых позволила реализму в искусстве отразить актуальные для того времени прогрессивные задачи.

Возникновения и формирование новой для Казахстана изобразительного искусства реалистической школы обусловлено рядом исторических событий, таких как строительство в 1928 году в Казахстане Турксиба, крупных индустриальных объектов, повлекшие за собой активные действия с художественных организаций Москвы, создание Оргкомитета Союза художников Казахстана в 1933 году. Последовавшие за этим ряд выставок сначала в Алма-Ате (1933 г.), а затем в Москве в Музее восточных культур («Искусство Советского Казахстана», 1934 г.), показали нехватку собственной художественной школы, выпускающей национальные кадры. Важнейшим событием стал I съезд художников Казахстана (24 июня 1940 г., Алма-Ата), где были отмечены достижения Оргкомитета Союза художников Казахстана и необходимость повышения профессионального мастерства, а также улучшения работы с одаренной молодежью.

Первым национальным художником является Абылхан Кастеев (1904-1973) Народный художник Казахской ССР и лауреат премии Казахской ССР им. Чокана Валиханова.

В полной мере казахстанская школа живописи сформировалась к 40 годам XX века. Так, в пятидесятых годах XX века происходит ее расцвет, подрастает новое поколение молодых профессиональных художников, выпускников лучших вузов Москвы, Петербурга, Харькова и других городов СССР, всеми известные К. Тельжанов, А. Галимбаева, Г. Исмаилова, М. Кенбаев, У. Ажиев, А. Джусупов. Посредством реалистического метода именитые художники всесторонне и глубоко отображали в своих произведениях народную жизнь Казахстана. Быть может, поэтому ведущим направлением в их творчестве был бытовой жанр (А. Галимбаева, А. Джусупов, А.М. Черкасский и др.). Однако наравне с ним важное место занимало портретное искусство, отражающее глубину и наличие портретного сходства наравне с социально-психологическими характеристиками (У. Ажиев, Г. Исмаилова и др.) В пейзажных работах художники обращались к образам родной природы, с восхитительной достоверностью изображая ее многообразие и вольность бескрайних степей (К. Тельжанов, У. Ажиев, М. Кенбаев и др.). Они создали картины, проникнутые глубокими патриотическими чувствами от восхищения Родиной.

С начала 60-х гг. XX века вливается новое поколение художников, сформировавших национальную школу изобразительного искусства, куда вошли Т.Т. Тогусбаев, Ш.Т. Сариев, С.А. Айтбаев, А.А. Сыдыханов и др. Их творчество отличалось самобытностью, оно совершенствовалось и углублялось. В поисках идентичности они вышли на новый уровень пластических решений и семантики форм.

На протяжении 70-90-х гг. XX века происходит оживление в области искусства в связи «перестройкой», и проявление нового поколения художников М. Хитахунов, А. Смагулов, Т. Ордабеков, К. Закиров, А. Аканаяев, К. Муллашев, А. Есенбаев и др., внесли свои коррективы в восприятия изобразительного искусства.

Какие же принципы формируют реализм XXI века? Во-первых, это отражение с объективной точки зрения реальной жизни людей и общества в сочетании с высокими стандартами. Во-вторых, это выявление актуальных проблем, характерных для своей эпохи, конфликтов, характеров, детализирование и уточнение как исторических, социальных, национальных примет, так и физических свойств. С эстетической точки зрения, основная задача реализма объективная и точная передача реальной действительности.

На данном этапе развития живописи в условиях современного Казахстана, мы имеем возможность сохранить знания, полученные через опыт титанов казахстанской академической живописи и передать их подрастающему поколению.

Талгат Тлеужанов выпускник Алматинского художественного училища имени Н. Гоголя, а также Казахской государственной Академии имени Т. Жургенова, является одним из ярчайших представителей современного реализма. Его дипломная работа «Битва за Отрар», написанная в историческом жанре, воплотил всю сущность классической живописи в условиях современного Казахстана, сочетав ее с традицией казахского искусства и духовности. В своих работах он успешно отражает стремление к идеальному сочетанию романтического реализма с импрессионизмом. Картины Тлеужанова это не просто пейзажи исторического характера, это целая философия, стремящаяся раскрыть и воспеть историю наших предков в красках и живописных образах. Художник удивляется и восторгается великолепием культурного и исторического наследия и с гениальной достоверностью переносит эти чувства на полотно. К примеру, в работах «Абулхаир хан» (фрагмент картины «Аныракайская битва»), «Райымбек» мы видим суровые лица предводителей, сосредоточенных на предстоящей битве и решимости победить. Образы женщин, легендарных воительниц исторического прошлого, отображены в картинах «Царица Томирис», «Девушка-воин. Айтолкын, дочь хана Абылая», где перед нами предстают героические восточные девушки всадницы в тяжелых военных доспехах. Используя многовековой духовный опыт предыдущих поколений, художник, опираясь на свое воображение, трактует эти персонажи по-своему, при этом тяготея к реалистическому отображению действительности, что является характерной чертой творчества Т. Тлеужанова.

Касымов Досбол, заслуженный деятель Республики Казахстан, окончивший Алматинский театрально-художественный институт. В работах, выполненных в реалистическом направлении характерен поиск истины, добра и красоты, а также глубокое единство совершенной художественной формы и содержания, гармоничное соединение эмоционального и рационального. Мастер портретного жанра, его работы наполнены романтикой и лучами блаженного счастья. Они узнаваемы и различимы, композиции отличаются самобытностью и оригинальностью. Взаимоотношения образов и сплетение чувств ярко представлены в работах «Встреча», «Материнство», «Лунная ночь». Величием и внутренней энергией наполнены работы исторического жанра «Кенесары», «Ақ жол». Все его творчество призывает нас к восхище-

нию окружающего мира, гармоничное сочетание света и цвета заставляет взглянуть по-новому на жизнь, принимая красоту и ценность реальности.

Баймуханов Геймран Султанович, лауреат премии Омской области народного художника России К. П. Белова, окончил художественно-графический факультет Омского педагогического института. Геймран является ярким представителем поколения художников с казахскими корнями, ведущий активную творческую деятельность у себя на родине, в Сибири. Его работы наполнены восточным колоритом, переносящий нас в детские воспоминания автора. Именно природа родных краев, неповторимый стиль и характерная пластика форм стали визитной карточкой в работах мастера.

Меиржан Нургожин, выпускник Академии искусств им. Жургенова. Своеобразный романтизм реалистического направления нашел выражении в работах мастера, открытии лирики индивидуального образа, единения художественного «я» и явления через принцип пластической экспрессии. В своих ранних натуральных этюдах-портретах, пейзажах есть обобщенность, целостность восприятия. В дипломной работе «Беседа» заложен глубокий смысл, заставляющий задуматься о жизни, где все действие происходит между тремя персонажами двое мальчиков на коне и старец. Маленькие герои олицетворение начала жизненного пути, пожилой путник своего рода воплощение мудрости и жизненного опыта. Реализация задуманного сюжета, выношенный в глубине души образ, с одной стороны предполагает отсеивание лишнего для фильтрации натуры, с другой стороны акцент того, что стало с памятью сердца. Так и происходит, когда человек сталкивается с художественными произведениями Меиржана на тему детства, их у него было написано немало, все они пропитаны любовью к детям с окружающим их антуражем.

Живопись Казахстана XXI века является искусством нового визуального восприятия, стремящееся раскрыть объективную сущность вещей, основанной на интеллектуальном ощущении в построении художественного языка и образов, отличающееся художественным осознанием той или иной эпохи.

К сожалению, сегодня многие относятся к классической и реалистической живописи с предубеждением. Обычно у критиков «нового времени» предвзятое отношение к тому, что реалистическое художественное образование является основной частью в системе преподавания живописи.

Полезность и функциональность необходимые качества восприятия и потребления искусства. Живопись становится менее популярной, но ее наличие необходимо, человечество всегда будет тянуться к данному направлению для самовыражения. Освоение ее как науки позволяет выстроить ее в индивидуальном направлении, постигая общепринятые каноны. Своим творчеством художники-реалисты внесли существенный вклад в развитие и совершенствование изобразительного искусства.

Писать в стиле реализма означает отражать объективную реальность мира, которую мы видим. Реализм является основным стилем в изобразительном искусстве человечества. Мы живем в реальном, видимом, материальном мире. Все наши мысли и чувства исходят от него. С помощью рисунка

мы выражаем свои мысли и чувства через какой-то образ. Для того чтобы реалистично изобразить образ, нужна долгая и кропотливая практика. Так как умение писать в стиле реализма является основным требованием в подготовке художников.

Список использованной литературы:

1. Наурузбаева З. Х. Творческие союзы Казахстана в 1930–1945 гг. Алматы, 1997. 177 с.
2. Оспанов Б.Е. История становления и развития художественно-графического факультета Вестн. Казахского нац.пед. ун-та им. Абая. Сер. «Художественное образование: искусство-теория-методика». Алматы, 2004. № 2 (5). С. 3-7.
3. Золотарева Л.Р. Педагогическое искусствоведение. Алматы: Білім, 2011. 395 с.
4. Тлеужанов Т. Талгат Тлеужанов. Живопись, 2013.
5. Труспекова Х.Х Постимпрессионистический опыт в развитии казахского изобразительного искусства второй половины XX века Евразия, 2009.

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ «ЧИО ЧИО САН » ОПЕРАСЫ: МАДАМ БАТТЕРФЛАЙДЫҢ БЕЙНЕСІ

Жумабаева Г.С.,

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Малдыбаева Р.С.

Қазіргі таңда операсыз дүниені елестету мүмкін емес шығар, себебі опера жанры қашанда өз көрерменінің көңілінен шыға білді. Операны италия тілінен аударғанда шығарма деген мағынаны білдіреді яғни бұған; үлкен көлемдегі оркестр, театралдық қойылым, декорация, би, балет кіреді. Опера деген ұғым, Италия елінде жарыққа келді, бірте-бірте дамыды, араға уақыт салып заман ағымымен жанданып отырды. Бұрынғы мен қазіргі операларын салыстырса көрермен талабына сай біраз өзгерістерді енгізді. Жалпы опера Италия елінің дәстүрлі өнері болғандықтан, біздерге сол өнердің барлық бағытын, жанрын мәдениетін дәстүрін білу қажет. Оларға қарап, аудио, видео ұнтаспаларын тыңдау, көру, еліктеу, сезіну, елестету, арқылы дамытуға болады

Италияндық, дүние жүзіне белгілі опералық композиторларды атап өтсек Дж.Верди «Травиатта», «Риголетто», «Силицкая вечерня», «Дон Карлос», «Аида», «Отелло», «Фальстаф». Шедевр атына лайық опералары қазіргі уақытқа дейін әлем опералық театрларында, белсенді қойып келеді. Россини, Верди, Леонковалло, Беллини, Доницетти, «*belcanto*» ән айту тәсілін енгізген

жаңалық ашқан ән айту мектебіне әлі күнге дейін әлем бойынша музыкалық «жоғарғы оқу орындары» ұстанады [1, 22 б.]

Италия елінің әрбір операсының өзіндік орны бар, сол опералардың біріннен өз жұмысымды Дж.Пуччинидің «Чио-чио-сан» операсына «Мадам Баттерфляйдің» бейнесіне тоқталамыз. «Чио-чио-сан» жапон тілінде, ал италиян тіліне аударғанда «Madame Butterfly», қазақ тілінде «Көбелек Бекеш», деген мағынаны білдіреді [2, 16 б.]

«Чио-чио-сан» операсының композиторы Джакомо Пуччини (1856-1924) жылы Италия елінде Лукке қаласында өнерлі отбасында дүниеге келген. 14 жасында Шіркеуде органда ойнаған. Опералары: «Le villi» (1884 ж.), «Эдгар» 1889 ж., «Манон Леско» (1893 ж.), «Луизианна» (1884 ж.), «Богемма» (1896 ж.), «Тоска» (1900 ж.), «Мадам Баттерфляй» (1904 ж.), «Батыстың алтын қызы» (1907 ж.), «Il tabarra» (1918 ж.), «Турандот» (1924 ж.). Қай операсын алып қарасында өте керемет сұранысқа ие, осы уақытқа дейін дүние жүзінің опералық театрлары қойып келеді.

Дж Пуччини жазу барысында өзі ауруханаға түсіп, сырқаттанады, бірақ қалайда операны аяқтауға жан салады. «Богемма», «Тоска», сынды опералардан кейін Пуччини көп ізденіске түстіп алдыңғы операларындай көрерменге ұнауын мақсат етті. Бірінде ол, «Чио-чио-сан» спектакліне келіп, оқиғасына, мазмұнына тәнті болады да, осындай адал махаббаттан шабыттанып, музыка жазабастайды, араға жылдар салып үш операсыда көрерменде ұнайды, түбегейлі жаңартылып, жұртшылықтарға, сыншыларға да оң жауап береді. Милан қаласындағы Ла Скалада алғаш рет премьерасы болады, кейін «Мадам Баттерфляй» еуропалық театрлар арқылы салтанатты маршты бастады. Кейінірек Америкада еліндеде сәтті өтеді.

«Мадам Баттерфляйдің» оқиғасы өмірден алынғандықтан либреттосан өзгерту қолайлы болмады, бірақ кейбір элементтерін қосады. Пуччинидің біраз опералары, әлемнің алтын қор, опералық жинағына енді. Өзі Италияндық болсада, жапонияның сол кезгі жағдайын музыка арқылы, көрерменгі жеткізе білді, оркестрге жапониялық ұлттық музыкасының, колоритін енгізді [3, 182 б.].

«Мадам Баттерфляй», «Чио-чио-сан» операсы 3-көріністен тұрады, либреттосын жазған; италияндық жазушылар; Л.Иллики және Дж.Джакоза, американдық жазушы; Д.Беласко драммасынан.

«Чио-чио-сан» операсының кейіпкелері:

Мадам Баттерфляй (Чио-чио-сан) сопрано

Сузуки, қызыметші меццо сопрано

Б.Ф.Пинкертон, американдық флоттың лейтенанты тенор

Шарплес, Нагасакидегі, Американдық консул баритон

Горо, маклер, екі жасты қосушы тенор

Ямадори ханзадасы тенор

Бонза бас

Якусидэ, Чио-чио-санның ағасы баритон.

Коммисары баритон

Тіркеу, қызметшісі баритон.

Чио-чио-санның анасы сопрано

Чио-чио-санның апасы сопрано

Чио-чио-санның ұлы

Бұл оқиға шын мәнінде өмірде болған, Жапония елінің, Нагасаки аралында, XX ғ. басында, 1900 ж. орын алған. Сол кезде Америка және Жапония шекаралас ел болғандықтан өзара келісім шартқа тұрады, келісім шартта Американдық әскери қызметкерлері Жапония елін алыс жақын жаулардан қорғау мақсатында. Американдық әскерлерге жақсы жағдай жасалды, жер, үй, уақытша әйелді де тегін берілді. 17 жасар Чио-чио-санның бағына, Пинкертон, американдық флоттың лейтенанты келісім шарт бойынша 1 ай мерзімге Нагасаки қаласына келеді, сол жерде Пинкертон Чио-чио-санмен танысып уақытша ғашық болып қалады. 1900 ж. Жапония елінде уақытша неке құру рәсімі қарқынды дамыды, сол кезді пайдаланып уақытша үйленеді. Ал үйлену тойының керемет болуы және ұзақ уақыт бойы еске алу үшін, ол мұны түсінетін және бәрін жоғары деңгейде жасауға дайын жапондық той мәселесі маманына жүгінеді. Оның Шарплес жақын досы, үнемі әртүрлі жағдайлардан шығуға көмектеседі осы кездеде жақсылап ойлануын, маңызды қадам екенін өзінің, біреудің өмірін құртпауын, мұқият ойлануын сұрады. Бірақ Пинкертон құлақ аспайды. Әрине, қыздың отбасы оны қабылдамайды, сүйіктісі үшін ол барлық жағдайын жасаймын, өмірінің соңына дейін бірге боламын деген сөзін береді. Той жақсы деңгейде, қонақтар билеп көңіл көтеріп жатқан кезінде, өте маңызы сәт қыздың ағасы залға кіріп қарындасының тұрмыс құруына қарсы екеніне және қарғайтын сөздер айтып, Чио-чио-санның көңілін түсіреді. Той осы мәрізде тоқтатылады, қонақтар тарап кетеді. Чио-чио-сан жылап ренжеуін білдіреді. Пинкертон жұбатып, аспандағы айды алып беремін деп Чио-чио-санды үміттендіреді.

Арадаға біраз уақыттан кейін, Пинкертонды өз еліне қайтарады, ал Чио-чио-сан болса оны күтумен сағынышын дүниеге келген ұлымен басады. Адамдардың өсегіне, күлкісіне, материалдық қиындыққа мән бермейді. Бос үміттеніп, Пинкертон келіп, ұлының бар екенін қуанышын қалай айтамын, қалай жеткіземін деген елеспен өмір сүреді. Әрине басына, түскен барлық мәселелерді шешу өте қиын, бірақ ол ешкімге бағынбайды және жүз пайызға сенеді, осының барлығы уақытша және көп ұзамай жақын арада бәрі жақсы жаққа өзгертініне.

Күтпеген жерден хатшы, Пинкертоннан хат әкеледі. Хатта Пинкертон тірі және сау ғана емес, сонымен қатар, американдық әйелге үйленіп, жақын арада оған келеді деп жазғанын оқып. Чио-чио-сан бірден қуана бастайды және хатты соңына дейін оқымай, күйеуі жазған барлық шындықты білмегенін білдіреді. Оны түсінген Горо оған жаңа күйеу табуға тырысады бірақ Чио-чио-сан барлығын қайтарып жібереді, ұнатып қалған, Ямадори ханзадаға қарамайды.

Көптеген адамдар оның күйеуі, ешқашан осында қайтып келе алмайтынын айтады өткені ол америкады және қайта оралғысы келмейтінін айтып түсіндіреді. Бірақ ол ешкімге және еш нәрсеге сенгісі келмейді, күйеуі жақында қайтып келеді деп үмітке сенуді жалғастырады.

Көп ұзамай кеме шығаратын зеңбіректердің дыбысы естіледі, оны естіген Чио-чио-сан, күйеуі Пинкертон жақындады, жолда кележатыр деп өте қуанышты және оған қарсы, ең алдымен Пинкертонға гүлдер ұнайды деген оймен, үйдің ішін гүлмен безендіріп терезе алдында күтіп отырады.

Тек күйеуі пайда болмайды, терезенің жанында ұйықтай бастайды. Бала анасының уайымын сезінеді және жылай бастайды. Жылаған баласын тербетіп бірге ұйықтап кетеді. Кенеттен есіктің қағысы естіліп оянып кереуеттен секіріп есікке жүгіреді. Есікті ашса, сүйіктісін бейтаныс арумен көреді. Пинкертон қасындағы қызды, өзінің сүйікті жары деп таныстырады, сасып қалған Чио-чио-сан жанында тұрған баланы, бұл сенің ұлың деп таныстырады. Пинкертон баланы алып, және осы қаланы мәңгілікке тастап, өзін ұмытып, жаңа өмір бастауын талап етті.

Сүйіктісіне жалғыз ұлымен табыстап, қоштасқаннан кейін, осыған дейін жалған үміттеніп келгенін түсінген ол, бұл өмірде барлық армандарының орындалмайтынын кешіре алмайды және ол үшін еш шара қолдана алмайтынына көз жеткізіп, ол өзіне, қол жұмсайды.

Жоғарыда айтылғандай 17 жасар, «Чио-чио-сан» бейнесі өте сезімтал, нәзік жүрегі жұмсақ, ғашық болғаны сонша өзінің дінін, қойып сүйіктісінің дінін қабылдайды, ешкімнің сөзіне, дәлеліне сенбей, сезімге берілді [4, 188 б.].

«Чио-чио-сан» музыкалық бейнесінде 1-көріністегі әуені махаббатпен толы лирикалық, романтикалық нәзіктікпен толы музыка болса, Жалпы «Чио-чио-санның» өмірі дейін және кейін болып екіге бөлінеді. Пинкертонмен танысып, табысқан арияларынан үзінді сөздері.

Бұл өмірде меннен асқан бақытты адам жоқ шығар, себебі менің махаббатым ғашығым, сүйіктім өмірім, жүрегім бар, ау халайық естейсіңдер ме, мен бақыттымын, мен бақыттымын, мен бақыттымын. Деген сөздерінен байқауға болады.

2-көріністе сағынышқа толы мұң, тұрақсыздық, мазасыздық және ешкімге білдірмей үмітке сенген бір жақсылықтың барына, сүйіктісінің келеріне болжам болғаны актерлік қойылым және симфониялық оркестр арқылы байқалады, Чио-чио-санның лейтмотивінде жапондық ұлттық шығыс музыкасының элементтерін байқаймыз. Мында керісінше бақытсыздығын мұңын білдіреді, Пинкертонмен қоштасу дуэтінен үзінді

Мадам Баттерфлайдің сөздері: «Көз жасынның соңы сені ұмытып кетудің қарғысы, ал сенің бір сөзің менің кішкентай жүрегіме сендірді, өйткені шетелде сіздің қолыңызды жоғары бағалайтын белгі ретінде сүйетін әдеті бар, Мен өлергенше сендікпін, сенесің бе, соған дәлел менің саған деген махаббатым» [5, 81 б.].

Вокалдық мектепті, техникасын өте жақсы меңгергендіктен және содан болар әншіге лирико драммалық бағытты, вокалдық әуенін құлаққа жағымды жұмсақ, нәзік орындау ыңғайлы және мәртебе. Опера әншілердің өздері айтқан; Дж Пуччинидің шығармаларын орындаудың өзі ләззат деп мойындаған.

«Чио-чио-сан» операсы талай опера әншілерінің бағын ашқан, атақты опера театрларына тікелей жол берген, беделді дүниежүзілік конкурстарда аброймен орындау опера әншісі үшін өзін барлығына дәлелдеу мақсатында, операның шығармаларын орындаған және үлкен еңбек және мәртебе болды. Себебі; «Чио-чио-сан» операсы өте қиын күрделі және психологиялық драма бағытында жазылған опера.

Мария Каллас, Ренатто Скотто, Марелла Френни, Антоначчи Анна Катерина, Мансеррат Кабалье, Мария Долина, Валерия Баросова, Надежда Нежданова, Ирина Мирошниченко, Галина Вешневская, Казарновская Любовь, Елена Образцова, Ирина Архипова, Анна Нетребко сынды әлем деңгейіндегі опералық әншілер Пуччинидің шығармаларын орындаған.

Қазақстандада шетелдік опералар жие қойылғандықтан, бұрынғы КСРО заманынан қызығушылық танытқан, сол партиялардың орындаушыларын атап айтсақ Күләш Байсеитова, Бибігүл Тулегенова, Роза Жаманова, Сәуле Құрманғалиева, Хорлан Қалиламбекова, Нұржамал Үсенбаева, Майра Мұхамедқызы сынды, әлем деңгейіндегі опералық әншілердің Пуччидің музыкасын деген тағзымы орасан зор. Олардың бағын ашқан үлкен сахынаға жолдама ретінде бой тұмарымыз деп бағалайды [6, 53 б.]

Жеке сұхбаттардың бірінде Хорлан Ихсанқызы Қалиламбекова «Мадам Баттерфлай» операсымен тығыз байланыста және жалпы өнерге келуіне себепкер болғанын айтып берді. Жауапсыз махаббат, әр қыз баланың өмірінен орын алатыны сөзсіз, Сондай-ақ Хорлан Қалиламбекованың басынанда осындай жағдай орын алды, бірақ ол бала махаббат болғандықтан анасы дер кезінде оқуға жібереді. Қарағанды қаласындағы музыкалық училищесіне 1963 жылдары оқуға түсіп кетеді.

«Чио-чио-сан» операсын кішкентай кезінен тыңдауды әдетке айналдырады Хорлан Қалиламбекованың өмірінде жоғарыда атап өткендей өнерге келуге себепкер болды, алғаш рет Мадам Баттерфлайдің ариясын, радио арқылы естігеннен операға деген махаббаты ашылып тыңдаумен, радио уақытын күтіп, опера әншілеріне електеуден бастайды. Айта кететін жайт, Қарағанды училищесіне оқуға тыңдалуға келгенінде, вокал мамандары Хорланның даусына таңғалады себебі, дем алу тәсілі, ән айту мәнері, сенімділігі, уялмай өзін-өзі ұстау деңгейі мамандарға ұнаған. Дем алу тәсілі қиынға соқпайды, сенде ол, табиғатыңнан берілген сый деп түсіндіреді вокал мұғалімдері.

Уақыт өте келе, Шенэй Тамара Спиридоновна мұғалімі, Хорлан Қалиламбековаға ариялар таңдауын ұсынады, сол кезде Хорланға «Чио-чио-сан» операсы көзіне оттай басылады операмен қаншама оқиғалар байланыстырады психологиялық тұрғыданда жақын ностальгия ретінде де байланыс көп болғандықтан. 1967 жылы 5 курсына мемлекеттік емтиханды Дж.Пуччини шығармаларынан «өте жақсы» деген бағамен тәмәмдайды

1967-1972 жыл аралығында Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваторияға оқуға түседі. Вокалдық өнер бөліміне Надежда Дмитриева Юмашева доцент классынада оқиды. Бұл кезеңдеде «Чио-чио-сан» операсын толығымен курстастарымен қойып шыққан. Мадам Баттерфлай партиясын

өте жақсы деңгейде аброймен орындайды. Дирижеры Валерий Руттер, режиссер Евгений Павлов

Нәтежесінде Хорлан Қалиламбекованы Абай атындағы Опера және балет теарының көркемдік кеңесшілері және төрайымы Үмбетқызы Роза Жаманова шешімі бойынша солист ретінде қабылдайды, сол кезде театрдада «Чио-чио-сан» операсын тікелей жолдама арқылы Мадам Баттерфлай партиясын орындайды, гастрольдік сапарларғада тамаша көрсете біледі, себебі бұл операны үтір, нүктесіне дейін толықтай жақсы меңгеріп үлгерген еді. Актерлік қабілетін, шеберлігін керемет көрсете білді.

Қазір бұл оқиға операның алтын қоры мен бүкіл әлемнің театр классикасына енгізілген. Еліміздегі 2011 жылы Астана қаласында ашылған жаста болса, көрермен жинау және дүниежүзіне атағын шығару мақсатында әлем деңгейіндегі беделді ең мықты деген режиссерларды, дирижерларды, опера әншілерін шақырады Астана Опера және балет театрында Пуччинидің «Тоска», «Богема», «Турандот», «Мадам Баттерфлай» сынды шедевр опералары қойылып келеді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Сабина М.Д., Цыпин Г.М. Оперные либретто. М., 1979. 431б.
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Madama_Butterfly
3. Кондахчан К., Головкина А. Оперные либретто. М., 2000. 375 б.
4. Кондахчан К., Головкина А. Опера «Мадам Баттерфлай» видеоматериалы. 2000.
5. «Мадам Баттерфлай» операсының клавиі. М., 1985. 280 б.
6. Легенды оперного искусства. М., 2016. 147 б.

ИСТОРИКО-ЭТНИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СПОРТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Иса З. Н.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор

Ижанов Б.И.

В современном мире глобальный прогресс и компьютерные технологии наряду с развитием технического самосознания индивиума, доставляют изрядный вред его здоровью, тем самым заставляя задуматься об общем физическом состоянии. Сейчас все больше молодых людей, постоянных пользователей смартфонов и компьютеров, имеют проблемы со зрением и осанкой, а то и более серьезные проблемы со здоровьем, не говоря уже о хронической усталости и постоянном стрессе. Поэтому тема спорта и физической культуры в наши дни особенно актуальна.

Тема спорта для изобразительного искусства есть неисчерпаемый источник для создания ситуаций с хорошим композиционным решением, интересной пластикой и разнообразным проявлением человеческих эмоций. При создании образа времени, спорт, с одной стороны, вдохновляет художников творчеством, с другой предлагает весьма нестандартные решения художественных задач.

Замечательный художник и по совместительству спортсмен Александр Дейнека говорил: «Спорт имеет одну великолепную особенность: он укладывается в разнообразнейшие рамки искусства. Как тема он неисчерпаем, ибо он демократичен и популярен. Спорт вмещает в себя оттенки ощущений. Он лиричен, он мажорен. В нем много оптимизм. В нем начало героического...»[1].

Все мы с детства помним знаменитую поговорку: «В здоровом теле здоровый дух». Физические нагрузки развивают в человеке выносливость, силу воли и дисциплину, которые неразрывно связаны с духовным совершенством человека.

Поступательное развитие страны во многом зависит от молодого поколения, поэтому очень важно популяризировать концепцию активного, здорового, духовно богатого человека.

Духовное обогащение человека так же неразрывно связано с культурным наследием его народа. Огромный импульс, перезагрузку в этом направлении дала стратегическая программа «Рухани жанғыру», одной из целей которого является сохранение народных традиций, обычаев, обрядов и праздников. Все это подробно описано в статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» и «Семь граней Великой степи», где Н.А. Назарбаев пишет: «История Казахстана также должна быть понята с высоты современной науки, а не по ее отдельным фрагментам. И это правильный подход, позволяющий понять свои истоки, да и всю национальную историю во всей глубине и сложности»[2]. В этой статье возлагается надежда на молодое поколение, которому строить светлое будущее страны. А для этого нашей молодежи в первую очередь нужно перестраивать свое представление о жизненных и духовных ценностях, стремиться заимствовать уникальный опыт старшего поколения. Знание истоков зарождения родной культуры и исторического прошлого своего народа, является основой национально-генетического кода. Мы должны уметь взять из истории все ценное и уникальное, чтобы идя в ногу со временем, не утратить своей национальной самобытности и идентичности, не потеряться в нынешнем глобализированном мире, не отделяться от своих духовных корней и культурного наследия предков. Ведь как писала искусствовед Райхан Ергалиева: «Исторический опыт каждой нации уникален. Трансформируясь в ткань художественной культуры, он становится общечеловеческим достоянием» [3, с. 86].

Национальные игры во все времена имели большое общественное значение для народа Казахстана. Все они возникли в древности и в своем развитии прошли целый ряд последовательных изменений, которые соответство-

вали ситуации внутри сложившегося общества и хозяйственно-бытовой деятельности рода. В условиях частой борьбы за независимость и кочевой жизни, у казахского народа сложилась самобытная и последовательная система физического воспитания. В базе ее лежали национальные виды спорта и разнообразные подвижные игры. Развитию у молодёжи силы, ловкости, выносливости, воспитанию храбрости, мужества и других качеств, необходимых кочевнику-шаруа и воину-сарбазу способствовал состязательный характер всех этих мероприятий. Яркими представителями таких игр были скачки, күйрес, жамбы ату, сайыс, аударыспак и другие.

Большой популярностью пользовались конно-спортивные игры. Конь составлял подвижную базу кочевого хозяйства и являлся олицетворением красоты, чистоты и скорости. Пишет об этом и Н.А. Назарбаев в своей последней статье: «Всем известно, что Великая степь подарила миру коневодство и всадническую культуру. Впервые одомашнивание лошади человеком произошло на территории современного Казахстана, о чем свидетельствуют раскопки поселения «Ботай» на севере страны. Вместе с тем одомашнивание лошади положило начало культуре всадничества. Всадник на коне, вооруженный луком, пикой либо саблей, стал своеобразным символом эпохи, когда на авансцену истории выходят могущественные империи, созданные кочевыми народами» [4]. Стоит отметить, что на сегодняшний день казахские национальные виды спорта переживают второе рождение. Интерес к ним повышается не только в Казахстане. Некоторые из них по популярности даже почти сравнялись с олимпийскими видами спорта. К слову, их нельзя назвать исключительно казахскими. Поскольку они принадлежат всем кочевникам, на протяжении веков являлись их древним развлечением и представляли собой массовые зрелища состязаний во время народных праздников и различных пиршеств, в которых выявлялись сильнейшие. То есть эти виды спорта родом из народа. Поэтому их однозначно стоит называть народными.

Одна из самых популярных видов конно-спортивной игры Кокпар. Кокпар древняя, известная еще со времён зороастризма, популярная игра среди казахов, киргизов, таджиков, узбеков и других народов Средней Азии. Нужно отметить, что данная игра весьма опасна, это симбиоз скачек, борьбы и игры. Казахское название игры «кокпар» происходит от персо-узбекского названия «купкари». В результате обычной для казахского языка метатезы это слово в казахском языке приобрело форму «кокпар». Существует два варианта этого спортивного состязания. В первом варианте в борьбе принимают участие джигиты с двух разных аулов, и борьба за тушу ведется между командами. Такой вариант борьбы принято называть «дада-тартыс». А во втором варианте, борьба за тушу может вестись джигитами одного аула между собой. В таком случае победителем будет один джигит, и борьба в таком случае называется «жалпы-тартыс». Көкпар пользуется большой популярностью и в наши дни.

Эту увлекательную, полную грациозных движений игру и взял за основу своей картины «Кокпар» выдающийся казахский художник Канафия

Тельжанов. В произведениях Тельжанова всегда присутствуют узнаваемые черты национального характера, народной жизни. От небольших поэтических картин повседневного быта он перешел к монументальным полотнам на исторические и современные темы обобщенно-символического звучания. Он является автором таких произведений, как «На земле дедов», «Звуки домбры», «В солнечном краю», «Көкпар», «Мирные огни», «Чабаны», «Охота с беркутом», «Жамал», «Запевала» и другие [5]. Своим творчеством К.Тельжанов внес значительный вклад в развитие изобразительного искусства Казахстана, его работы хранятся в коллекциях Третьяковской галереи и Государственного музея искусств им. А.Кастеева, а также в частных собраниях в Европе и Азии. Также его имя вошло в список лучших художников мира, начиная с XVIII века.

Картина «Кокпар» является классическим примером национальной школы живописи.



Кажется, что прямо на зрителей несется грохочущая лавина всадников. Полотно полно такой экспрессии, возникает иллюзия реальности кажется, слышишь ржание коней, топот их копыт, крики всадников. Впереди богатырь в пунцовой рубашке. Он весь во власти игры, азарта, бросил поводья, и, как птица, взмахнув руками, кричит на всю степь, радуясь победе, силе, солнцу. Надо очень любить жизнь и глубоко понимать психологию человека, чтобы создать такую жизнеутверждающую картину.

Своеобразное искусство казахского народа, его богатый фольклор и история увлекли еще одного талантливого художника Е.М. Сидоркина.

Прошрое и настоящее Казахстана это одна из любимых его тем для творчества. Он сделал важные пластические открытия в графике XX века в Казахстане. В едином декоративном стиле выразительными черными силуэтами с белыми линиями контуров он создает иллюстрации к «Казахскому эпосу». Свой декоративный прием мастер развивает и обогащает в серии станковых литографий «Казахские национальные игры», одна из которых так же посвящена игре Кокпар.

Работая над этой серией, Сидоркин признался: «Казахские национальные игры поразили меня своей смелостью и азартом. Причем прежде всего я хотел подчеркнуть их вневременность, то есть то, что игры были двести лет тому назад и они будут существовать всегда. Ведь народ любит азартные и смелые состязания. В них наиболее ярко проявляется его душа» [6]. «Казахские национальные игры» обрели огромную известность и нашли своего зрителя. Эти произведения завоевали признание как и в Советском Союзе, так и за рубе-



жом. «Колорит национальной игры менее всего аналогичен просто спорту: это дух земли и все ее страсти и обычаи. А спонтанная энергия движения, прежде всего скачки на лошадях, живописует нрав и степень открытости как в характерах народа, так и в степном пространстве, безграничном и солнечном. Вот эти качества и запечатлел влюбленный автор, в вихре конных состязаний увидев и показав нам энергию жизни» [7], отметила кандидат искусствоведения Сауле Беккулова. «Ему явно присущ романтизм мировосприятия, занимавший значительную часть его универсального мировоззрения. Он оказался предтечей сегодняшнего увлечения древними петроглифами и искусством саков. Его проникновенные, тонкие работы поражают современностью, разнообразием тематики и жанров, широтой творческого диапазона. Благодаря яркому таланту мастера все новые поколения зрителей имеют уникальную возможность оценить богатство и колорит национальной культуры»[8], пишет доктор философии Гульмира Шалабаева в выпущенном ею в 2005 году художественном альбоме-монографии «Евгений Сидоркин. Антология художественного метода».

Евгений Сидоркин, стоит в ряду тех, кто проложил путь современному казахскому изобразительному искусству к вершинам мировой культуры, вызвав у людей многих стран неподдельный интерес к истории Казахстана.

Наши предки жили в полной гармонии с окружающим их миром и считали себя неотделимой частью природы. Этот ключевой принцип бытия сформировал мировосприятие и ценности степных народов. Древние жители Казахстана обладали высокоразвитой культурой имели свою письменность и мифологию, фольклор и народные спортивные игры, которые легли в основу многих художественных произведений. В процессе осуществления художником творческой идеи большое значение имеет понимание им образного строя, свойственного национальному мышлению, постижение эстетической ценности художественной культуры с его образностью, философской повествовательностью, эпической широтой, затрагивающих тончайшие струны человеческой души.

Список использованной литературы:

1. Статья. Спорт в русском изобразительном искусстве. <http://www.virtualrm.spb.ru> URL: <http://www.virtualrm.spb.ru/ru/resources/galleries/sport/grm> (дата обращения: 08.02.2019).
2. Статья Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания" <http://www.akorda.kz> URL: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya (дата обращения: 07.02.2019).
3. Ергалиева Р. А. Феномен степи в живописи. Алматы: Арда, 2008. 120 с.

4. Статъя «Семь граней Великой степи» <http://www.akorda.kz> URL: <http://www.akorda.kz/ru/events/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi> (дата обращения: 7.02.2019).

5. Нурмухаммедов Н. Живопись Казахской ССР. Альбом. Алматы: Искусство, 1970.

6, 7. Неповторимый почерк мастера www.kazpravda.kz URL: <https://www.kazpravda.kz/news/kultura/nepovtorimii-pocherk-mastera> (дата обращения: 08.02.2019).

8. Шалабаева Г. К. «Е.Сидоркин. Антология художественного метода». Алматы: Арда, 2005. 80 с.

САЯН АҚМОЛДА:ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МӘЛІМЕТТЕР

Құрманбек О.

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор

Альпеисова Г.Т.

Қазақ аспаптық музыка мәдениетінде қобыз дәстүрі ерекше орын алады. Қорқыт бабамыздан қалған қасиетті қара қобыз ғасырдан ғасырды жалғап, сазды сарынын үзбей қазақ халқының қуанышы мен қайғысын жеткізіп келеді. Бүгінгі таңда қобыз дәстүрді жалғастырушылардың бірі Саян Ақмолда болып табылады.

Ақмолда Саян Досмахамбетович 1974 жылдың 19 маусымында Жамбыл облысы, Сарысу ауданындағы Саудакент елді мекенінде туып өскен. 1991 жылы Байқадам қазақ орта мектебін тәмамдап, Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясына түсті. Аталған оқу орнын 1999 жылы қобызшы, профессор Базархан Қосбасаровтан бітірген. Домбыра мен қобызды қатар меңгерген кәсіби маман А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп-интернатында 2000 жылдан бастап, қыл-қобыз аспабынан сабақ беріп келеді.

Құрманғазы атындағы халықаралық халық аспаптары орындаушылар байқауының және халықаралық «Шабыт» шығармашыл жастар фестивалінің лауреаты, Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп-интернатының «Халық аспаптары» бөлімінің білікті ұстазы Саян Ақмолда өз ісіне адал берілген тәжірибелі қызметкер. Айтулы ұстаздардың алдынан өткен бірегей қобызшы шығармашылық ізденімпаздығы мен тынымсыз еңбегінің арқасында көптеген жетістіктерге қол жеткізді. «Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаевтың көзін көріп, күйін үйренген кісінің бірі. Сол кісі прима-қобыздың төрт ішегін алып тастады да, екі ішек тағып берді. Сөйтіп, қобызға баулып, екі күй үйретті» [1]. Шәкірттері республикалық, халықаралық байқауларда топ жарып, жеңімпаз атанды.

Талапшыл педагог мектеп оқушыларына киелі қобыздың қыр-сырын үйрете жүріп, ұлттық музыкалық мәдениетіміз бен әдебиетіміздің дамуына маңызы зор ғылыми жұмыстардан да қол үзген емес. Қазақтың дәстүрлі ән-күйлерінің жоғалып, өшіп кетпеуіне өлшеусіз еңбек сіңірді. Қырық жыл жаңартылмаған мыңдаған мұрағатты аудио дискіге көшіріп, үзілейін деп тұрған ескі таспаларды цифрлық форматпен алмастырды. Ауыл-ауылды аралап, ел ішіндегі мықты домбырашылардан күй үйреніп, мұраларын жинастырды. Олардың шығармаларының жарыққа шығып, халыққа танылуына тер төкті. Деректі фильмдер түсіріп, көне күйлердің жеткізушілері жайлы зерттеу еңбектер, ноталық кітаптар жазды. Аудио нұсқасын жасады.

Мәселен, Саян Ақмолдатың 2004 жылы ел игілігіне ұсынылған «Мәдени мұра» бағдарламасы бойынша дайындалған 255 домбыра күйінен тұратын «Мәңгілік сарын» антологиясының музыкалық редакторы және құрастырушысы екенін айрықша айта кеткеніміз жөн. Сондай-ақ сол жылы Алматы қаласындағы М.Әуезов атындағы академиялық драма театрда өткен «Мәңгілік сарын» қазақ күйлері антологиясының тұсау кесер концертінің сценарий авторы әрі жүргізушісі болып табылады.

Араға үш жыл салып, 2007 жылы «Мәдени мұра» бағдарламасы бойынша дайындалған «Мәңгілік сарын» қазақ күйлері антологиясы өз жалғасын тауып, Саян Ақмолда бұл жолы қобыз, сыбызғы және қазақтың фольклорлық аспаптарына арналған жинақтың дамузыкалық редакторы, құрастырушы, мақала, сипаттама авторы ретінде жүктелген міндетті абыроймен алып шықты.

Оған қоса, 2008 жылы «Мәдени мұра» бағдарламасы бойынша дайындалған «Мәңгілік сарын» қазақ күйлері антологиясының музыкалық редакторы, құрастырушы, сипаттама авторы ретінде алтын қорымызды 205 домбыра күйлерімен тағы да байытты. Ал 2008 жылы Қазақстан Республикасы Сыртқы істер министрлігінің тапсырысымен дайындалған көп жанрлы, әрқилы стильдегі аса бай мәдени мұра қатарынан саналатын қазақ халқының дәстүрлі музыкасы жайында «Қазақстанның музыкалық мұрасы» атты (70-ке жуық шығармалар 2CD, 1DVD) жинақтарды құрастырды. Музыкалық редактор қызметін қоса атқарды. «Бізге жеткен қобыз күй-лерінің санаулы ғана емес, сан алуан еке-нін дәлелдеген тарихи сәт «Қазақ-тың дәстүрлі 1000 күйі» күй-лер ан-тологиясының жарқ етіп жа-рық көруі болатын. Онда қобыз-дың 100-ге тарта күйі үш күйта-бақ-қа жүк болды. «Тоғыз тарау» күй-лер жи-нағы осынау игі бастаманың заңды жалғасы, ғылыми тұжы-ры-мы іспеттес, дейді Саян Ақмолда» [2]

Осы жылы Қарағанды облысы, Шет ауданында өткен «Күй керуен» музыка фестивалінде алаштың ардақты күйшісі Әбікен Хасеновтың туғанына 100 жылдық мерейтойының өтуіне ұйытқы болып «Шертпе күй шежіресі» атты күй кешін ұйымдастырды. Арқа, Қаратау күйшілерінен құралған осы фестивальдің жоба авторы әрі жүргізушісі.

2009 жылы Қазақстан Республикасы Мәдениет және Ақпарат министрлігінің тапсырысымен дайындалған «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» антоло-

гиясын өмірге әкелді. Қобыз, домбыра, сыбызғы күйлерінің құрастырушысы, мақала, сипаттама авторы.

2010 жылы Қазақстан Республикасы Мәдениет және Ақпарат министрлігінің тапсырысымен дайындалған «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні» атты әндер антологиясын құрастырып, шығармаларға сипаттама берді.

Бұдан бөлек, режиссер Рымбек Әлпиевтің «Қауышу» атты деректі фильміне түсіп, қобыз, домбыра күйлерін орындады. Көп ұзамай өзі де домбырадағы шертпе дәстүрі және қобыз күйлері жайында «Шежірелі Қаратау» деректі фильмін түсіріп, өнерсүйер қауымды тәнті етті. (режиссеры Н.Игілік)

Саян Ақмолдатың кәсіби шығармашылығының сан қыры мұнымен де бітпейді. Ол қобыз, домбыра күйлері орындалған «Кертолғау» жинағын көпшілік талқысына ұсынған, өз елімізде ғана емес, Франция мемлекетінде 2004 жылы «Қобыз күйлері» мен 2005 жылы «Домбыра күйлері» жинағын шығарған бірегей күйші. АҚШ, Вашингтон, Қытай, Франция, Германия, Швейцария, Австрия, Норвегия, Бельгия, Голландия, Өзбекстан, Ресей, Қырғызстан сынды мемлекеттерде өткен халықаралық дәстүрлі музыка фестивальдеріне еліміздің атынан қатысып, көк туымызды желбіретіп қайтты.

Бұдан бөлек әр жылдары «Отырар сазы» фольклорлы-этнографиялық оркестрінде, Республикалық «Ұлан» президент оркестрінде жеке орындаушы-концертмейстер, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының фольклорлық ғылыми-зерттеу лабораториясында музыкалық редактор, Қазақстан Республикасы Орталық мемлекеттік кинофотоқұжаттар және дыбысжазбалар мұрағатының жоғарғы санатты мұрағатшысы қызметтерін атқарады.

2004-2006 жылдары «Қазақстан» ұлттық телеарнасындағы «Қазақтың 100 күйі», «Каспионет» телеарнасындағы «Күй-күдірет» музыкалық-танымдық хабарларының авторы, редакторы әрі жүргізушісі болды.

Әр жылдары Халықаралық «Шабьт» шығармашыл жастар фестивалінде, «Ықылас Дүкенұлы», «Құрманғазы», «Ахмет Жұбанов», «Қорқыт», «Тәттімбет», «Ерден Сандыбайұлы» атындағы көптеген Республикалық және Халықаралық конкурстарда қазылық етіп келеді. 2016 жылдың 28 қыркүйегінде Астана қаласында өткен қазақ радиосының 95 жылдық мерейтойына арналған «Ұлы дала дауысы» IV Халықаралық радиофестивалінің «Үздік қобызшы» номинациясы бойынша жеңімпаз атанды.

2018 жылдың күй атасы Құрманғазы Сағырбайұлының 200 жылдық мерейтойы қарсаңында Құрманғазы атындағы академиялық халық аспаптары оркестрінің ұйымдастыруымен өткен «Құрманғазы және ұлы дала сазы» музыка фестиваліне қатысып, табысты өнер көрсетті.

Қазақтың қобыз мектебінің даму жолына орасан үлес қосқан, Қазақстанның музыкалық өнерін бүкіл әлемге паш етіп жүрген Саян Ақмолдаға үлкен алғысымызды білдіреміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. <https://el.kz/kz/news/>

2. Байдәулет Қ. Күйші көтерген мәселе ескерусіз қалмаса екен Айқын, 20 қаңтар, 2017.

ЭВА МАРТОН И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «EVA MARTON»

***Мәлік А.Б.,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.***

Эва Мартон для меня сосредоточие величайшего певческого таланта и удивительного артистизма. Она родилась в сердце Европы, в Венгрии, и является одним из величайших драматических сопрано в мире. Конечно, нелегко описать её невероятную карьеру, поскольку она выступала на всех главных оперных сценах, включая Ла-Скала в Милане, «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, «Штаатсопера» в Вене и «Театр Колон» в Буэнос-Айресе. Её репертуар охватывает практически все ключевые роли в опере, написанные для драматического сопрано. Наряду с ролями из оперы Верди, Пуччини, Ричарда Штрауса и Вагнера, она часто пела в опере веристов (Москаньи, Пончиелли, Джордано). Её исполнения были отмечены многочисленными наградами, как в Венгрии, так и за её пределами. Среди которых Премия Кошшутто, премия Бартока Пастори, Премия Prima Primissima, награда Граце и самая большая венгерская премия цепь Корвина за вклад в оперное искусство и за её великие достижения.

Певица была удостоена звания «Народная артистка Венгрии», награждена Венгерским Орденом Святого Стефана, также стала пожизненным членом Венского государственного оперного театра и главным Советником Венгерской государственной оперы.

С 2005 по 2013 гг. Эва Мартон заведующая кафедрой вокальных и оперных исследований Музыкальной Академии имени Ференца Листа. Эва Мартон продолжает преподавать вокальное искусство в данной Академии как почётный профессор.

С 2016 года Конкурс «Эвы Мартон» для оперных исполнителей это своего рода стартовая площадка, это прекрасная возможность молодым восходящим звёздам в оперном мире. Сама Эва Мартон вспоминала: «Когда я училась в Академии Листа, поклялась, что если у меня когда-нибудь будут свои ученики, то я бы учила их с самой первой минуты независимости и уверенности в себе. Учитель, обычно, хочет воспитать и обучить ученика не превосходящего, чем он. И это огромная ошибка! Мы должны дать им крылья, чтобы они смогли взлететь как можно выше в своей жизни» [1]. Этим её словам суждено было сбыться. Тому подтверждение Международный конкурс «Ева мартон», где молодые участники реализуют свои возможности на сцене Академии Листа перед составом международного жюри, куда входят, помимо

самой Эва Мартон, профессора La Scuola Musicale di Milano, почётные члены Гамбургской и Венской государственных опер, профессора консерваторий других Республик, директор по кастингу Лондонской королевской оперы Питер Марио Катона, один из самых значительных оперных менеджеров в Европе Мигель Лерин, а также Витторио Тарранова, художественный руководитель Академии дель Бельканто и международного курса лирического пения Ферруччо Тальявини и начальник отдела вокальных и оперных исследований Андреа Мелат, а также генеральный директор Венгерской государственной оперы Сильвестр Оковас. Данный конкурс финансируется венгерским правительством: Гран-При оценивается в 15 000 евро, Первый приз 12 000 евро, второй приз 9000 евро. Кроме призовых мест, присуждаются приз зрительских симпатий, две выдающиеся специальные награды.

Сама Эва Мартон в своё время высказала следующее об этом конкурсе: «Я могу с уверенностью заявить, что стандарт Международного конкурса вокалистов абсолютно выдающийся, намного превосходит средний международный показатель. И со мной согласны все члены жюри» [2]. Она после каждого конкурса делала определённые выводы, такие как, например, «...не только в отношении количества претендентов мы делаем большой шаг вперёд, но и в отношении качества пения, качества голоса вокалистов. Я считаю, что в сотрудничестве с Академией Листа мы заложили краеугольный камень, который может быть заложен в будущем вокального искусства»; «В своих заметках я выделяю особенности каждого исполнителя: их роли, их артистизм, их вокал» [2]

Имре Сабо Штейн, старший советник по коммуникациям и развитию конкурса, который отвечает за формирование его имиджа с самого начала, с планирования I-го Международного конкурса «Eva Marton», состоявшегося в 2014 году, отметил: «...можно с уверенностью утверждать, что конкурс Мартон авангард мировых оперных конкурсов. Я имею в виду не только большую и красочную сцену, где участвуют вокалисты со всего мира, с четырёх континентов и из 145 стран, от Перу до Японии, от Южной Африки до Финляндии, но и тот факт, что Академия Листа транслирует все три тура в прямом эфире в высоком качестве, делая концерты доступными всему миру.» Так же С. Имре сделал следующее признание: «Я горжусь своей несколько необычной идеей, что Гран-При конкурса должен объявляться и вручаться на гала-концерте, который так же транслирует и MTVA M5, результаты которого известны только лишь членам жюри. Таким образом, я с уверенностью могу утверждать, что конкурс «Eva Marton» полон азарта, напряжённости и имеет высокую ставку на получение в нём известности, как оперного исполнителя» [3]

После завершения конкурса участники награждаются специальными престижными призами, такими как мастер-класс от профессора La Scuola Musicale di Milano Анатолия Гусева, приглашение на оперный фестиваль «Барток плюс», сотрудничество с Венгерским государственным оркестром, с Венгерской академией художеств и Paragano Conculting, приглашение в нацио-

нальный театр Печ, специальный приз Академии Листа трёхнедельный мастер-класс Эвы Мартон «Турандот» стоимостью 2 200 евро, а также подарочный пакет Академии Листа.

Сама же Эва Мартон отмечает о преимуществах конкурса: «Настоящие награды это не денежные призы, а приглашения и возможности для выступлений которые позволят молодым певцам добиться прогресса, зарекомендовать себя перед аудиторией. А венгерская публика сможет, в свою очередь, познакомиться с дюжиной молодых исполнителей, благодаря поразительному количеству специальных наград. Это то, что действительно важно, и это то, что мне нравится больше всего!» [3]

Вот несколько впечатляющих высказываний победителей конкурса:

«Ты не можешь допустить ошибки. Ты должен выйти и в пятиминутное выступление вложить всё, что делал годами. Ты должен оправдать свои надежды, надежды своей страны и не оплошать перед метрами оперного искусства. Конкурс «Eva Marton» путёвка в большой мир оперы».

«Конкурс «Eva Marton» попадают лучшие, и в этом плане мы горды за себя, а также это большая ответственность. Поэтому страх присутствует всегда страх не оправдать доверие...».

«Госпожа Эва Мартон и её одноимённый конкурс каждому исполнителю дают возможность проявить себя в полной мере, реализовать свои таланты и возможности, даёт путёвку в лучшие театры мира».

С большой уверенностью можно утверждать, что Эва Мартон самая знаменитая оперная певица Венгрии, единственная «Турандот» мира вписала своё имя в историю мирового оперного искусства. Уже при жизни в честь неё Музыкальная академия имени Ференца Листа организовала и с большим успехом проводит самый престижный Международный конкурс молодых исполнителей.

Список использованной литературы:

1. Роберт Кумингс. Биография Эвы мартон <https://www.ipmc-lt.com/noreika--c56c>
2. Ева Мартон. Дай им крылья <http://martoncompetition.hu/en/history>
3. http://martoncompetition.hu/en/history/2014/news/-/asset_publisher/CBXVrF142aYJ/content/ii-international-eva-marton-singing-competition-attracts-significant-International-Eva-Marton-singing-competition-Perstnted-by-List-Academi

НЕКОТОРЫЕ ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ВАЖИ АЗАРАШВИЛИ

Мирюсупова А.Х.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Народный артист Грузии, заслуженный деятель искусств, лауреат премии им. З. Палиашвили и Руставели, почетный гражданин Тбилиси Важа Шалвович Азарашвили представляет наиболее яркую группу грузинских композиторов, заявивший о себе в начале 60-х годов. Творчество композитора яркая и самобытная страница музыкальной культуры, определившая во многом характер развития грузинской профессиональной музыки в последней четверти XX начале XXI вв. Творческие замыслы композитора реализованы практически во всех существующих в настоящее время жанрах.

Жанровый спектр музыки Важи Азарашвили многогранен от городских романсов, понятных всякому слушателю, до утонченной инструментальной музыки, предназначенной для более глубокого слушателя.

Произведения композитора исполняют и публикуют, что говорит о неослабевающем интересе к этому талантливому мастеру, получившему заслуженное признание, как у музыкантов-профессионалов, так и у широкой публики. Его лучшие произведения характеризует глубина мелодического мышления и эмоциональная выразительность в сочетании с современной композиторской техникой, остротой и проницательностью музыкального языка.

В. Азарашвили родился 13 июля 1936 года в Тбилиси в семье народного музыканта. Музыкальное образование получил в IV музыкальном училище (класс композиции профессора А. Шаверзашвили) и Тбилисской консерватории (1956-1961) в классе композиции профессора М. Тусия. Под его же руководством занимался в аспирантуре до 1963 года, а после смерти И. Тусия завершает курс под руководством профессора А. Баланчивадзе.

С 1961 года занимается преподавательской деятельностью: сначала в 3-м музыкальном училище, а с 1971 года в Тбилисской консерватории. В настоящее время он является профессором Тбилисской государственной консерватории. Внимание заслуживает общественная деятельность Азарашвили. Начиная с 1998 года он возглавляет Союз композиторов Грузии, где ведет значительную творческую и организаторскую работу.

Первые сочинения Важа Азарашвили начал писать еще в училище. Первым значимым достижением в творчестве В. Азарашвили стала высокая оценка его выпускного проекта, «его дипломная работа трио для скрипки, виолончели и фортепиано, а также и вокально-симфоническая поэма «Страницы жизни» получили высокую оценку выдающегося композитора Дмитрия Шостаковича, который констатировал: «в этом молодом человеке я почувствовал настоящего музыканта, он, бесспорно, очень одарен» [1].

Жанровый диапазон его весьма широк, «но первой покоренной вершиной, (о которой маститый композитор упоминает в своем интервью), является виолончельный концерт с оркестром, выдержавший испытание временем, который исполняли многие известные музыканты» [1]. Концерт для виолончели был написан в 1969 году и вошел в число лучших сочинений этого жанра в грузинской музыке. Одночастный концерт включает в себя три раздела: лирико-драматическое *Andante*, приводящее к генеральной кульминации, и заключительное *Adagio* строговозвышенного характера. Концерт подчинен поэмному принципу развития, где ведущая роль принадлежит лирической теме главной партии, а ее образные и интонационные модификации придают цельность всему произведению. Концерт подкупает ясностью, искренностью и естественностью музыкального языка.

Прославился грузинский композитор и своим альтовым концертом, исполнители которого высоко отзывались о достоинствах этого музыкального произведения. Известный композитор Т. Хренников говорил: «Много лестных слов можно сказать про альтовый концерт В. Азарашвили. Он привлекает настоящей живой музыкой, поэтичностью, задуман и разрешен превосходно» [1].

Концерт был создан в 1973 году. Произведение состоит из 2-х частей (*Largo* и *Allegro*). Он задуман композитором как структурно цельное, построенное на острых контрастах произведение. Значительную роль в драматургии играют динамические свойства метроритма и тембра. Своеобразен состав оркестра, включающий фортепиано, чембало, вибрафон, необычный состав ударных (имеется в виду джазовый эпизод во второй части концерта). Большое внимание В. Азарашвили уделяет жанру инструментального концерта для различных солирующих инструментов и в последующие годы.

Значительное место в творчестве композитора уделено камерно-инструментальному жанру. Особо должны быть отмечены такие сочинения, как соната для двух скрипок и фортепиано, соната для виолончели и фортепиано, соната для двух альтов, соната для кларнета и фортепиано, квинтет для духовых, а также пьесы для струнного квартета, сюиты для фортепиано и другие произведения. В. Саришвили в своем журналистском очерке «Радуга созвучий Важи Азарашвили» выделяет сонату для виолончели «эту сонату, ментально словно бы плывущую на волне близких современной личности проблем и вызовов, можно назвать новым словом в творческой эволюции Азарашвили, она своеобразна и отличается изысканной техникой» [2].

Начиная с 70-х годов В. Азарашвили расширяет жанровую сферу своих творческих интересов это балет, оперетты, симфонии, камерно-вокальные циклы. Им созданы шесть оперетт, два вокальных цикла для баса и фортепиано на слова Ш. Нишниянидзе и «Театральные маски» для тенора и фортепиано на слова И. Гришашвили. Азарашвили автор таких произведений, как балет «Хевесбери», оперетт «Девятый вал» и «Семь братьев-гурджанцев», оперетта «Соломон Исакич Меджгануашвили», вокально-симфонического цикла «Страницы жизни» для солистов, хора и оркестра, «Баллада о не вернувшемся

герое» для солистов, хора и оркестра, «Советская Грузия», симфонии, двух концертов для скрипки с оркестром, концерта для виолончели с оркестром, концерта для альта с оркестром, концерта для трубы с оркестром, цикла пьес «Картины родного края» для струнного квартета, автор нескольких фортепианных сюит, цикла пьес для фортепиано, автор многочисленных песен.

В начале 80-х годов композитор впервые обращается к балетному жанру в 1982 году состоялась премьера его балета «Хевисбери». Создавая балет по повести А. Казбеги «Хевисбери Гоча» (либреттист и постановщик Б. Монавардисашвили), композитор широко опирался на закономерности и общий образный строй горского, преимущественно пшавского музыкального фольклора, при свободном использовании современных выразительных средств. Весьма важна в балете эмоционально-психологическая роль закулисных хоров, появляющихся в самые напряженные моменты действия. Достоинством балета является его цельность, индивидуальность музыкального стиля, выпуклость портретных зарисовок главных героев, концентрированность высказываний.

На протяжении всей творческой деятельности Азарашвили много и плодотворно работает в области эстрадной музыки. Много писал для эстрадных исполнителей, в частности для Нани Брегвадзе ВИА «75» и других. Его песни исполняют В. Кикабидзе, Т. Гвердцители, ансамбли «Опера», «Реро», «Иверия» Композитор не только хорошо чувствует природу вокала, но и умеет выбрать созвучные своей творческой натуре поэтические тексты.

В. Азарашвили автор таких песен, как «Солнце мой друг», «И снова дождь», «Баллада о любви», «Песня мое богатство», «Динамо, Динамо», «Мое сердце Грузия», «Хожу по твоим улицам» и еще большого количества, исполняемых самим автором на концертах. Многочисленные творческие вечера, где композитор знакомит зрителей со своими песнями, написанными на стихи супруги, Мананы Дангадзе, являются еще одним достоянием современной жизни ценителей ясной, простой, но в то же время самобытной музыки. Самые знаменитые песни композитора были исполнены им самим на одном из концертов, посвященных юбилею автора, такие как («В пустой комнате», «А время не ждет и дни улетают», «Знай, убегу», «Песня-все мое богатство»). Как утверждает сам автор, Бидзина Квернадзе называл его композитором прогноза погоды: «А что у тебя то «Дождь идет», то «Солнце светит»...».

Как и для большинства композиторов, писавших произведения в лирическом характере, жанр песни имеет значимое место в творчестве Азарашвили. Следовательно, песенность отражается на общих чертах джазовых сюит или, например, таких сольных произведениях, как «Ноктюрн». Примечательно, что названия некоторых песен являются декларацией к теме времени, его быстротечности, перемене и непостоянности. Эта связь пронизывает и инструментальные сочинения, в частности.

Несмотря на сложившуюся в 90-е годы социальную обстановку, композитор продолжал работать со свойственной ему творческой продуктивностью, о чем свидетельствует перечень созданных им за последние 27 лет про-

изведений различных жанров. Среди них наиболее значительны: сюита «Картинки старого Тбилиси» (в квартетной 1990 и оркестровой 2006 версиях), «Фантазия на темы старого Тбилиси» для ансамбля виолончелистов и фортепиано, получившая первую премию на международном конкурсе в Санкт-Петербурге в 2003 г., Камерная симфония, написанная по заказу руководителя Кавказского камерного оркестра дирижера У. Беркемера и успешно исполненная как в Грузии, так и за рубежом, Соната для виолончели соло, посвященная памяти друга композитора, известного музыканта Эльдара Исакадзе. Композитор завершил работу над Концертом для оркестра (2005), который ждет своего исполнения.

В эти же годы композитор много работал и в других жанрах: им написаны инструментальные концерты, сонаты и пьесы, вокальные циклы, «Исповедь поэта» вокально-симфонический цикл для баритона и оркестра на слова М. Поцхишвили, Три романса на слова Ф. Тютчева для высокого голоса и фортепиано, «Восточные строфы Низами Гянджели» для среднего голоса, фортепиано и виолончели (в 6 частях), эстрадные песни, музыка для детей, мюзикл «Сапожник Габо» и т.д. В эти годы целый ряд произведений композитора был исполнен за рубежом. Его песни записаны на грампластинки и 4 компакт-диска.

По словам грузинского музыковеда Е.Баланчивадзе «В. Азарашвили отлично чувствует как инструментальную, так и вокальную фактуру, гибко сочетает логику композиционной структуры со свободной импровизационностью» [3, с.24]. Склонный к лирическому раскрытию образов, композитор редко прибегает к однозначному их решению лирика предстает у него и в юмористическом, и в пасторальном, и в отвлеченном, и даже гротескно-пародийном плане. Его произведения исполняются на конкурсах и концертах, во многих странах мира. Во многом это обусловлено подлинным интересом к многообразию музыки, неоднозначному стилю композитора и широкому спектру жанров.

Сложно однозначно выявить конкретный стиль композитора. Сохраняя бережное отношение к традиционной манере письма, В. Азарашвили свободно владеет сложным арсеналом современных выразительных средств.

Музыка композитора имеет глубокую связь с культурой и историей Грузии, находясь в русле сочетания фольклора и современной композиторской техники (эстрадно-джазовые интонации и ритмы, альтерированные созвучия, диссонансы, приемы додекафонной техники).

Список использованной литературы:

1. Мегрели Р. Рыцарь культуры <https://tbilisi.media/tbilisi-week/40199-ryitsar-kulturyi>
2. Баланчивадзе Е. «Важа Азарашвили», буклет посвященный творчеству композитора Важи Азарашвили. Тбилиси 2001 г.
3. Саришвили В. Радуга созвучий Важи Азарашвили <http://webkamerton.ru/2016/07/raduga-sozvuchij-vazhi-azarashvili>

ВЕЛИКИЙ СКУЛЬПТОР ИРАКА

*Мохаммед Аль-Джазаери,
Институт Искусств Адыгейского Государственного Университета
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Соколова А.Н.*

Наверное, в каждой стране есть один-два скульптора, оставивших неизгладимый след в этнической культуре. В Ираке одним из самых известных мастеров-скульпторов является Мохаммед Гани Хикмат (1929-2011).

Мохаммед Гани Хикмат создал известные миру достопримечательности Багдада. Он прославился не только у себя на родине, но и во всем мире. Его выставки проходили в Европе и Америке, он был талантливым организатором и прилагал огромные усилия для того, чтобы вернуть или восстановить произведения искусства, разграбленные из Национального музея Ирака после падения режима Саддама Хусейна.

Будущий скульптор родился в Багдаде, а искусство скульптуры изучал под руководством профессора Джавада Салима в самом престижном Институте изобразительных искусств, который успешно закончил в 1953 году. Молодой человек захотел продолжить свое образование в Европе, и сразу по окончании Багдадского Института изобразительных искусств отправился в Рим, в котором провел более восьми лет. Вначале Мохаммед Гани Хикмет защитил диплом в области скульптуры в Римской Академии изящных искусств (1955), участвовал в различных выставках, был удостоен диплома и медали на Всемирной выставке в Риме, затем продолжает учебу во Флоренции, где в 1961 году получил квалификацию скульптора по литью из бронзы.

Никто из членов его семьи не занимался искусством. Родители Хикмета считались консервативными. В их глазах скульптура нужна для высшего света, ею украшают дворцы и храмы, поэтому простому человеку скульптура вроде бы и не нужна. В одном из интервью Мохаммед Гани Хикмат признался, что причиной его интереса к скульптуре могло быть небогатое детство. Ему, мальчишке, разрешали убегать к реке Тигр, где он не имел недостатка в глине, из которой можно было лепить фигурки животных. Натура была рядом, и пытливый взгляд ребенка ловил все очертания движущихся фигур. Одновременно его поражали купола святыни Каджимия (Кадумия), и он много раз пытался повторить эту архитектурную красоту в грязной глине.

По возвращении на родину Мохаммед Гани Хикмат активно включился в художественную жизнь страны. Он считается одним из основателей Багдадской группы современного искусства. Скульптор активно ратовал за участие иракских художников в международных выставках, и сам показывал пример в этом. М. Хикмет организовал несколько выставок в Риме, Бейруте и Багдаде, и в 1964 году получил приз за лучшую скульптуру в мире Гюльбенкяна. В Европе дипломированный скульптор женился на француженке Гая Аль-

Рахаль, которая впоследствии родила ему двух детей сына Ясира и дочь Хаджир.

В 1960-х и 70-х годах Мохаммед Гани Хикмат создал множество скульптур, вдохновленных ближневосточными сказками «Тысяча и одна ночь». Размещенные в шумных частях города, они включают в себя Кахраману", скульптуру женщины, льющей масло на воров, скрывающихся в банках, и статуи двух главных героев «Тысяча и одна ночи»: короля Шахрияра и королевы Шахерезады. Другие скульптуры и резьба по дереву изображали идеализированные сцены повседневной иракской жизни.

Мохаммед Хикмат бежал из Ирака за месяц до вторжения Соединенных Штатов в 2003 году и вернулся вскоре после падения режима Хусейна. Он обнаружил, что мародеры украли около 150 его работ из Национального музея и что его студия и многие скульптуры были повреждены. Сын великого Мастера рассказывал, что отец был опустошен, узнав о том, что люди разграбили и уничтожили его мастерскую. «Он сказал мне, что если бы они украли мои работы, мы могли бы попытаться вернуть их много лет спустя и поместить в галерею. Но они расправились с произведениями как с врагами ломали, резали, крушили, и это никогда не исправить».

После американской оккупации Хикмат покинул Ирак на семь лет, но остался на Ближнем Востоке и сформировал комитет для выкупа многих произведений искусства Ирака, похищенных в ходе грабежей. По этой программе удалось восстановить около 100 произведений искусства. В 2010 году скульптор вернулся жить в Багдад.

Мохаммаду Хикмату принадлежат большое число статуй, памятников и настенных росписей в Багдаде. Самые значительные из них

- Статуя Шахрияра и Шехерезады на улице Аби Нуvas в Багдаде (2008);
- Янтарный памятник на Янтарной площади в центре Багдада;
- Али-Баба и сорок разбойников;
- Статуя Иштар в отеле Иштар Шератон, одном из известных отелей и памятников Багдада;
- Хаммурапи;
- Фреска медицинского городка;
- Статуя известного арабского поэта Абу Тайеба Аль-мутабби.

Памятник Свободы. Идея этого памятника состоит в представлении истории иракского народа от времен британской оккупации до превращения страны в королевское, а затем республиканское государство

В восьмидесятые годы прошлого века Мохаммед Гани Хикмат спроектировал ворота здания Юнеско в Париже и три деревянных створки церкви Теслы де-Весы в Риме. Он стал первым скульптором арабо-мусульманского мира, кому доверили украшение христианской церкви. Ему также принадлежат росписи Великой арабской революции в Аммане и различные произведения в Бахрейне: дверь в старую мечеть, большие статуи и фонтаны.

Мохаммед Гани Хикмат сыграл важную роль в создании одной из самых известных скульптур Багдада арки со скрещенными мечами, ставшей

символом диктатуры Саддама Хусейна. Диктатор приказал построить арку как символ могущества Ирака во время войны с Ираном. За дело взялся Халид аль-Рахаль, друг и соратник Мохаммеда Хикмата. Халид аль-Рахаль успел создать проект, но завершить его не успел, скоропостижно скончавшись в 1987. Из администрации президента Саддама Хусейна поступил официальный приказ завершить строительство, и Хикмат в память о друге согласился сотрудничать с властью. Он был единственным скульптором с огромным талантом и опытом, кто мог бы справиться с таким грандиозным проектом. В 1989 году арка была завершена, и Саддам Хусейн на белом коне «освятил» ее, торжественно проехав под ней в присутствии тысяч людей.

В 2007 году Правительство Ирака предприняло попытку демонтировать арку, но начались народные протесты, и Хикмату вновь поручили восстановить сооружение, сохранив его как часть истории страны.

Индивидуальный стиль скульптора.

Почему же так популярен Мохаммед Гани Хикмат? Что характеризует его стиль? Большинство исследователей считает, что его «почерк» напрямую связан с искусством шумеров, ассирийских, вавилонских и аккадских мастеров. От них исходит Хикматовское пристрастие к цилиндрическим и прямоугольным формам, выпуклая архитектурная декоративность. Одновременно в скульптурах ощущается доля абстрактности и импрессионистичности.

Нельзя не упомянуть и другого арабского художника, в определенной мере оказавшего воздействие на Хикмата. Это Саад аль-Тайи, также получившим образование в Риме, освоившая импрессионистический стиль в своих «болотных» картинах начала 60-х годов XX века. Чередование матового и насыщенного светлого цвета лишь отдаленно напоминало французских импрессионистов, но в основном передавало краски иракского юга, так чутко понятого художником. Вместе с Хафезом Аль-дерби, Расулом Алваном, Саади Аль-Кааби, Лией Аль-Азави, Ала Башир, Ясином Шакиром, Саадом аль-Аттаром и Мохамедом Али Хикмат составил группу так называемых иракских импрессионистов. Художник был под сильным впечатлением от картин Саада аль-Тайи. Он пересмотрел «буйные» европейские ценности и вернулся к лексике предков, используя размер и форму, плотность и архитектурную тяжесть шумерских изваяний и рельефов. Его образы стали более упрощенные по цвету, а все многообразие объектов устремилось к центру картины, что способствовало гармонии внутренней среды, придало скульптурным сооружениям стройность, четкость, движение к центру.

Персональные выставки скульптура проходили в Риме, Сан-Ремо, Бейруте, Лондоне, Аммане, Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Бахрейне и Багдаде. С 1962 по 1996 годы Мохаммед Гани Хикмат преподавал скульптуру в Академии Изящных Искусств Багдада, был членом багдадской Ассоциации друзей искусства (с 1952 года) и членом Багдадской группы современного искусства. С лекциями и мастер-классами по скульптуре иракский мастер выступал в университетах Туниса, Абу-Даби, Бахрейна, Дамаска, Катара, Ливана, Канады, Бельгии, Италии и Соединенных Штатов Америки.

Мохаммед Гани Хикмат был награжден различными наградами Ирака и других стран. Уже в 1964 году его признали лучшим скульптором Ирака. В 1994 году художника наградили премией Министра культуры Ливана. В 2002 году Мохаммед Хикмат был избран председателем Парижской Национальной комиссии ЮНЕСКО по искусству.

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ КОСТЮМА В ТЕАТРЕ И КИНО

*Мусина М.М.,
Казахский Национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Мухтарова Г.С.*

Профессия художника по костюмам актуальна, как в театре, так и киноиндустрии. В данных двух синтетических видах искусства театре и кино используются следующие изобразительные средства воздействия на зрителей, как актёрская игра, музыка, драматургия, сценография.

Несмотря на общие универсальные черты, необходимо отметить признаки театрального костюма, отличающие его от костюма в кино.

Костюм в кино практически сразу утвердил свое отличие от театрального костюма, так как здесь была применима совсем другая степень достоверности, реалистичности.

Прежде всего данная особенность связана с разными дистанциями от зрителя в театре и кино.

Поэтому и работа художника по костюмам в кино и театре имеет разные функции. Крупный план в кино не позволяет играть с тканями, придумывать новые фактуры, имитацию и бутафорию, приемлемую в театре.

В киноискусстве всё вплоть до мельчайших деталей должно быть точным, кадры должны быть тщательно продуманными и правдивыми, по задумке сценария (рис.1).



Рисунок 1 крупный план фильма «Титаник»

Костюм в кино должен раскрывать характер персонажа в целом, в ансамбле с общими планами создавать атмосферу действия, иногда детали костюма могут сыграть важную роль в передаче содержания фильма.

Театральный костюм и костюм в кино отличаются технологически. Редко встречаются фильмы, которые говорят на каком-то обобщенном образном языке, выходящем за рамки обычного киноязыка.

В театре работа художника по костюмам заканчивается с момента

премьеры, изготовленные по эскизам художника костюмы передаются костюмерам.

Одна из особенностей работы художника в кино это его непосредственное участие в фильме на протяжении всего съемочного процесса. А кинопроцесс явление совсем не линейное. Съемки фильма могут начаться с середины или последних сцен. Нужно постоянно держать в голове сюжет и все детали, помнить, как меняется и развивается образ героев, понимать, как персонаж должен выглядеть сейчас, а как через час или год и т. д.

Как правило, в кино очень важно обозначить время и место действия, а также психологический портрет реального героя. Это ближе к жизни, к воспроизведению исторических реалий. В театре костюм — это прежде всего образ: нечто выдуманное, сочиненное, но близкое к тексту, замыслу режиссера. И совсем необязательно, что это должно соответствовать исторической правде. Поэтому и задачи художника по костюмам в театре и кино немного разные.

Свет в театре и в кино также имеет огромное значение и влияет на костюм в целом. В театре актер может выйти на сцену в костюме из однотонной белой ткани и не выглядеть скучно. Так как освещение позволяет выявить объем, фактуру, цвет. Но в кино всё совсем по другому. Белый цвет является отражателем. В связи с этим в кадре может возникнуть пересвет. Поэтому его использовать в кино категорически запрещено.

На практике сталкиваешься с тем, что одежда чисто белого цвета «горит» в кадре, и приходится менять костюм на другой цвет более спокойного цвета. В кино не любят чисто белый цвет. Даже если мы видим в отечественных картинах актёра в белой одежде, в реальности это молочный, либо бежевый цвет. Но из-за освещения в кадре зрителю он кажется белым.

Как сказал один оператор-постановщик на съемочной площадке «существует 50 оттенков белого». Не зная этого правила, приходится либо менять костюм, либо перекрашивать его в технике батика в светло серый цвет. Например, американские костюмеры стирают чисто белые костюмы с черными носками, получая нужный цвет для кадра.

На репродукции ниже мы видим, как цвет костюма изменяется при разном освещении (рис.2).



Рисунок 2 Основное, заполняющее, заднее освещения

При основном освещении футболка молочного цвета кажется белой. В заполняющем освещении костюм приобретает серый цвет, а при заднем освещении вовсе становится темно серым. При таком темном пространстве главное правило для художника по костюмам это исключить в использовании белый цвет, иначе он будет гореть в кадре.

Еще одно правило для художника по костюмам кино это не использовать вещи в мелкую полоску и горошек. Такие вещи будут рябить в кадре (рис.3,4).

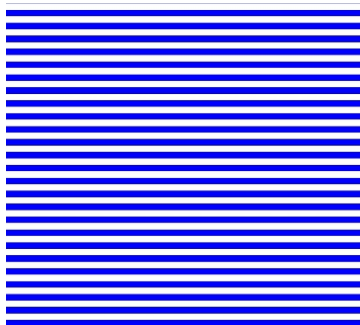


Рисунок 3 Ткань в мелкую полоску



Рисунок 4 Ткань в мелкий горошек

Однако в зарубежных фильмах мы часто видим актеров в разнообразной одежде и в мелкую полоску, и в мелкий горошек. Но так как на сегодняшний день в отечественном кинематографе не такие чувствительные камеры как в зарубежной киноиндустрии, приходится отказываться в использовании одежды в полоску и горошек.

Для художника по костюмам кино очень важна достоверность. К примеру, новая вещь в кадре смотрится безжизненной. Чтобы вещь казалась носенной, с большим стажем прожитой нелегкой жизни вместе с героем, художник по костюмам проводит следующий этап подготовки костюма к съемкам, как фактурирование.



*Рисунок 5 костюм эльфа.
«Властелин колец»*

«Фактурить» можно разными способами наждачной бумагой, различными колющими предметами, краской по ткани, и другими способами, которые придут в голову художника по костюмам. Состаренная вещь в кадре добавляет достоверности и помогает актёру лучше прочувствовать персонажа.

В фильме «Властелин колец. Возвращение короля» художники, работая над образами эльфов, использовали парчу, которая специально протиралась наждачной бумагой, чтобы сохранить сияние ткани, но сделать её более естественной и благородной (рис.5).

В художественном фильме «Ной» над фактурой тканей работал текстильный мастер Мэтт Рэйтма. Художник по

текстилю это отдельная профессия в кино, которая актуальна в зарубежной киноиндустрии. При изготовлении тканей Мэтт использовал много различных видов обработки: набойку, окраску, обработку по принципу знаменитого художника Фортунни, который занимался плиссировками и ручной набойкой тканей, обработку «деворе», которая создается выжиганием лазером по ткани.

Для костюмов были использованы двухслойные ткани из различного волокна и текстуры: хлопок с акрилом-букле и шелком.

Двухслойные ткани часто дают на расстоянии эффект неровной окраски, когда один слой просвечивает через другой. Также Мэтт использовал красители, которые разъедали ткань и создавали эффект состаренной ткани (рис.6).



Рисунок 6 костюм к фильму «Ной»

Ткани подвергались иногда многослойной и долгой обработке, художник тонировал их щетками, коричневым и черным гипсом, применял красители, которые вымывались частично после нанесения следующего слоя. Что-то наносилось всухую, что-то по мокрому, ткань несколько раз красилась и сушилась пока не появились желаемые эффекты. В конце процесса Мэтт натирал ткань для воскового блеска графитом (рис.7).



Рисунок 7 костюмы к фильму «Ной»

Помимо текстиля и фактуры тканей художник по костюмам должен учитывать изменения цвета костюмов при освещении и цветокоррекции картинки.

Прохладное, тусклое интерьерное освещение делает костюмы холодными и технологическими. Из-за заполняющего освещения костюмы кажутся тяжелыми, статичными, архитектурными (рис.8).



Рисунок 8 костюмы к фильму «Герой» (2012)

Эти же костюмы при теплом, искусственном освещении выглядят совсем по другому. Насыщенное освещение показывает яркий цвет костюмов и прозрачную, легкую фактуру тканей (рис.9).



Рисунок 9 Выставка костюмов художника по костюмам Эми Вада

В экстерьерных съемках при естественном освещении костюмы приобретают совсем другой вид. После цветокоррекции в костюмах ярко выражен красный и синий цвета, которые отображают смысловую нагрузку фильма. Также можно заметить, что цветокоррекция сделала акцент на костюмах и создала драматичное настроение в кадре (рис.10, 11).



Рисунок 10 кадр с красным костюмом из фильма «Герой»



Рисунок 11 кадр с синим костюмом из фильма «Герой»

Влияние цвета в кадре на костюм и психологическое восприятие персонажа колоссально. К примеру, синеватый или прохладный цвет делает костюм и предметы в кадре холодными, а действие на экране угрожающим.

Обратите внимание на костюм главного героя фильма «Король гово-

рит». В холодном цветном освещении на костюме ярко выраженные средне серый и голубой (рис.12).



Рисунок 12 Кадр из фильма «Король говорит»

Такое освещение на предметах, костюме и лице персонажа является примером психологизма и показывает, что актёру явно неуютно. Серый костюм гармонично смотрится на фоне интерьера и холодного освещения. В то время как в теплом освещении он приобретал черный и темно серый цвета.

Освещение и цветокоррекция играет большое значение в современном кинематографе. Цветокоррекция может сделать акцент на определенных вещах в кадре. Видение цвета художника по костюмам всегда должно отражать идею режиссера. Так как цвет создает настроение фильма и влияет на его воздействие на зрителя в целом.

Список использованной литературы:

1. Кто одевает киногероев [Электронный ресурс]
<https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/movies/218043-pants-turning-into-wow>
2. Кто такой художник по костюмам? [Электронный ресурс]/
<https://fashionelement.ru/utility/article/kto-takoy-khudozhnik-po-kostyumam>
3. Киноискусство [Электронный ресурс]
<https://ru.wikipedia.org/wiki/Киноискусство>
4. История театра: появление и развитие театрального искусства, занимательные факты [Электронный ресурс]/ <https://www.syl.ru/article/384209/-istoriya-teatra-poyavlenie-i-razvitie-teatralnogo-iskusstva-zanimatelnyie-faktyi>
5. Художник по костюмам [Электронный ресурс]/
https://ru.wikipedia.org/wiki/Художник_по_костюмам
- Философия кинематографа [Электронный ресурс]/
<http://znakka4estva.ru/dokumenty/kultura-i-iskusstvo/filosofiya-kinematografa/>
6. «Функции художника по костюмам в театре и кино немного разные» [Электронный ресурс] /<http://intalent.pro/article/funkcii-hudozhnika-po>

ГАИП ДЕМЕСИНОВ. ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ

Нарманов Р.И.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Акпарова Г.Т.

Заслуженный деятель искусств Каракалпакстана, лауреат Государственной премии имени Бердаха композитор и дирижер Гаип Демесинов занимает одно из наиболее почетных мест среди композиторов и деятелей искусств XX века. Исключительно важны его вклад в сокровищницу каракалпакской музыки и влияние на развитие музыкального творчества страны. Г. Демесинов композитор, пришедший в музыкальное искусство в начале 70-х годов XX века. Композиторское творчество Гаипа Демесинова многогранно. Им создано много произведений во всех музыкальных жанрах от симфонии до песни. Это симфонические произведения, произведения для хора с симфоническим оркестром и обработки каракалпакских песен для голоса и оркестра народных инструментов, цикл фортепианных пьес для юношества, камерно-инструментальные произведения, романсы и песни. Являясь новатором во многих жанрах профессиональной академической музыки, композитор всегда максимально стремился к воплощению своих идей и замыслов. По словам музыковеда, члена Союза композиторов Каракалпакии Д. Худайбергеновой «в основе всех его произведений заложена самобытная, творческая мысль, глубокое национальное начало» [1]. Из интервью с композитором: «Я родился в Каракалпакии, в Кунграде. Знаю язык, культуру, традиции, обычаи народа и не представляю себя вне каракалпакской музыки. Моя первая симфония посвящена теме установления советской власти в Каракалпакии. Первая часть ее называется «Комсомольцы». Вторая симфония «Бозатау» об историческом прошлом народа, древней земле каракалпаков. В фортепианных концертах использована интонационная, ладовая структура инструментальных мелодий каракалпакского народа. Сохранен этот принцип в Прелюдии и фуге для симфонического оркестра. Кроме того, есть сочинения камерно-инструментального жанра и вокальные произведения. ***Считаю своим долгом писать музыку для народа, на земле которого я родился и вырос***» из интервью с композитором [2]. После окончания консерватории, своими яркими разножанровыми произведениями, пропитанными каракалпакскими народными напевами, привлек к себе внимание музыкальной общественности и в скором времени добился признания народа. В 1973 году стал членом Союза композиторов Узбекистана.

С целью развития современного музыкального творчества в Каракалпакстане, он упорно трудился: творил, преподавал, руководил оркестром, обрабатывал и пропагандировал народную музыку. Несмотря на то, что он прожил недолгую жизнь, оставил большой след в истории музыки страны.

Гаип Демесинов родился 9 февраля 1942 года в Кунградском районе Каракалпакстана в семье скотоводов. Его отец Демесин и мать Кумисбике уже в раннем детстве Гаипа заметили большой интерес ребенка к музыке, но особого внимания на это не обратили и отдали ребенка в обычную среднюю школу. В школьном любительском кружке мальчик научился играть на гитаре. Как-то раз преподаватель скрипки районной музыкальной школы, увидев, как он играет на гитаре, призывает его параллельно учиться в музыкальной школе игре на скрипке, на что Гаип с радостью соглашается. С этого момента начинается профессиональная деятельность будущего композитора в сфере музыки, с которой он не расстанется уже до конца своих дней.

В 1958 году Г. Демесинов окончил среднюю школу и начал преподавать уроки музыки в школе. В 1960 году, окончив музыкальную школу, он продолжает учебу по классу скрипки в Нукусском музыкально-хореографическом училище и заканчивает его в 1964 году. После окончания учебы его оставляют преподавателем в этом учебном заведении.

Во времена работы в средней школе и учебы в Нукусе, он увлекается композиторством и сочиняет несколько произведений, это: прелюдии для фортепиано, скрипки, а также песни. И вскоре, с целью профессионального изучения композиции, в 1965 году он поступает в Ташкентскую Государственную консерваторию в класс профессора Г. Мушеля.

В 1971 году Гаип Демесинов заканчивает с отличием консерваторию и получает распределение в Нукусское музыкальное училище. Там он преподаёт теорию музыки. К числу ранних произведений, написанных после окончания высшего учебного заведения, относится Соната A-dur для скрипки и фортепиано, Фантазия-прелюдия для фортепиано, много работает над обработками народных каракалпакских песен.

В 1973 году его приглашают на работу концертмейстером оркестра Гостелерадио Каракалпакии. Начиная с 1974 года до конца своей жизни Демесинов руководил этим коллективом в качестве дирижера.

На основе сочетания Западных и Восточных музыкальных традиций в своем творчестве он добился отличных результатов в сочинении музыки с национальным колоритом в разных жанрах.

Наиболее наглядное представление о творческом наследии дает хронологическая таблица сочинений композитора:

Сочинения

Год создания сочинения	Симфонические произведения:	Камерно-инструментальные произведения	Романсы и песни. Хоры
1969	Симфониетта для струнного оркестра		
1971	Симфония №1; Концерт для фортепиано с оркестром №1;		

1973-1975		Прелюдии для ф-но Токката, Фантазия, Песня и танец для ф-но, 24 прелюдии и фуги для струнного квартета	
1972		Соната для скрипки и ф-но	
1976	Симфония №2; Концерт для фортепиано с оркестром №2;		
1977	Вокально-хореографическая сюита		
1982		Струнный квартет	
1989			«Суймеуге болмайди», ст.С.Давлеталиева; «Азада бостаным», ст.Сейтназарова; «Арал жасайды», ст.Т.Кабулова; Песня «Конырат-тын кызлары бар», ст.Т.Кабулова
1994	Концерт для фортепиано с оркестром №3;		Баллада о Ташкенте для голоса с оркестром

Произведения Гаипа Демесинова исполняются симфоническим оркестром филармонии, оркестром Гостелерадио Каракалпакии. Камерно-инструментальные произведения композитора используются в качестве учебно-методического материала в репертуаре ДМШ, на различных конкурсах молодых исполнителей, фестивалях. На этих сочинениях можно с успехом формировать интонационное мышление музыкантов в опоре на национальные музыкальные традиции. Произведения отличаются друг от друга разнообразием стилевых признаков, образным строем, фактурой, техникой письма, но в каждой из них заложена крупица менталитета этноса.

Произведения Гаипа Демесинова изложены так, что в них учтены практически все возможности игрового исполнительского аппарата.

Глубокое осмысление и органичное восприятие фольклорных художественно-выразительных средств позволяет композитору насытить музыкальную ткань своих произведений развитыми мелодическими построениями, ха-

раактерными для каракалпакской народной песенности и инструментального искусства.

Национальные признаки проявляются и в ритмике, в ладовых формах. Характерны для музыки Г. Демесинова динамичное развитие темы, полифонизация фактуры, эпичность высказывания, кантилена. Использование столь широкого диапазона выразительных средств и формирует композиторский почерк композитора, интонационное и ладовое своеобразие, национальную характерность его произведений. При всей сложности и многоплановости музыкальной архитектуры эмоциональная открытость и мудрость философских обобщений покоряют художественной силой.

Список использованной литературы:

1. Худайбергенов А. «От дутара до симфонии» Советская Каракалпакия №39, от 23 февраля 1984 г.
2. Джанабаева Д. «Считаю своим долгом...» интервью с композитором Советская Каракалпакия

ЦЕННОСТИ СЕМЬИ И СЕМЕЙНОГО БЫТА КАЗАХСКОГО НАРОДА

Олжабай Ж.Т.,

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат исторических наук,

доцент Сейдыбаева Б.Ш.

Традиции это отражение сущности нации, показатель того, чем она живет, о чем думает, во что верит. Казахские устои также не являются исключением из этого определения. Они веками складывались из казахского кочевого образа жизни и прошли сквозь время, пространство и все преграды, которые ставило перед ними время, и дошли до наших дней некоторые в своем неизменном, а некоторые и несколько деформированном состоянии. Но сам факт того, что сегодня казахский народ помнит и чтит пусть не все, но все же большинство своих традиционных обрядов, является несомненным плюсом и для дальнейшего развития нации. Независимо от того, что люди имеют сейчас, то, что было завещано им предками, безусловно, стоит особого внимания и подробного изучения. Ведь не с пустого же места появились всевозможные верования, обряды и обычаи. С традициями народ передает из поколения в поколение свои знания и наблюдения, а молодежь, черпая эти наблюдения, делает свои выводы и, естественно, начинает относиться к миру уже не как новорожденный птенец, а как бывалый орел, многие повидавший и многое испытавший на своем жизненном пути[1].

Рассмотрение исследования разных ученых о дореволюционном советском периоде и нашего времени выявила ряд моментов, где ценности казахского народа претерпели изменения. Это может быть, как синтез

традиции двух народов, так и переход кочевого образа жизни в оседлую, что привело мировоззрение казахов к кардинальным переменам.

Чтобы лучше понять обычаи нашего времени, мы можем рассмотреть его в дореволюционный советский период, где она еще не подвергалась деформированию и изменению из-за разных факторов.

В изучаемом нами районе, как и везде в Казахстане, процесс разложения большой патриархальной семьи начался уже в XIX веке. Согласно сообщению наших информаторов старшего поколения, не только они сами, но и их отцы и деды после женитьбы получали свой надел (*еңші* звук *ш* в слове *еңші* и во многих других словах, как *шәй*, *шымылдық*, *қызылша*, а также в собственных именах произносится местным населением часто как *ч*: *енчі*, *чай*, *қамчы*, *белдемче*, *келінчек*, *қызылча* (*қылча*), *Чайғанча*, *Ахметча*, *Чайзада* и т.д. Термины и нарицательные имена даны в тексте в общепринятом литературном написании, т.е. через *ш*, но личные имена в основном даны в местном произношении) и выделялись в самостоятельный дом; с этого момента отец не распоряжался их имуществом. Только младший сын оставался при родителях до конца их жизни и наследовал отцовский дом. С углублением социального расслоения в ауле ускорился процесс распада больших и образования малых семей. Тем не менее в силу указанного обычая все же известная часть семей относилась к категории большой семьи в наиболее суженной ее форме, т.е. состоявшей из трех поколений. Изредка встречалось совместное проживание, вернее совместное ведение общего хозяйства, двух неотделившихся братьев. Наряду с этим среди беднейших слоев населения неразделенные семьи сохранились в силу того, что бедняк-кочевник выделить сыновей было почти таким же трудновыполнимым делом, как и женитьба их не с чем было выделять.

Итак, господствующей формой дореволюционной казахской семьи в исследуемом районе была малая моногамная семья, состоящая из двух поколений: родителей и их несовершеннолетних детей.

Однако при господстве малой семьи в отношениях внутри семьи и между родственниками сохранялось еще много черт патриархального семейного уклада, отдельные элементы которого сохранились вплоть до наших дней.

Главой малой семьи, хозяином семейного имущества, естественно, являлся отец; он же был вершителем судеб своих детей. Личность жены и детей подавлялась его властью. Но это не значит, что в повседневном обращении все отцы семейств у казахов были деспотами по отношению к своим домочадцам. Немало было семей, где жена имела значительное влияние на мужа и пользовалась уважением со стороны детей и мужниной родни. В сфере домашнего хозяйства полномочия жены были весьма широкие, и муж, как правило, мало или почти не вмешивался в деятельность ее в этой области. Были женщины с волевым характером, славившиеся на всю округу своим умом, образцовым ведением хозяйства, щедростью, умением воспитывать детей, спланировать родню. Конечно, эти черты характера

женщины могли проявляться не только в богатых семьях, но и в мало-состоятельных.

В смысле права решать свою судьбу и распоряжаться семейным имуществом в полном подчинении у отца были в равной мере и сыновья, и дочери. Что же касается родительской ласки и внимания, то ею дочери обычно пользовались гораздо в большей степени, чем сыновья. Дочери считались гостями в семье, тем более, что девичья пора их была слишком коротка.

В бедняцких семьях, в которых родители на кабальных условиях патриархальной эксплуатации выполняли самые трудные нескончаемые работы в хозяйстве богатого родственника или батрачили у русского кулака и где царила беспросветная нужда, на долю детей выпадала та же участь; и тут проявление отцовской любви подчас подавлялось постоянной и главной заботой об их прокормлении. Но и в таких семьях повседневное обращение с дочерьми не было жестоким. Тем не менее жертвами неравных браков становились большей частью именно дочери бедных семейств.

Неограниченные права отца семейства проявлялись прежде всего в выборе невест для сыновей и женихов для дочерей. Разумеется, по-своему он стремился как можно лучше устроить своих детей и породниться через них с наиболее подходящими семьями (более подходящими мыслились, конечно, прежде всего более богатые). Сыновей он старался обеспечить приличным калымом, а после женитьбы их достойным наделом; готовя дочерям приданное (жасау), стремился, чтобы со стороны сватов не было никаких претезий тогда дочь будет принята с почетом и будет пользоваться уважением в семье мужа (у некоторых байских дочерей стоимость приданного, а иногда даже одного саукеле (свадебного головного убора) превышала соимость калыма). Свадьбу своих детей он устраивал как можно пышнее. Но во всех этих заботах по устройству детей самое главное личное желание жениха или невесты и желание своих молодых вступить в брак с избранниками родителей было для последних вопросом вовсе не первостепенной важности. Их интересовали первым делом будущие сваты (куда), степень знатности и влияния их рода. Особо симпатизировавшие друг другу или видевшие в породнении взаимную выгоду, семьи стремились непременно стать сватами, и если у них не было взрослых непомолвленных детей, то сговаривали малолетних, а иногда и еще не родившихся. Состарившиеся сваты изредка, для обновления общего потомства (сүйек жаңарту), женили внуков или правнуков. Впрочем к сговору малолетних чаще всего побуждала другая причина: бедность сватающихся семей чем меньше дети, тем больше срок для уплаты калыма.

В бедняцких семьях, живших при богатом родственнике на правах *коңсы*, определение судьбы детей находилось не столько в руках их отца, сколько в руках «благодетеля» этой семьи. Бывали и такие случаи, когда сговоренную с детства невесту бедняка, который долго не мог выплатить

калым ее отцу, отбивал бай или байский сын, выплатив весь калым и вернув бедняку внесенную им часть калыма.

Обычно состоятельные казахи женили своих сыновей в возрасте 16-18 лет, зато сыновья бедняков нередко оставались холостыми до 30 и более лет, ибо даже при совместных с родителями усилиях они не могли накопить достаточное для уплаты калыма количество голов скота.

Брак был строго экзогамный: не разрешалось брать жену из своего рода до седьмого колена родства. Поселение новобрачных было патрилокальное: по уплате полностью калыма жених вступал в свои права и, отпраздновав «большую свадьбу» в доме тестя, увозил жену в свой аул, где новобрачные спустя некоторое время (обычно 2-3 года) начинали жить отдельным хозяйством, если муж получал надел, или же оставались жить вместе с родителями мужа, если он у них единственный или младший сын.

Черты патриархально-родового уклада были характерны и для взаимоотношений между родственниками. Выделение сыновей, отделение братьев не означало, что они, женившись, должны разъехаться в разные стороны и совсем отделиться от родителей и друг от друга. Наоборот, они селились всегда рядом, кочевали вместе, всегда советовались в важных делах, в любую минуту были готовы оказать друг другу помощь и выручку, принимали самое близкое участие в семейных празднествах, похоронах, поминках и других событиях друг у друга. Недаром в ходу было крылатое выражение: «Ағайын тату болса ат көп, абысын тату болса ас көп» если братья дружны коней много, если снохи дружны пища обильна, т.е. у дружных братьев и снох общее имущество, одинаково доступное им всем. Родительский дом был в большом почете, авторитет родителей значил многое. Отец хотя и не распоряжался имуществом выделенных сыновей, но советами и отцовскими наставлениями он и их не обделял. Почитание младшими старших братьев и дядей по отцу также было незыблемо.

Взаимное кормление снохами грудных детей, широко практиковавшееся в этих местах, усыновление детей одного брата другим так же являлись признаками большой крепости родственных чувств.

По вступлении в дом мужа молодая (большей частью подросток 14-16 лет) известное время пользовалась значительной свободой, в смысле трудовой нагрузки, и находилась больше в обществе девушек, носила девичью одежду. Постепенно осваивалась она с окружающими людьми, с порядками в новом доме, а после рождения первенца навсегда снимала свою девичью шапку, надевала кимешек и входила в круг женщин. Со временем все возрастал круг ее обязанностей, и на ее совсем еще юные плечи ложилось огромное бремя всевозможных забот и хлопот по хозяйству, которые, постепенно войдя в плоть и кровь, сопутствовали ей в течение всей ее жизни, став как бы атрибутом ее существования. Что же касается поведения молодой в новой семье, то ее, вчерашнюю баловницу отцовского дома, сразу же по вступлении в мужнин дом опутывали всевозможные неписанные правила этикета и разные запреты: она должна была избегать встечи со свекром, не

имела права называть по имени братьев мужа и других его родных обоего пола, не могла садиться на почетное место, не могла распоряжаться не только имуществом мужа, но и своим приданным она сам вместе со своим имуществом становилась собственностью мужа, его семьи и всего рода. Однако это не говорит о том, что молодая невестка долгое время оставалась в семье мужа чужим человеком, наоборот, большинство невесток сразу же вливалось в этот коллектив и начинало жить его интересами. Для старших в семье и роде она была робкой, услужливой невесткой келін, для младших заботливой жеңге (звук *ж* в начале слов, а также после некоторых согласных (*л, н*) местным населением произносится не как *ж*, а как аффрикат *дж*, обозначаемый в письме большинства тюркских языков особым знаком). С последними у нее очень скоро устанавливались самые дружеские и даже задушевные отношения (особенно с младшими сестрами и младшими братьями мужа). Во всех семейных празднествах невестки выступали не подневольными служанками, а активными участницами и заправилами.

Жизнь в большой семье, в обстановке постоянного напряженного труда (не только по хозяйству вообще, но и по личному обслуживанию всех членов семьи и гостей, от которых круглый год не было отбоя), сопряженная с необходимостью соблюдения всех правил этикета для невестки, вырабатывала в характере казашки стоическое терпение, умение скрывать свое душевное состояние и физическое недомогание[2].

Издrevле образ жизни казахов был кочевым. Народ создал и передал через поколения богатейшее духовное наследие. Кочевники любили свою землю, ее реки, озера, горы, скалы, леса, они воспевали их в своих песнях, давали родным местам самые поэтические названия, строили памятники, покоряющие своей красотой и величием. Понять сакральный смысл этих вековых традиций и жить в гармонии с ними важно для наших современников.

Почитание старших, поддержка младших, оказание гостеприимства незнакомому путнику, способность без суда и тюрем находить справедливое решение в спорах свидетельствует о том, что взаимоотношения казахов были в основаны на принципах нравственности и гуманизма. Основа такого мировоззрения изначально была заложена в традициях, культуре и повседневном быту степняков.

Традиции играют важную роль в воспитании казахской молодежи. Пройдя через испытания временем, они служат основой формирования национального самосознания. Примечательно, казахи всегда придерживались мнения, что традиции не являются чем-то незыблемым и претерпевают изменения в ходе истории. Об этом свидетельствует народная мудрость: «У каждой эпохи свои законы, как и в горах свои животные». Каждое новое поколение стремится поддерживать лучшие традиции, что дает возможность помнить о своих корнях, истоках, чтить память своих предков[3] [4].

К заключению, хочется сказать, что обычаи и традиции казахского народа должны быть глубже исследованы и широко распространены в учебных заведениях. Ведь речь идет не только его сохранности, но и в должном

понимание его корней, смысла и значения в мировоззрения казахского менталитета.

Список использованной литературы:

1. Абжан Г.М., Абылханова Г.А. Обычаи и традиции Казахстана// Современные наукоемкие технологии.-2014.-№110.-С. 54-58.
2. Культура и быт казахского колхозного аула. Алма-Ата, «Наука», 1967. 304 с. С илл. (Ан КазССР. Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ч.Ч.Валиханова).
3. Абилев Е., Кузембайулы А., История Казахстана. Алматы, 2000, 370с.
4. Юлдашева Ш.Р., Тлеулиева С.М., Обычаи казахского народа, 320 с.

МОНУМЕНТАЛЬНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДА АСТАНЫ

Оналбек А.,

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доктор PhD,
доцент КазНУИ Жукенова Ж.Д.*

Исламское искусство богато декоративными узорами. Если ранее мечети строились как простые здания для молитвы пять раз в день. В последующие периоды на поверхности мечетей наносились различные элементы орнамента в форме геометрии и арабески, чтобы символически изобразить рай.

Статья раскрывает основные тенденции и особенности современного монументально-изобразительного оформления культовой архитектуры города Астана в пространстве интерьера и экстерьера, где осуществились самые креативные проектные идеи. В связи с этим возникает необходимость исследовать современную практику монументально-изобразительной деятельности мечетей нашей столицы и определить характерные черты сооружений, присущие религиозному мировоззрению. Монументально-изобразительное искусство не теряет свою актуальность и в новом тысячелетии. При анализе современных построек, выявляется то что, традиционные монументальные техники такие как: мозаика, витраж, сграффито и т.д. издревле были экстерьерными, в настоящее время идет тенденция использования данных техник в интерьере. Таким образом, в настоящее время монументальная живопись видоизменяется и функционально, и технологически, и стилистически.

Так как в исламе запрещается пытаться изобразить Бога, Он непостижим для человеческого ума, не похож ни на что из своих творений, Его невозможно описать. Поэтому у мусульман не получили развития привычные для античности или европейской культуры, живопись и скульптура. Не занимают какого-либо места в исламской культуре и изображения ангелов или

пророков. Но для чего в исламе существовал запрет на изображение живых существ? Выступает ли ислам против развития искусства? На самом деле в исламе запрещено возвеличивать изображения и поклоняться им. В первые времена становления и распространения религии, цель ислама состояла в предотвращении идолопоклонства среди арабов. С этой целью во времена Пророка было запрещено создание идолов и рисунков, а также поклонение таковым.

Поэтому изобразительное искусство получило развитие в ином, новом, неповторимом направлении живописи, которые широко представлены орнаментальными или абстрактными изображениями, лучшие образцы которых украшают мечети, медресе, дворцы. Известно, что формами абстрактного искусства являются квадрат, круг, треугольник и множество более сложных структур, образованных от них. Основные формы, использованные в мусульманской абстрактной живописи, тоже являют многообразные геометрические элементы, узоры и написания. Эти узоры и написания также разнообразны по виду и структуре. Узоры, которые лежат в основе исламской живописи, формируются на основе повторения различных сложных и простых форм. В исламском искусстве налицо специфическое отношение между искусством и содержанием: произведение искусства заимствует форму у содержания.

Одним из оригинальных видов арабского творчества стала арабеска — особый орнамент, основанный на ритмичном повторении узоров геометрического или растительного характера. Такие узоры представлены в живописи, архитектуре, ковроткачестве. Особо ценилась в искусстве художественная каллиграфия, считавшаяся самым высоким видом искусства. Цитаты из Корана, выполненные арабской вязью, наносились и до сих пор наносятся на стены мечетей [1].

В статье рассматриваются архитектурные и художественные особенности четырех мечетей города Астаны: мечеть имени Ырыскелді Қажы, мечеть Хазрет Султан, мечеть Нұр Астана, мечеть Әл-Ғани.

Мечеть имени Ырыскелді Қажы

Совсем недавно в 2018 году в городе Астана появилась мечеть, привлекающая своей необычной формой, построенная в стиле постмодернизма мечеть имени Ырыскелді Қажы, или иначе «Цветок Всевышнего». Привлекает в уникальной архитектуре и то, что в ней использованы альтернативные источники энергии, солнечные батареи, которые полностью обеспечивают здание электроэнергией.

Автором данного проекта является архитектор Сагындык Джамбулатов. За счет сложной, полусферической формы, состоящей из треугольных наклонных плоскостей, завершающейся куполом, диаметром в 26 метров [2], внешний дизайн здания напоминает цветок и одновременно грани алмаза.

Монуументально-изобразительная часть присутствует во внутренней отделке интерьера мечети. Стремление авторов подчеркнуть свою идентичность проявляется в настенном оформлении, которое выполнено с применением традиционных казахских орнаментов. Регламентирующие каноны в

оформлении мечети определяют использование орнаментальных арабесок, состоящих из сложных сочетаний растительных, каллиграфических и геометрических элементов. При росписи математически выверенные узоры в бесконечно заданном ритме могли быть остановлены и продолжены в любой точке без нарушения целостности всей композиции.

Как архитектурный объект, мечеть вобрала в себя не только технологические новшества современности, в изобразительном плане произошел синтез орнаментальной структуры. Орнамент выступает одновременно как атрибут национальной культуры, и как особенность исламского искусства. В этом и состоит сложность и изысканность мечети имени Ырыскелді Қажы.

Мечеть Хазрет-Султан

На сегодняшний день самая крупная мечеть в Казахстане и входит в десятку самых красивых мечетей мира. Здание построено в классическом исламском стиле с применением традиционных казахских орнаментов.

В религиозном сооружении есть люстра, вес которой 3 тонны. На ней написаны имена 25 пророков из Корана [3]. Известные казахстанские художники монументалисты Г. Ешкенов и А. Жамхан создали проект интерьера главного зала и оформление купола мечети Хазрет Султан с казахским национальным оттенком. Стены и потолки мечети украшены орнаментами и каллиграфией. Практически каждая культовая постройка, словно сеткой, покрывалась тончайшим арабесковым узором. Касательно михраба: золотистый балкон с казахским узором (ою-өрнек) в виде кошкар мүйіз справа от михраба минбар, слева белая кафедра. Орнамент, надписи, люстра образуют изящные динамические композиции, свидетельствующие об утонченной роскоши. На зеленых кругах, расположенных наверху по краям михраба, написаны имена всех пророков, упомянутых в Коране. Располагаются они вдоль всего периметра мечети. Фасад и внутренняя отделка украшены казахскими орнаментами. Аркада, портал, орнаменты это на 70% сделаны из казахских орнаментов, а 30% это общеарабский стиль. Зал держится на массивных белых колоннах. Купол украшен позолотой и цветным казахским орнаментом с применением зооморфных и растительных мотивов.

Особенность мечети Хазрет-Султан вместо обычных окон установлены разноцветные витражи. Узор состоит из соединенных геометрических фигур и цветочных узоров по центру, похожих на лепестки цветков. Основные цвета, использованные в витражах мечети Хазрет Султан: зеленый, розовый, красный, желтый и голубой. Солнечные лучи, проникая внутрь здания сквозь разноцветные витражные окна, превращают залы мечети в завораживающую атмосферу.

Центральная мечеть «Нұр-Астана»

Возведение Исламского центра началось в 2002 году и длилось три года. Мечеть стала безвозмездным даром эмира государства Катар. Стены мечети облицованы природным мрамором, высоту минаретов подняли до 63 метров [4], символизирующие возраст Великого Пророка Мухаммеда. Проект был разработан архитектором из Ливана Чарльзом Хазифом. Автором и руко-

водителем художественных работ в интерьере мечети стал Газиз Ешкенов, член Союза художников Казахстана, за плечами которого был уже опыт оформления Центральной мечети в г. Алматы.

Для нас большой интерес представляет изобразительная часть мечети. Для соблюдения всех канонов и требований по наполнению смысловой нагрузки художнику требовалась консультация зарубежных специалистов. В Турции им оказался каллиграф, ученый с мировым именем Хасан Челяби. Написанные им на кальке суры и аяты, переносились на керамику, при этом для оформления мечети «Нұр-Астана» использовали также золото и обжиг.

Основной и главной задачей было внести в эту большую исламскую палитру казахское национальное искусство. Так, в проекте Г. Ешкенова основное внимание уделено *росписи орнамента купола мечети*, имеющее ярусное и радиальное построение. Отправной точкой для ориентира, явился купол большой мечети Стамбула Сулеймание и Собор Святой Софии.

Для росписи купола мечети «Нұр-Астана» использовали зеленые, золотистые, белые цвета.

Первый ярус в центре купола художник плотно заполняет бесфоновым орнаментом (по принципу мадохиль, часто встречающемуся в тканых полосах для крепления и украшения юрты бау и басқұр), мотивы которого напоминают сасанидскую пальметту, распространенную как символ защиты в прикладном искусстве древнетюркских племен.

Во втором ярусе купола на синем фоне почерком сульс золотом написана сура «Аль Фатиха».

Далее ярусы орнаментальных вариаций с традиционными мотивами ұш жапырақ (трилистник; любой растительный мотив символ Мирового Древа, а, значит, и вечной жизни), гүл ою (цветочный орнамент), пальметт, восьмиугольников на цветных, опоясывающих свод, фонах [5].

Центр кульминации декора свода верхняя точка, являющаяся символом Божественного.

Стены согласно исламским традициям украшены узорчатыми рисунками, это не просто орнаменты, это изящной каллиграфией выгравированы отрывки текстов из Корана суры.

Изящное в то же время величественное здание является украшением и важнейшей архитектурной достопримечательностью города.

Мечеть «Әл-Ғани»

Еще одним проектом автором эскизов которого является Газиз Ешкенов, явилась мечеть «Әл-Ғани». Эта одна из маленьких мечетей города, общая площадь которой 650 м², вместимость 800 человек. Мечеть имеет две башни и семь куполов, из них три купола большие, а четыре размером меньше. Высота мечети составляет 25 метров.

Есть в данной мечети одна особенность это Михраб который выступает, как эркер полуцилиндрической формы с колоннами, расположен он в прямоугольной нише алфис с орнаментами и каллиграфией. Вышеуказанные михрабы сделаны в П-образной форме, в планировке и композиции мечети Әл-

Гани вскрываются народные истоки иранской монументальной архитектуры X–XII веков.

Композиция росписи, в которую так органично включена надпись стремительным, как будто летящим почерком насх, обладает и удивительной свободой и в то же время строгой архитектоникой. В росписи с Кораническими надписями участвуют золотистые цвета спектра, но вместе с тем они не обладают равной интенсивностью. В результате сочетания разных цветов образуется общий, единый по тону красочный аккорд, сильный и вместе с тем мягкий, многоцветный, но лишенный всякой пестроты. Над обрамленным арочным проёмом имеется область, оформленная растительным орнаментом и синими, бирюзовыми цветами. Конха ниши повторяли узоры казахского орнамента үш жапырақ. Ниша расписана цветными розетками: восьмиугольниками, шаршы с узором қосмүйіз (символом достатка и благополучия) и сложными мотивами. В центре свода мечети помещен синий круг, написанный арабской каллиграфией имя Господа. Декор кольцевых линий сферы композиции свода, состоящий из отдельных цветных мотивов үш жапырақ, ою гүл, құс қанат (крыло птицы), шұғыла (луч солнца) и т. д., расположен на голубых и розовых ярусах. Схема орнаментации свода типологически вполне соотносится с композиционным ритмом в кольцевом распределении сталактитов купольной мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави.

Многозвучен на стенных панно рельефный гипсовый декор, состоящий из мотивов, образующих постоянно меняющиеся в своих очертаниях более крупные орнаментальные варианты. При близком рассмотрении композиция преобразовывается в плотную сетку линейных мадохилей (вариации мотивов национального орнамента үш жапырақ, пальметты и других), решенных в гармоничной голубовато-охристой гамме, контрастирующей с орнаментальным бордюром насыщенных терракотовых, синих и зеленых цветов [6].

Все вышеперечисленные мечети имеют своеобразный архитектурный культ и для всех типов характерно нарастание архитектурной массы к михрабу. Под динамикой архитектурной формы понимается визуальное движение формы, и эта динамика называется Мекканской.

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что все рассмотренные примеры мечетей города Астана, имеют зримый символ преемственности духовных традиций казахского народа: комбинацию старого (казахские орнаменты, арабско-иранские узоры и коранические надписи) и нового, либо постмодернизма. В то же время мечети лишены очарования рукотворности, ибо многие элементы (изразцы, мозаики) изготавливаются не вручную, а с помощью современной техники.

Список использованной литературы:

1. <http://nur-org.ru/mesto-iskusstva-v-islame/>
2. <https://ru.sputniknews.kz/society/20180511/5584691/astana-otkrytie-mechet.html>

3. https://kazakh-tv.kz/ru/view/culture/page_191329_beautiful-mosques-of-kazakhstan
4. <https://ummet.kz/nur-astana/about.html>
5. Central Asian Journal Of Art Studies Центрально Азиатский Искусствоведческий Журнал N1 (1) | 2016
6. Central Asian Journal Of Art Studies Центрально Азиатский Искусствоведческий Журнал N1 (1) | 2016

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ТУРИЗМДІ ДАМУДАҒЫ МЕМЛЕКЕТТІК ШАРАЛАРДЫҢ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ

Е. Толенберген

Қазақ ұлттық өнер университетінің

***Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ-нің доценті, экономика ғылымдарының
кандидаты Бабажанова Ж.А.***

Туристік саясат мемлекеттің бүкіл жер аумағында іске асырылады, соның ішінде мемлекет субъектерінде (аймақтарда) экономикасын дамыту мен туризм арасындағы әлеуметтік-экономикалық қайшылықтарды жою, туристік саясаттың туризм саласындағы белгілі мақсатқа жетіп, оны сақтау мен халық шаруашылық кешенін дамыту болып табылады. Дүниежүзілік туристік ұйымның (одан әрі ДТҰ) зерттеулерінен, туризмге бағытталған халықаралық ұйымдардың мәліметтерінен және туризмі жоғары дамыған елдердің тәжірибесінен туризмнің мемлекеттің экономикалық, әлеуметтік және мәдени салаларына тікелей әсер етуші маңызды сала екенін көруге болады. Сондықтан, көптеген дамыған және дамушы елдер экономикадағы туризмнің үлесін арттыруға тырысады. Туризмнің мемлекет экономикасындағы үлесі оның ЖІӨ-дегі үлесімен анықталады. ДТҰ мен Дүниежүзілік туризм және саяхат кеңесінің бағалауы бойынша, туризм өндірісінде құрылатын әрбір жұмыс орнына басқа салаларда пайда болатын 5-тен 9-ға дейін жұмыс орны келеді екен. Туризм тура немесе жанама түрде экономиканың 32 саласының дамуына ықпал жасайды [1]. Туризм елдің тұтас аудандарының экономикасына белсенді әсер етеді. Туризм саласындағы шаруашылық жүргізуші субъектілердің құрылуы және жұмыс істеуі жол көлігін, сауданы, коммуналдық-тұрмыстық, мәдени, медициналық қызмет керсетуді дамытумен тығыз байланысты. Сөйтіп, туризм индустриясын басқа экономикалық секторлардың көпшілігімен салыстырғанда, неғұрлым басым мультипликаторлық тиімділікке ие екендігін көруге болады. Туризмді мемлекеттік қолдау саланы орнықты дамытудың қажетті шарты болып табылады. Халықаралық тәжірибе: туристік инфрақұрылымды дамыту үшін жағдайлар жасау, жеке меншік инвесторларды тарту, туристік индустрия субъектілерінің қызметі үшін қолайлы экономикалық жағдайларды қамтамасыз ететін нормативтік-құқықтық базаны қалыптастыруға бағытталған мемлекеттің белсенді сая-

саты туристік саланың елдің әлеуметтік-экономикалық дамуында маңызды орын алуы мүмкіндік беретінін көрсетіп отыр. Сондай-ақ, әлемдік тәжірибе туризмді белсенді дамытатын елдер өз азаматтарын сапалы туристік қызметпен қамтамасыз ете отырып, бюджет қаражатының едәуір көлемін ұлттық жобалар мен бағдарламаларды іске асыруға жұмсайтынын айғақтап отыр. Туризмді экономиканың басым бағыты ретінде қарастыратын елдердің халықаралық тәжірибесін талдау туристік қызметті мемлекеттік қолдаудың бірқатар басым шараларын айқындап берді:

- кереғар артықшылықтарды қоса атқару үшін елдің басшылығы жағынан жылдар бойы келе жатқан тура саяси ерік және қолдау. Марокко мен Малайзия елдері осы саясатты туризмді дамыту мақсатында қолданады. Осы жоспарлар аясында салық жеңілдіктерін беру (табысқа салықтан босату немесе қонақ үйлерді және басқа туристік объектілерді кеңейту және жетілдіруге арналған кері инвестицияландырудағы жеңілдіктер; импорттық баждардан толық босату) арқылы туризмді дамыту үшін стратегия қалыптастырылды.

- мамандандырылған агенттіктерді, қорларды және ұлттық компанияларды құру арқылы ірі курорттық аймақтарды дамытуда мемлекеттің тікелей қаржылық қатысуы. Ежелгі өркениет ошағы Мексика мен Испания мемлекеттік қолдаудың осы тәсілін қолданады. Әсіресе, қаржылық дағдарыс болған жылдары көптеген туристік объектілер мемлекеттің меншігіне өтті.

- туристік объектілерге инвестициялауды қолдау тетіктері және қаржылық жеңілдіктер. Соңғы жылдары туризмі қарқынды дамып келе жатқан Түркияда қолданылатын саясат. Онда мемлекеттік жерлер жеке инвесторларға 49 жылға дейінгі мерзімге ұзақ мерзімді жалға берілді, сонымен қатар, инвесторлар жерді өзінің қалауы бойынша пайдалануға мемлекеттік органдардың келісімінсіз үшінші тұлғаларға жер учаскелерін салуға немесе сатуға құқық алды.

- индустрияның өсуіне қарай мемлекеттік бастама арқылы мемлекеттік-жеке меншік әріптестікке жоспарлы шығу. Египеттің туристік саланы мемлекеттік рететуі осы бағытта жүргізілуде. Бұл Египеттегі туризмнің қарқынды дамуына жол ашқан саясат болды.

- туризмнің инженерлік-коммуникациялық, көліктік және «жұмсақ» инфрақұрылымын құруды тікелей мемлекеттік қаржыландыру (білікті кадрлық ресурстармен қамтамасыз ету, ақпараттық қамтамасыз ету), сондай-ақ туристік индустрияда анағұрлым маңызды жобалар құру. Бұл мемлекеттік қолдау түрі БАӘ-де кең қолдау тапты. Көптеген туристік объектілері осы саясат негізінде жүзеге асты [2].

Осылайша, халықаралық тәжірибе туризмді дамытуды инфрақұрылымдық қамтамасыз етуде атқарушы биліктің белсенді рөлі сәттіліктің елеулі факторларының бірі болып табылады. Туризмді дамытуды мемлекеттік қолдаудың түрлері сан алуан, алайда, бірқатар белгілері бойынша Қазақстанның қазіргі жағдайына сәйкес келетін кейбір мысалдарды бөлуге болады:

- экономикаға тікелей қатысу арқылы елді жаңғыртудағы мемлекеттің белсенді рөлі;

- шалғай орналасуынан, инфрақұрылымның жоқ болуынан және туризмнің осы түрі бойынша ішкі нарықтың дамымағандығынан курорттық аймақтардың өздігінен дамуының болмауы.

Осындай жағдайлардағы мысалдарда мемлекет «нөлден бастап» курортты орталықты дамыту, инфрақұрылым мен туристік объектілерді салу арқылы туризмдегі жаңа ұсыныстарды жасады. Осы курорттардағы коммерциялық объектілер не мемлекеттік қаражаты есебінен, не жеке меншік инвестицияларды тарту арқылы салынды. Әдетте, мемлекет осы мақсаттар үшін қызметі квази-коммерциялық сипатта болатын ұлттық компанияны құрады. Осы мысалдардың барлығын елде туристік саланы дамыту үшін күшті серпін тұрғысынан, сондай-ақ мемлекеттік инвестицияларды қайтару есебінен сәтті деп атауға болады.

Еліміздің бәсекеге қабілетті мемлекеттер қатарынан орын алуы мен басқа да маңызды міндеттемелерді іске асыру, туризмді дамыту, яғни Қазақстанды Орталық Азия өңіріндегі туризм орталығына айналдыру шаралар жүйесімен іспеттес болып табылады. Қазіргі заманғы тиімділігі жоғары әрі бәсекеге қабілетті туристік индустрия құруға және экономиканың сабақтас секторларын дамытуды қамтамасыз етуде туристік бизнесті тиімді ұйымдастырып, оны әрі қарай дамыту шешуші рөлді атқарады. Бұл жағдай, туризмді дамыту саласындағы мемлекеттік саясаттың стратегиясын, негізгі бағыттарын, басымдықтарын, міндеттері мен іске асыру тетіктерін айқындайды және туризм инфрақұрылымын дамытуды, осы саланы мемлекеттік реттеу мен қолдаудың тиімді тетігін құрудың, туристік әлеуетті арттырудың, елдің тартымды туристік имиджін, рекреациялық шаруашылықтың мамандануы бар аймақтар қалыптастырудың негізгі аспектілерін енгізетін жаңғырту үрдісімен байланысты. Туристік саладағы жаңғыртушылық көлік, байланыс, сауда, құрылыс, ауыл шаруашылығы, халықтық тұтыну тауарлар өндірісі сияқты маңызды секторларға ықпал ете отырып, экономиканың құрылымдық қайта құрылуындағы келешектік бағытын танытады. Мемлекет деңгейінде туристік саланы жаңғырту аясындағы туристік кластер мен инфрақұрылымды дамыту, туристік кадрларды дайындап, серпінді жобаларды іске асыру және еліміздің туристік имиджін қалыптастыру болашағынан зор үміт күттіретін мақсаттар.

Қазіргі кезде еліміздегі туризмді дамытуда мемлекет келесідей мақсаттар қойып отыр:

- туристік саланың ел экономикасындағы үлесін арттыру;
- туристік салаға шетелдік және отандық инвестицияларды тарту;
- елдің ЖІӨ-дегі және экспорттағы туризм үлесін арттыру;
- туристік дестинация ретінде Қазақстанның туристік имиджін құру.

Осы мақсаттарға жету барысында мемлекет тарапынан туризмді дамытудың кезеңдері анықталды. Бұл кезеңдер және осы бойынша бөлінген қаражат «Қазақстан Республикасының туристік саласын дамытудың 2020 жылға

дейінгі тұжырымдамасын бекіту туралы» Қазақстан Республикасының Президенті Жарлығының жобасы туралы Қазақстан Республикасы Үкіметінің 2013 жылғы 28 ақпандағы № 192 қаулысы бойынша анықталды. Осы бағдарламаға сәйкес келесідей кезеңдер анықталды: 1-кезең 2013 2015 жылдар; 2-кезең 2016 2018 жылдар; 3-кезең 2019 2020 жылдар [2]. 1-кезең аса маңызды болып табылады, өйткені одан кейінгі кезеңдердің сәттілігі 1-кезең аясында жұмыстардың орындалуына байланысты: қолданыстағыларды бейімдеу және жаңа құқықтық шаралар мен институционалдық тетіктерді құру, оның басым көпшілігі 2016 жылдың соңына дайын болуы тиіс. Аталған кезең дамудың алғашқы сатысы болып табылады, оның аясында барлық ұлттық (ірі) туристік жобалар дайындалу және олардың құрылысына бастамашылық ету, басқа (кіші) туристік жобаларды әзірлеуге ынталандыру, жалпы инфрақұрылым мен адами ресурстарға инвестициялау, маркетинг, ұлттық туризм бредингі және өзге де ілеспе қызмет түрлері жүйесін айқындау және енгізу, сондай-ақ, жылдам нәтижелер алуға бағытталған шараларды қабылдау қажет. Туристік салада туристік кластер-үлгілері әлемнің түрлі аймақтарында іске қосылған. Ел Президенті өзінің Қазақстан халқына жолдауында экономиканың шикізат салаларын ғана емес, басымдыққа ие салалардың негізінде оның бәсекеге қабілетті кластерлі үлгілерін дамыту қажеттігін атап көрсеткен, оның ішінде туризмде аталған. Біздің еліміздегі туризмді дамытуға деген кластерлі ыңғай оның ерекшеліктерін ескере отырып, туристік қызметтің ең шынайы даму механизмі болып табылады [3].

Туризм инфражүйесінің жеткіліксіз дамуы еске ала отырып, сонымен қатар қаражаттық құралдардың шектелгендігін, қажетті приоритетті бірінші кезектегі құрылыстарды кішігірім қонақ үйлерді, қонақ үйлерді, кемпингтерді және мотельдерді салу. Киіз үйлерді даярлайтын жаңа кәсіпорындарды салу мен қалпына келтіру қажет. Шетел туристері болатын маршрут турларына ұлттық колорит беру, ұлттық кәсіптердің қайта тууына, жаңа жұмыс орындарын жасауына жағдай жасайды. Қаржыландыру институтының дамуының тиімділігі туризм инфражүйесін дамыту бойынша мемлекеттік, жеке мен қоғамдық туристік ұйымдар жігерінің бірігуімен мемлекеттік саясат пен консолидациясын өткізумен тәуелді болып жатыр. Жалпы, мемлекет тарапынан туризмді қолдауға бағытталған шаралар өте көп және маңызы зор. Дегенмен, осы шараларды орындау барысында көптеген қиындықтар кездеседі. Кез келген саланы дамытуда мемлекет басты рөлімен сол саладағы қызметкерлер, жеке меншік кәсіпорындар, жалпы халықтың түгелдей бірігіп, сол мақсатта қызмет жасауы өте маңызды. Бұл шаралардың маңыздылығы күннен күнге арта түсуде және ондағы мемлекеттің рөлі белсенділікпен артуда.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Бор М.З. История мировой экономики. М., ДИС, 2000. 330 с.
2. «Қазақстан Республикасының туристік саласын дамытудың 2020 жылға дейінгі тұжырымдамасын бекіту туралы» Қазақстан Республикасының

Президенті Жарлығының жобасы туралы Қазақстан Республикасы Үкіметінің 2013 жылғы 28 ақпандағы № 192 қаулысы Қазақстан Республикасы Әділет министрлігінің «Республикалық құқықтық ақпарат орталығы» ШЖҚ РМК, 2013 ж. 1 наурыз.

3. Индустрияландыру бағдарламалары. Электрондық ресурс:
www.mid.gov.kz/ru

ГИБРИДНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИРА

*Тулегенова М.Т.,
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Мухтарова Г.С.*

Сегодня современный театр это полноценный эксперимент над содержанием и формой. Эксперименты с содержанием задача гораздо более сложная, чем с формой, тесно связанная с драматургией.

Новаторские и неординарные решения в трактовке произведений требуют обновленных сценических действий и инновационной сценографии, с целью привлечения современного зрителя.

Постановочный процесс и сценография неразрывно связаны с использованием новых достижений науки, находящим свое воплощение в техническом оснащении театра, сценическом дизайне, гибридных технологий виртуального мира.

Что же такое «современный театр»? Безусловно, сегодня в театре можно увидеть что угодно, не только классические спектакли с традиционными костюмами и декорациями. Так называемые «иллюстративные» спектакли давно вышли из моды. Современный театр довольно мучительно ищет свой уникальный язык и все это происходит на наших глазах. Необходимо классифицировать «стили» современного театра, чтобы проанализировать жизнеспособность экспериментов.

Для эффективной работы с пространственной моделью сцены, современные режиссеры театрализованных представлений и шоу применяют компьютерное моделирование сценографии «виртуальный макет».

Практика «режиссерского сценографического моделирования» информационными, аудиовизуальными, компьютерными средствами появилась, в связи с особенностями постановочного процесса театрализованного представления и культурных массовых мероприятий; с разнообразием способов современной сценографии.

Традиционно, для целостного восприятия постановки, на протяжении всего периода театрально декорационного искусства и сценографии разрабатывалась объемная модель художественного оформления спектакля макет.

Основная задача макета пространственное решение; соединение творческой, технологической и проектной части художественного оформления спектакля; выявление объема и фактуры, как специфического свойства поверхностей, являющихся выразительным художественным средством постановки; цветосветовое решение сценографии; создание композиции мизансцены и декорации.

Макет необходим режиссеру для «осмысления сценической действительности», подлинного восприятия объектов сценографии; разработки действенного решения в эстетическом контексте постановки.

Объемный макет сценографии изготавливается в подмакетнике, в два этапа: прирезка макета в масштабе 1 = 50 (1 м. = 2 см.); чистовой макет в масштабе 1 = 20 (1 м. = 5 см.). Прирезка макета, является «проверочным макетом», первоначальной объемной моделью сценографического решения постановки. Прирезка делается из бумаги, картона, синтезированных материалов, при помощи ножниц и клея.

В прирезке отрабатываются технические приемы перемен, оптимизируются материалы декораций их габаритные размеры; создается последовательность и целостность «режиссерского сценографического решения». Моделирование прирезки макета развивает у режиссера пространственное воображение и прикладные художественные навыки.

Изготовление макета это процесс художественно технического творчества. В исторической ретроспективе, макет традиционно создавался «инженером» постановки. В средневековье «устроителем чудес», в эпоху барокко механиком, в эпоху классицизма архитектором. С начала XX века возникает «Театр художника» и создателем макета становится художник постановщик спектакля (сценограф).

В связи с усложнением функций художника, привлечением к работе над постановкой художников разного профиля, появилась театральная специальность художник макетчик, который обобщает и соединяет творческие требования группы постановщиков на основе эскизов сценографа, пространственной схемы хореографа, художественно технического задания режиссера.

Макет делается в подмакетнике, в масштабе, соответствующем точным размерам сценической площадки. В макете, как правило, создается то художественное впечатление от материала, которое должен получить зритель. Если элемент сценографии имеет материальные свойства, то в макете он изготавливается как объемный предмет.

Композиция элементов сценографии в макете выстраивается на основе закономерности распределения масс, высот, диагоналей, параллелей, весовых взаимодействий в пространственном построении. В том числе, в макете разрабатывается система манипуляций с декорациями, в соответствии с планом сценической площадки, ее геометрией, с учетом возможностей использования сценического оборудования.

Иногда пространственное решение спектакля в макете, определяет конкретный творческий и технический прием, «режиссерское сценографическое решение». Режиссеру необходима работа с макетом, потому что «режиссерское сценографическое решение» невозможно осуществить без внимания к тому или иному объекту, который может находиться на сцене (макетная модель сцены).

Умение режиссера подлинно воспринимать окружающие объекты, то есть видеть, слышать, осязать, обонять; наблюдать и запоминать увиденное, постепенно переходит в более сложную форму восприятия, связанную с необходимостью вымысла и веры в него. Станиславский говорил о том, что дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызвать и чувствовать в себе. Так и в макете, с первого этапа его создания, при дальнейшей работе с ним, придается особое значение характеристике художественного пространства, предметов сценографии, необходимых для организации подлинной жизни в мизансцене; материальной культуре эпохи, показанной в самом произведении (сценарий, пьеса); эстетическим особенностям культуры периода создания произведения.

Отбор необходимых средств выразительности для художественной организации пространства сцены в макете позволяет режиссеру сценографически решить драматургическую основу произведения: экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации (кино, телевидение, Интернет, мобильная связь) стремительно внедряются театр. Современные требования постановки, способствовали обновлению формы работы с макетом компьютерным «режиссерским моделированием сценографии».

Синтетический характер деятельности театральных постановщиков превращает этот процесс в неотъемлемую творческо-технологическую часть работы над постановкой. Новые технологии сценографии в большей степени ориентированы на создание аудиовизуальных образов, поэтому соединение «не материальной сценографической структуры» с элементами декораций в «виртуальном макете» целесообразно [1, 128 133].

Также это оправдано универсализацией процессов создания постановки от «идеи» до «премьеры» (показа). Современные постановщики предпочитают завоевывать интерес зрителей «медийностью» сценографии. Инновационные технологические решения в свете, звуке, декорациях и костюмах не только обеспечивают зрелищность образов, но в первую очередь помогают создать и поддержать эмоциональную среду спектакля, которая органично окружает актеров и зрителей.

Сегодня постановщикам доступен большой спектр технологического оборудования: проекционные приборы, системы озвучивания, видеоизображения и светового оформления. Используя возможности компьютера, звуко-режиссер может произвести монтаж фонограмм любой сложности, включая

многоканальное микширование и сведение музыкального материала [2, с. 29–44].

Современные условия работы режиссера театрализованных представлений и праздников потребовали совершенствования процессов постановки. Компьютерный способ «режиссерского моделирования сценографии», выявил необходимость применения новой «технологии творческого поиска» [3]. С применением компьютерного инструментария произошло расширение области влияния режиссера на процессы постановки, в части сценографии, что способствовало созданию «технологии моделирования режиссерской сценографии» в жанре «виртуального макета».

Эта практика применяется в разработке и конструировании сценографической структуры театрализованного представления и праздника. Благодаря своей универсальности, «виртуальный макет» помогает режиссерам создать художественный образ на основе визуальной целостности пространственной среды. «Режиссерский виртуальный способ постановки» обладает рядом характеристик, необходимых для создания «комбинированной сценографической структуры»: мобильностью, целостностью, вариативностью. Компьютерное «режиссерское моделирование сценографии» позволяет выявлять художественный образ постановки поэтапно, в связи с творческой задачей, как с начальной стадии создания сценария, так и на основе сформулированных положений «театрального проекта».

Режиссер, знающий и применяющий компьютерные программы, независимо от качества дизайнерской подготовки, может использовать готовые шаблоны виртуальных предметов (выгородки, станки, пандусы, фурки, ширмы и т.д.) из сетевых электронных библиотек, комбинировать жесткие декорации и экраны, с учетом пространственной композиции сценической площадки. Выстраивание «комбинированной сценографической структуры» (материальная, нематериальная, натуральная, световая, аудиовизуальная и т.д.) и ее обновление возможно на любом этапе постановки.

Основой для «виртуального макета» является авторское произведение режиссера (сценарий), драматургическая и сценографическая концепция, темпо-ритм отдельных эпизодов, мизансцена. Осмысление целостности «режиссерской сценографической концепции постановки» обеспечивает анализ многовариантных решений «комбинированной сценографической структуры».

Как правило, для финальной визуализации достаточно последовательного чередования изображений. В качестве «анимации» картин «виртуального макета» используется слайд-шоу. 3D анимация, необходимость привлечения компьютерного специалиста, появляется в том случае, если «виртуальный макет» нацелен на достижение коммерческих задач.

При оптимизации творческого решения постановки в рамках «театрального проекта», происходит контекстная адаптация наиболее удачного «варианта» «виртуального макета» к требованиям реальной постановки. Для

осуществления постановки в современных условиях, режиссеру необходимо освоить стратегии, позволяющие реализовать художественную идею [4].

Для успешной профессиональной деятельности, современным режисерам необходимо изучать графические программы компьютера и использовать широко доступный инструментарий мультимедиа. «Технология виртуального моделирования сценографической структуры» позволяет объединить процессы придумывания, коррекции и создания целостного художественного решения постановки.

Режиссер, обладающий навыками компьютерного дизайна, защищен от дизайнерского плагиата и посредничества «компьютерного макетчика» [5]. При помощи универсального способа моделирования у режиссера появляется свобода самостоятельного выбора стилистики, эстетики, динамики развития действия, создания «режиссерского художественного языка». «Виртуальный макет постановки» приобретает качество «визуальной системы художественных координат». Режиссер может зарегистрировать авторское свидетельство на «сценографическую концепцию постановки» в установленном порядке. Создание пространственного художественного решения постановки в жанре «виртуального макета» позволяет «динамизировать творческий процесс».

Что же такое «современный театр» при ближайшем рассмотрении? Безусловно, сегодня в театре можно увидеть что угодно, кроме классических спектаклей с традиционными костюмами и декорациями, а уж о слоге и драме говорить не приходится. Так называемые «иллюстративные» спектакли давно вышли из моды. Современный театр довольно мучительно ищет свой уникальный язык и все это приохотит на наших глазах. Необходимо классифицировать «стили» современного театра, чтобы проанализировать жизнеспособность экспериментов.

Изучение взаимодействия синтеза искусств с информационными технологиями, который стал безусловной тенденцией современности, дает возможность создавать новые формы и содержание зрелищного искусства, вкладывая новый смысл и часто возрождая утерянное.

Список использованной литературы:

1. Астафьева Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса Научный журнал. Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3(20). С.128 133
2. Дворко Н.И. Мультимедиа: творчество, техника, технология Новое в гуманитарных науках. Вып.17. СПб.: СПбГУП, 2005. 176 с.
3. Астафьева Т.В. Совершенствование постановочного процесса в современном театре. Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научный журнал № 5. Санкт Петербург, 2009г. С.273 279
4. Астафьева Т.В. Технология развития структурного мышления в режиссерском сценографическом проекте Материалы и методы инновационных

исследований Международной научно практической конференции 13 июня 2016г. OMEGA SCIENCE. Ч. 1. С.297 300

5. Астафьева Т.В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса [http: www.terrahumana.ru](http://www.terrahumana.ru) arhiv 11 _ 03 11 _ 03 _ 25.pdf (дата обр. 01.07.2016г.)

ҚАЙЫРЫМДЫЛЫҚ ҮРДІСТІҢ ШЕТЕЛДЕГІ МӘДЕНИ- ӘЛЕУМЕТТІК ЕРЕКШЕЛІГІ

Шаримов А.

*Қазақ ұлттық өнер университетінің
Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ-нің доценті,
экономика ғылымдарының кандидаты Ж.А. Бабажанова*

Қазіргі таңда бүкіл әлем бойынша жаппай қайырымдылық жасау үрдісі қарқынды дамып келеді. Біреудің мұң-мұқтажын сезініп, оған моралдық, материалдық көмек көрсететін жандардың қатары күрт көбейгенін аңғаруға болады. Әлем бойынша әлеуметтік, рухани, материалдық көмекке мұқтаж түрлі адамдардың, топтардың санаттары бар. Мысалы, атап айтса, жетім балалар, қамқорлықсыз қалған қарттар, ауруын емдеуге қомақты қаражат қажет болған науқас адамдар және тағы басқалар. Әр елде жасалып жатқан қайырымдылық, әлбетте сол елдің мәдени-әлеуметтік саласына өз ықпалын тигізері сөзсіз. Себебі, неғұрлым қайырымдылық жасау үрдісі дамыған болса, соғұрлым халықтың мәдени әрі әлеуметтік хал-ақуалы жақсара түсуі заңдылық. Әлемдік қайырымдылық индексін зерттейтін «World Giving Index» халықаралық ұйымы қайырымдылық жасау мәдениеті бүгінгі таңда әлемнің көптеген елдерінде кеңінен таралғанын растап отыр. Бұл кездейсоқтық емес. Қайырымдылық жасау тек қана әлеуметтік мәселелерді шешіп қана қоймай, қоғамның рухани-мәдени көрсеткішіне де ерекше әсерін тигізеді. «World Giving Index» халықаралық ұйымының 2017 жылғы зерттеуіне сүйінсек: қайырымдылық жасауда көрсеткішке ілінген 139 елдің 37-і Еуропа елдері. Қазақстан 87 орында[1]. Осы мақалада еуропалық қайырымдылықтың қысқаша шығу тарихына шолу жасай отырып, көршілес Ресейдің қайырымдылық қызметіне мән береміз, сондай-ақ қазіргі заманғы ірі қайырымдылық шараларына тоқталамыз. Бүкіл әлем бойынша қайырымдылық үрдісінің мәдени-әлеуметтік ерекшеліктерін бір мақалада тізіп шығу мүмкін емес. Еуропаның қайырымдылық тарихына үңілетін болсақ, мұнда ресми тіркелген және белсенді түрде қызмет жасайтын 110 мыңнан астам қайырымдылық қорлары қызмет атқаруда. Бұл қызметте 750 мыңнан 1 миллион дейін жандар қызмет атқаруда. Жыл сайын қайырымдылыққа 100 млрд евро жұмсалынып отыр. Батыс Еуропада ерте орта ғасырлардағы ғибадатханалар кезеңінде типтік қайырымдылық мекемелері болды. Олар жер мен басқа да мүліктерге ие болды, жалға алынған жерлердің салықтарын жинады және қаражатты

мұқтаж адамдарға садақа ретінде үлестіріп, қарттар мен науқастарға баспана салып берді. Бүгінгі күні еуропалық қайырымдылық қалыпты жағдайға айналды. Себебі, еуропалық континент әлеуметтік көрініске айналған қайырымдылықтың бастауы болып табылады. 321 жылы император Константин шіркеулерге жеке тұлғалардан мүліктерді қабылдауға рұқсат беріп, сол арқылы қайырымдылық қызметін жандандырды. 325 жылдары барлық ірі қалалардан науқастар мен қарттар үйлерін ұстау үшін Никей салықтары жиналды. Еуропа елдерінің қайырымдылық қызметін талдау нәтижесінде филантропияның төрт негізгі типін (солтүстік, орталық, шығыс және оңтүстік) анықтадық. Аталған типтердің шеңберінде Ұлыбритания, Германия, Болгария мен Испанияның қайырымдылықтарын атап өтуге болады. Осылар еуропалық қайырымдылықтың ішкі жүйесінің көрінісі болып табылады. Оның ерекшелігі діндердің (католиктік, протестанттық және англикан) азаматтық қоғамның, халықтың менталитетін және осы елдердің мәдениетімен біріктірген маңызды әсері. Еуропалық қайырымдылық дәстүрлері әртүрлі институттарды: ежелгі және ортағасырлық ауруханаларды, ғибадатханаларды, қалалық баспаналар мен қайырымдылық үйлерді, діни бауырластықтарды және сауда гильдиясын, кәсіби корпорациялар мен университеттерді, өзара көмек қоғамдарды, банктер мен кооперативтерді құрды. Олардың барлығы қазіргі заманғы қайырымдылық институттар мен экономиканың үшінші секторын қалыптастыруға үлес қосты. Еуропалық елдерде қайырымдылықтың негізгі түрлері ауруханаларды, оқу орындарын, кітапханаларды ұйымдастыруды, қайырымдылық қорларын құрумен ерекшеленеді. Осындай үрдістер барлық елдерде кең таралған.

Көршілес Ресей еліне келетін болсақ, Мәскеу қалалық педагогикалық университетінің Психология, әлеуметтану және әлеуметтік қатынас институтының өкілі А.М. Тютченконь пайымдауынша осы елдегі қайырымдылық көптеген ғасырларға жалғасып келе жатқан, бай тарихқа ие [2]. М.Лазарева атап көрсеткендей, Ресей Федерациясында әлеуметтік-түрлі тарихи қалыптасулардың дамуының түрлі кезеңдерінде әлеуметтік қызмет көрсетудің әртүрлі тәсілдері мен функциялары бар [3]. Әрине, осы Ресей мемлекетінің дамуында қайырымдылық ешқашан пайдаланылмаған кезең кеңес кезеңі болды. Дегенмен, бұл осы елдің жалпы қайырымдылық тәжірибесін кеміткен емес. Ресейде филантропия тарихын зерттеу ел халқының ұлттық ерекшеліктерін түсіну, ұйымдастырудың оң тәжірибесі мен қайырымдылық ұйымдары мен мекемелерінің практикалық жұмыс әдістерін қолданудағы қазіргі жағдайында игеру үшін маңызды. Профессор С.Г. Зубанова бұл құбылысты келесідей сипаттайды: «19 ғасырда орыс жанының ені өз жақындарына деген сүйіспеншілік формаларының барлық жан-жақты көрінісі болғанда, отандық филантропияның гүлденуі деп саналады. Барлығы: императорлық отбасы мүшелері, сондай-ақ қарапайым шіркеу қызметкерлері де қайырымдылық және әлеуметтік қызметпен шұғылданады. Қайырымдылықтың христиандық өсиеттері жеке қайырымдылық ұйымдары мен мемлекеттік қайырымдылық ұйымдарының пайда болуына ықпал етті. Қайырымдылық, қоғамдық қызмет

бұл Құдайға құлшылыққа талпындырған ар-ұждан мәселесі, маңайында мұқтаж адамдар бар кезде шалқып өмір сүрудің мүмкін еместігін түйсіну болып табылады» деп тұжырымдаған [4]. XIX ғасырдың соңына қарай Ресейде 14 мыңнан астам қайырымдылық мекемелері тіркелген. 1917-1990 жылдар аралығында аталған тұжырымдама ресейлік ғылыми әдебиетте капиталистік қоғамда қоғамдық сананың сыныптық манипуляциясының нысаны ретінде түсіндіріледі. Бүгінгі күні қайырымдылық көмегі арқылы мұқтаждарға көмектесуге бағытталған коммерциялық емес іс-шаралар жатады. Қазіргі уақытта тек Мәскеудің өзінде қайырымдылық мақсаттарына ұмтылған 500-ден астам ұйым тіркелген.

Қазіргі заманда қайырымдылықпен белсене айналысып жүрген жеке тұлғалар, ірі бизнес өкілдері шықты. Әлемдік деңгейде сараптама жүргізген, әлемдегі ең ауқатты адамдардың тізімін жариялайтын Forbes дәулеттілерді біріктіретін ортақ нәрсе банк есепшоттарындағы цифрлар ғана емес, қайырымдылыққа деген көзқарастары екенін де аңғаруға болады. Себебі, олар ұзақ жылдар бойы жинаған қаржысының тең жартысын өзгелердің мұқтажы үшін жұмсауға дайын [5]. Әлем бойынша қайырымдылық жасауды мақсат еткен келесі миллиардердің қайырымдылықтарына назар аударайық. Соның бірі Microsoft корпорациясының негізін қалаушы Билл Гейтс — Forbes нұсқасы бойынша планетаның ең бай адамы және әлемдегі ең жомарт кәсіпкері. Оның байлығы 77 млрд доллар деп бағаланады. Билл мен оның жұбайы Мелинда Гейтстің қоры денсаулық сақтау ұйымдарына қолдау білдіріп, кедей елдердегі туберкулез, безгек және СПИД-пен күресу үшін вакцина құрастыруға қыруар қаржы салады. Сондай-ақ Билл Гейтс «Сый тарту антының» негізгі идеологтарының бірі. «Сый тарту анты» — әлемдегі барлық кәсіпкерлердің ресми емес ұйымы, олардың барлығы дәулетінің жартысын қайырымдылық мақсатына беруге міндеттелген [6]. Илон Маск өз қаржысы жасанды интеллект құрастырумен айналысатын ғалымдарға береді. 14 млрд долларымен Forbes рейтингінде 68-орынды иеленетін кәсіпкер 2015 жылы жасанды интеллект қауіпсіздігін зерттеу жұмысына 10 млн доллар инвестиция салды. Alibaba компаниясының негізін қалаушы және директорлар кеңесінің төрағасы Джек Ма 2015 жылы Қытайдың ең жомарт меценаты деп танылды. Сол жылы ол 23 млрд доллар байлығының 2,3 млрд долларын қайырымдылыққа жұмсаған. 2014 жылдан бері Ма Қытайдың экологиялық проблемаларын шешумен айналысатын қайырымдылық қорын басқарады, басқа кәсіпкерлерді қайырымдылық жасауға оқытады. Сондай-ақ денсаулық сақтау және білім беру саласына да қолдау көрсетеді. Google-дің негізін қалаушы Сергей Брин және бұрынғы жұбайы Энн Войжицки туралы айтар болсақ, 2033 жылға дейін корпорация қайырымдылық шараларына 20 млрд доллар жұмсамақ және олардың барлығын компания өзі тікелей жүзеге асырады. Қазір Google Үндістанда тегін Wi-Fi желілерін құрумен айналысып жатыр. Ал өзінің бұрынғы жұбайы Энн Войжицкимен бірге Brin Wojcicki Foundation атты қайырымдылық қорын құрып, денсаулық сақтау және басқа да әлеуметтік жобаларды дамытуға қаржы жұмсаған. Zaga-ның негізін

қалаушы Амансио Ортеганың дәулеті 70,9 млрд доллар деп бағаланып, Forbes нұсқасы бойынша ең бай адамдардың тізімінде екінші орында тұр. Оның Amaniо Ortega атты қоры түрлі зерттеулерге, білім және ғылым дамуына қаржы салады. 2013 жылы қор испандық Caritas қайырымдылық ұйымына 20 млн еуро бөлді. Қаржының барлығы әлеуметтік әлсіз топтарға көмекке, олардың коммуналдық қызметтерін төлеп, киім-кешек, азық-түлік және дәрі-дәрмек сатып алуға жұмсалды. Сондай-ақ Ортега мүгедек балаларға да тұрақты түрде жәрдем жіберіп отырады. Berkshire Hathaway империясының басшысы Уоррен Баффет — америкалық кәсіпкер. Оның иелегіндегі қаржысы — 66 млрд доллар. 2006 жылы Баффет байлығының 99%-ын қайырымдылық шараларына жұмсайтындығын жариялап, сол жылы АҚШ тарихындағы ең ірі қайырымдылық шарасын жүзеге асырды. Миллиардер 1990 жылдан бері түрлі қайырымдылық шараларына белсенді түрде араласып келеді. 1996-2002 жылдар аралығында Джон Хопкинс атындағы университеттің басқарма төрағасы болғанда, коммерциялық емес Денсаулық сақтау мектебін құрды. Жыл сайын ұйымға орта есеппен 200 млн доллар бөліп отырады. Біріккен Ұлттар ұйымының соңғы мәліметтері бойынша әлемдегі орын алып жатқан соғыстар мен қақтығыстар салдарынан аш жүрген халықтың саны соңғы екі жылда 55%-ға артып, 124 млн адамға жеткен. 51 мемлекеттің 124 млн халқы күнделікті аштықпен арпалысады, олардың барлығы кез келген гуманитарлық көмекке мұқтаж [7].

Қорыта айтқанда, кез келген қоғамда, кез келген елде әлеуметтік көмекке мұқтаж адамдар санаты баршылық. Әсіресе нарық заманында біреу ілгері, біреу кем тұрмыс кешіп жатады. Мұндай көрініс дүниежүзіндегі барлық елдерге тән, әсіресе экономикалық жағдайы нашар мемлекеттерде мұқтаждық басым. Мәселен, қазіргі уақытта қарулы қақтығыстар жүріп жатқан немесе дүлей табиғи апаттардың салдарынан зардап шегіп, ел экономикасына орасан зор зиян келген елдерде халықтың мәдени-әлеуметтік жағдайы күрт төмендеп кеткенін аңғаруға болады. Сондай көмекке мұқтаж елдер мен адамдарға қайырымдылық көрсететін, моральдық және материалдық тұрғыда қолдау көрсететін қайырымдылық қорларының, қауымдастықтарының, азаматтардың көптеп шығуы аталған қажеттілікті өтеуге мүмкіндік береді. Яғни, мейірімді жандардың, қауымдастықтар мен ұйымдардың аталған әрекеттері әлемдегі тепе-теңдікті сақтауға өз ықпалын тигізеді деуге негіз бар, осы мақсатта олар әлем бойынша түрлі идеялар мен қозғалыстарды қолға алуда. Соның нәтижесінде әлемдегі қайырымдылық үрдісі әлі де үздіксіз даму үстінде болады деп пайымдаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. World Giving Index халықаралық ұйымының ресми сайты Charities Aid Formation: The World Giving Index 2017 <https://www.cafonline.org>
2. Тютченко А.М. Институт психологии, социологии и социальных отношений ГАОУ ВО МГПУ Благотворительность и социальные механизмы её формирования

3. Лазарева М.В. Деятельностно-компетентностный подход в организации педагогической практики. Среднее профессиональное образование. 2009. № 3. С. 35-36
4. Зубанова С.Г. Благотворительность и социальное служение женщин в дореволюционной России Теория и практика общественного развития. 2015. № 17. С.128-134 8).
5. old.aikyn.kz ақпараттық танымдық порталы
6. 7kun.kz сайты
7. <https://massaget.kz> сайты

ЗАМАНАУИ ФИЛЬМДЕРДЕГІ МУЗЫКАНЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Кеңгірбаева Б.К.

***Ғылыми жетекшісі – Н.Р. Мұқышева, өнертану
кандидаты, «Өнертану» кафедрасының профессоры
Қазақ ұлттық өнер университеті***

Киноөнері пайда болғалы бері ондағы музыкаға деген ғылыми көзқарастағы қызығушылық пен зерттеулер алғашқы теоретиктерден бастау алады. Олардың қатарына С. Бугославский («Музыка в кино», 1928), М. Черемухин («Музыка звукового фильма», 1939), Т. Корганов, И. Фролов («Кино и музыка», 1964), З. Кракауэр («Природа фильма», 1974), З. Лисса («Эстетика кино-музыки», 1970), О. Дворниченконың («Гармония фильма», 1982) еңбектерін жатқызуға болады.

Аталған авторлар музыканы көркемдік ерекшеліктері жағынан қарастырды. Киномузыканың мағынасы мен сипаттау мүмкіндіктері авторлардың ортақ тұжырымдамасы болды. Сонымен қатар, киномузыканың негізгі функциясындағы теориялық тұжырымдамасы да дамыды, кейбір зерттеушілер музыканы фильмдегі үйлесімділіктің құрамы ретінде қарастырады.

Киноөнері қазіргі заманғы мәдениеттің әртүрлі аспектілеріне әсер ететін құбылыс. Фильмнің музыкалық компоненті көбінесе адамның мәдени өмірінде дәстүрлер, құндылықтар мен тарих, қазіргі әлеуметтік мәселелер және т.б. бейнелейтін дыбыстық рефлексия ретінде қолданылады. Киномузыканың анықтамасын табу ұзақ уақыт зерттеудің нысаны болды. Музыкалық-дыбыстық компонент режиссердің көркем идеясының ажырамас бөлігі ретінде қабылданды, сол арқылы көрерменнің сезімі мен эмоциясына әсер ету құралдарының ең әсерлі түрі болып қалыптасты. Киномузыканы экранда бейнелеген кейіпкер сезімі мен көңіл-күйін айқын көрсету мақсатында жарыстыра қолданумен бірге, қарама-қайшы мәнде де пайдалану барған сайын өріс алып келеді. Музыка мен бейнені қарама-қайшы салыстыра отырып көрсету оқиға драматизмін ширата түседі.

Фильмдегі музыканың және бейнелердің функционалдық өзара әрекеттесуінің төрт жолы Б. Балаштың «Фильм рухы» («Дух фильма») кітабында

қамтылған: 1) кадрда көрсетілген пәнге сипаттама беретін иллюстративті музыка; 2) оны алға жылжытатын іс-әрекет ретінде жұмыс істейтін музыка; 3) фабуладағы тартыстың мәні мен сценарийдің негізін құрайтын музыка; 4) фильм кейіпкерлерін сипаттайтын драмалық музыка іс-қимылға белгілі бір реңк береді, кадрда көрсетілмеген нәрселерді сипаттауы мүмкін [1, 101 б.]. Сонымен, киномузыка тек дыбыстық безендіру үшін қолданылатын құрал емес, әрине кинода көрерменнің назарын бірінші аударатын құрал – вербалды бөлік, әңгіме. Екінші орында – дыбыс, шу элементтері. Үшіншісінде – шудың сипаттамасына ұқсас кадр ішіндегі және кадр сыртындағы музыка. Титр музыкасы тағы бар. Бірақ, аталған дыбыстық факторлардан басқа, ең маңыздысы – фильмнің музыкасы, кейде лейтмотиві. Кинода шебер қолданылған музыка экрандық өнімнің сапасын жақсартып алады.

Осылайша, кинематографияның негізгі теориялық аспектілерін қарастырған кезде, заманауи медиа мәдениетінің музыкалық сүйемелдеуі жоқ үлгілерін елестету қиынға соғады. Алғашқы кезде музыка кинематографияда жалаң, қосалқы міндет атқарды.

XX ғасырға тән техникалық, технологиялық, психологиялық, психофизикалық, көркемдік-эстетикалық, ғылыми-прогрессивті өзгерістер адамзат мәдениетінің дамуы контекстінде киномузыканың пайда болу заңдылықтарын толық анықтауға өзіндік өнер саласы ретінде көрінуіне және түсінуге мүмкіндік береді. Киномузыка қазіргі кинематографтың ажырамас бөлігі болып табылады. Дегенмен, оның жеке міндеттерін шешуге бейімделген, өнердің ерекше түрі ретінде қабылданатын музыканың өзінің табиғи қасиеттері ерекше көрініс табады.

Француз зерттеушісі М. Мартен өзінің «Кино тілі» (*«Язык кино»*) кітабында музыка жайында «...музыка фильмнің жалпы құрамын, оның эстетикалық және драматургиялық дыбысталуын жасауға байқаусыз қатысуы тиіс, сонда оның көрермен қабылдауына әсері арта түседі» [2, 107 б.] деген. Әрі қарай ол белгілі композитор М.Жобердің: «Біз музыканы тыңдау үшін киноға келмейміз. Одан алған әсерді тереңдете түскенін қалаймыз. Киноны бізге түсіндіру үшін емес, оған жаңа, өзіндік дыбыс, мағына беруін талап етеміз» [2, 104 б.] деген сөзімен жалғастырады. Осылайша, киномузыканың драматургиялық қана емес, сонымен қатар эстетикалық функциясын бөліп алып қарастыру пайда болды. Бірақ, бұған қарамастан, ұзақ уақыт кинематографта музыка иллюстративті, яғни көркемдік рөл атқарды. Белгілі режиссер Г. Козинцевтің айтуынша: «Иллюстрациялық музыканы толығымен жоюға болмайды деп санаймын. Музыка эмоциялық әсердің өте күшті құралы болып табылады, сондықтан ол тек иллюстрация ғана бола алмайды» [4, 72 б.]. Ал италиялық режиссер Ф. Феллини фильмнің көптеген элементтерінің арасында ең маңызды шығармашылық факторлардың бірі ретінде музыканы қарастырған. Оның айтуынша, «музыкалық фонограмма жасау, музыка жазу, кино түсірілгендегі ең маңызды сәттердің бірі, ол үшін композитор Нино Ротаның орны ерекше. Мен Ниноның рояль ойнаған кезінде импровизациясын қызықтаймын, әуенді бірден өз кинофильмімде қолданатынымды

елестетемін, қандай да бір музыкалық фразаны әлдебір эпизодта білдіргім келетін сезімдерге, көңіл-күйге барынша толық жауап беру үшін ажарландыра алатын бөлшегі ретінде қабылдаймын» [3, 150 б].

Осылайша, белгілі киногерлердің музыканың мүмкіндіктерін әр түрлі пайдаланатынын байқауға болады. Кинодағы музыкалық фрагменттің функционалдық міндеттерін автордың фильм жасау процесінде шешетін міндеттерінің контекстінде ғана қарастыру қажет. Ал кинода музыканың өзінің ғана емес, оның кинематографиялық құндылығының маңызы басым болу керек деген қорытынды жасауға болады.

Қазіргі киноөнерінде музыканың көркемдік-мәнерлі қасиеттері мен функцияларын саралау процесі жалғасуда. Осы мәселе бойынша поляк зерттеушісі З. Лисса бүгінде кинода музыка орындайтын жиырмадан астам функцияларының барын атайды. Бұл, әрине, осымен ғана шектелмейді. Бұл функциялардың барлығының іске асуы киношығарма құрылымындағы музыканың ең басты міндеттерін әртүрлі модификацияларының кең таралуының нәтижесінде мүмкін болды. « Кинодағы музыка үш аса маңызды көркем-мәнерлі функцияларды орындайды: форманы құрайтын, бейнелі-мазмұнды, эмоционалды-психологиялық әсер беруші» [5, 496 б.]. З. Лиссаның тұжырымдамасына бүгінгі қазақ киносында қолданылып жатқан музыканың рөлін сәйкестірсек, ондағы функциялардың толығымен орындалмағанын байқауға болады.

Бүгінгі таңда қазақ киносында тарихи-этнографиялық, ұлттық сарында түсірілген фильмдер саны арта түсуде. Олардың қатарына 2012 жылы түсірілген А. Сатаевтың «Жау жүрек мың бала», «Біржан сал» (2009, реж. Д. Жолжақсынов), «Құнанбай» (2015, реж. Д. Жолжақсынов), «Мұстафа Шоқай» (2008, реж. С. Нарымбетов), «Әміре» (2018, реж. Д. Веспа) және т.б фильмдерді жатқызуға болады. Осы тарихи биографиялық фильмдерді біріктіретін кино өнерінің құрамдас бөлігі – музыканың қолданылуы. Әсіресе ұлттық нақыштағы, тарихи сарындағы орындалатын қазақ әуені барлық фильмдерде ойналған. Дегенмен, бұл фильмдердің ортақ жетіспеушілігі – ол компьютерлік өңдеуден өткен музыканың қолданылуы немесе симфониялық оркестрлердің көмегіне жүгінгендігінде. Ол экрандағы бейнемен аса үлесімділік таппайды, себебі шынайы дәстүрлі аспаптармен орындалмағаны, фильмге арнайы жазылған музыканың жоқтығы бірден білінеді. Соған байланысты көрсетілген заман мен уақытына сай келмей жатқан тарихи атмосфера толық берілмейді. Жалпы музыканың функциясы бар сарынмен қолданылмай қалған тәрізді. Драматургиялық құрылымдағы музыканың атқарған рөлі білінбейді. Кадр сыртында қолданылған музыка мазмұнға бағынбаған. Алайда, қазақ ұлттық аспаптарының сан алуан түрінің кино-мәтінінде қолданылуы, жанды дауыспен айтылған қазақ әндері, күйдің әсері көрермен жадында қалғаны сөзсіз. Қазақстан Республикасының тұңғыш президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың: «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласындағы бағдар бойынша сараласақ, өткен тарихымызды қайта жаңғыртып, ұлттылық құндылықтарымызды қайтару бүгінгі түсіріліп жатқан

фильмдерде қамтылып жатыр. Тарихи тұлғалар бейнелерін қайта жаңғырту орын алғаны қуантарлық жағдай. Осы орайда киномузыканың да атқарып жатқан рөлі зор, себебі музыка рухты көтеретін, эмоцияға тікелей әсер ететін күдіреті фильмде пайдалануы әбден орынды.

Кино музыкасы эстетикалық феномен ретінде теориялық талдау үшін белгілі бір тарау болып табылады. Киномузыканың эстетикалық әсерінің екінші маңызды сәті киноны түрлі эстетикалық құндылықтардың элементтері мен тасымалдаушылары өзара әрекеттесетін синтетикалық өнер ретінде қабылдауды үйретеді. Мұндай синтездің нәтижесінде жаңа эстетикалық тұтастық пайда болады. Көрермен фильмді тігінен және көлденеңінен, оның көру және дыбыс салаларында, актерлік ойын, бейнелеу және музыкалық-дыбыстық қатар бірлігінде қабылдайды. Әлемдік және отандық өнер тарихының классикалық үлгілері жастар аудиториясына эстетикалық білім беру үшін киномузыка тәрбие мен бағыт-бағдар беретін құрал болып қала бермек.

Пайдаланылған әдебиеттер:

- 1 Балаш Б. Дух фильма / нем.т.ауд. Фридланд Н. – М.: Гослитиздат, 1935
- 2 Мартен М. Язык кино – М.: Искусство, 1959
- 3 Феллини Ф. Феллини о Феллини: статьи, интервью, воспоминания, сценарии. – М.: Радуга 1984
- 4 Козинцев Г. Пространство трагедии (Дневник режиссера). – М.: Искусство, 1973
- 5 Лисса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

I. МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

1. Абенов Б.А.

**Н.ТІЛЕНДИЕВТІҢ ЖЕКЕ ДОМБЫРАҒА АРНАЛҒАН КҮЙЛЕРІ:
ҚАЙНАР КӨЗІ ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану докторы,

ҚазҰӨУ профессоры Джумакова У.Р.

5

2. Амантай Е.А.

ДУЭТЫ ДЛЯ ДВУХ БАЯНОВ: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

9

3. Аскарова А.К.

КОНЦЕРТНЫЙ ДУЭТ ДЛЯ ДВУХ РОЯЛЕЙ СЕРИКА ЕРКИМБЕКОВА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

14

4. Бурнашев Р. А.

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА
ПЕТЕРБУРГСКИХ АВТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ДЛЯ
АНСАМБЛЕЙ И ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М.И. Глинки

Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент МаГК

Мушкина С. В.

18

5. Дутбаев А.

**ОСОБЕННОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СВЕТЕ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ КОНЦА
XX НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.

21

6. Дюсембаев Калкаман

СИМФОНИИ Г.МАЛЕРА: ПРОЕКТЫ АЛАНА БУРИБАЕВА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат педагогических наук, профессор

КазНУИ Досанова К.К.

25

7. Жумабаева Г.С.

Ғ. ЖҰБАНОВА ОПЕРАСЫНАН «ЕҢЛІК КЕБЕК» ЕҢЛІКТІҢ БЕЙНЕСІ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты, КазҰӨУ профессоры

Малдыбаева Р.С.

28

8. Исламова М.К.

«БАЛХАДИША» АХАНА СЕРИ: К ИСТОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану докторы,

ҚазҰӨУ профессоры Джумакова У.Р.

34

9. Қайназаров Е.Ә.

**ҚАЗАҚ ҚАРАҚАЛПАҚ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ АЙТЫС ӨНЕРІ
АРҚЫЛЫ БАЙЛАНЫСЫ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты,

профессор Альпеисова Г. Т.

39

10. Қалқұл И.М.

КОЗЫ КОРПЕШ И БАЯН СУЛУ: ОТ ЭПОСА К ОПЕРЕ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

профессор Альпеисова Г.Т.

44

11. Қамажан А.Қ.

ҚАЙРАТ БАЙБОСЫНОВ: ЕРЕКШЕ ДАУЫСЫ ИЕСІ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі педагогика ғылымдарының кандидаты,

профессор Досанова К.К.

48

12. Каримова Ш.Е.

**ВАРИАЦИИ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОТРЕПИАНО МОЛОДОГО
КОМПОЗИТОРА АЗИМБЕКА ДЖАМБАЕВА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.

52

13. Каримова Ш.Е.

СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО АРМАНА ЖАЙЫМ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.

56

14. Құрманбек О.

СМАТАЙ ҮМБЕТБАЕВТЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты,

профессор Альпеисова Г.Т.

61

15. Мәлік А.Б.

**МАСТЕР-КЛАССЫ ПО РОЛЯМ В ОПЕРЕ ДЖ.ПУЧЧИНИ С ЕВА
МАРТОН**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

66

16. Толхын Маратқызы

**КОМПОЗИТОР БЯМБАСҮРЭН ШАРАВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ
ЖОЛЫ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі Әбдінұров Ә.Қ.

70

17. Мирюсупова А.Х.

«РЕТРО-СЮИТА» ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО ВАЖИ АЗАРАШВИЛИ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

74

18. Нарманов Р.И.

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №2
ГАИПА ДЕМЕСИНОВА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

79

19. Сагимбаев И.С.

**ФЕЛИКС КЛИЗЕР — УНИКАЛЬНЫЙ ВАЛТОРНИСТ
СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор Джумакова У. Р.

84

20. Сакенова А.Б.

А.П.ИСАКОВА «КВАРТА-СОНАТА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор Джумакова У. Р.

89

21. Туранел Азат

АБЫЗ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ОПЕРЕ Г.ЖУБАНОВОЙ

«ЕНЛИК-КЕБЕК»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат педагогических наук, профессор

КазНУИ Досанова К.К.

94

II. МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ ӨНЕР
II. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

1. Алимхожина А.И.

**САБЫР МӘМБЕЕВТИҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК
ЕРЕКШЕЛІКТЕР**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ доценті Юсупова А.К.

98

2. Аманжолов М.С.

**ЭТНИКАЛЫҚ КӨШІ-ҚОННЫҢ МӘДЕНИ БИІМДЕЛУ ҮРДІСІНІҢ
КЕЗЕҢДЕРІНІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

*Ғылыми жетекшісі КазҰӨУ-нің доценті,, экономика ғылымдарының
кандидаты Бабажанова Ж.А.*

102

3. Амантай Е.А.

АНСАМБЛЬ В БАЯННОМ ИСКУССТВЕ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

106

4. Аскарова А.К.

**ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ТРАКТОВКА
ВИРТУОЗНЫХ АСПЕКТОВ**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т.

109

5. Байгоныс А.

НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИНО

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель –

Заслуженной деятель РК, профессор Сламбек Т.Т.

117

6. Дутбаев А.

**СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОНЦА XX НАЧАЛА XXI ВЕКОВ В
ВИОЛОНЧЕЛЬНОМ ИСПОЛИТЕЛЬСТВЕ**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.

120

7. Дюсембаев Калкаман

АЛАН БУРИБАЕВ: ПУТЬ К ДИРИЖЕРСКОМУ ОЛИМПУ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат педагогических наук,

профессор КазНУИ Досанова К.К.

125

8. Жимаилова З.Е.

**РЕАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КАЗАХСТАНА**

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель – декан художественного факультета, кандидат
искусствоведения, доцент Жукенова Ж.Д.*

129

9. Жумабаева Г.С.

**ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ «ЧИО ЧИО САН » ОПЕРАСЫ: МАДАМ
БАТТЕРФЛАЙДЫҢ БЕЙНЕСІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты,

КазҰӨУ профессоры Малдыбаева Р.С.

133

10. Иса З. Н.

**ИСТОРИКО-ЭТНИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
СПОРТА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель кандидат педагогических наук,

профессор КазНУИ Ижанов Б.И.

138

11. Құрманбек О.

САЯН АҚМОЛДА: ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МӘЛІМЕТТЕР

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекшісі өнертану кандидаты,

профессор Альпеисова Г.Т.

143

- 12. Мәлік А.Б.**
ЭВА МАРТОН И ЕЕ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «EVA MARTON»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель кандидат искусствоведения,
Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т. 146
- 13. Мирюсупова А.Х.**
НЕКОТОРЫЕ ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ВАЖИ АЗАРАШВИЛИ
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель кандидат искусствоведения,
Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т. 149
- 14. Мохаммед Аль-Джазаери**
ВЕЛИКИЙ СКУЛЬПТОР ИРАКА
Институт искусств Адыгейского государственного университета
Научный руководитель доктор искусствоведения,
профессор Соколова А.Н. 153
- 15. Мусина М.М.**
ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ КОСТЮМА В ТЕАТРЕ И КИНО
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Мухтарова Г.С. 156
- 16. Нарманов Р.И.**
ГАИП ДЕЧЕСИНОВ. ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель кандидат искусствоведения,
Профессор КазНУИ Акпарова Г.Т. 163
- 17. Олжабай Ж.Т.**
ЦЕННОСТИ СЕМЬИ И СЕМЕЙНОГО БЫТА КАЗАХСКОГО НАРОДА
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель- кандидат исторических наук,
доцент Сейдыбаева Б.Ш. 166
- 18. Оналбек А.**
МОНУМЕНТАЛЬНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДА АСТАНЫ
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель кандидат искусствоведения, доктор PhD,
доцент КазНУИ Жукенова Ж.Д. 171

19. Толепберген Е.

**ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ТУРИЗМДІ ДАМУДАҒЫ МЕМЛЕКЕТТІК
ШАРАЛАРДЫҢ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

*Ғылыми жетекшісі КазҰӨУ-нің доценті,, экономика ғылымдарының
кандидаты Бабажанова Ж.А.*

176

20. Тулегенова М.Т.

**ГИБРИДНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ВИРТУАЛЬНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
МИРА**

Казахский национальный университет искусств

*Научный руководитель кандидат философских наук, доцент КазНУИ
Мухтарова Г.С.*

180

21. Шаримов А.

**ҚАЙЫРЫМДЫЛЫҚ ҮРДІСТІҢ ШЕТЕЛДЕГІ МӘДЕНИ-ӘЛЕУМЕТТІК
ЕРЕКШЕЛІГІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

*Ғылыми жетекшісі КазҰӨУ-нің доценті,, экономика ғылымдарының
кандидаты Бабажанова Ж.А.*

185

22. Кеңгірбаева Б.К.

ЗАМАНАУИ ФИЛЬМДЕРДЕГІ МУЗЫКАНЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Қазақ ұлттық өнер университеті

*Ғылыми жетекшісі – Н.Р. Мұқышева, өнертану кандидаты,
«Өнертану» кафедрасының профессоры*

189

***ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ЖАСТАР ЖЫЛЫНА
АРНАЛҒАН***

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ – 2019

МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2019

***ПОСВЯЩЕННЫЕ ГОДУ МОЛОДЕЖИ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН***

Басуға 15.04.2019 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 11, 8 Пішімі 60/84_{1/16}
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0105
«Мастер ПО» ЖШС-де басылды
010005, Нұр-Сұлтан қ., Пушкин көшесі, 15-76
Тел.: 8/7172/223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru