

Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті

Kazakh National University of Arts
Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan

Министерство культуры и спорта Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР

ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS

THE BULLETIN

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО

ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады

Published since 2018

Издается с 2018 года

II

Маусым
Астана

June
Astana
2019

Июнь
Астана

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ

Мұсақожаева А.Қ. – бас редактор, Қазақстан Республикасының Халық әртісі, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ҚазҰОУ ректоры

Егінбаева Т.Ж. – бас ред. орынбасары - өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰОУ ғылым жөніндегі проректоры

Шаймерденова С.К. – жауапты редактор - философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ доценті

Абдильдин Ж.М. – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ профессоры

Әшімов А.У. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰОУ профессоры

Жұмақова У.Р. – өнертану ғылымдарының докторы, ҚазҰОУ профессоры

Долинская Е.Б. – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген әртісі, профессор

Жолдасбеков М.Ж. – филология ғылымдарының докторы, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі

Жұмабекова Д.Ж. – өнертану ғылымдарының докторы, ҚазҰОУ профессоры

Зенкин К.В. - өнертану ғылымдарының докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.

Күзембай С.К. – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі

Мациевский И.В. – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі, РФ

Майтесян Т.Д. – өнертану ғылымдарының кандидаты, Лемменс институтының (консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия

Сметова А.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ доценті

Альпеисова Т.Т. – өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ профессоры

Дүкембай Г.Н. – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ доценті

Ескендіров Н.Р. – PhD ҚазҰОУ

Жүзбай Ж.А. – ҚР еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰОУ профессоры

Мұқышева Н.Р. – өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ доценті

Мұқанова Р. К. – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰОУ профессоры

Мұхтарова Г.С. – философия ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ доценті

Хұсаинова Г.А. – педагогика ғылымдарының кандидаты, Қазақстан Республикасы жоғары аттестаттау комиссиясының доценті, PhD

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекен-жайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы 50, 212 каб. Телефон: (7172) 704440, (7172) 705497. mail: o.nauka@mail.ru

Жауапты редактор С.К. Шаймерденова. Қазақ ұлттық өнер университеті

Иесі: ҚР МСМ ҚазҰОУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж нөмірі бойынша Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 2 рет. Басылым: 40 дана.

Баспахананың мекен-жайы Қазақстан Республикасы, Астана қ., Тәуелсіздік даңғ., 50, тел. (7172) 704408

EDITORS

- Mussakhajayeva A.K.** – Chief Editor, People’s Artist of the Republic of Kazakhstan, Professor, Kazakhstan Yenbek Yeri, Rector of KazNUA
- Yeginbayeva T.Zh.** – vice Ch. Editor candidate of art science, professor, honored worker of Kazakhstan, pro-rector of science of KazNUA
- Shaimerdenova S.K.** – executive Editor, Candidate of Philosophy, Associate Professor of KazNUA
- Abdildin Zh.M.** – Doctor of Philosophy, Academician of NAS of RK, Honored Scientist of RK, Professor of ENU named after L.N. Gumilevov
- Ashimov A.U.** – honored worker of Kazakhstan, professor of KazNUA
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Arts, Professor of KazNUA
- Dolinskaya E.B.** – Doctor of Arts, Honored Artist of Russia Federation, Professor M.
- Zholdasbekov M.Zh.** – Doctor of Philology, Academician of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Arts, Professor of KazNUA
- Zenkin K.V.** – Doctor of arts, professor, pro-rector of scientific work of the Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky of the Russian Federation
- Kuzembay S.K.** – Doctor of Arts, Professor, Academician of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan
- Matsievsky I.V.** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
- Mitisyan T.D.** – Candidate of Arts, Professor of the Lemens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium
- Smetova A.A.** – Candidate of pedagogical sciences, associate professor, pro-rector for academic work of KazNUA
- Alpeisova T.T.** – Candidate of Arts, Professor of KazNUA
- Dukembay G.N.** – Candidate of Philology, Associate Professor of KazNUA
- Eskendirov N.R.** – PhD, KazNUA
- Zhuzbay Zh.A.** – Honored Worker of the RK, Professor of KazNUA
- Mukusheva N.R.** – Candidate of Arts, Associate Professor of KazNUA
- Mukanova R.K.** – Honored Worker of Kazakhstan, Professor of KazNUA
- Mukhtarova G.S.** – Candidate of Philosophy, Associate Professor of KazNUA
- Khusainova G.A.** – Candidate of pedagogical sciences, associate professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdyk Avenue 50, room 237 A phone: (7172) 704440, (7172) 705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Responsible editor S.K. Shaimerdenova. Kazakh National University of Arts

Owner: RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the number №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 2 times a year. Edition: 40 copies.

Address of the printing house Kazakhstan, Astana, Tauelsizdyk Avenue 50, phone (7172) 704408

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- Мусахаджаева А.К.** – главный редактор, народная артистка РК, профессор, «Қазақстанның Еңбек Ері», ректор КазНУИ
- Егинбаева Т.Ж.** – зам. главного редактора, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель Казахстана, проректор по науке КазНУИ
- Шаймерденова С.К.** – ответственный редактор, кандидат философских наук, доцент КазНУИ
- Абдильдин Ж.М.** доктор философских наук, академик НАН РК, Заслуженный деятель науки РК, профессор ЕНУ им. Л. Н. Гумилева
- Ашимов А.У.** – заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
- Джумакова У.Р.** – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
- Долинская Е.Б.** – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор
- Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук, Академик НАН Республики Казахстан
- Жумабекова Д.Ж.** – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ
- Зенкин К.В.** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, РФ
- Кузембай С.К.** – доктор искусствоведения, профессор, академик НАН РК
- Мациевский И.В.** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, РФ
- Майтесян Т.Д.** – кандидат искусствоведения, профессор Лемменсинститута (консерватория) г. Лювен, Бельгия
- Сметова А.А.** – кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебной работе КазНУИ
- Альпеисова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
- Дүкембай Г.Н.** – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
- Ескендиоров Н.Р.** – PhD, КазНУИ
- Жузбай Ж.А.** – Заслуженный деятель РК, профессор КазНУИ
- Мукушева Н.Р.** – кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ
- Муканова Р.К.** – заслуженный деятель Казахстана, профессор КазНУИ
- Мухтарова Г.С.** – кандидат философских наук, доцент КазНУИ
- Хусаинова Г.А.** – кандидат педагогических наук, доцент ВАК РК, PhD

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г. Астана, проспект Тауелсиздык 50, каб.212 А тел.: (7172)704440, (7172)705497. Mail: o.nauka@mail.ru

Ответственный редактор С. К. Шаймерденова. Вестник. Казахский национальный университет искусств
Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 4.04. 2018 года.

Периодичность: 2 раза в год. Тираж: 40 экземпляров.

Адрес типографии Казахстан, г.Астана, проспект Тауелсиздык 50, тел (7172)704408

МАЗМҰНЫ

1. Мұсақожаева А.Қ. Бас редактордың үндеуі.....	8
2. Құдайберген Д. Дәстүрлі өнер өкілдерінің тұлғасын зерттеу мәселелері ...	11
3. Нұрадил А. Қазіргі мәдениеттің дамуындағы жарнаманың рөлі.....	15
4. Шаймерденова С.К. Флешмоб – жастардың бос уақытын заманауи нысаны	20
5. Хачатрян-Әмірханян А.Р. Поэзиялық сөз арқылы шетелдік мәдениет саласына музыкалық интеграция үрдісі.....	25
6. Шегебаев П.Ш. Халық аспаптық музыкасының бағдарламалылығы туралы (фактілер, идеялар, гипотезалар).....	30
7. Орынбай Д. Өнші даусы	38
8. Егінбаева Т.Ж., Мусахим Г.С. Қобыз музыкасының бағыттары мен жаңа жанрлары.....	44
9. Қазақбаев Ә.Д. Қарақабдан табылған қобыз	50
10. Чжу Гэлимэн. Белорус халқының қайтыс болған адамды соңғы сапарға аттандырудағы жоқтау әндері	57
11. Сметова А.А. Соғыс жылдарындағы Павлодар облысының мәдени мекемелерінің патриоттық тәрбиедегі рөлі.....	63
12. Рыбкина И. «Жаңа толқын» және «Cultural tehnologi» Корея Республикасының аудиовизуалды өнерінің контексінде	70
13. Сырбаева А.А. Сахналық киімдерді жобалауы	75

CONTENTS

1. Mussakhajayeva A.K. <i>Chief Editor's address</i>	8
2. Kydaybergen D. <i>Problems of studying representatives of traditional art</i>	11
3. Nuradil A. <i>The role of advertising in the development of modern culture</i>	15
4. Shaimerdenova S.K. <i>Flashmob – a modern form of youth leisure</i>	20
5. Khachatryan-Amirkhanyan A.R. <i>The process of musical integration into the sphere of a foreign culture through a poetic word</i>	25
6. Shegebaev P. <i>On the Program of national instrumental music (facts, ideas, hypotheses)</i>	30
7. Orynbay D. <i>Singing voice</i>	38
8. Yeginbayeva T.Y., Mustahim G.S. <i>New genres and directions of kobyz music</i> ..	44
9. Kazakbayev A.D. <i>Kobyz found in Karakab</i>	50
10. Chju Gelimen. <i>Belorussian funeral chants in the context of the funeral ceremony</i>	57
11. Smetova A.A. <i>The role of cultural institutions of Pavlodar region during the war years in the patriotic education of the population</i>	63
12. Rybkina Ilona. <i>«New wave» and «Cultural tehnologu» in the context of audiovisual arts of Republic of Korea</i>	70
13. Syrbayeva A.A. <i>Design of the stage costume</i>	75

СОДЕРЖАНИЕ

1. Мусахаджаева А.К. <i>Обращение главного редактора</i>	8
2. Кудайберген Д. <i>Проблемы изучения представителей традиционного искусства</i>	11
3. Нурадил А. <i>Роль рекламы в развитии современной культуры</i>	15
4. Шаймерденова С.К. <i>Флешмоб – современная форма досуга молодежи</i>	20
5. Хачатрян-Амирханян А.Р. <i>Процесс музыкальной интеграции в сферу инонациональной культуры через поэтическое слово</i>	25
6. Шегебаев П.Ш. <i>О программности инструментальной музыки (факты, идеи, гипотезы)</i>	30
7. Орынбай Д. <i>Голос певца</i>	38
8. Егинбаева Т.Ж., Мүстахим Г.С. <i>Новые жанры и направления кобызовой музыки</i>	44
9. Казакбаев А.Д. <i>Кобыз найденный в Каракабе</i>	50
10. Чжу Гэлимэн. <i>Белорусские погребальные песнопения в контексте похоронного обряда</i>	57
11. Сметова А.А. <i>Роль учреждений культуры Павлодарской области в годы войны в патриотическом воспитании населения</i>	63
12. Рыбкина И. <i>«Новая волна» и «Cultural tehnologi» в контексте аудиовизуальных искусств Республики Корея</i>	70
13. Сырбаева А.А. <i>Проектирование сценического костюма</i>	75

АЙМАН МҰСАҚОЖАЕВА

Бас редактор, Қазақстанның Еңбек Ері, Әлем әртісі, профессор, Қазақ ұлттық өнер университетінің ректоры

Құрметті әріптестер!

2019 жыл Жастар жылы болып жарияланды. «Біз Қазақстанның болашағы саналатын жастарды қолдауымыз керек. Жастар мен отбасы институтын кешенді қолдау – мемлекеттік саясатының басымдылығына айналуы тиіс. Жастардың барлық санатын қолдауға арналған шараларды толық қамтитын әлеуметтік сатының ауқымды платформасын қалыптастыру керек», – деді Елбасы Нурсұлтан Назарбаев өзінің «Қазақстандықтардың әл-ауқатының өсуі: табыс пен тұрмыс сапасын арттыру» атты жолдауында. Иә, жастар – кез келген мемлекеттің ең белсенді бөлігі, қоғамның қозғаушы күші. Сондықтан ел тірегі – жастар екенін есте естен шығармаған абзал. Қазақстанның әлемнің ең дамыған 30 елінің қатарына кіруі жолында жастардың атқаратын рөлі зор. Жастар жылының жариялануы өскелең буынның, еліміздің дамып өркендеуіне зор үлес қосуына мүмкіндік берері сөзсіз.

Өнерлі, дарынды жастарға қолдау көрсету біздің үлкен мақсаттарымыздың бірі. Сондықтан, Қазақ ұлттық өнер университетінің «Еуразиялық ғылым және өнер» журналының беттерінде жас ғалымдардың-студенттер мен магистранттар, докторанттардың да алғашқы ғылыми ізденістерінің орын табуын дұрыс көреміз.

Баршамызға белгілі ғылым мен техникалық прогресс – ай сайын емес, апта сайын әлемге өзіндік жаңашылдығымен, инновациялық жаңа жобалармен, ноу-хау технологиялық өзгерістерді алып келуімен ерекшеленуде. Ал ғылыми жаңашылдыққа ілесе алмаған мемлекет экономикалық-әлеуметтік дамуында қандай да бір қиыншылықтарға тап болатындығын әлемдік тәжірибе жиі-жиі көрсетуде.

Жастардың ғылыми және зияткерлік потенциалын дамыту біздің мемлекеттің дамуында өзекті сұрақ болып табылады. «Ақыл жастан...» деген, олай болса баршаларыңызды бәсекеге қабілетті маман, ғылыми жаңашылдықтардың авторы болуға және оны біздің журнал беттерінен бастауға шақырамын.

AIMAN MUSSAKHAJAYEVA

Chief Editor, Kazakhstan Yenbek Eri,

People's Artist, Professor, Rector of the Kazakh National University of Arts

Dear colleagues!

2019 is declared as the Year of Youth. «We must support young people who are the future of Kazakhstan. Comprehensive support to youth and institution of the family should become a priority for state policy. We need to create a wide platform of social mobility, which will cover a full set of support measures for all youth categories», said Nursultan Nazarbayev in his state of the nation address «Growing welfare of Kazakh citizens: increasing of income and quality of life».

Yes, young people are the most active part of any state, the driving force of a society. That is why it is important to remember that the strength of a country is youth.

The role of the youth is important in accession of Kazakhstan to the list of top 30 developed countries of the world.

Announcement of the Year of Youth will undoubtedly allow the younger generation to contribute to the prosperity of our country.

Supporting talented, gifted youth is one of our important purposes. Therefore, it would be a good idea to publish scientific studies of young scientists – students, undergraduates and doctoral students in the pages of the journal of the Kazakh National University of A «Eurasian Science & Arts».

Everyone knows that scientific and technical progress changes every week with its newness, new innovative projects, technological changes of know-how. World experience often shows that a state that cannot follow scientific innovations faces any difficulties in socio-economic development.

The development of the scientific and intellectual potential of youth is an important issue in the development of our state. People say: «The mind comes with age ...» , so I invite all of you to become competitive specialists, authors of scientific discoveries and start this from the pages of our scientific journal.

АЙМАН МУСАХАДЖАЕВА

*Главный редактор, Қазақстанның Еңбек Ері, Артист Мира, профессор, ректор
Казахского национального университета искусств*

Уважаемые коллеги!

2019 год объявлен Годом молодежи. «Мы должны поддержать молодых людей, которые являются будущим Казахстана. Комплексная поддержка молодежи и института семьи должна стать приоритетом государственной политики. Необходимо создать широкую платформу социальных лифтов, которая будет включать полный комплекс мер поддержки всех категорий молодежи», – сказал Нурсултан Назарбаев в своем послании «Рост благосостояния казахстанцев: повышения доходов и качества жизни».

Да, молодежь – самая активная часть любого государства, движущая сила общества. Вот почему важно помнить, что сила страны – это молодежь.

Роль молодежи важна во вхождении Казахстана в топ-30 развитых стран мира. Объявление Года молодежи, несомненно, позволит подрастающему поколению внести свой вклад в процветание нашей страны.

Поддержать талантливую, одаренную молодежь – одна из наших важных целей. Поэтому хорошей идеей будет публикация научных исследований молодых ученых – студентов, магистрантов и докторантов на страницах журнала Казахского национального университета искусств «Евразийская наука и искусство».

Всем известно, что научно-технический прогресс меняется каждую неделю со своей новизной, новыми инновационными проектами, технологическими изменениями ноу-хау. Мировой опыт часто показывает, что государство, которое не может следовать научным инновациям, сталкивается с какими-либо трудностями в социально-экономическом развитии.

Развитие научного и интеллектуального потенциала молодежи является актуальным вопросом в развитии нашего государства. В народе говорят: «Ум приходит с возрастом...», поэтому, я приглашаю всех вас стать конкурентоспособными специалистами, авторами научных открытий и начать это со страниц нашего научного журнала.

Дәстүрлі өнер өкілдерінің тұлғасын зерттеу мәселелері

Дінмухамед Құдайберген

ҚазҰӨУ магистранты

Нур-Султан қ. Қазақстан

Андатпа. Дәстүрлі қазақ музыкасындағы тұлғалардың болмысын, шығармашылығын зерттеу көп қырлы құбылыс болып табылады, бұл тақырыпты зерттеу кешенді терең талдауды қажет етеді. Дәстүрлі музыкадағы тұлғаны қалыптастыру бірнеше факторларға әсер етеді, оның ішінде ең бастысы – отбасы, білім беру және тәрбиелеу жүйесі, әлеуметтік орта және басқалар. Бұл факторлар осы мақалада талқыланады.

Түйін сөздер: дәстүр, тұлға, музыка, әнші, білім.

Аннотация. Личность в традиционной казахской музыке – явление многогранное, соответственно его изучение требует разностороннего, комплексного подхода. На формирование личности в традиционной музыке оказывает влияние несколько факторов, среди которых важнейшими являются семья, система воспитания и обучения, социальная среда и другие. Эти факторы тезисно рассматриваются в данной статье.

Ключевые слова: традиция, личность, музыка, певец, знание.

Abstract. Personality in traditional Kazakh music is a multifaceted phenomenon; therefore, the research requires a multifaceted, integrated approach. The formation of personality in traditional music influenced by several factors, among which the most important are the family, the system of behavior and training, the social environment and others. Those factors are considered in this article.

Keywords: tradition, personality, music, singer, knowledge.

Қазақ халық музыкасы – терең тамырлы және көпсалалы мәдени құбылыс. Ғасырлар бойы дамып жеткен бұл өнер қазіргі кезде ұлттық мәдени құндылықтардың бірі болып табылады. Елбасы Н.Ә.Назарбаев өзінің «Рухани Жаңғыру» және «Ұлы даланың жеті қыры» атты бағдарламаларында осындай құндылықтарды жинақтап зерттеуге аса назар аударған. Қазіргі кезде ұлттық мәдениетіміздің бұрын-соңды зерттелмеген, немесе аз көңіл бөлінген мәселелерін анықтау Қазақстан этномузикатану ғылымының басты міндеттерінің бірі болып табылады. Сондай мәселелердің қатарына дәстүрлі өнер иелерінің тұлғасын жатқызуға болады.

«Тұлға» дегеніміз кім? Бұл сұраққа жауап беру үшін «адам», «индивид», «тұлға» деген ұғымдардың арасындағы мазмұндық айырмашылықты анықтауымыз керек. «Адам» деген – адамзат баласының жер бетіндегі басқа биологиялық организмдерден өзгеше қасиеттерін сипаттайтын жалпылама ұғым. «Индивид» – адам тегінің нақты өкілі, жеке адам. Жеке-даралық (индивидуалдық) – бұл әр адамның өзіне ғана тән қасиеттерінің жиынтығы, яғни бір адамның екінші адамнан айырмашылығы. Ал, «тұлға» дегеніміз, адамның тек табиғи-биологиялық қасиеті ғана емес, ол табиғаттан тыс тұрған, тек қоғамда ғана өмір сүріп, қоғаммен тығыз байланыс-қатынастар негізінде қалыптасқан адамдардың мәні. Нақтылап айтсақ, тұлға дегеніміз,

индивидтің табиғаттан тыс адами қасиеті, яғни оның әлеуметтік өмірінің мәнді жақтарын сипаттайтын сапасы [1].

Әр қоғам, әрбір заман өзіне лайықты тұлғаны қалыптастырады. Адамның тұлғалық қасиеттерін қалыптастыратын тек қоғамдық орта. Адам баласы жас кезінен осы ортамен тығыз байланыста, қарым-қатынаста болып, сол өзі өскен ортаның (жанұяның, топтың, ұйымның) іс-тәжірибелерін, сапа қасиеттерін бойына сіңіреді. Демек, дәстүрлі өнер иесі – сол дәстүрлі қоғам мәдениетінің өкілі деуге болады.

Жалпы қазақ мәдениеті ХХ ғасырдан бастап күрделі өзгерістерге ұшырағаны белгілі. Сонымен бірге дәстүрлі өнер иелерінің тұлғалық қасиеттері де өзгере бастады. Қазақстанда кеңес үкіметі орнағаннан кейін көрнекті өнер иелері қалалық жерлерге шоғырлана бастады. Олардың көбісі, әсіресе жас буын өкілдері заман талабына сай орта және жоғары оқу орындарында білім алуға тырысты. Заманауи білім мен қалалық жердегі мәдени орта осындай өнер иелерінің тұлғалық бейнесіне, көзқарасына, жалпы менталитетіне әсер етпей қоймады. Соған қоса, олардың алған білім жүйесі жаңаша, яғни жазбаша қалыптасқан стандартты түрде болды. Сол себепті, қазіргі заман өнер иелерінің тұлғалық бейнесі бұрынғы, дәстүрлі кезеңдегі әнші, күйшілермен салыстырғанда өзгеше болды.

Дәстүрлі өнер саласында жеке тұлға халық музыкасымен тәрбиеленеді, соның жанрлары мен түрлерінде көрініс тапқан эстетикалық құндылықтарды, философиялық ой-тұжырымдарды, адами қасиеттерді бойына сіңіреді. Дәстүрлі қоғамда өнер өкілдерінің тұлғасын қалыптастыруға әр-түрлі факторлар әсер етеді. Солардың бірі – жанұялық орта. Халық кәсіби әншілері мен күйшілерінің өмірбаянына үнілсек, олардың ата-аналары, жақын туыстары, тіпті арғы тегі өнерге жақын болғанын байқаймыз. Мысалы, Мағауия Хамзиннің әкесі Хамза белгілі домбырашы болса, үлкен атасы – атақты күйші Әшімтай. Мұхит Мералыұлы да өнерлі отбасынан шыққан, оның аға-інілері, балалары әнші, күйші болғанын білеміз. Халық әншілері мен күйшілерінің ата-аналары кәсіби өнермен етене араласпа да, өнерді жоғары бағалаған жандар болған, сондықтан олар балаларының музыкаға деген құштарлығына қолдау білдіріп отырған. Құрманғазының әкесі Сағырбай күйші болмаса да, жас кезінен домбырамен әуестенген. Кейін баласы домбырамен айналыса бастаған кезде оған өз қолымен домбыра жасап беріп, білген-түйгендерін үйреткен. Шешесі Алқа да баласының талпынысына кедергі жасамаған, керісінше, баласы шығарған күйлерінің алғашқы тыңдаушысы, сыншысы болып жүрген.

Құрманғазының шәкірті Дина Нұрпейісова да домбыраға деген құштарлығын кішкентайынан танытқан. Оның әкесі Кенже жас кезінде әжептеуір домбырашы болған.

Шешесі Жаниха халық әндерін көп білген, Дина сол әндерді бойына сіңіріп өскен. Кейінірек ауылына атақты күйші Құрманғазы келгенде, Кенже оған Динаның шеберлігін көрсетіп, қызына ұстаз болуын сұрайды. Тіпті Динаның тоғыз жыл бойы Құрманғазыға еріп ауыл аралауына да қарсылық көрсетпеген.

Дәстүрлі әншілер мен күйшілердің кейбіреулері зиялы «ақсүйектер» әулетінен шыққаны белгілі, олар, мысалы, Дәулеткерей (орта жүзді билеген Абылхайыр

ханның ұрпағы), Тәттімбет, Мұхит, Жантөре (Абылхайыр ханның немересі), Қожеке (ру басшысы болған), Файзолла Үрмізов (Абылайханның ұрпағы, Кенесарының баласы Әубәкірден тараған) және тағы басқалары. Олардың ата-аналары баласының жас кезінде өнермен шұғылдануына қарсылық білдірмесе де, бірақ кейін, балалары ержеткен кезде оның кәсіби музыкант болуын қаламаған. Сол себепті Тәттімбет атасының талабы бойынша Алшынбай деген бидің қолында оқуға мәжбүр болған, кейін оқуын бітірген соң би қызметін атқарған. Хан тегінен шыққан Дәулеткерей ру басшысы болған. Мұхит, зерттеушілердің сөзіне қарағанда, ата-анасының талабы бойынша барған әкімшілік жұмысқа екі ай ғана шыдаған екен. Десе де, олар бойына біткен өнерін тастамай, оны негізгі қызметімен бірге ала жүрген. Соның арқасында есімдері тарихта сақталған.

Сонымен, қолда бар деректерге сүйенсек, көрнекті әншілер мен күйшілер бала кезінен дарындылығын танытып ата-аналарынан қолдау тауып отырғанын байқаймыз. Соған қоса, көбісінің ата-аналары өнерге жақын болғандықтан баласының музыкалық әлемге деген алғашқы қадамына жағдайлар жасаған. Олар баласына білгендерін үйретіп қана қоймай, оның білімін әрі қарай жетілдіру мақсатында ұстаз таңдап, баласын соның қолына тапсырған. Осыдан кейін дарынды бала өмірінің бірнеше жылын ұстазының жанында өткізген. Дәстүрлі қоғамда ұстаздың ықпалы өте зор болған. Шәкірт оқу барысында өзінің орындау шеберлігін жетілдіруімен бірге өнерге, жалпы өмірге деген көзқарасын қалыптастырады. Ұстаз шәкіртіне өз мамандығының әдіс-тәсілдерін үйретіп қана қоймай, жалпы тұлға болып қалыптасуына әсерін тигізеді. Көп жағдайда шәкірті ұстазының үйінде тұрып одан күнделікті үлгі-өнеге алады. Ұстазымен бірге ауыл аралап басқа әнші, күйшілермен кездеседі, солардан жаңа шығарма үйреніп репертуарын кеңейтеді, орындаушылық дәрежесін жетілдіреді. Белгілі бір дәрежеге жеткенде ұстазы оны халық алдына шығарып айтыс-тартыстарға қатыстырып отырған.

Дәстүрлі өнер иелерінің ауыл аралауы еріккендіктен емес. Ауыл аралау, ең алдымен, олардың репертуарының кеңейуіне, шеберлігінің өсуіне әсер етеді. Өнердің ауызша дамуы кезінде музыка мамандары өзінің кәсіби дәрежесін тек қана тікелей кездесулерінде өсіре алған. Олар бір-бірімен сұхбаттасу барысында жаңа мәліметтермен, орындаушылық әдіс-тәсілдермен, шығарманың пайда болу тарихымен, аңыз-әңгімелермен алмаса алады. Соған қоса, өмірде, қоғамда болып жатқан оқиғалардан хабардар болады.

Оқу мерзімі аяқталғаннан соң шәкірттер өзіндік «емтихан» тапсырған. Бұл емтихан көпшіліктің алдында өткен, әншілер халық алдында орындаушылық өнерін көрсетсе, күйшілер көбінесе тартысқа түскен. Осындай емтиханнан сүрінбей өткен шәкіртіне ұстазы жұртшылықтың алдында батасын берген. Бұл бата қазіргі кездегі дипломмен іспеттес. Жас маман осыдан кейін ғана өзінің еркін өнер жолына түсуіне мүмкіндік алған.

Кәсіби өнер иелері өздерінің ұстаздарын жоғары қадірлеген, қастерлеген, өмір бойы мақтаныш тұтқан. Дина Нұрпейісова Құрманғазыны ұлы ұстазым деп атап өтсе, Жамбыл Жабаев Сүйінбей ақынның батасын алғанын зор ілтипатпен айтып жүрген.

Кез келген кәсіби өнер, мейлі ол батыс еуропалық сияқты жазбаша қалыптасқан болсын, немесе қазақ музыкасы сияқты ауызша дамыған болсын, өзінің тарихымен, эстетикалық құндылықтарымен, теориялық ілімімен және оқыту-әдістемелік нұсқауларымен (педагогикасымен) сипатталады. Халық музыкасының тарихы мен эстетикалық құндылықтары аңыз-әңгімелерде, эпостарда, мақал-мәтелдерде, әртүрлі теңеулер мен салыстырмаларда және тағы басқа ауыз әдебиеттерінде көрінісін тапқан. Халық музыкасының теориясы мен педагогикасы аспаптың құрылымында, оның бөлшектерінің атауларында, орындаушылық әдіс-тәсілдерде, әртүрлі атаулар мен терминдерде сақталған. Жас маман оқу барысында орындаушылықтың қыр-сырын меңгеріп қоймай, өз мамандығының ауызша қалыптасқан тарихымен, эстетикасымен, теориясымен және әдіснамалық ұстанымдарымен танысады, нәтижесінде, таңдаған мамандығын жан-жақты, кешенді түрде игеріп шығады. Осылай қалыптасқан дәстүрлі оқу жүйесі шәкірттерге ғана емес, ұстаздарға да үлкен жауапкершілік артады.

Олар өзінің жоғары кәсібилігімен қоса сыйлы, қоғамда беделді тұлға болған. Шәкірттері ұстаздарына қарап адами қасиеттерге үйренеді, өмірлік тәжірибе алады. Ұстаз өзінің орындаушылық шеберлігімен ғана емес, ақыл-ойымен, парасаттылығымен, өмірлік ұстанымымен үлгі-өнеге көрсеткен. Сол себепті ұстаздық қызметпен өз мамандығының қыр-сырын толық меңгерген, беделді тұлға ғана айналысқан. Осындай ұстазына қарап шәкірттер де тұлғалық қасиеттерді бойына сіңірген.

«Деление на культуру и жизнь неведомо традиционным обществам, в том числе и казахскому». «Единство типа творчества и жизнеповедения – основной закон традиционной казахской культуры» – деп жазады А.Мұхамбетова [2; 86, 100 б.]. Ғалымның бұл сөздерін дәстүрлі өнер иесінің туындылары, жалпы шығармашылығы оның мінез-құлқысымен, адами қасиеттерімен, өмірлік ұстанымдарымен тікелей байланысты деп түсіну керек. Демек, халық композиторларының музыкасын дұрыс түсіну үшін біз олардың жеке тұлғалық қасиеттерін ескеруіміз керек, және, керісінше, дәстүрлі өнер иесінің тұлғалық бейнесін ұғыну үшін оның музыкасына, стильдік ерекшеліктеріне көңіл бөлуіміз керек. Мәселен, Құрманғазыны батыл, жігерлі, белсенді деп қабылдаймыз, ал Дәулеткерейді, көбінесе, нәзік лирик деп сипаттаймыз. Біздің осылай қабылдауымызға олардың жеке тұлғалық қасиеттері ғана емес, сол сияқты музыкасының ерекшеліктері де әсер етеді.

Сонымен, дәстүрлі өнер өкілдерінің тұлғалық бейнесін ашу өзекті, әрі қызықты мәселе ғана емес, ол ең алдымен кең ауқымды зерттеуді қажет ететін қиын да, күрделі мәселе.

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. «Қазақстан»: Ұлттық энциклопедия / Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998, VIII том. – С.204.
2. Мұхамбетова А. Казахский кюй. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
3. Казахская традиционная музыка // Ж. «Мысль». – 2007, №8. – С.65-71.

Роль рекламы в развитии современной культуры

Нурадил Айнель

студентка IV курса КазНУИ

г. Нур-Султан. Казахстан

Аннотация. Статья посвящена исследованию рекламе в социокультурном пространстве современного общества, которые вносит новые виды в рекламе. Показаны особенности рекламной деятельности, выявление рекламы на массовую культуру. Главная задача выявление рекламы в развитии современной культуры Казахстана.

Ключевые слова: реклама, культура, социум, образование.

Аңдатпа. Қазіргі мәдениеттің дамуындағы жарнаманың рөлі.

Мақала жарнамада жаңа түрлерді енгізетін қазіргі қоғамның әлеуметтік-мәдени кеңістігіндегі жарнамаларды зерттеуге арналған. Жарнамалық қызметтің ерекшеліктері, бұқаралық мәдениетке жарнамаларды анықтау көрсетілген. Басты міндет Қазақстанның қазіргі мәдениетін дамытудағы жарнаманы анықтау.

Түйін сөздер: жарнама, мәдениет, қоғам, білім.

Abstract. The role of advertising in the development of modern culture. The article is devoted to the study of advertising in the socio-cultural space of modern society, which introduces new types of advertising. Features of advertising activity, revealing of advertising on mass culture are shown. The main task is to identify advertising in the development of modern culture of Kazakhstan.

Keywords: advertising, culture, society, education.

В современную эпоху потребления реклама становится средством сознания и формирования потребности в постоянном изменении образа жизни у основной части населения, чем существенно влияет на характер культурного развития общества. Реклама является разновидностью институционального дискурса, который по мнению П. Сорокина, организуется «набором типичных для данной сферы ситуаций общения, представлением о типичных моделях речевого поведения при исполнении тех или иных социальных ролей, определенной тематикой общения, специфическим набором интенций и вытекающих из них речевых стратегий» [1].

Представляя собой важный компонент в культурном пространстве современного общества, реклама выполняет ряд функций экономического, социального, идеологического эстетического плана. Также она выполняет две роли – деятельность и сообщение. Определяя роль рекламной деятельности, исследователи отмечают, что главная социальная функция рекламы состоит в том, чтобы, помогая экономическому развитию и поддерживая конкурентоспособность, улучшить качество жизни общества и индивида. Поэтому рекламные лозунги базируются на таких понятиях, как «счастье», «удовлетворение», «комфорт», «самосовершенствование». Информативная значимость рекламной деятельности состоит в том, что она является оплаченным масс–медийным средством убеждения

аудитории. Как сообщение реклама представляет собой не просто коммерческую информацию о товарах и услугах, но и отражает современную историю общества. Реклама в современное время отражает морально – этические, идеологические, политические, социальные различия групп населения. Кроме того, реклама – это мощное средство воздействия на общественное мнение.

Согласно Дж. Твитчелу, также в современное время существует 2 модели рекламных ситуаций, имеющих разную культурно-историческую направленность:

1. Рекламные ситуации, в которых реклама правдиво отражает образ жизни отдельной социальной группы (счастливые семьи со средним достатком, получающие удовольствие от комфортной жизни, красивые интерьеры, современные автомобили, новая техника; и несчастные семьи (часто неполные) или подростки в дешевых ресторанчиках, шумные уличные сценки небезопасных кварталов).

2. Рекламные ситуации, в которых искажается образ жизни и традиции отдельной группы (этнической, возрастной, гендерной). Реклама создает ложные образы – этнические модели помещаются в этническую модель «American Dream», их внешность и поведение европеизируется (они исполняют роли студентов престижных университетов, преуспевающих бизнесменов)»

3. В первом случае реклама способствует последовательной ассимиляции рекламных образов в общее культурное пространство общества. Она контролирует поведение различных групп населения, во втором случае происходит экспансия – рекламные и скрытые за ними концепты, имеющие ценность для отдельной социальной группы, внедряются и становятся частью культурного пространства общества и географически расширяют сферу манипулирования общественным сознанием с помощью ограниченного набора образов и образцов поведения. Большинство рекламных ситуаций в информационных средствах навязывают стереотипы поведения людей в обществе, в том числе разделения ролей в обществе и семье. Рекламная деятельность сегодня строится по стандартным моделям транснациональной экономики, поэтому в рекламных кампаниях используется вторая модель рекламирования – создание некоего виртуального образа потребителя, который не имеет референта в реальной жизни. Данная модель используется для продвижения элитарных товаров – дорогой косметики, автомобилей, одежды, украшений и т.д.

Реклама пронизывает все сферы жизни человека, размывая все ценности – моральные, этические, религиозные, эстетические и культурные. Реклама, выступающая проводником идеологии потребления, стала ведущим источником социализации и воспитания личности, заменив некоторые образовательные институты. Сегодня на рекламу общество тратит больше финансовых средств, чем на образование. Вся индустрия средств массовой информации и коммуникации финансируется только ради рекламы. В среднем каждый из нас получает от 500 до 1500 рекламных сообщений в день, которые не отражают социальную реальность, а подсказывают, о чем нам следует мечтать.

Развитие массовой культуры и массовых коммуникаций позволило рекламной деятельности расширить свое информативное поле и улучшить возможности манипулирования сознанием человека. Так, например, с помощью технологий рекламная индустрия в США получила возможность передавать до 3000 рекламных сообщений в день.

Хорошая реклама – произведение искусства. Не случайно в разных странах проводятся конкурсы рекламной продукции. В США главный приз за лучшую рекламную продукцию называется «Клио» – по имени одной из девяти муз. В Европе известен конкурс «Эпика», в котором активно участвуют и российские рекламисты. Всемирно известная и огромная коллекция телерекламы – «Ночь пожирателей рекламы», которая содержит около миллионов клипов.

Идею того, что реклама является произведением искусства, достойным феноменом современной культуры, значительно обогащающим ее, отстаивает крупнейший специалист в этой области – Олег Александрович

Феофанов. Его книга «Реклама: новые технологии в России» из всего обилия литературы, посвященной рекламе, привлекает особое внимание благодаря особой философии автора. Талантливый, разносторонне одаренный человек, вопросами рекламы он занимался более тридцати лет, начиная с тех времен, когда цензурные ножницы кромсали любые научные публикации о рекламной деятельности.

Наступившая эра масс – медиа и электронной информации радикально меняет как среду обитания человека, так и его самого. Новые средства массовой информации, в том числе реклама, уничтожают на планете пространство и время, устраняют все национальные границы, связывая в единую сеть самые отдаленные уголки. Как средство трансляции культурной информации, она выполняет проективную роль в усвоении личностью ценностей культуры в культурном обмене и в своих конкретных общественных типовых проявлениях сама есть проект. Реклама проектирует информацию, а опосредованно – человека и общество. Реклама – до известной степени обозначает цивилизованность и культуру, способность населения быть обществом, а не толпой. И в этом втором ее значении восстанавливается генетически исходное понимание рекламы как процесса культивирования.

Инновационным является подход к рекламе как многофункциональной деятельности, особенно востребованной в учреждениях культуры.

Важная функция рекламы – социальная. Для сферы культуры эта функция определяющая, поскольку реклама способствует интеграции населения, становлению его единства. Реклама унифицирует потребности и вкусы населения, органично связывая материальное и духовное в жизни любого человека. Создавая спрессованный образ современности, реклама аккумулирует чувства и опыт всего общества. В идеале, реклама стремится к гармонии человеческих импульсов и желаний, к сплочению общества вокруг общих целей. Однако далеко всем известно, что реклама, будучи явлением массовой культуры, в целом ряде случаев

способна создавать продукты, имеющие не только массовый потребительский характер, но и переходящие в ранг высоких культурных ценностей. Сегодня реклама и культура тесно переплетены.

Реклама в сфере культуры, в известной степени, противостоит коммерческой рекламе. В условиях резкой социальной дифференциации общества услуги, предназначенные для богатых, часто неосторожно и неделикатно предлагаются всем, сея зерна обиды и озлобленности. Реклама мероприятий, услуг учреждений культуры, наоборот, приобщает людей к духовным достижениям, помогает им почувствовать себя частью общества, которому предлагается все самое лучшее. В связи с этим необходимо выделить воспитательную функцию рекламы учреждений культуры. Именно такая реклама демонстрирует готовые формы поведения в той или иной ситуации, определяет, что хорошо, а что плохо. Например: рекламный буклет Гуманитарного центра имени семьи Полевых приглашает на встречи с художниками, музыкантами, творческой интеллигенцией Астаны, рекламируя, по сути, культурно – досуговые мероприятия.

Непосредственно связана с воспитательной и социальной функциями рекламы еще одна – идеологическая. Реклама всегда обслуживает определенную идеологию, если под этим понимается концептуальное выражение интересов определенной социальной группы, ее целей, путей реализации. Развитие казахского общества напрямую зависит от того, насколько успешно будут внедрены в массовое сознание новые ценности, приходящие на смену тем, в духе которых мы воспитывались на протяжении десятилетий.

Рекламная информация не просто создается, перемещается и используется, но и получает определенную оценку со стороны индивидуумов, групп и общества в целом, то становится очевидным, что реклама создает пространственно – подобную конструкцию, представляющую собой определенный срез социального пространства. Этот срез можно назвать социоинформационным пространством, добавление «социо» содержит также культурологические, экономические и политические аспекты.

Реклама – все еще относительно новое и неизученное понятие для нашей страны, которое можно определить, как вид некоммерческой рекламы, направленной на изменение общественного поведения и привлечение внимания к социальным проблемам. Коммерческая реклама в Казахстане сегодня является полноправным участником рыночных отношений и частью общемировой рекламной индустрии. Появившаяся конкуренция между участниками рекламного бизнеса – доказательство успешного развития рекламы как индустрии. Однако социальная реклама еще используется не в полную силу. По мнению многих экспертов в Казахстане социальная реклама находится на начальной стадии развития.

Социальная реклама использует те же форматы и места контакта с аудиторией, но решает другие задачи. Цель ее совсем не деньги, а моральные поступки, на которые человек готов найти, чтобы улучшить жизнь, общество и мир. Сейчас

понятие социальной рекламы свелось усилиями игроков рекламных конкурсов к игре слов, к креативному осмыслению негатива. Основным содержанием сегодняшних работ, посвященных социальным темам, является острая подача проблемы. Через социальную рекламу правительство мотивирует в казахстанцах желание трудиться, во благо общества. Под воздействием рекламы, «отвращающей от» к целесообразному действию человека должен прийти в результате умозаключения «от противного». Человеку предлагается оттолкнуться и двинуться в обратном, неизвестно каком, направлении. Социальная реклама сложнее коммерческой, ведь нужно заставить людей отказаться от определенного поведения, ничего не обещая взамен.

К примеру, легко рекламировать натуральный сок, взамен публике обещают получить заряд бодрости и витаминов. А в социальной рекламе «Не сори пожалуйста!» – и ничего взамен, ни бодрости, ни витаминов [2].

Социальная реклама обладает большим потенциалом. Однако состояние социальной рекламы в Казахстане оставляет желать лучшего. Для того, чтобы потенциал отечественной рекламы был в полной мере раскрыт, необходимо приложить немало усилий. Представляется целесообразным создать орган саморегулирования рекламной деятельности по подобию Рекламного Совета США. Их практика в совокупности с рекомендациями может помочь казахстанской социальной рекламе быть более действенной в решении многих социальных проблем.

Список использованной литературы:

1. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика. – М.: Академический проект, 2017. – 964 с.
2. Костина А.В., Макаревич Э.Ф., Карпухин О.И. Основы рекламы: учебное пособие. – М.: Кнорус, 2006. – 400 с.
3. Хапенков В.Н., Сагинова О.В., Федюхин Д. В. Организация рекламной деятельности. – М.: Издательский центр «Академия», 2016. – 240 с.
4. Хапенков В.Н. Организация рекламной деятельности: учеб. пособие для нач. проф. Образования. – М.: 2010. – 532 с.

Флешмоб – современная форма досуга молодежи

Шаймерденова С.К.

кандидат философских наук, доцент КазНУИ

г. Нур-Султан. Казахстан

Аннотация. В статье проанализирована история возникновения и развития флешмоба как явления социально-культурной деятельности. Приведено описание первых проведенных акций в крупных городах мира, в том числе и РК.

Ключевые слова. Флешмоб, акция, интернет, толпа.

Андапта. Мақалада флеш-мобтың пайда болуы мен даму тарихы әлеуметтік-мәдени қызмет феномені ретінде талданады. Әлемнің ірі қалаларында, соның ішінде Қазақстанда өткізілген алғашқы акциялардың сипаттамасы терең талданады.

Түйін сөздер: флэшмоб, акция, интернет, адамдар тобы

Abstract. The article analyzes the history of the emergence and development of the flash mob as a phenomenon of socio-cultural activities. A description of the first actions held in major cities of the world, including in Kazakhstan.

Keywords: Flashmob, action, Internet, crowd

Социокультурная деятельность призвана не только развивать социум, его культуру, формировать творчески ориентированную личность, организуя ее досуговую деятельность силами профессионалов, но и исследовать современные тенденции и формы досуга. [1].

Позитивные направления различных самоорганизованных форм досуга, в том числе и флешмоб, часто используются профессионалами социально-культурной деятельности, тем самым развивая на практике формы организованные, постановочные. Во второй половине 60-х годов XX века появился термин «информационное общество», он характеризует общество, в котором в изобилии циркулирует высокая по качеству информация, а также есть все необходимые средства для ее хранения, распределения и использования – компьютеры, мобильные телефоны, интернет и пр. [2]. Эти средства информационных технологий повлияли на возникновение флешмобов. В 2002 году вышла в свет книга Говарда Рейнгольда «Умная толпа: следующая социальная революция». В ней он писал о возможных потенциалах толпы, способной собираться за пару часов с помощью современных цифровых технологий (e-mail, sms, Internet и т.п.). Его книга послужила толчком к развитию нового движения, получившего название «flash mob» [4]. Так родилась идея собрать посредством электронных средств в одном месте в определенное время незнакомых друг другу людей, вооруженных единым сценарием для моделирования абсурдной ситуации. На практике форма флешмоба возникла сравнительно недавно. Программист из Сан-Франциско Роберт Зазуэт организовал интернет-ресурс, который стал местом встречи потенциальных участников «стремительных толп», и первый специализированный сайт FlockSmart.com провел первый полноценный флэш-моб в 2003 году. «По легенде» некий Билл, житель Нью-Йорка, после нескольких

попыток, используя SMS и e-mail, собрал около полутора сотен незнакомых друг с другом человек, которые 17 июня 2003 года одновременно вошли в мебельный отдел магазина «Macy's» и попросили «любовный ковер» для «пригородной коммуны» ценой в 10000 \$. После этого случая деятельность сайта FlockSmart.com мгновенно нашла отклик в сердцах многих пользователей интернет-ресурсов, и вскоре по всему миру начали появляться сообщества моберов, выносящие свои остроумные сценарии из виртуального мира на улицы Лондона, Амстердама, Дортмунда, Токио и других крупных городов мира. Отдельные исследователи периодом расцвета движения флешмобов в России считают 2003 и 2004 годы. Во многих крупных городах в это время появились специализированные интернет-сайты как пространство общения сообщества моберов. Всплеск интереса к новому явлению обеспечивал сайтам вполне высокую посещаемость и живое общение на форуме, что в итоге являлось генератором новых идей, ярких, нестандартных сценариев. Именно в это время велись споры и дискуссии относительно теории и сущности флешмоба, происходил поиск новых форм выражения, шло формирование идеологической базы движения.

Флешмоб – это проявление перформанса – одной из форм «искусства действия», цель которой состоит в исполнении определенных, заранее запланированных действий перед публикой. В некоторых случаях перформанс предполагает участие зрителя, а в некоторых случаях участие зрителя не предусматривается. И действительно, многие творческие люди используют флешмоб для реализации каких-либо своих идей, сценариев, постановок, это своего рода борьба против сложившейся системы. По мнению авторов исследования, также существует связь флешмоба и хэппенинга – стиля современного искусства, отличительной особенностью которого стало отсутствие границ между зрителем и автором. На сегодняшний день хэппенинги, как и флешмобы, достаточно распространены. Их организуют уже не только представители творческой богемы, но и обычные люди, что также сближает данные формы культурных событий с флешмобом. Ещё один вариант понимания сущности явления – это флешмоб как новый вид ведомой толпы. Ведомая толпа – это толпа, организованная лидерами. Многие исследователи рассматривают флешмоб как способ борьбы с депрессией и апатией. Психологи рекомендуют участвовать во флешмобах людям, которые хотят преодолеть какие-либо психологические барьеры.

Одним из первых казахстанских флешмобом принято считать акцию, проведенную в Центральном парке Астаны летом 2005 года. В ней приняли участие около 50 человек в возрасте 18-25 лет. Неизвестные организаторы мероприятия рекомендовали желающим прийти в Центральный парк Астаны, подойти к стелле с часами в 20.00 выстроиться в круг и одновременно открыть зонты, потом закрыть их и уйти.

По классификации флешмобы делятся на классические и не классические формы. Классический флешмоб построен на первичных основах идеологии движения. Такая акция не ставит своей задачей выразить какую-либо идею

и не таит никакого скрытого подтекста. Её цель – создать «нестандартные ситуации» и привлечь внимание окружающих. В то же время не стоит думать о том, что флешмоб-акции полностью лишены смысла. Смысл в них, как правило, присутствует, но он носит, скорее, абстрактный, нежели конкретный характер. В большинстве своем флешмоб-акции направлены на борьбу с замкнутостью, закомплексованностью, стереотипностью поведения в современном мегаполисе, излишней рациональностью мышления, мешающей ежедневно испытывать яркие эмоции и без стеснения их проявлять. Также цель классического флешмоба – удивить случайных зрителей, но так, чтобы у них не было реакции отвращения или смеха от происходящего. Удержать границу между удивлением и смехом трудно, поэтому в чистом виде классический флешмоб – явление редкое, особенно в наши дни. На основе материалов интернет-сообществ моберов можно сформулировать основные признаки классического флешмоба: участники – не знакомые друг с другом люди – до акции не собираются в месте события; централизованное руководство отсутствует; сценарий абсурдного характера должен вызывать недоумение; длительность акции не более пяти минут; нет освещения в средствах массовой информации, не приветствуется фото- или видеорегистрация; проведение и участие бесплатные; не содержит рекламу, агитацию. С течением времени формы и разновидности флешмоба менялись, расширялись, и в новых его формах стало больше осмысленности и желания заставить задуматься других. Первые попытки классификации флешмобов были сделаны за рубежом. Проанализировав различные источники информации, можно выделить наиболее распространенные на сегодняшний день «неклассические» флешмобы: DatingMob («моб-свидание»), I-Mob («интернет-моб»), Long-Mob («длительный моб»), X-Mob («экспериментальный моб»), буккроссинг («книговорот»), моб-хэппенинг («театральный моб»), Art-Mob («художественный моб»), Fan-Mob (моберы-фанаты), моб-хаус («домашний моб»), полит-моб или социо-моб, фаршинг, Fun-Mob («весёлый моб»), Extreme-Mob, монстрация [4].

1. Long-Mob («Длительный моб»). Смысл этой акции заключается в том, что группа моберов заранее договаривается о том, какие необходимо будет выполнить действия, а затем участники выполняют их в любое удобное для них время и практически в любом месте.

2. Буккроссинг («Книговорот»). Некий человек намеренно якобы «забывает» в любом месте понравившуюся ему книгу, снабдив ее соответствующей меткой. Подобрать книгу должен руководствоваться главным принципом буккроссинга: «прочитал – отдай другому». Прочитавший книгу человек с помощью метки может связаться с ее первым хозяином для обсуждения, прочитанного или знакомства.

3. Моб-хэппенинг («театральный моб»). Театрализованное действие, в которое вовлекаются и зрители. Здесь приветствуется импровизация, включение фольклорного элемента, юмора. Декорации – окружающая обстановка, актеры спектакля случайные прохожие.

4. Art-mob («Художественный моб»). Акция, имеющая некую художественную ценность и сложность реализации, нацелена на зрелищность. Как правило, она выполняется с использованием ассоциативных предметов и символического

реквизита. Данная акция предполагает репетиции. У артмоба есть команда, состоящая из режиссёров, сценаристов, людей, помогающих с ее организацией. К данному виду относится и «танцевальный флешмоб».

5. Fan-mob (Фан-моб). Флешмобы в честь какой-либо знаменитости. Участники данного моба используют определенную атрибутику и надевают одежду, связанную с теми людьми, в честь которых проводится моб.

6. Моб-хаус («Домашний моб»). Акция, рассчитанная на несколько часов. Моберы «живут» по определённым правилам, отличным от обычной жизни. Своего рода моделирование социокоммуникативного пространства, понятного только участникам акции и вызывающего недоумение у свидетелей. Это может быть имитация студенческой жизни, имитация свадьбы и т.д.

7. Политмоб или социомоб. Акции с социальным или политическим оттенком. Они являются более простым, оперативным и безопасным способом выражения общественного мнения, чем митинги и демонстрации.

8. Extreme-mob. Действия с хрупкими моральными гранями, может иметь место мелкое хулиганское поведение моберов.

9. Монстрация (производное от слова «демонстрация»). Графический флэшмоб. Форма акции – плакаты абсурдного содержания и исключительно развлекательного характера. Таким образом, неклассический флешмоб отличается от классического тем, что предполагает знакомство в процессе моба; может проходить в сети Интернет; может проходить без предварительного планирования; нарушается принцип кратковременности; некоторые мобы специально репетируются; в некоторых мобах участники не создают толпу, а действуют в обычной массе людей; зрители могут быть участниками моба; допускается импровизация; некоторые мобы направлены на привлечение внимания к событию в стране или мире; могут содержаться элементы рекламы, агитации; сценарий может содержать рационалистический подход. Рассмотрев способы проведения и принципы организации различных видов акций, можно отметить, что флешмоб – это технология собирания толпы, действия которой носят абсурдный, но неопасный характер, направлены на получение эмоционального удовольствия от художественно-творческого воплощения акции. Далее следует определить место флешмоба как досуговой формы в технологиях социально-культурной деятельности. Исходя из того, что все флешмоб-акции проводятся людьми в свободное от работы время (во время отдыха) и чаще всего имеют художественную направленность, можно утверждать, что основной критерий акции – рекреационно-художественная деятельность. Подводя итоги, можно отметить, что:

– флешмоб – это явление, характерное для городской среды, возникшее в эпоху информационного общества, когда с помощью электронных устройств желающие участвовать во флешмобе могут о нём узнать, мгновенно собраться, произвести определённые сценарием действия развлекательного характера и быстро разойтись;

– под флешмобом можно понимать технологию собирания толпы, характерную для информационного общества, а также действия толпы, которые носят абсурдный по своему содержанию характер и направлены на получение эмоционального удовольствия моберов;

– флешмобы являются формой социально-культурной деятельности, а именно художественно-зрелищной технологии с элементами рекреационно-игровых действий, так как флешмоб – это публичная акция, чаще всего основанная на театрализации, цель которой – привлечь внимание к определённой теме через художественно-творческое её воплощение или вызвать интерес окружающих, недоумение и в то же время желание присоединиться к такому действию; – флешмобы классифицируются на классические и неклассические, а с точки зрения их организации на: самоорганизованные моберами и постановочные, т.е. специально организованные профессионалами с различными целями. Флешмобы являются частью современного социально-культурной деятельности.

Список использованной литературы:

1. Ариарский М.А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления: монография. – Санкт-Петербург: 2008. – 792 с.

2. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. – Москва: Прогресс, 1973. – 284 с.

3. Киселева Т.Г. Социально-культурная деятельность. – Москва: МГУКИ, 2004. – 539 с. 5.

Панов А.А. Флэшмоб в Москве и в России// Молодежные субкультуры Москвы. – Москва: 2009. – С. 344–385.

4. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Rein/

**Процесс музыкальной интеграции
в сферу инациональной культуры через поэтическое слово
Хачатрян-Амирханян А.Р.**

*Ереванская государственная консерватория им. Комитаса
Ереван, Армения*

Аннотация. В статье анализируется вокальный цикл «Новеллеты» из девяти частей, композитора, педагога, пианиста и непревзойденного исполнителя своих песен Роберта Амирханяна. «Новеллеты» написаны на стихи поэтов разных стран, исторических эпох и звучат на разных языках. На примере некоторых эпизодов этого сочинения прослежены пути музыкальной интеграции в инациональную культуру.

Ключевые слова: Роберт Амирханян, поэтическое слово, новеллеты, взаимопроникновение культур.

Андатпа. Мақалада композитор, педагог, пианист Роберт Амирханяның «Новеллетта» атты тоғыз бөлімнен тұратын вокалдық циклы мен өз әндерінің бірегей орындаушысы ретіндегі жұмыстары түбегейлі талданады. «Новеллета» дүние жүзі елдері ақындарының өлеңдерінде, тарихи дәуірлерде және әртүрлі тілдерде жазылған. Мысалы, осы жұмыстың кейбір эпизодтары музыкалық интеграция жолын шетелдік мәдениетке айналдырды.

Түйін сөздер: Роберт Амирханян, поэтикалық сөз, жаңалық, мәдениеттердің өзара байланысы.

Abstract. The article analyzes the vocal cycle «Novelette» of nine movements, composer, teacher, pianist and unsurpassed performer of his songs Robert Amirkhanyan. «Novellete» are written in verses of poets from different countries, historical eras, and sound in different languages. For example, some episodes of this work traced the path of musical integration into a foreign culture.

Keywords: Robert Amirkhanyan, lyrics, novellette, culture integration.

Гениальность великого армянского Арама Хачатуряна проявилась в том, что он, умело развернув рамки академизма национального профессионального мышления, обогатил его содержание восприятиями передовых музыкальных культур и выдвинул на пьедестал международного признания. Для небольшой нации это явилось гордо предъявленной визитной карточкой в ряду достижений мирового масштаба.

В наши дни феномен взаимопроникновения различных культур постепенно переходит в стезю всеобщих тенденций, в какой-то степени – это логический результат мировой глобализации. Стихийность этого процесса с одной стороны чревата растворением национальной индивидуальности. В то же время, грамотная интеграция в инациональную сферу, с сохранением особенностей культурного менталитета благоприятствует его широкому признанию. Наша работа отслеживает несколько примеров подобной интеграции в творчестве отдельно взятого и очень известного армянского композитора

Роберт Амирханян – композитор, автор и непревзойденный исполнитель нескольких сот своих вокальных опусов, блестящий пианист, педагог, активный

деятель общественно-музыкальной и культурной жизни страны, человек с необычайной творческой харизмой, острым чувством юмора и мощной жизнеутверждающей энергетикой, кавалер Ордена Месроп Маштоца, Народный артист Армении. Его мелодии и песни давно и прочно завоевали место в сердцах нескольких поколений слушателей нашей страны и далеко за ее пределами. А неопределимый вклад в развитие современного профессионального вокального жанра Армении – тема для ряда научных исследований. О нем можно говорить много, затрагивая различные аспекты музыкальной и общественной деятельности. Музыкальная палитра художника – это пронзительная мелодика и бесконечное новаторство гармонического слога; фактурное многообразие музыкального языка и самобытность ладотонального мышления. По-новому подошел композитор к структуре и формообразованию песни, обогатив ее жанровыми особенностями *романса, монолога, баллады, поэмы*. Особую значимость в творчестве Амирханяна приобрел принцип вокального симфонизма: с одной стороны, в связи с идейно-содержательной и образной глубиной, с другой – в связи со сложной внутренней организацией и драматургией.

Примечателен его выбор поэтической основы своих произведений, ибо именно она обуславливает общую стилистику музыкальной речи и особенности формообразования, являясь основным источником музыкального вдохновения композитора. Сфера поэтических предпочтений Амирханяна – любовная лирика с глубокой и зрелой философско-психологической основой, светлый порыв героя – романтика, патетика патриотизма. В сокровищнице композитора собраны произведения на стихи как признанных классиков армянской, русской и зарубежной поэзии – Аветик Исаакян, Ваан Терьян, Егише Чаренц, Мисак Мецаренц, Марина Цветаева, Роберт Рождественский, Шандор Петефи, Омар Хайам, так и современных, знакомых и не очень, авторов. (Небольшая оговорка: зарубежная поэзия в творчестве композитора использовалась исключительно в переводе на армянский).

Нередко композитор выступает также и в качестве автора поэтического слова. «Мои мелодии – это ожившие звуки, затаившиеся в строках стихов» признается сам композитор. Необходимо отметить, что исполнение этих песен требует от вокалистов высокого профессионального уровня, интеллекта, эмоциональной зрелости и артистизма. Наряду с этим, они с первых же нот воспринимаются на глубоко духовном и личном уровне, легко запоминаются, остаются удивительно народными, завоевывая любовь всех поколений. Сегодня мы обратимся к той творческой ступени композитора, которая относится к недавнему обращению к иноязычной поэзии. Однажды летом на даче композитора гостила группа экспертов-эпидемиологов из Канады и стран Европы, прибывших в Армению с некоей профессиональной миссией. Встреча была организована в рамках культурно-ознакомительной программы. Очаровавший всех, радушный и хлебосольный хозяин закончил вечер импровизированным концертом собственных произведений, чем вконец размыл все границы языкового барьера и взаимопонимания. Прощаясь, композитор предложил гостям по возвращении

домой выслать ему по одному любимому стихотворению автора своей старны, на которые он постарается написать песни. В течение последующего месяца на его почту стали поступать стихотворные строки из Голландии, Швеции, Канады, Италии, Великобритании, Финляндии и Германии. Так родился цикл «Новеллеты» из девяти различных по строению и содержанию вокальных миниатюр, единственным обобщающим принципом которых явилось уникальное собрание оригиналов мировой поэзии. Ниже представлены все новеллеты и страны, откуда пришли поэтические строки.

- | | |
|-------------------|------------------------------------|
| 1. Канада | J'AI SUIS GAI |
| 2. Германия | DER SÄENGER |
| 3. Голландия | HE WISHES FOR THE CLOTHS OF HEAVEN |
| 4. Швеция | ALLEGRO |
| 5. Италия | VIVAMUS MEA LESBIA |
| 6. Германия | BIER HABEN WIR IM BLUT |
| 7. Германия | MAX UND MORITZ |
| 8. Финляндия | NOCTURNE |
| 9. Великобритания | TWICKENHAM GARDEN |

В историю композиторской практики жанр новеллет – небольшой, свободной по форме инструментальной пьесы повествовательного характера впервые ввел Роберт Шуман. И лишь однажды датский композитор И.П.Э. Хартман использовал тексты Г. Х. Андерсена в качестве поэтической программы для своего фортепианного сочинения.

Знания иностранных языков композитора ограничиваются неплохим владением английского. Поэтому работа по сохранению ритмоинтонации и стилистике иных языковых культур велась исключительно на интуитивном уровне. Поскольку в рамках одной презентации невозможно получить полное представление о самом цикле, то для раскрытия путей музыкальной интеграции в инациональную поэтическую культуру мы остановились на трех вокальных сюжетах из «Новеллет». Первый фрагмент написан на стихотворение «VIVAMUS MEA LESBIA» присланое из Италии, автор которых древнеримский поэт Гай Валерий Катулл, главный представитель римской поэзии времен Цицерона и Цезаря. (ок. 85 г. д. н. э.- ок. 54 г. д. н. э). «Будем жить и любить, моя Лесбия». Лесбия – литературный псевдоним, который Катулл использовал в обращении к любимой.

Будем жить и любить, моя Лесбия
Воркотню стариков ожесточенных,
Будем в ломаный грош не ставить.
В небе солнце взойдет и снова вспыхнет
А для нас, лишь, погаснет свет мгновенный

Особенностью поэтического текста является присущая творчеству многих древних народов нерифмованная силлабическая система стихосложения, основанная на определенном количестве (в данном случае 11) слогов в строке. При

первом же прочтении поэтического текста автор уловил ассоциации с итальянским мелосом, который естественным образом совпал с ритмоинтонацией латинского языка. Ощущение головокружительного экстаза переданы в живописной миниатюре, четырехчастное сквозное развитие которой перекликается с обилием страстных излияний. Изумительная кантилена на фоне мажоро-минорных переплетений и тональной неустойчивости передает атмосферу чувственного полета и возвышающей любви «вопреки» условностям и сплетням. Это и крайне гибкая мелодическая линия с широкой амплитудой течения, и богатство эмоциональной палитры, и постепенное нарастание драматического развития с характерной, подчеркнутой ферматами, кульминацией. Индивидуальной особенностью вокального творчества Амирханяна является своеобразное триединство *слова-мелодии-гармонии*, как стержневой основы каждого вокального произведения. Порой бывает трудно распознать первичность мелодии либо гармонии, как основного средства выразительности. В данном случае композитор мастерски использует характерную для итальянского искусства гармоническую палитру, тем самым подчеркивая и дополняя чувственность вокальной линии.

Второй сюжет «Der Sange», («Певец») родился на одноименное стихотворение Иоганна Вольфганга фон Гете (1749-1832), присланное из Германии. Позднее мы обнаружили, что аналогичные произведения на те же слова были созданы Францем Шубертом в 1815 году и австрийским композитором Хуго Вольфом (1860-1903), называвшим свои песни «стихотворениями для голоса и фортепиано». В рамках нашего исследования, не преследуя цели сравнительного анализа произведений композиторов разных эпох, мы предлагаем иную версию прочтения поэзии Гете. Премьера этой новеллеты прозвучала в исполнении Гургена Бавеяна 8 декабря 2017 года в немецком городе Лорш. Здесь идет повествование о странствующем певце, покорившим своим пением короля и его свиту. За прекрасное пение в качестве дара певцу была предложена золотая цепь. Отклонив вознаграждение короля, старец попросил лишь бокал вина, ибо:

Я пою как соловей
 на ветке винограда
 и песня от души моей
 сама себе награда

И далее, после осушения бокала певец-бессребреник продолжает:

Господь тот дом благословит
 где благ такой избыток.
 молитесь Вечному Царю
 Так, как вас я благодарю.

В данном случае ритмоинтонация языка навеяла ассоциации со стилем немецкой романтической Lied. Жанр, как продолжение традиций миннезингеров нашел свое место в наследии композиторов романтического и пост романтического периодов: Бетховен, Шуберт, Берлиоз, Мусоргский, Рахманинов. По утверждению Хуго Римана в его «Музыкальной энциклопедии» 1904 года жанр характеризуется

высоким художественным уровнем. В очередной раз сработало интуитивное ощущение жанра с позиции современной эстетики.

Структура данной новеллеты представляет собой трехчастную форму со стремительно развивающимися разделами и развернутой контрастной разработкой. Динамичность развития передает ощущение легкости и беспечности певца-самородка, дарующего радость своим талантом и предпочитающего свободу любым материальным благам. Помимо вокальной насыщенности дополнительную мобильность общему развитию обеспечивает партия аккомпанемента: это и небольшие по форме и ритмически емкие вступления и интерлюдии, структурно насыщенная, скользящая «амирханьяновская» аккордика и увлекающие за собой подобно лабиринту непрерывные отклонения и модуляции.

Автор стихов третьего сюжета «He wishes for the cloths of Heaven» ирландский поэт-мистик, драматург, Нобелевский лауреат 1923 года по литературе Уильям Батлер Йетс (1865-1939). Поэзия Йетса глубоко проникнута мотивами мифологии кельтского фольклора, не чужды ей и элементы спиритизма. Любопытен факт того, что, не будучи знакомым с творчеством Уильяма Йетса, Амирханян безошибочно уловил в интонации стихотворения стилистику ирландских мотивов, что нашло отражение в музыкальной речи. Несколько строк нерифмованной стихотворной зарисовки создают атмосферу мечтательной недосказанности и таинственности. В музыкальном переложении мистичность содержания легла в основу небольшой фантазии, свободная форма которой полностью подчинена ритмоинтонации поэтического текста. Заданный автором настрой гласит: «Спокойно и свободно, с внутренней концентрацией».

Мне бы расшитый небесный плащ,
где выткан лучами серебряный свет.
Лазурный дымчатый темный плащ,
Там полдень и полночь и полусвет.
Я бы плащ расстелил к твоим ногам,
Но я беден, со мною одни мечты.
Я мечты расстелил к твоим ногам,
Ступай осторожно, ведь это – мечты.

Список использованной литературы:

1. И. Лаврентьева. Вокальные формы в курсе анализа. – М.: Музыка, 1978. – 77 с.
2. В. Васина-Гроссман. Музыка и поэтическое слово Часть 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. – 151 с.

О программности инструментальной музыки (факты, идеи, гипотезы)

Шегебаев П.Ш.

кандидат искусствоведения

ТарГУ. г. Тараз. Казахстан

Аннотация. Нет совпадений между дошедших нас. легендами и домбровой музыкой В большинстве случаев трагические кюи исполняются в «веселой» мажорной тональности. Причина этого противоречия связана с наличием в культуре древних тюрков бурдонно-обертоновой ладовой системой. Использование исключительных возможностей минора является историческим явлением.

Ключевые слова: казахская традиционная музыка, статус, легенда, патология.

Аңдатпа. Бізге жеткен көне домбыра күйлерінің аңызы мен музыкасының арасында сәйкестік бола бермейді. Көп жағдайда трагедиялық күйлер «көңілді», жарқын «мажорда» орындалады. Бұл қарама-қайшылықтың себебі көнетүркілік мәдениетіндегі ортақ бурдон-обертондық музыкалық жүйемен байланысты. Минордың айрықша мүмкіндіктерін қолдану – тарихи құбылыс.

Түйін сөздер: қазақтың дәстүрлі музыкасы, күй, аңыз, бағларлама.

Abstract. The ancient examples of dombra kyuis between music and legend do not always exist interdependent correspondence. Tragic in content kyui often sound in a major, which was determined by the ancient general Turkic music-style system. Awareness of the expressive possibilities of the minor is a historical phenomenon.

Keywords: Kazakh traditional music, programming, kyui.

Легенды и рассказы – это неотъемлемая часть традиционной инструментальной музыки казахов. Исследователи народной музыки все без исключения отмечают программный характер домбровых, кобызовых и сыбызговых кюев. А.Жубанов, А.Алексеев, П.Аравин, Б.Ерзакович, Б.Аманов, А.Мухамбетова и другие считали словесный рассказ, сопровождающий кюй, составным компонентом музыкального целого. В этом они видели одно из проявлений синкретизма народной инструментальной музыки.

Впервые типы соотношений кюя и легенды исследовала А. Мухамбетова [1]. Вслед за Б.Ерзаковичем, который рассмотрел виды музыкального воплощения эпоса [2], она выявила 4 типа соотношений кюя и легенды: «кюй в легенде», «кюй и легенда», «кюй-легенда», «кюй с легендой». Последовательность этих типов отражает постепенный распад изначального синкретизма слова и музыки. Так, если в первом типе («кюй в легенде») музыка и словесный рассказ составляют нерасчленимое единство, то в четвертом типе («кюй с легендой») исполнение музыки возможно уже без устного изложения легенды.

Изучение вопросов программности помимо своей теоретической важности может иметь и практическое значение. В последние годы все чаще наблюдается тенденция к возрождению традиции исполнения кюев вместе с их легендой, причем не только в традиционной бытовой обстановке, но и на сценах больших концертных залов. Данное обстоятельство, свидетельствующее о возросшем

интересе к вербальной стороне синкретизма, заставляет вновь обратиться к теме программности народной инструментальной музыки.

В работах исследователей вербальная составляющая обозначается по-разному: легенда, рассказ, повествование, бытовой рассказ и т.д. Эти названия, отражающие содержание повествовательной части, можно объединить в две группы: легенда и рассказ. Легенда присуща в основном древним, архаичным кюям, так как в их основе лежат мифологические, космогонические, ритуально-магические и другие сюжеты, жизненно важные для благополучия отдельного индивидуума и коллектива в целом. Рассказ же характерен для произведений народно-профессиональных кюйши. Рассказ носит в основном бытовой характер, часто он бывает связан с фактами из личной биографии автора.

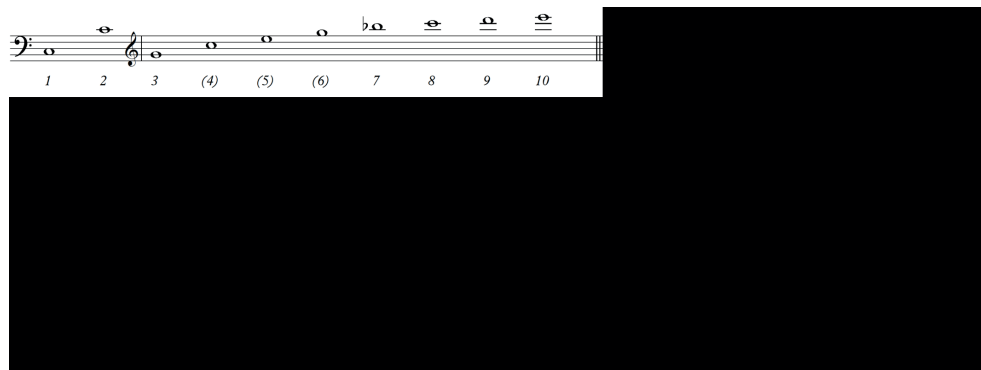
Между легендой и рассказом нет непреодолимой грани. И в том, и в другом случае повествовательная часть служит импульсом к созданию музыки, но не всегда между ними бывает взаимозависимая связь. Более тесная связь между музыкой и легендой существует в типе «кюй в легенде», в котором музыкальные фрагменты непосредственно иллюстрируют события, изложенные в легенде. В остальных случаях говорить о взаимообуславливающем характере связи между музыкой и рассказом трудно. Прежде всего это касается древних кюев, исполняющихся в квинтовом строе домбры.

Древние квинтовые кюи, поныне активно бытующие в восточно-казахстанском регионе, имеют в своей основе единый принцип музыкального структурирования. Выразительная специфика данного принципа связана с натурально-ладовой системой, опирающейся на акустико-обертоновый ряд звуков. Использование натуральных обертонов в мелодии и бурдонное ее сопровождение, как известно, характеризует раннеинструментальную традицию тюрко-монгольских народов (бурдонное многоголосие на струнных, духовых и язычковых инструментах), а также такое уникальное явление, как сольное двухголосное горловое пение. Нормы архаичных звуковысотных отношений в равной мере присущи и восточно-казахстанскому стилю.

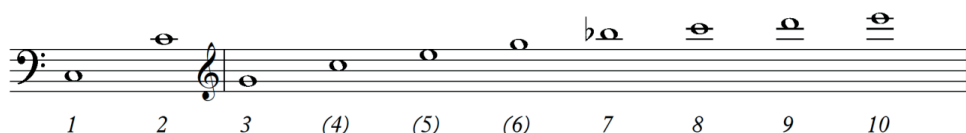
Натурально-обертоновая структура музыки имеет ряд принципиально важных следствий. Во-первых, она обеспечивает звучание, богатое обертонами. При этом более предпочтительными являются низкие тембры. Во-вторых, расслоение музыкальной ткани на нижний бурдон и верхние обертоны способствует пространственному восприятию музыки [3]. В-третьих, весомость и организующая сила бурдона обеспечивает строгую координацию мелодических звуков, подчиняющихся нижней тонике. И, в-четвертых, данная музыкальная система представляет благоприятные условия для функциональной дифференциации тонов внутри лада. (Подробнее см. [4])

Противоположные ладовые функции – это природное свойство обертоновых и необертоновых звуков. В мелодии кюев эти качества тонов проявляются достаточно четко и однозначно. Вот, к примеру, один из древних вариантов кюя «Ақсақ құлан», записанный в Баян-Ольгийском аймаке МНР [5]. Здесь

ладоопорные функции обертоновых («до», «ми», «соль») и вспомогательные функции необертоновых звуков («ре», «фа», «ля») представлены в чистом виде:



Как известно, интервальное соотношение четвертого, пятого и шестого обертонов («до», «ми», «соль») совпадает со структурой мажорного трезвучия:



Вследствие этого все квинтовые кюи оказываются «мажорными», что по характеру звучания не всегда соответствует содержанию сопровождающей легенды. Вот один из показательных примеров – народный кюй «*Аңшының зары*» (или «*Бөкен жарғақ*», как его иногда называют). В легенде говорится о том, что один из братьев случайно убивает другого во время охоты. Исполняющийся затем кюй передает плачь охотника над телом умершего брата. Естественно, что после такого трагического рассказа мы ожидаем, соответственно, скорбную, траурную музыку. Однако вопреки нашим ожиданиям звучит яркая, вполне подвижная мелодия в мажорном ладу, что резко контрастирует трагическому содержанию легенды.

Подобных примеров среди квинтовых кюев много. Чтобы как-то объяснить их мы говорим (особенно на лекциях по Истории казахской музыки) о том, что раньше у казахов не было противопоставления понятий «мажор и минор», и что характер музыки не всегда отражает содержание легенды и т.д. Аналогично дело обстоит и с обрядовыми песнями *жоқтау* (похоронная песня-плачь), *сыңсу* (прощальная песня-плачь невесты), которые также звучат в мажорном ладу.

Возникает вопрос: действительно ли казахи были столь безразличны к ладовому колориту музыки, и, соответственно, не воспринимали минорное наклонение лада как нечто грустное, печальное, трагическое, а мажор – как яркое, веселое, светлое? Обратимся к примерам. Вот наиболее известный вариант кюя «Аксак кулан». Легенда его общеизвестна: сын хана умирает на охоте от удара копыта кулана. Весть об этом хану сообщает домбрист игрой на инструменте.

Хан, верный своему слову, приказывает залить отверстие домбры расплавленным свинцом. После изложения этой трагической легенды звучит мрачная мелодия в минорном ладу. А. Мухамбетова считает ее интонационно близкой к жанру жоктау. Именно эта близость к жоктау подтвердила худшие предчувствия хана – сын погиб.

Не будет преувеличением сказать, что данный вариант «Аксак кулана» является наиболее популярным и любимым не только среди одноименных кюев, но и во всей группе квинтовых кюев для домбры. Причина такой популярности заключается в захватывающем, интригующем содержании легенды и красочной музыке кюя. Но самое главное, как нам кажется, она заключается в том, что в данном варианте кюя трагическому содержанию легенды соответствует не менее трагичная по характеру музыка. «Аксак кулан» – один из редких примеров, в которых музыка и легенда органично дополняют друг друга.

Этот пример отчасти доказывает, что на слуховом уровне казахские домбристы все же различали мажорное и минорное звучание музыки и не были совсем безразличны к выразительным возможностям минора. Можно считать, что в данном случае безвестный домбрист (в некоторых вариантах легенды автором кюя называют Кетбуга) вполне осознанно употребил здесь минорную мелодию, интонационно близкую к обрядовой песне жоктау.

Вполне возможно, что минорный лад и использование его выразительных возможностей – явление историческое. Дело в том, что рассматриваемый вариант «Аксак кулана» по своим музыкально-структурным признакам представляет собой более позднее образование, по сравнению с вариантами, приведенными в Баян-Ольгийском сборнике кюев [5] (один из них см. выше). Происхождение его, согласно легенде, датируется XIII веком – временем правления территорией Казахстана Джучи-ханом – сыном Чингис-хана. Даже простое, внешнее сравнение этого кюя с вариантом, приведенным выше, показывает их принципиальное различие в плане организации музыкального материала. Баян-Ольгийский вариант «Аксак кулана», также как «*Аңшының зары*» и другие подобные кюи построены на последовательном обыгрывании устоев (обертонов) «до», «ми», «соль» на фоне непрерывного звучания бурдона нижней открытой струны («до»). В варианте, повествующем о Джучи-хане, композиция кюя более развернута. Основная его тема (интонационно близкая к жоктау) экспонируется дважды (условно: в до миноре и соль миноре), затем интонации этой темы подвергаются своеобразной разработке. Здесь нет «механического» бурдонирования нижней открытой струны на всем протяжении произведения, как в других квинтовых кюях. Основная мелодия здесь проходит поочередно то в нижнем, то в верхнем голосе.

Таким образом, опираясь на музыкально-структурные различия мы можем считать вариант о Джучи-хане более поздним, чем Баян-Ольгийские образцы «Аксак кулана». Минорность его звучания, передающая трагизм содержания легенды, свидетельствует о том, что к XIII веку казахские домбристы

достаточно прочно освоили выразительные возможности этого лада и вполне осознанно применяли их в соответствии с образно-содержательным контекстом произведения.

Важно учитывать и то, что данный кюй записан в центральном Казахстане, где он, по-видимому, успел испытать влияние местных песенно-инструментальных традиций, о чем свидетельствует развитость его композиции. Что касается восточно-казахстанских вариантов (в том числе Баян-Ольгийских, МНР), то их географическая близость к исторической родине тюрко-монгольских народов Центральной Азии – тувинцев, алтайцев, хакасов, монголов и других – способствовала тому, что домбровые кюи, являясь частью (национально-стилевым ответвлением) древнетюркского мира, продолжали развиваться в общем русле и культурном контексте Центрально-Азиатских народов. При этом они сохранили (как бы законсервировали) в своей структуре наиболее древние признаки инструментальной музыки, в числе которых более устойчивым является бурдонно-обертоновая организация музыкального материала.

Как известно, на щипковых и смычковых хордофонах без или с фиксированными на грифе ладками–перевязами обертоновый звуковой комплекс непосредственно из природно-акустических свойств инструмента не вытекает. Домбровый звукоряд – это уже не природно заданный, единственно возможный «подручный» материал, как на сыбызгы или шан-кобызе. (Подробнее см. [4]). Домбристы из всех в принципе возможных вариантов последовательности звуков выбирают тот, который соответствует данной музыкально-стилевой системе. На этой традиции воспитан их слуховой опыт. Исполнители мыслят и творят в той звуковой среде, которая сложилась в ходе многовековой практики игры на «натурально-акустических» инструментах и наиболее отвечает музыкально-эстетическим запросам общества. Этим и объясняется «мажорность» и бурдонно-обертоновое звучание подавляющего большинства кюев Восточного Казахстана, в том числе и с трагическим содержанием легенды.

Среди разнообразия материала домбровых кюев встречаются легенды, содержание которых носит с точки зрения восприятия современного слушателя сказочный, вымышленный характер, не имеющий ничего общего с реальной действительностью. Такие сказочные или мифологические сюжеты интерпретировались фольклористами как думы, чаяния или мечты народа. Иногда их пытались объяснять привлекая данные других смежных наук – истории, этнографии, литературоведения, фольклористики, археологии и т.д. Вот один из таких сюжетов – легенда кюя *«Байлаулы киіктің зары»* (Плачь привязанного сайгака):

«Говорят, что Коркыт ата понимал язык всех животных. Однажды подъехав к одному аулу он услышал жалобный голос сайгака: «Бедные мои детки! Что с ними теперь будет! Они еще не умеют щипать траву. Я даже не успела покормить их! Они могут умереть с голоду». Оглядевшись Коркыт увидел привязанную возле юрты самку сайгака. Коркыт говорит хозяину юрты: «Отпусти сайгака.

У нее, оказывается, есть маленькие детки, которые еще не могут прокормиться самостоятельно. Они могут умереть. Не бери на себя грех». Хозяин молчит и не отвечает. «Я заплачу за нее» – говорит Коркыт. Хозяин отвечает: «Нет. Вечером я собираюсь зарезать ее». Тогда Коркыт говорит: «Возьми меня в заложники. Сайгак покормит своих детенышей и вернется. А если не вернется, то зарежешь мою верблюдицу». Хозяин дома соглашается и отпускает самку сайгака. Она быстро находит своих детенышей, досыта кормит их и под вечер возвращается в юрту. Этому случаю посвящен кюй «*Байлаулы киіктің зары*», в котором Коркыт размышляет о добре и зле, о жизни и смерти».

Как видим, сюжет вполне необычный, сказочный. Таких сюжетов, в которых человек понимает язык животных, зверей и птиц, общается с ними, много встречается в сказках, легендах, эпосах. Возможно, что в них народ выражал свои мечты и чаяния. Также возможно, что это были просто фантастические рассказы, призванные развлекать слушателей. Но можно допустить и обратное, то есть утверждать, что такие сюжеты – это не сказка и не вымысел, а вполне реальные случаи, имевшие место в действительности. Особенно такое предположение можно допустить в связи с личностью Коркыта, причем личности не легендарной, а вполне реальной, исторической.

Коркыт ата мы знаем из легенды как человека необыкновенного от рождения. Природа уже на его появление на свет отреагировала определенным образом (внезапное появление бури и наступление темноты), напугав тем самым присутствующих (отсюда его имя Коркыт – Испуг). В сорок лет не найдя бессмертия на земле он с помощью игры на кобызе довел себя до состояния «ни живой, ни мертвый» (*не өлі емес, не тірі емес*) [6]. Казахские бахсы считают его своим *ірі* (святым покровителем) и поклоняются ему. Это значит, что он обладал уникальными способностями, несравнимо большими, чем другие бахсы. Если казахские бахсы – это прежде всего медиумы, то Коркыт среди них был более могущественным, который достиг высочайшего уровня просветления с помощью своей магической музыки. Это позволило быть ему посредником между разными мирами, понимать не только язык животных, но и весь окружающий мир и влиять на него. Не случайно в одной из легенд говорится о том, что когда он играл свои мелодии вся природа замирала, люди, животные, звери, птицы – все приходили послушать его чудную музыку, даже смерть не могла подступиться к нему. Таким образом, если принять во внимание все эти незаурядные качества личности Коркыта, то приведенная легенда о сайгаке не покажется уже вымышленной и неправдоподобной.

Представители современной науки все больше склоняются к мнению о том, что восприятие людей в далеком прошлом было сугубо практичным, конкретным, то есть они описывали или изображали то, что видели своими глазами. Выдумывать что-то или абстрактно фантазировать на пустом месте они вряд ли могли, считают приверженцы альтернативной истории. Например фантазировать о драконах, великанах, богах, спустившихся с небес и т.д. Исследователи, придерживающиеся

такого мнения, опираются на разнообразные находки археологов: окаменелые отпечатки человеческих ног рядом с отпечатками динозавров; изображение людей, оседлавших животных, похожих на динозавров или драконов; черепа и кости, которые принадлежали человеку размером от 2-х до 5-ти и более метров; изображение летательных аппаратов, похожих на современные самолеты и вертолеты; изображение одеяний, напоминающее современный скафандр и т.д. Исследователи древности задаются вопросом: как мог первобытный человек изображать все это, не видя их своими глазами? Отсюда они выдвигают гипотезу о том, что люди на земле жили миллионы лет назад рядом с динозаврами. В то далекое время сила притяжения земли была намного меньше чем сейчас, поэтому люди и животные были больших размеров. Изображение летательных аппаратов, очень похожих на современных, дает основание предполагать, что в те времена с неба прилетали некто, которых люди принимали за богов. Эти «боги» обучали людей, передавали им свои знания. За это люди поклонялись им, изображали их в своих рисунках, передавали в рассказах и легендах. Вот один из таких рассказов из казахского фольклора:

«В давние времена не было ни музыки, ни песен. Поэтому люди ходили хмурые, невеселые. Однажды Песня, пролетая по небу, низко опустилась над землей. Казахи первыми услышали ее и переняли. С тех пор песня распространилась по всей степи. Люди стали жить веселее и радостнее. Там, где Песня пролетала высоко, люди не слышали ее и остались хмурыми и безрадостными».

Если отнестись к данной легенде не как к выдумке или фантазии, а как к вполне реальному событию, случившемуся в том или ином виде, то можно интерпретировать его следующим образом. Песня – это это культура в широком смысле этого слова, это знание. Людей этой культуре и знанию обучили некто, пришедшие извне (с небес). После получения от них знания люди (казахи) стали жить лучше, «веселее и радостнее». А те, которые «не слышали ее» (то есть не контактировали с ней) «остались хмурыми и безрадостными»¹.

От своих «богов»-покровителей предки степных народов получили вместе с материальными благами и духовное знание. Это знание позволило проникнуть им в закономерности не только материального мира, но и взаимосвязей разных миров. Возможно этим объясняется особое отношение и понимание кочевниками тесного единства всего сущего: человека, природы, животного мира, о котором пишут многие ученые. Часть этого знания (понимание языка животных) по-видимому была прерогативой не только высокодуховных личностей, как Коркыт ата, но и батыров (вспомним как в эпосах и сказках им помогают, с ними общаются их кони – «Байшубар» Алпамыс батыра, «Тайбурыл» Кобыланды батыра, «Шалкуйрык» Ер Тостика и др.), ханов (существует легенда о необычном коне Абылайхана), биев, а возможно и простых людей.

Постепенно эти знания и способности были утеряны. Но свидетельства о них сохранились в сказках, легендах, эпосах и других формах народного творчества. Сейчас их трактуют как художественный вымысел, фантазия, мечта народная и т.д. Но можно рассматривать их и как нечто, имевшее место в действительности. Интерпретируя содержание сказки, легенды или эпоса мы можем исходить из того, что древние люди зачастую описывали то, что видели своими глазами, то есть реальные вещи и события, свидетелями которых были сами.

Список использованной литературы:

1. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования. Автореф. канд. дисс. – Л., 1976. – 26 с.
2. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата, 1966. – 402 с.
3. С.Утегалиева «Хордофоны центральной Азии: проблемы музыкального строя». // Музыкальное искусство: наука и образование. – Астана, 2004, с. 140.
4. Шегебаев П. Стилевые особенности Восточно-Казахстанской инструментальной музыки. // Музыкальное искусство: наука и образование. Сборник научных трудов, посвященный 5-летию КазНАМ.– Астана, 2004. – с.152-169.
5. Баян-Өлгий қазақтарының домбыра және сыбызғы күйлері. – Баян-Өлгий, 1977.
6. Шегебаев П. О кобызе, Коркыте и кобызовой музыке // «Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке», Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию Независимости Республики Казахстан. – Алматы, 2016.

Әнші даусы

Дүйсен Орынбай

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор

ҚазҰӨУ. Нур-Сұлтан қ. Қазақстан

Андатпа: Бұл мақалада атақты әнші Қазақстанның халық әртісі Ғарифолла Құрманғалиевтың орындаушылық шеберлігі, шығармашылығы мен өнердегі өнегелі өмірі жөнінде естелік әңгімелері айтылады.

Түйін сөздер: Ғарифолла Құрманғалиев, домбыра, ән, өнер

Аннотация: В этой статье рассказывается о выступлениях известного певца, народного артиста Казахстана Гарифоллы Курманғалиева, о его творчестве и его жизни.

Ключевые слова: Гарифулла Курманғалиев, домбра, песня, искусство

Abstract. This article is dedicated to the history of the outstanding poet, the narrator of Kazakhstani art Garifulla Kurmangaliyev, his work and his life.

Keywords: Garifulla Kurmangaliyev, dombra, song, art.

Халқымыздың ән-терме, жыр мұрасының ұлы мұрагері Ғарифолла Құрманғалиевтің 110 жылдығы республика көлемінде кеңінен аталып өтуде. Жадыма алыстап қалған аңсарлы кезеңнің ақжелкен арманы мен асқаралы мұраты қайта оралып, ұстаз алдында тағы да бір риясыз тағзым етуді мақсат етуден осы ойлар қаламыма ұшқын берді.

Әншінің 110 жылдық мерей-тойы 2019 жылдан бастап, Орал, Атырау, Астана қалаларында көптеген мәдени шаралар, конкурс, конференциялар, концерттер өтуде. Осы шараларды өткізуде, атасының мұраларын жинап, жарыққа шығарып насихаттап жүрген Ғарекеннің немересі өнертану ғылымдарының докторы Меруерт Санатқызы Құрманғалиеваның еңбегін айрықша атаймыз. Әнші ағамыздың Тоғыз жасымнан бастап, Шайқы, Шыңтасқа атқосшы болып, Жайықтың сол жақ жағалауында «әнші бала» атандым дегені есімде. Абыздың әншілік өнерін бағалай келе, академик А.Жұбанов: - «Ғарифолла қайда, қандай елге, қай жерде шықса да, оның көркемдік табысы әр кезде де аса жоғары болады. Ол дауысы шалқып жатқан кең дариядай айта қалғандай әнші. Термелеп, желдірмелетіп кетсе алдына жан салмайтын жыршы» – дейді. Заманымыздың кемеңгер ғұламасы Әбіш Кекілбаев әнші ағамыздың орындаушылық шеберлігін бағалай келе: - «Қайда барса да халық оны солай қарсы алатын. Оның бұлақша төгіліп, найзадай шаншылып, тұйғындай шүйіліп шалқардай шалқитын асқақ даусына жаңғырықпаған тау, ұйымаған бел, тыншымаған көл, әй, жоқ шығар»- дейді. (Бүгінгі ұрпақ біздер болсақ сонау бала кезімізден бастап, кейін студент кезімізде ән антологиясына айналған ағамыздың өнерінен нәр алып сусындап өстік. Оның ән репертуары Мұхиттың айдайларынан бастап, халық ән-термелері сан алуан болатын. Оның орындауындағы әр ән, жыр-термелердің өзіне тән режиссурасы мен сценаріі болатын. Тыңдаушылар үшін концерттің әр номерінің өзі шағын спектакль сияқты болып қабылданатын. Оған біз студент кезімізде және концерттік сапарларда куә болдық.

Енді, сол студент кезден бастап басымыздан өткен естеліктерге тоқталсақ. 1979 жылдың күзі. Алматының жаймашуақ жылы күндерінің бірі. Сабақтың басталған кезі. Ол кезде Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваторияның II-курс студентімін. Бір күні Ғарекен менімен бір айға 70-жылдық мерейтойымды өткізуге Орал өңіріне барасың дегені. Ректор рұқсатын беріп, жүретін болып шықтық. Алматыдағы домбырашылардың ішінен таңдаудың маған түсуі мені қатты жігерлендіріп көңіліме қанат бітірді.

Ағамыздың елге шығардағы концерттік сапары екі түрлі бағытта болатын. Бірінші мақсат – Шыңғырлаудан түсіп, бірер концерт ұйымдастыру, оның ішінде менің ауылым – «Алмаз» кеңшарында бір концерт қою. Өйткені, бұл елді мекен Қаратөбе, Жымпиты аудандарымен шекаралас жатыр. Балалық шақ өткен ыстық жерлер... Республикалық конкурс өткізіліп жатқан Ғарекеннің шәкірті Қалампыр Рахимова да ортамызда болғанда 70ке келер ме еді...

Халқымыздың қай заманда да ән мен күйді тыңдау мәдениеті мен талғамы өте жоғары деңгейде болғаны баршамызға аян. Кейінгі толқын Сәуле, Айгүл, Қайрат, т.б. салған әндерді тыңдап, Ғарекеннің ән мұрасы жалғасып жатқанына шүкіршілік етесің.

Той әншінің елі Оралда бір ай, үлкен сән-салтанатпен, өтті десек еш артық емес. Әншінің әрбір концерті жұрттың ағыл-тегіл қошаметімен өтетін. Бір концерттің өзінде 17-18 ән шырқайтын. Алматыға кеудеме әсерім сыймай оралдым. Біраз тыныққаннан кейін Атырауға жүретін болдық. Атыраудың Теңіз ауданын түгелдей араладық. Әншіге құрмет Абай атындағы опера және балет театрында жалғасын тапты. Осы концертте Жантөренің «Шалқымасын» орындадым. Абырой болғанда орындауым тәуір шықса керек, ұстаз ағаларым тарапынан «жақсы» деген бағадан басқа сөз естіген жоқпын. Әншінің немересі Меруерт Санатқызы шығарған «Әнмен елін тербеткен» атты еңбегін парақтап отырғанда, Ғарифолла тек әнші емес, Жайықтың сол жақ жағалауындағы сонау Абыл, Кәуен, Сәулебай, Мұхиттардан бастау алатын күй өнерінде дәріптеуші болғанын оқып, қуанып отырмын. Әншілердің ішінде өздерінің әндерін домбырамен сүйемелдеуде Ғарекен мен Жүсекеңе тең келер ешкімнің жоқтығының сыры осында жатса керек.

Ғарекен радиоға арқаның 17 әнін жазғаным бар, дегені есімізде. Осы орындауда тыңдаған «Смет» сияқты әндер әлі құлағымыздан кетпейді. Радиодан осы әндерді беріп тұрса, кейінгі ұрпаққа үлгі болар ма еді деген ой келеді.

Тағы бірде радиоға әндер жаздырып жүріп: «Банды Аманғалидың әні» десе, әлгі ән сол кездегі «худсоветтің» талқысынан өтпей қалыпты. Уақыт оздыра келіп, Ғарекен оны, «Сері жігіттің әні» деген атпен қалай өткізіп жібергенін айтатын.

Киевтің 2500 кісі сиятын концерттік залында концерт басталып кетті. Бір уақытта менің де кезегім келді. Домбырамның бұрауын келтіріп, «Сметтен» бастап жібердім. Залдағылар орындарынан дүрлігіп кетті. Өйткені қатарынан бірінен соң бірі 9 ән айтып шықтым. Ұзақ қол шапалақтау. Халықтың тынышталар түрі жоқ. Бір мезет зал су сепкендей тына қалды. Қарасам сахнаға еңгезердей әскери адам

көтеріліп келеді. Әлгі әскери жүріспен алшаң басып, қасыма қалай жетіп келгенін байқамай қалдым. Ол, «сиқыр домбырада ма дегендей», қолымдағы домбыраны оңды-солды төңкеріп көріп жатыр. Құпия ештеңе таппады. Домбырамды қолыма қайта табыстап, маңдайымнан сүйді. Сөйтті де әлгіндегі әскери жүріспен көптің ішіне сіңіп кетіп, лезде ғайып болды... Кейін білдім, бұл кәдімгі атакты кавалерия маршалы С.М.Буденный болып шықты. «Сонымен Киев сапары аяқталып, елге оралатын уақыт жетті. Поезбен жолға шықтық. Жүріп келе жатып, Ақтөбеден өтіп, Қандыағаш стансасына жақындай бергенде, радиодан: Ғ.Құрманғалиевқа Қазақстанның халық әртісі құрметті атағы берілсін», деген үкіметтің қаулысын естідім деп, ағамыз әңгімесін аяқтады.

Әнші дауысы бүгінде ЮНЕСКО көлемінде сирек кездесетін құбылыс ретінде аталса еш артықтығы жоқ.

Біріншіден, Алматыдағы алғашқы муздрам қойылымдары мен опералардың негізіне 70-80 пайыз қазақтың ән-күйлері арқау болғаны белгілі. Сол ән-күй материалдарын халық орындаушылары әкелгенін білеміз. Негізгі респонденттердің бірі осы Ғ.Құрманғалиев болатын.

Екіншіден, осының алдында ғана ғұлама ғалым, қазақ музыка өнерінің кәсіби тұрғыда, оның практикалық және теориялық негізін қалап, зерттеп, жазып кеткен академик Ахмет Жұбановтың 100-жылдығы ЮНЕСКО көлемінде аталып өтті. Ал Ғарекең болса, сол жылдары мәдениет майданында Ахаңмен үзеңгілес жүріп, еңбек етіп, шын мәнінде халықтың сүйіспеншілігіне бөленген әнші.

Үшіншіден, ән өнерін бір ұлттай бағалай білетін Италияның ән өнері мамандары, әнші ағамыздың көмейін гипсқа түсіріп кетуінің өзі түсінген кісіге көп нәрсені аңғартса керек.

Виноградов, 62-13 – Ғарекеңнің қарашаңырағы болып есептеледі. Бұл үйден талай дүлдүлдер дәм татты. Үй иелері біреуге аға, біреуге ана, қиындық көрген адамға пана бола білген жандар. Осы әншінің қарашаңырағында Ғарекеңнің мұражайы ашылып, өсіп өркендеп келе жатқан еліміздің бас қаласы

Нұр-Сұлтанда бір көшенің аты берілсе деген тілегіміз бар. Қазақ ежелден ырымшыл, шаңырақты сыйлап өскен халық, шаңырақты шайқалтпау, аруақты сыйлау бүгінгі ұрпаққа тиесілі.

Мен өзім куә болған сол жетпіс жылдық мерейтойдан бері қаншама уақыт өтті. Академик А. Жұбанов айтқандай, Ғарекең, Жүсекең сияқты, «ірі-ірі калибрлі» тұлғалардың өнері осылай мәңгі жасай бермек.

Бұл күндері Ғарекеңнің өнері өзінің жалғасын тауып, өркендеу үстінде. Қазақстанның көптеген оқу орындарында оның класынан сабақтар жүргізілуде. Шебердің өнерін жалғастырушылардың қатарында елімізге белгілі әншілер Қ.Бекбосынов, Қ.Құлышева, Қ.Бердіғалиев, К.Тасболатов, Қ.Өтеғалиев, С.Жанпейісова, С.Мырзабаева, С.Таудаева, С.Рахметжанов, С.Абдрахманов, Қ.Кәкімов, А.Қосанова т.б. бар. Сонымен қатар Ғарекеңнің класы Астана қаласы Қазақ ұлттық университетінде де жүргізіледі. Онда әншінің шәкірттері Қапаш Құлышева мен Айгүл Қосановалар дәріс беруде.

«Қуса жеткізбес қайран, сол бір күндер- ай!» – десейші деп ағамызбен бірге жүрген шуақты шақтар көз алдымызға келе қалып, қолымызға қалам алған жәйіміз бар

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. Жұбанов А.Қ. Замана бұлбұлдары. – А.:1975. – 402 бет.
2. Құрманғалиева М.С. Әнімен елін тербеткен. – А.: 2010. – 8 бет.
3. Дүйсен О.К. Әсем әннің кең мұхитын шайқаған. // Егемен Қазақстан. –11.06.2014.
4. Дүйсен О.К. Ұлы көш. – А.: 2015. – 26 бет.

Әнші дауысы

(Ғарифолла Құрманғалиевтың 110 жылдығына және шәкірттеріне арнау)

Желдірте

← ♩ = 185

Орынбай Дүйсен

The musical score is written for voice in 2/4 time, starting with a forte (f) dynamic. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The score includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (3) and accents (V) throughout. The key signature is one flat (B-flat). The score ends with a double bar line at the end of the tenth staff.

77

85

93

101

109

116

122

127

ff

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, consisting of seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is primarily 2/4, with some measures in 3/4. The score begins at measure 77 and ends at measure 127. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including a forte (*f*) marking at measure 109 and a fortissimo (*ff*) marking at the end of measure 127. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Новые жанры и направления кобызовой музыки
Егинбаева Т.Ж., канд. искусствоведения, профессор
Мұстахим Г.С., магистр искусствоведения
г. Нур-Султан. Казахстан

Аннотация. В данной статье рассматривается современное состояние музыки для древнего казахского инструмента – кобыз. Многие современные композиторы, учитывая гигантскую его историю развития и богатые традиции, вводят кобыз во многие европейские жанры в сочетании различных составов: произведения для хора, отдельных исполнителей, органа, казахского и симфонического оркестров и дают древнему инструменту новую жизнь. Среди них исторические темы, тема независимости, возрождение произведений знаменитых кюйши, кобызшы Тлепа Аспантайулы. В статье приводятся сведения о Сапаре Искакове, видном меценате, покровителе, проделавшем большую работу по пропаганде и развитию кобызовой музыки.

Ключевые слова: история, народ, музыка, кобыз, кылкобыз, жанр.

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақтың көне аспабы қобызға арналған музыканың қазіргі таңдағы жағдайы қарастырылған. Көптеген замандас композиторлар негізі бай, ұлан тарихты қобыз аспабымызды қайта жаңғыртып, көптеген еуропалық жанрларда – хор, жеке орындаушы, орган, қазақ және симфониялық оркестрлерге арналған шығармалармен ұштастырып, жаңа өмір беруде. Солардың ішінде тарихи тақырып, белгілі күйшілердің бейнесі мен шығармаларын жандандыру, тәуелсіздік тақырыбы, толғаулар, кобызшы Тілеп Аспантайұлына арналған туындыларды атап өтуге болады. Мақалада қобыз музыкасының даму жолына ерекше еңбек сіңірген меценат Сапар Ысқақов туралы деректер берілген.

Түйін сөздер: тарих, халық, музыка, кобыз, кылкобыз, жанр.

Abstract. This article discusses the current state of music for the ancient Kazakh instrument – kobyz. Considering the rich history of development and rich traditions of kobyz, many contemporary composers, introduce kobyz into many European genres in a combination of different compositions: works for choir, individual performers, organ, Kazakh and symphony orchestras, therefore giving the ancient instrument a new life. Among them are historical themes, the theme of independence, and the revival of the works of the famous kiuishi (composer), the ancient Kobyzshy (kobyz player) Tlep Aspantaiuly. The article provides information about Sapar Iskakov, a prominent philanthropist, patron who has done a lot of work to promote and develop Kobyz music.

Keywords: history, people, music, kobyz, kылkobyz, genre.

«Казахская народная музыка со временем превратится в профессиональное большое искусство, в ней заложена богатая основа, которая ждет только своего дня возрождения и расцвета во всех жанрах», – писали в своих статьях и путевых заметках о казахской музыке русские путешественники, этнографы, географы и др. [1, с. 18].

Современный этап кобызового искусства характеризуется новыми чертами и свойствами. Впервые, в истории кобызового искусства были написаны масштабные

произведения для кобыза – соло с различными составами – хора, солистов, органа, народного, струнного и симфонического оркестров. Большинство из них написано современными композиторами, не владеющими навыками игры на этом инструменте. Раньше это было не свойственно для кобызовой традиции, но сегодня оно реально осуществимо и, более того, эти сочинения не теряют своей уникальности и уже заняли свое прочное место в иерархии современного кобызового искусства.

Особо следует отметить произведения для кобыза Ермурата Усенова, Серикжана Абдинурова, Алькуата Казакбаева, Серика Еркимбекова, Балнур Кыдырбек, Дмитрия Останьковича. В них мы прослеживаем развитие жанра от традиционных кюев до более масштабных полотен. В большинстве сочинений современного периода мы наблюдаем новаторский подход композиторов. Кобыз уже звучит не только в составе народных ансамблей и оркестров, как это было в советский период, теперь они (композиторы) активно внедряют его в своих сочинениях в качестве солирующего инструмента в состав камерных и симфонических оркестров и хоров.

Произведениями *Алькуата Казакбаева* этого периода являются — «Қобыз сарыны» – дуэт для двух кобызов, «Шабьт» – соло для кобыза и казахского оркестра; «Жаппас кобыз домбыра», «Тәттімбеттің сарыны», «Жүрегім менің», «Аңыз кыз», «Кұрманғазы төкпе» – соло для кобыза и фортепиано. В последующем почти для всех этих произведений было написано оркестровое сопровождение (оркестр казахских народных инструментов).

Ермуратом Усеновым по заказу Раушан Мусаходжаевой было написано соло для кобыза и симфонического оркестра «Өмір дастан». Позже был написан вариант этого произведения в сопровождении казахского народного оркестра. По заказу мецената Сапара Искакова Е. Усеновым была создана поэма «Ғасырлар толғауы» для симфонического оркестра, хора и кобыза, посвященная кобызисту Тлепу Аспантайулы. Премьера состоялась 26 мая 2005 года в зале Конгресс-холла г. Астаны. Солистом выступил Алькуат Казакбаев, дирижером Аскар Бурибаев. В 2011 году им написан кюй «Тәуелсіздік толғауы», приуроченный к празднованию 20-летия независимости Республики Казахстан, который впервые исполнялся конкурсантами на Республиканском конкурсе им. Таттимбета в г. Караганде.

Симфоническая картина *Серика Еркимбекова* «Минарет» была написана для органа, кыл-кобыза и симфонического оркестра. Первым исполнителем на кобызе была Раушан Мусаходжаева.

По ее же заказу в 1997 г. *Балнур Кыдырбек* было написано соло для кобыза, скрипки и камерного оркестра «Ғасырлар үндесуі». Сочинение это глубоко-философского характера. Оно было исполнено на «Днях казахской музыки» в Казани в исполнении оркестра La Prim avega под руководством народного артиста Татарстана, лауреата Государственной премии Республики Татарстан им. Г. Тукая дирижера Рустема Абязова [2].

Дмитрием Останьковичем был сочинен «Хорал памяти жертв Беслана» для двух кобызов. Он написал его под впечатлением от трагических событий, произошедших в сентябре 2004 года в г. Беслане.

Особенно следует отметить произведения для кобыза *Серикжана Абдинурова*. Когда-то, будучи студентом он написал свой первый кюй для кобыза «Дүние-ай», который впервые прозвучал 17 декабря 1987 года в Кафедральном соборе г. Алматы на концерте, посвященном годовщине декабрьских событий 1986 года. А кюй «Тұран» был сочинен С. Абдинуровым в 1998 году, под впечатлением от посещения мавзолея Ходжа Ахмед Яссауи.

Кюй «Койлыбай» и «Таңбалы тас» – это результат поездки композитора вместе с А. Казакбаевым в святые места, исторически связанные с именем известного баксы Койлыбая. Они посетили тогда и место его захоронения. Кюй «Таңбалы тас» автор сочинил под впечатлением от рассказов, услышанных им от местных жителей: «...это место, где сражались казахи и джунгары, кровь лилась рекой, оттого камни, здесь лежащие красного цвета...». Этот рассказ и реальное присутствие С. Абдинурова в том историческом месте, взволновали композитора и стали источником вдохновения для сочинения вышеназванного кюя.

«Тлеп дастан» – поэма для кыл-қобыза и струнного оркестра, была завершена композитором в июне 2005 года и посвящена легендарной личности – Тлепу. «Тлеп толғауы» написан для кыл-қобыза с хором. Премьера состоялась в 2005 году на сцене оперного театра в исполнении квартета кобызистов «Тлеп» и хора оперного театра под управлением Ержана Даутова.

В сентябре 2005 года в органном зале Казахской Национальной академии музыки состоялось знаменательное событие – премьера поэмы «Тлеп-абыз» С. Абдинурова, для кыл-қобыза и органа, названной в честь кобызиста Тлепа Аспантайұлы. Идея создания именно такого дуэта принадлежала меценату С. Искакову и, как говорит композитор, он долго думал, прежде чем дать согласие на написание такого произведения, так как необходимо было найти отправную точку в сочетании этих разноплановых инструментов.

Выбор именно этих инструментов Сапаром Искаковым для дуэта, как нам думается, не случаен. Казалось бы, инструменты двух разных традиций и культур – западной и восточной. Оправдает ли такой ансамбль ожидания композитора, исполнителя, слушателя и заказчика? Насколько гармоничным будет дуэт древнего азиатского инструмента с древним европейским? Но их созвучность, видимо, была предопределена историей этих инструментов. Связующую нить можно проследить в общности их первоначального предназначения, в культовом происхождении. Как известно, в западных странах орган прежде всего использовался на богослужениях, как инструмент, аккомпанирующий церковному хору, для исполнения сольных органических произведений и импровизации. Отсюда следует, что функции этого инструмента, как и у кобыза носили изначально ритуальный характер. Но успех этого произведения, прежде всего, в богатстве исключительных тембральных возможностей обоих инструментов и в умелом их применении композитором.

В 2006 году С. Абдинуровым было написано соло для кыл-кобыза в сопровождении симфонического оркестра – концерт «Балбал». Его премьера состоялась в Астане, в зале Конгресс-холла в исполнении симфонического оркестра Государственной филармонии г. Астаны под управлением дирижера Айдара Абжаханова. Это произведение было специально написано и приурочено к 250 – летию баксы Тлепа Аспантайулы (1757-1820 гг.) и посвящено Койлыбаю баксы – учителю Тлепа Аспантайулы, по заказу мецената Сапара Искаковича Искакова. Первым исполнителем концерта был Алькуат Казакбаев. «Қазақ елі» – дастан для кобыза, баритона, сопрано, хора и симфонического оркестра был сочинен композитором в 2011 году и был приурочен к 20-летию независимости Республики Казахстан. Соло на кобызе исполняла кобызистка Зарина Маканова.

Таким образом, в современную эпоху границы самовыражения и взаимодействия самобытного инструмента с другими традициями и культурами расширяются. И, более того, такие необычные сочетания заставляют по-новому взглянуть, казалось бы, уже на известные нам инструменты. В подобного рода ансамблях они воплощаются в новом образе.

Краткий обзор современных кобызовых произведений позволяет нам говорить об одном из явлений, оказавшем существенное воздействие на современное развитие кобызового искусства – о меценатстве. В этой связи хотелось бы отметить о деятельности незаурядной личности современности – Сапаре Искаковиче Искакове, ставшем вдохновителем многих творческих явлений, происходящих в современном кобызовом искусстве.

Сапар Искаков является прямым потомком знаменитого композитора – кобызиста Тлепа Аспантайулы в пятом поколении. Наличие такой родословной, безусловно, обязывает быть не менее выдающейся личностью. Создав благотворительный фонд «Тлеп», меценат и благотворитель С. Искаков целенаправленно и адресно спонсирует разнообразные проекты и акции не только в области культуры и высокого искусства. Он является лауреатом национального фестиваля-конкурса «Алтын адам», был удостоен звания «Человек года – 2005» за вклад в поддержку национальной культуры.

Сапар Искаков всячески старается поддерживать творческие личности, коллективы, различные творческие проекты, выпуск компакт-дисков и видеоклипов. Спонсирует композиторов в их творчестве, в частности -музыкальную драму «Тлеп и Сарықыз» (композитор К. Шілдебаев, режиссер Б. Атабаев); балет «Тлеп и Сарықыз» по одноименной поэме Несипбека Айтулы на музыку композитора Алмаса Серкебаева; рок-оперу «Жерұйық» композитора Т. Мухамеджанова; поэму для кыл-кобыза с органом «Тлеп абыз», «Тлеп дастан» – для кыл-кобыза и струнного оркестра, «Тлеп толғау» – для кыл-кобыза с хором, «Балбал» – для кыл-кобыза с симфоническим оркестром, «Қазақ елі» – дастан для кыл-кобыза, баритона, сопрано, хора и симфонического оркестра С. Абдинурова; поэму «Ғасырлар толғауы» в исполнении симфонического

оркестра, хора и кыл-кобыза Е. Усенова.

В лондонском «Королевском Альберт-Холле», одном из крупнейших концертных залов Европы, 17 апреля 2006 года состоялась мировая премьера новой работы современного британского классического композитора Карла Дженкинса «Тлеп», созданной им по заказу мецената Сапара Исакова и посвященной творчеству его предка – кобызиста Тлепа Аспантайулы.

Масштабная композиция «Тлеп» написана на основе казахского фольклора для симфонического оркестра, хора и народных инструментов, продолжительностью звучания в 55 минут. Сапар Исаков спонсировал выпуск компакт-диска этой композиции на студии «Sony BMG». Также, он является спонсором многих научных экспедиций по Казахстану, Ближнему Востоку, Кипру, Монголии, Северной Африке и Европе, членом клуба «Күлтегін». Поддерживает археологические работы, проводимые НИИ археологии им. К. Акишева возле г. Астаны (древнее городище Бузук).

Являлся идейным вдохновителем создания ансамбля народных инструментов «Тлеп», под руководством профессора КазНУИ Р.К. Мусаходжаевой и квартета кобызистов «Тлеп», под руководством А.Д. Казакбаева. Спонсировал поездки квартета в Россию, Австралию, Англию, Германию, Испанию, Японию, выпуск видеоклипа и аудио компакт-диска.

Является генеральным спонсором международного конкурса казахской песни «Астана», учредителем ежегодных призов им. Тлепа по восьми номинациям международного конкурса «Шабьт», двух призов за лучшее исполнение произведений композиторов РК на международном конкурсе скрипачей в г. Уральске, двух призов на конкурсе вокалистов им. К. Байсеитовой, приза на республиканском айтысе акынов, восьми призов на конкурсе им. Курмангазы. Имеет авторские права на кюи Тлепа «Баксы», «Аллам жар», «Толғау», из которых кюй «Баксы» вошел в золотой фонд РК и его исполнение входит в обязательную программу международных и республиканских конкурсов.

Создал общественный фонд имени «Аль-Фараби и Султана Бейбарса» для организации ремонтно-восстановительных, реставрационных работ мавзолея и мемориального комплекса Аль-Фараби (г. Дамаск), мечети Аз-захир Султана Бейбарса (г. Каир) и его мавзолея с медресе и библиотекой (г. Дамаск) [5, С.52-60].

Это еще не полный перечень благотворительных акций, проводимых меценатом Сапаром Исаковым. Но самое главное, что мы хотели отметить – это выдающийся вклад, внесенный деятельностью этой неординарной личности в дело развития современной музыкальной культуры страны, в частности, кобызового искусства.

Таким образом, казахское кобызовое искусство на современном этапе переживает не только возрождение, но и расцвет во всех жанрах. Этому способствует культурная политика государства, творчество современных

композиторов и, конечно, заинтересованность меценатов, в поддержке данного вида искусства.

Список использованной литературы:

1. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк – Пресс, 2001. – 280 с.
2. [http://www.liter.kz/index.php?option=com_content&task=view & id=9171](http://www.liter.kz/index.php?option=com_content&task=view&id=9171)
3. Омарова Г. Кобызская традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография, – Алматы, 2009. 520 с.
4. Коркыт Ата. Энциклопедиялық жинақ: / Бас редактор Э. Нысанбаев - Алматы: «Қазақ энциклопедиясы» Бас редакциясы – 1999 ж.
5. Очарованный странник / Искаков С.И., Абылаев С.А. – Астана, 2006. – 268 с.
6. Күй қайнары / А. Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990. – 288 бет.
7. Уразалиева-Шильдебаева Ф. Ғасырлармен үндескен қобыз. Астана: Елорда, 2006. – 136 бет + 0,75 жапсырма.
8. Болат Сарыбаев. Казахские музыкальные инструменты, Алма-Ата, 1978.

Қарақабдан табылған қобыз

Қазақбаев Ә.Д.

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, қобызшы, композитор
ҚазҰӨУ. Нур-Сұлтан қ. Қазақстан

Андатпа. Қарақаба қорғанынан табылған ортағасырлық түркі халықтарының құнды жәдігерлерінің бірі болып табылатын музыкалық аспаптың қазіргі таңдағы қобыздың бірегейі екендігі жайында жазылған.

Түйін сөздер: қобыз, қорған, музыкалық аспап.

Аннотация В статье исследуется кобыз найденный в кургане Каракаба – это музыкальный инструмент, являющийся одним из наиболее ценных артефактов средневековых тюркских народов, который является прародителем современных струнных инструментов.

Ключевые слова: кобыз, курган, музыкальный инструмент.

Abstract. The article explores the kobyz found in the mound of Karakaba, a musical instrument that is one of the most valuable artifacts of medieval Turkic peoples, which is the progenitor of modern string instruments.

Keywords: kobyz, burial mound, musical instruments.

Түркі әлемінің елеулі оқиғаларының бірі – қазақ Алтайында соңғы жылдары табылған жаңа деректер, атап айтқанда қорғандардан табылған музыкалық аспаптар мен құнды жәдігерлер. Халықаралық Түркі академиясы ұйымдастырған археологиялық қазба жұмыстарының нәтижесінде бір емес бірнеше музыкалық аспаптар мен аспаптардың нақты бөлшектерінің жатқан жері анықталды. Қарақаба қорғанындағы ортағасырлық түркі халықтарының құнды жәдігерлерін археолог Зейнолла Самашев тапты. Қарақаба – теңіз деңгейінен 1200 метр биікте жатқан Алтайдағы мәдени және тарихи ескерткіштер кешені.

Зерттеу жұмыстарының нәтижесінде 2014 жылы бүгінгі таңда теңдесі жоқ, ысқышпен орындалатын аспап – көне түркілердің жақсы сақталған қобызы табылды. Обалардан табылған музыкалық аспаптар мен құнды жәдігерлер ортағасырлық түркі халықтарының әлеуметтік жүйесінің күрделілігін, сонымен қатар қоғамның біліктілігі мен зиялылығының жоғары деңгейін көрсетеді. Қорымдар біздің заманымыздың VII-IX ғ.ғ. жатады. Бұл қорымдар Түркі заманындағы даңқты қолбасшылардың, жауынгерлердің, абыздардың жерленген қорғандары екенін табылған жәдігерлер мен мәйіттердің әспеттеп жерленуінен және жерлеу рәсімдерінің ерекшеліктерінен байқауға болады. Қазба жұмыстарының нәтижесінде қорымдардың архитектуралық орналасуындағы жерлеу рәсімінің ерекшеліктері: қорымды жанамалай соққан жертөле және негізгі кіреберістегі жылқыға арналған жерлеу орындары. Жанама қорғанда бастары шығысқа қаратылып жерленген адамдар мен олардың керекті құралдары жерленген.

Барлығы әскери адамдар десе болады. Бұл арнайы зерттеуді қажет етеді. Олардың қасына қылыш, найза, сауыт, дулыға секілді ер қаруы бес қару түгел қойылған.

Ең таңқаларлығы, жауынгерлердің қасына музыкалық аспаптары да бірге жерленген.

3. Самашев көп қорғандардың ішінен төртінші қорғаннан музыкалық аспаптың қалдығын тапқан (1- сурет). Дәлірек айтсақ, музыкалық аспаптың мойын тұсының бас жағының бөлшегі.



(1-сурет)

Ағаштан жасалған, ішек тартылатын үш құлақ бұрауы мен мойнының бас жағы бар музыкалық аспап жауынгердің сол қолының шынтағының тұсында, қорамсақтың астынан шыққан. Мойнының жанында жатқан ағаш шыбық аспаптың ысқышы болуы мүмкін. Қалған екінші бөлігінің әбден шіріп, жатқан жеріне жабыса бірігіп, сіңіп кеткендігіне байланысты аспапты толық қалпына келтіру мүмкін болмаған.

Онбірінші қорғаннан табылған музыкалық аспаптың мойыны ұзын. Музыкалық аспап қорамсақтың оң жағында, жіліншіктің үстінде жатқан. Пішіні қайық тәріздес, сопақтау келген. Төменгі жағындағы шанағы ойылып жасалған. Он екінші қорғаннан табылған ішекті музыкалық аспап жауынгермен бірге жерленген заттардың ең маңыздысы болып табылады (2- сурет). Ол ағаштан жасалған. Аспап жауынгердің сол жағында және сәл жоғарырақ, жауынгердің темір семсерінің қолмен ұстайтын тұсының астында орналасқан күйде табылды. Мойыны мен екі құлақ бұрауы бар, бас жағы анық көрінеді. Шанағы дөңгеленген, ожау тәріздес терең ойығы бар. Ожау тәріздес шанақтың түбінде сыртқа шығыңқыраған тесігі бар ағаш бар, бұл ішектерді керіп тартуға арналған.



(2- сурет)

Бастарына ауқымды кешен тұрғызып, әспеттеп, музыкалық аспаптарымен, бүкіл қару-жарақтарымен қоса жерленуі – ол адамдардың тарихи орны мен түркі қоғамындағы рөлінің маңыздылығын көрсетеді. Ол – жерленген жауынгер-музыканттарға көрсетілген құрмет және жауынгер-музыканттардың мәртебесінің биіктігінің белгісі.

Қарақабә қорғанынан табылған жауынгер-музыканттың бассүйегін тірі кезінде шеңбер етіп ойған (трепанация). Ойылған сүйектің шеңбер тесігінің айналасына қайта сүйек біткен, яғни медициналық әдістерден кейін адам тағы да өмір сүрген. Сүйекті мүлдем кесіп алып тастаған соң, бассүйектің ішкі жағынан жұқа қабықша болып сүйегі қайта өскен болуы да мүмкін. Қалай болғанда да көне түркілердің адамға мұндай жоғары деңгейде медициналық әдістерді қолдануы бақсылардың да қасиеттерінің белгісі – ауыруды емдеу, басқа тылсым күштермен аяқасып, ауруды көшіруінің, емдеу қасиетінің күштілігінің көрінісі. Бассүйектердегі көне отаның іздері ортағасырлық түркі халықтарының абыздары мен бақсыларының қоғамдық рөлі және атқарған қызметтері туралы тың мағлұматтар береді.

Жерленгендер тірі кезінде бір жағынан өз қоғамының, түркі дәуірінің мемлекетті басқару жүйесінде алар орны биік болған абыздар, екінші жағынан діни қызметкерлері, наным-сенімдерінің көрнекті өкілі болған бақсылар болуы мүмкін. Түркілік өркениеттің қалыптасуында бұлардың еңбегі елеулі. Олар рухани-мәдени тұтастықты құрап, дүниетаным мен адами қасиеттердің жаңа мазмұндарын қалыптастыруға ұмтылған. Қоғамдағы рөлі мен қызметі жоғары болған. Осының бәрі қорғанның құрылысының күрделілігі мен ішінде табылған сан-алуан бұйымдардан көрініп тұр.

Қару-жарақтарды бірге жерлеу сол дәуірдің әскери рухын беретін көрініс деп қабылдасақ, ал музыкалық аспаптар (әр түрлі пішінде), әрине, көнетүркілік көшпенділер қоғамының рухани дамуының айрықша ерекшелігін, атап айтқанда

адам өміріндегі музыканың ролі мен жерленгердердің музыкалық дарынының жоғары болғанын, түркілерде музыкалық аспаптардың басқа да түрлері болғанынан хабар береді.

Қарақабдан табылған ішекті музыкалық аспаптардың ішінде ыспалы аспаптың – қобыздың болуы музыканттардың атрибуттарының ішіне кіретін ең басты құралы және жауынгердің кәдімгі күнделікті, міндетті түрде қолданатын бұйымдарының бірі болып табылатынын аңғартады.

Қобыз аспабын тапқан археолог З.Самашев, аспапты қайта жасап қалпына келтіру туралы, оны зерттеп, дауысын шығаруға құштарлықпен ниет білдірді. Мұның себебін осы уақытқа дейін өзі тапқан музыкалық аспаптардың ешқайсысын сақтап қалуға мүмкіншілігі болмағандығымен түсіндірді. Халықаралық Түркі академиясының президенті Дархан Қыдырәлі мырза мен археолог Зейнолла Самашевтың тапсырысымен бұл тарихи жұмысты танымал қобыз жасаушы шебер, І-ші Республикалық ұлттық аспаптар жасайтын шеберлер конкурсының «Дана қобыз» номинациясы бойынша Ықылас Дүкенұлы атындағы І-ші орын иегері – Қанат Қазақбаев абыроймен атқарып шықты (3- сурет). Жауынгермен бірге жерленген қобыз қайта қалпына келтірілген соң академияның Түркі музейіне қойылды.

Аспаптың пішіні жағынан қазіргі қолданыста жүрген музыкалық аспаптардың бірнешеуіне ұқсас ортақ тұстары бар. Сыртқы пішіні жағынан ребаб, икиль мен кеманчаға ұқсас. Табылған қобыз аспабы рабаб пен кеманнан басқа, тіпті үні жіңішке, әрі нәзік қытай халқының пипа, эрху аспабына да ұқсайды. Бұл аспаптарды да қытайлар көшпенді түркі тайпаларынан қабылдаған. Қобыздың екі құлақ бұрауы, шанағы, мойны, жалпы пішіні жақсы сақталған. Бір таңқаларлығы – қобыздың ұзындығы қазіргі таңдағы қазақтардың қолданып жүрген қобыздарының ұзындығымен дәлме-дәл бірдей. Шанағына тері тартылып, жанынан табылған ысқыштың ұзындығынан артығырақ жасалған ысқышпен ысқанда қою, қобызға тән қоңыр, өте әсерлі мистикалық төмен дыбысты үн шығарды. Аспаптың жанынан, жауынгердің қылышының қасынан табылған ысқышты алып қарғанда осы аспаптың түркі халықтарының музыкалық аспаптары ғана емес, сонымен қатар Еуропаның скрипка, қытайдың коңху, эрху, корейдің ысқышпен де орындалатын жетігені – каягым аспаптарының да бастауы екеніне көзіңіз жетеді. Осыған дейінгі обалар мен қазбалардан, үңгірлерден табылған музыка аспаптарына ұқсас тұстары бар, ерекше, яғни ішекті аспаптардың ішіндегі ысқышпен орындалатын қобыз аспабы екендігін боздаған, аңыраған дауысы дәлелдеп, барлық күмәнді сейілтті. Бұл қобыз – Қарақабаның сұлу табиғатына сән берген, аспанмен таласа бой көтерген, киелі мекенді айнала қоршаған ағаштан – «қарағайдың түбінен қайырып алған қобыз». Бұл деректердің зерттелуіне және жарыққа шығуына Халықаралық Түркі академиясының президенті, тарих ғылымдарының докторы Дархан Қуандықұлы Қыдырәлінің тікелей мұрындық болуы үлкен абырой болды. Қазба жұмыстары Халықаралық Түркі академиясының қаржыландыруынан бастау алып, қобыз табылған қорымнан жауынгердің бес қаруы табылды. Бұл

тарихи оқиға 2015 жылы Халықаралық Түркі академиясының ұйымдастыруымен 18-21 тамыз аралығында Шығыс Қазақстан облысы, Қатонқарағай ауданының Берел ауылы маңындағы құнды жәдігерлер табылған Қарақабә жазығында өткен «Алтай – алтын бесік» атты халықаралық экспедицияға ұласты. Экспедицияға бірқатар мемлекеттерден, атап айтқанда, Әзірбайжанның археология және этнография институтынан, Қазақстанның Ә.Х.Марғұлан атындағы археология



(3- сурет)

институтынан, Қырғызстанның «Манас» қырғыз-түрік университетінен, А.Ясауи атындағы халықаралық қазақ-түрік университетінен басшылар мен білікті мамандар, танымал археолог-ғалымдар, сондай-ақ бірқатар шетелдік және қазақстандық жетекші БАҚ басшылары қатысты. Ашық аспан астында көрме ұйымдастырылып, археологиялық қазба жұмыстарынан табылған олжалар қатысушылар назарына ұсынылды. Олардың ішінен жаужүрек бабалар тұтынған қылыштың қынабы, қорамсақ және садақтың бөлігі айрықша көз тартқызып, қорамсақтың сан ғасыр бойы бүлінбей сақталғанына археологтардың өзі таңдай қақты. Сонымен қатар, осы жерден табылған қобыз аспабы таныстырылды. Ғалымдар «Қорқыт Ата кітабы» мен «Оғызнамеде» қобыз бен қолша қобыз туралы айтылғанын тілге тиек етті, іс-шара қорымнан табылған Түркі дәуірінің қобызының қоңыр үнімен жалғасты. Ежелгі түркілердің көне музыкалық аспаптарын алғаш жіктеген профессор Б.Сарыбаев ежелгі аспаптардың шығу кезеңі V-VII ғасырларды қамтиды деп жазды. Қарақабәдан табылған қобыздың қолданылған уақыты ғалымның айтқан мезгіліне сәйкес келеді. Осы күнге дейін қазақ жерінде, моңғол Алтайында, Қытайдың ШҰАА-да, Шығыс

Еуропа мен Ресейде, Украинада жүргізілген қазба жұмыстарынан музыкалық аспаптардың табылуынан көнетүркі халықтарының мәдени өмірі мен рухани даму жүйесінде музыканың ең маңызды роль атқарғанын, оның ішінде қобыз аспабының жоғарғы орын алғанын аңғаруға болады. Түркі өркениетінің Қытай, Еуропа, Азия кеңістігіндегі музыка мәдениетінің дамуына тигізген игі ықпалы тарихтан белгілі. Тарих бетінде белгісіз болған, жер қойнауында сан ғасырлар бойы сырын ашпай жатып қалған қобыз аспаптары табылған сәттер баршылық. Бағзы заманнан бері түркі жұртының айналасын қоршаған елдердің ән айтуы, аспаппен қосылып жырлауы алғашқы кезде қобыздың үнімен көмкерілгені ақиқат. Бұған дейін Алтайда Пазырық қорғанындағы (б.э.д. IV ғ.) қазбаларда табылған ежелгі музыка аспабын археолог С. Руденко алты ішекті арфа пішініне келтіріп реконструкциялаған. Ал, ғалым В.Басилов, Пазырық қорғанынан С.Руденко тапқан «сақ арфасын» керілген қылмен тартылатын аспап екендігін және дәл осының қазақ қобызы мен орыс гудогының негізін қалаушысы екендігін жорамалдаған.



Бұл музыкалық аспап қазіргі таңда Еуразия кеңістігінде кең таралған музыкалық аспаптардың ерекшеліктерін бойына сақтаған ішекті-ыспалы аспаптардың VII-VIII ғ.ғ. түркі дәуіріндегі байырғы түрі – қазақтың қобызы.

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. Самашев З.С., Чотбаев А. Древнетюрский воин-музыкант из Казахского Алтая// Средневековая городская культура и кочевая цивилизация бассейна реки Урал. – Уральск, 2012. – С. 280-292.
2. Гершкович Я.П. Спадщина Коркута в половецькому середовищі північного Причорномор'я // Археологія. – Київ, 2011. – №1. – С. 40–50.
3. Кляшторный С.Г., Савинов Д.Г. Степные империи древней Евразии. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2005. – 346 с.
4. Руденко С.И. Культура населения Горного Алтая в скифское время. – М.–Л.: Наука, 1953. – 402 с.

Белорусские погребальные песнопения в контексте похоронного обряда

Чжу Гэлимэн

*аспирантка Белорусского гос. университета культуры и искусств
г. Минск. Беларусь*

Аннотация. В данной статье раскрывается специфика, традиции и особенности белорусских погребальных песнопений как важного элемента траурного обряда белорусского народа. Погребальные песнопения белорусского народа представляют собой сложное и многосоставное явление. Особенности их развития связаны с религией, философией, моралью и традициями, что отображает высокий уровень традиционной культуры.

Ключевые слова: белорусские погребальные песнопения, плачевые напевы, погребальный ритуал, голошение, причитание, поминальный стих.

Андатпа. Бұл мақалада Белорус халқының қайтыс болған адамды соңғы сапарға аттандырудағы жоқтау әні арқылы халқының өзіндік ерекшелігін, салт-дәстүрлеріндегі болмысын көрсетеді. Аталмыш күрделі құбылыс олардың даму ерекшеліктеріндегі дін, философия, моральдық және дәстүрлермен байланысты мәдениеттерінің жоғары деңгейін көрсетеді.

Түйін сөздер: Белоруссия халқының жерлеу рәсімі, қайғылы әндер, жерлеу рәсімі, естелік, мемориалдық өлең.

Abstract. This article reveals the specifics, traditions and peculiarities of Belarusian funeral hymns as an important element of the mourning ceremony of the Belarusian people. The funeral chants of the Belarusian people are a complex and complex phenomenon. Features of their development are associated with religion.

Keywords: Belarusian funeral chants, mournful tunes, funeral ritual, voicing, lament, memorial verse.

Традиция сопровождения различными действиями важнейшие события человеческой жизни существует испокон веков. Совершение обрядов помогает объединению людей, наполняет происходящее событие символическим смыслом и придает ему особую значимость. Среди видов ритуальной музыки особое место занимают похоронные песнопения, функционирование которых связано с религиозными и философскими взглядами и представлениями, моралью и нравственно-этическими событиями.

Славянские народы, в числе которых русские, украинцы, белорусы, поляки и другие, с давних времён использовали музыку, пение и пляски в своих обрядах: свадебные и похоронные ритуалы, семейные торжества, как правило, сопровождались песнопениями. В разнообразных языческих обрядовых практиках обязательно имели место заклинания, песни, исполнение на различных музыкальных инструментах. С помощью музыки и пения люди общались с высшими силами, в том числе природными, обитающими в окружающем мире. Плачи как неотъемлемая часть похоронного обряда отличались своеобразными чертами среди жанров славянского фольклора. В Древней Руси даже существовала особая

профессия – плакальщицы, которых специально нанимали для оплакивания покойных.

Плачевые напевы традиционно исполняются в диапазоне интервала малой терции, реже их диапазон может быть увеличен до кварты. Воплощая реальное звучание плача, музыкальные интонации повторяют его характер и мелодическое строение. В мелодической основе похоронных плачей может сочетаться несколько интонаций или попевок. Среди характерных особенностей плачей отметим их прерывистость, так как строфы причитаний, имитируя плач, нередко заканчиваются своеобразным пассажем глиссандо, глубокими, долгими паузами на концах фраз, проговариванием последних слов вместо пения.



Нотный пример 2

Жанры славянской погребальной музыки немногочисленны и как отмечает исследователь М. Музыченко, среди них основными являются плач и поминальный стих. Анализ музыки народных плачей показывает, что, несмотря на значительную долю импровизационности, исполнительские приемы достаточно жестко закреплены в композиции и нередко играют структурирующую роль в напевах, что позволяет считать причитания культурной формой выражения горестных эмоций, в отличие от естественных рыданий. Таким образом, можно говорить о регуляции степени эмоционального напряжения посредством исполнения плачей и, следовательно, о ярком проявлении эстетической и психологической функций в народной ритуальной музыке. Утилитарные же функции реализуются в голошениях преимущественно благодаря текстам. Особенностью поминального стиха является то, что он возник в результате слияния двух культур: фольклорной и церковной. В стихах ярко выражены христианские нравственные принципы. В музыкальном отношении значительная часть поминальных стихов сочетает черты обиходной (православной) и песенной мелодики [2, с.14].

В музыкальной системе погребального ритуала белорусов преобладает строгость и четкость, замкнутость и непроницаемость для чужеродных

влияний, в числе обрядов жизненного цикла этот обряд самый архаичный и консервативный. В собственно музыкальном плане белорусские похоронные ламентации (голошения) являются цельным жанром, где объединены специфически интонируемый напев, импровизированный текст, особая пластика и поэтика постигнутой беды.

«Галашэнні» (рус. – голошения) или причитания представляют собой особое эспрессивное направление фольклора, сложившиеся под влиянием оплакивания горя. Манера и форма этого выплакивания-выговаривания имеет регламентацию, её каноны в каждом регионе отличаются по своим признакам, это один из наиболее древних жанров народного творчества. Голошения, как правило, приурочены к определенному обряду (похоронные, свадебные причитания), выделяются также необрядовые виды (бытовые, военные). Наиболее давнюю историю имеют причитания по умершим людям.

Тексты похоронных голошений чаще имеют незавершённую форму строения, хотя по мере развития и развертывания в обряде они достигают порой больших по масштабу повествований-монологов, в которых происходит органичное сочетание полной свободы выражения эмоции. Наиболее яркими чертами похоронного причета являются единство пения и физиологического плача и диалогическая основа, когда родственники покойного обращаются к нему с вопросами: «На кого ты нас оставил?», «Как нам дальше жить без тебя?», «Кто теперь за нас заступится?» и т.д.

Голошения и причитания уникальны тем, что помогают «выплеснуть» горе и негативные эмоции, уравнивают психологическую обстановку. В народной культуре существовал строгий запрет на плачи и голошения после заката солнца. Причитания исполнялись около гроба покойного, когда его выносили из дома, когда везли на кладбище, при прощании с ним на кладбище и погружении гроба, а также во время поминок через 9, 40 дней, через год. Начинали голосить по покойнику после того, как погаснет свеча, которую давали умирающему в руки при агонии. Женщины прижимались к покойному, рыдали, но старались плакать так, чтобы слезы на него не капали, потому что боялись усугубить его положение на «том свете», в жизнь на котором они верили. Похороны считаются «богатыми», если в обряде задействовано много плакальщиц. По существующей традиции на похоронах голосят все близкие родственницы. Если же молодые дочери или внучки умершего, выросшие в городе, не владеют этим искусством, они должны нанять голóсницу, то есть попросить дальнюю родственницу или соседку исполнить плач, адресованный к уходящему навсегда близкому человеку, от своего имени. Наемную плакальщицу по завершению похорон всегда одаривают – приносят ей домой какой-нибудь подарок (вещь, сладости). Расплачиваться деньгами за исполнение ритуального плача от твоего имени «не положено» [3, с.101].

В похоронных голошениях преобладает рассказ о качествах покойного, о трудностях, ожидающих семью, о чувстве собственного горя. Плачущая ведёт свой монолог, обращаясь непосредственно к покойнику, под впечатлением его

визуального восприятия. Здесь хронологически скрещиваются два временных аспекта: с одной стороны, ретроспективно-событийный пересказ «жизни умершего и его деяний, а с другой — сиюминутный, связанный с моментом переживаний [4, с.13-14].

♩ ≈ 180

А мой Божа чка,
 Што ж ты на-ра-біў.
 Ча-муж ты дзі-ця-ці за-браў?
 Хай бы ты за-браў зо-ра-чкі,
 Я-ныж ні-я-сна све-цяць,
 А ме-ся-чык на-шта ві-дне-нькі?

Нотный пример 2

♩ ≈ 108

1. Ох, сы-нок мой за-да-ты, ох, сы-нок мой да-ра-гі.
 Ох, ру-чкі ма-е да-ра-гі-я.

Нотный пример 3

Как отмечают белорусские исследователи Т. Варфоломеева и Н. Козенко, на протяжении всего ритуала господствует одна эмоция, и в каждом населенном пункте бытует только один напев, воспринимаемый местными жителями как традиционный знак-символ горя. Он звучит на протяжении всего ритуала, объединяя

все восемь последовательных его частей, каждая из которых представляет самостоятельный музыкально-вербальный комплекс и, соответственно, восемь циклов причитаний: 1 цикл причитаний используется сразу после смерти, 2 – при изготовлении гроба и переносе в него умершего, 3 – когда родные и соседи приходят в дом умершего, 4 – при выносе покойника из дома, 5 – во время шествия на кладбище, 6 – во время похорон, 7 – при возвращении с кладбища и на поминальной трапезе, последний 8 – в поминальные дни [1].

Характер дыхания, запечатленный в плачах, средняя протяженность дыхательного цикла, забор воздуха для вдоха, представляется как попытка успокоения на короткое мгновение. В напеве с помощью средств музыкальной выразительности отображается внутреннее состояние человека, находящегося в трагически-нервном возбуждении, порой на пороге нервного срыва. Вокализация свободно сменяется (чаще – в похоронных причетах) реальным, речевого плана, громким или тихим эксталично насыщенным проговариванием заключительных слогов мелостишия с озвученными придыханиями-всхлипываниями (их музыкальный эквивалент – различные, захватываемые как бы невзначай близко лежащие тоны-опевания, нередко – секундово-квартовые пунктирные фигуры-орнаментации) и даже криком [5, с. 95–99].

Свабодна

І пта - ша - чкі па - сну ўшы бы - лі,
не па - сту - ка - лі ў а - ке - нца ма - ё.
то я бы - ла б ва - дзе - йкі ця - бе за - не - сшы,
то га - ло - ўку а - бла - жы - ўшы...

Нотный пример 4

Таким образом, тема смерти проходит через многие жанры фольклорного творчества: сказки, былины, анекдоты, пословицы, поговорки и другие. Погребальные песнопения сопровождают похоронный ритуал, звучат в последнем обряде человеческой жизни. Наибольшими своеобразными чертами среди белорусского фольклора отличаются плачи, которые являются неотъемлемой частью похоронного обряда. Белорусский народ придавал серьезное значение голошениям, так как

верил, что после оплакиваний и причитаний покойный получает отпущение грехов. Через похоронные плачи (причитания, голошения) активно сохраняется форма непосредственного духовного общения с загробным миром, с умершими людьми.

Список использованной литературы:

1. Варфоломеева, Т.Б., Козенко, Н. А. Музыка обрядов жизненного цикла белорусов / Т. Б. Варфоломеева, Н. А.Козенко // Искусство и культура. – 2012. – № 4(8). – С. 111-118.
2. Музыченко, М.М. Музыка скорбных и траурных ритуалов России / М.М.Музыченко: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 2014. – 26 с.
3. Разумовская, Е.Н. Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х – 2000-х гг.) / Е. Н. Разумовская // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2012. – С. 88–104.
4. Сысов, В.М. Белорусские голошения в структуре погребальной обрядности: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.09 / В.М. Сысов; Академия наук Беларуси, институт искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1993. – 23 с.
5. Тавлай, Г. В. Семантика плача в поле его разночтений обрядовой белорусской мелодики / Г. В. Тавлай // Вестник культуры и искусств. – 2016. – № 4 (48). – С. 91–102.

Соғыс жылдарындағы Павлодар облысының мәдени мекемелерінің патриоттық тәрбиедегі рөлі

Сметова А. А. п.ғ.к.

ҚазҰӨУ. Нур-Сұлтан қ. Қазақстан

Аңдатпа. Мақалада Павлодар облысындағы музыкалық-ағартушылық мекемелерінің соғыс жылдардағы патриоттық тәрбие берудегі маңыздылығы қарастырылады. Ұлы Отан соғысы кезеңіндегі мәдени-ағартушылық мекемелердің рөлі, мәдениеттер әрекеттестігі, жаңа тарихи жағдайдағы музыкалық ағартудың мазмұны ашылған.

Түйін сөздер: музыкалық ағарту, мәдени-ағарту жұмысы, мәдени-ағарту мекемелері, көркемөнер шығармашылығы, патриоттық тәрбие.

Abstract. The importance of patriotic education in the musical-enlightenment institutions of Pavlodar region during the war is discussed in the article. The content of musical-enlightenment in the new historical conditions, the interaction of cultures, the role of cultural-enlightenment institutions during the Great Patriotic War is revealed.

Keywords: musical education, cultural and educational work, cultural and educational institutions, artistic creativity, patriotic education.

Аннотация В статье рассматривается важность патриотического воспитания музыкально-просветительских учреждений Павлодарской области во время войны. Раскрыто содержание музыкального просвещения в новых исторических условиях, взаимодействие культур, роль культурно-просветительских учреждений в годы войны.

Ключевые слова: музыкальное воспитание, культурно-просветительская работа, культурно-просветительские учреждения, художественное творчество, патриотическое воспитание.

Республиканың 40% аса тұрғынының өмірін алып кеткен, Қазақстан бойынша жойқын құйынды болып өткен 30-жылдардың аяғында Павлодар облысының тұрғындары жоғалғандарын қайта қалпына келтірді. Жаппай қуғын-сүргіндердің үні әлі күнге дейін басылған жоқ.

Халықтық шаруашылықтың, білімнің, мәдениеттің барлық саласында өте жоғары қарқында дамуын белгілеу үшін Павлодар облысының болашағының іргетасына алғашқы кірпішін қалаған біздің бастаушылардың өміршендігі мен ынта-жігері.

Павлодар облысының біліміне байланысты Павлодардың 1938 жылы құрылды. Павлодардың халықтық білім бөлімі 1938 жылдан бастап 1939 жылға дейін облыс Кеңесінің жұмыскерлер, шаруалар мен қызыл армия депутаттарының атқарушы комитетінің қарамағында болды. 1939 жылдан бастап облыстық халықтық білім бөлімі Павлодар облысының еңбек етушілер депутаттарының Кеңесінің атқарушы комитетіне бағынды.

Павлодарлық облыстық халықтық білім бөлімі қалыптасқан алғашқы жылдары халықтың сауатсыздығымен күресу оның басты міндеті боды. 1938 жылы облыста 12000 сауатсыздар мен 14000 аз сауаттылар болды.

Санақ бойынша 1939 жылы жаңа облыста 251,3 мың адам болды. Жалпы аумағы 127,5 мың шаршы шақырымды құрады.

Ұлы Отан Соғысы қарсаңында 133 жастар клубы, 180 оқылым, 151 кітапханалар мәдени-ағарту жұмысымен айналысты. Облыста 6 автодыбысты көшпелі кино, 87 кино қондырғылар және 11 үнсіз кино қондырғылар жұмыс істеп тұрды. Сауатсыздықты жою жұмыстарын жалғастыра берді.

Облыс орталығында 29 мың тұрғынымен драматикалық театр жұмыс істеп тұрды [2]. Соғысқа дейін жұмыскерлер клубының әуесқой топтарының негізінде қалалық біріккен орыс-қазақ театры жұмыс істеді. Жаппай музыкалық ағарту жүйесінің қалыптасуы осы жылдары театрмен, музыкалық-драматикалық өнердің дамуының міндеттерімен тығыз байланыста болды, біздің көзқарас үшін бұл музыканың халықтық-поэтикалық шығармашылықпен өзара қарым-қатынастың жаңа үлгісі болды.

1938 жылы Павлодарда Пионерлер үйі ашылды. Басында онда бірнеше ғана үйірмелер болды. Алғашқы пионерлер қиын емес пайдалы істермен айналысты: саябақтарда ағаштар отырғызды, көркемөнерге арналған шоу-бағдарламаларға қатысты, көрмелер ұйымдастырды.

Соғыс жылдарында музыкалық-ағарту жұмыстары идеологиялық және тәжірибелік міндеттерді шешті. Үйірме жетекшілерінің күштері бір жағынан көркемдік сауатын тәрбиелеуге бағытталған болса, екінші жағынан үйірмелерде мәдени-ағарту жұмыстарының тәжірибесіне бағытталды. Соңғы мақсат – революциялық, еңбек және лирикалық әндердің жұмыс массасына енуі болды.

Жас әрі бесіктен белі қатпаған елге сауатты білімді адамдар қажет болды. Кең ауқымды кітапханалар жүйелері, клубтар мен басқа да мәдени-ағарту мекемелері құрыла бастады.

1941 жылы фашистік Германияның Кеңес Одағына енуі тарихшы-ғалымдардың айтуы бойынша, ең ірі әскери қақтығыс болды. Бұл бостандық үшін және Отанымыздың тәуелсіздігі үшін кеңес халқының Ұлы Отан Соғысы болды.

Қарсыласу әскери және әлеуметтік-экономикалық саланы ғана емес, рухани, көркем – шығармашылық өмір саласында қамтыды.

Кеңес халқының патриоттық қызметінің барлық бағыттарына соғыс жылдары Қазақстанның өнер жұмысшылары жанқиярлықпен қатысты. Қорғаныс қорына 5.300 мың рубльден аса ақша аударылды. Фашизмді жеңуге Павлодар облысы өзінің ерекше үлесін қосты. Ұлы Отан Соғысы кезіндегі армияда 46,2 мың павлодарлықтар қызмет етті. Облыс тұрғындары барлық ірі шайқастарға, соның ішінде Берлинді басып алуға қатысты. 10 мыңнан аса сарбаздар соғыс сыйлығының иегері атанды, 23 павлодарлықтар ең жоғары сыйлық Кеңес Одағының батыры атағына ие болды. 8 жауынгер Даңқ орденінің толық иегері болды. Дерлік жарты павлодарлықтар Отан соғысының шайқас алаңынан оралмады.

Өнер майдан мен тылдың катал күндеріне органикалық түрде енді. Соғыстың алғашқы күндерінен бастап-ақ көптеген музыканттар сарбаздар

болды. Композиторлар, студенттер, музыка мекемелерінің мұғалімдері, мектеп мұғалімдері шақырту бойынша және ерікті түрде барды.

Музыка майдан өміріне соғыстың басынан бастап енді. Соғыстың барлық жылдарында ең қуатты және кең таралған тылда, азаматтық тұрғындар арасында, фабрикаларда, зауыттарда, совхоздар мен колхоздарда әуесқой топтардың желісі болды. Әрбір әскери бөлімде өз әуесқойлық іс-шаралары болды, концерттері кез-келген жағдайда өтті. Олардың соғыс жылдарындағы қызметі олардың өз ерекшеліктері мен қиындықтарымен ерекшеленді.

Жаңа тарихи жағдайдағы музыкалық ағартушылықтың мазмұны кеңестік музыкалық білім беру жүйесінің жалпы міндетіне мойынсұну кезінде патриоттық тәрбиемен тығыз байланысты болды.

1941 жылдың 22 және 23 маусымында КСРО Халық Комиссарлары Кеңесінің жанындағы Өнер ісі жөніндегі комитетінде жаңа әскери жағдайларға байланысты өнердің және жаппай шығармашылықтың міндеттері қарастырылды.

1941 жылы 30 маусымда Комитетте кәсіби және өнерпаздық ұжымдар үшін жаңа шығармаларды іріктеу бойынша арнайы репертуарлық комиссия құрылады.

Өнерпаздықтың дамуына үнемі назар аудару, массаларды үйірмелерге айналдыру, олардың қоғамдық өмірге қатысуы жергілікті партиялар мен кеңестік органдарға берілді. 1941-1943 жылдары көптеген республикаларда, аумақтарда және өңірлерде саяси білім беру мамандарының конференциялары мен ауылдық көркемөнерпаздықтың қызметкерлері болды, онда оның дамуының көптеген мәселелері талқыланды.

1943 жылы көркемөнерпаздықтың дамуының қажеттілігі және оны саяси-тәрбиелеу және үгіт-массалық жұмысында пайдалануға Орталық Комитет жергілікті саяси органдардың назарын аударды.

Осы салада музыкалық тәрбиелеу және кадрларды дайындау соғыс уақытының мазмұнын көрсететін алдыңғы жылдардың принципіне және тәжірибесіне сәйкес дамыды. Бірақ, осымен қатар, соғыс музыкалық-ағартушылық жұмысының жаңа түрлерін өмірге әкелді. Үлкен масштабта музыкалық шефтік жұмысы болды. Музыкалық-ағартушылық іс-шараларын жүзеге асыруда мектептер мен концерттік ұйымдар арасында үлкен жақындастық байқалады.

Соғыс жылдарында Қазақстан еліміздің ең маңызды өндірістік және мәдени орталықтарының бірі болды. Мұнда көптеген мәдениет мекемелері көшірілді, сонымен бірге Мәскеуден, Ленинградтан, Киевтен және басқа да қалалардан көптеген мәдениет қызметкерлері келді, олардың арасында музыканттар мен мұғалімдер болды. Бұл республикада жаңа музыкалық-ойын-сауық және білім беру мекемелерін ұйымдастыру үшін қолайлы жағдайлар жасалды.

Алма-Атаның өнер қайраткерлері, соның ішінде көшірілгендер (К. Байсейітова, М. Ержанов, Л. Александровская, С. Эейзенштейн, Н. Крючков және басқалар) Қазақстанның өнер қызметкерлеріне үндеу тастады: «Қызыл армия жетім балаларды еріксіз өлімнен құтқарды. Біздің міндетіміз – оларға қамқорлық жасау.

Қазақстанға аналарға қамқорлыққа мұқтаж мыңдаған бала көшірілді. Оларға аянышсыз қарау мүмкін емес. Олардың беттері бозғылт, көздерінде қорқыныш бар. Олар басып тапталған шөпке ұқсайды. Біздің қасиетті міндетіміз – олардың балалық шақтарын өздеріне қайтару, олардың отбасыларының орнын басу, оларға қамқорлық жасау, аналық қамқорлық жасау. Біз оларды киіндіріп, аяқ киім беріп тәрбиелеуіміз керек [4].

Мәдениет және өнер қайраткерлерінің үндеуі барлық адамдардан жылы қолдау тапты. Көптеген адамдар ұжым болып балалар үйінің тәрбиеленушілерін, балабақшаларды қамқорлыққа алып, көшірілген балаларды қамқорлыққа ала бастады. Ата-анасыз қалған балаларды жүздеген әйелдер тәрбиелеуге және асырап алуға балалар үйлеріне және көшірілген балаларды жұмысқа орналастыру комиссиясына өтініш білдірді. Республикада барлығы 9,2 мың бала асырап алуға берілді [5].

Мектептен тыс балалар мекемелері – жас техниктер станциялары, пионерлер үйлері үлкен жұмыс жасады. Көркемөнерпаздық үйірмелері кеңінен таралды, әртүрлі драмалық үйірмелер, балалар студияларының хоры пайда болды, өнерпаздық іс-шаралар тек қалаларда ғана емес, ауылдық жерлерде де кеңінен дамыды. Мектепте өз аймағының, қаласының, ауылының тарихын зерттеді, мектеп тарихынан альбомдар жасап, әскери әңгімелер жүргізілді, қызыл армия әскерлерімен белсенді түрде хат жазысты, әсіресе соғыс жылдарында, балалар үлкендерді қатты қолдады, олар үшін жылы киімдер жинады және оларды майданға жіберді.

Мәдениеттердің өзара әрекеті – бұл әлеуметтік қоғамның типтік феномені, бірақ Қазақстанда бұл үдерістерге нақты айқындықпен көрінуіне мүмкіндік беретін өзінің ерекше алғышарттары, өздерінің тарихи жағдайлары бар. 100-ден астам ұлт өкілдері республиканың этникалық құрамын анықтап, қоғамның, оның мәдениетін интернационалдандыру үрдістерін тудырды.

1943 жылы нағыз соғыстың қызған кезінде Павлодарда Мәскеу мен Ленинградтан көшірілген музыканттар музыкалық мектеп ашты. Мектеп ашудың бастаушысы және ұйымдастырушысы әнші Антонина Александровна Смирнова және музыкант Гита Абрамовна Балтер болды. Мектеп сол кезде қала мен облыстың жалғыз музыкалық орталығы болды. Мектеп оқушылар арасында беделге ие болды. Кішкентай музыканттарды барлық жерде қуана қарсы алды.

1923 жылы Өскемен қаласында құрылған және 1929 жылы Павлодар қаласына ауысқан Музыкалық білім беретін тағы бір мекеме Павлодар қаласының ең көне орта оқу орны – В.В. Воровский атындағы педагогикалық училище болды. Ол екі ғимаратта орналастырылды. 1888 жылы салынған ескі ғимарат 1968 жылға дейін асхана, акт залы және аудиториялары бар 3 қабатты жаңа ғимарат салғанға дейін тұрды. 1943 жылы педагогикалық мектепте музыка бөлмесі ұйымдастырылды.

Оқушылар көркемөнерпаздық топтарын құрды, олардың ішінде – әйелдер үрмелі аспаптар оркестрі, қазақ және орыс халық аспаптар оркестрлері, эстрадалық ансамбль, хор болды. Училищеде Кеңес Одағының Батыры С.

Муткенов, Қ.Суроганов, Социалистік Еңбек Ері М.Қабылбеков, жазушылар К.Идрисов, Ж. Ақышев әр уақытта оқыды. Қазақ КСР еңбек сіңірген мұғалімі Б. Ахметовтың аты училище тарихымен байланысты.

Павлодар облысы аумағында жұмыс істейтін Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының өкілі Қазақ КСР Мәдениет министрлігінің алғашқы концерттік ұйымына жатады.

1941 жылы 19 қарашадан №834 Жамбыл атындағы Қазмемфилармониясының қаулысымен тағайындалған уәкілетті М. Гайгородецкий 5.12.1941 жылдан бастап жұмыс істей бастады. Уәкілеттінің қызметі облыстың жұмыс істейтін тұрғындары үшін мәдени қызмет көрсету мақсатында концерттік топтар, ансамбльдер құрудан басталды. Осылайша, 1941 жылғы 16 желтоқсандағы № 4 уәкілетті өкілдің бұйрығымен «№1 эстрадалық-цирктік шаруашылық есептік» деп аталатын алғашқы шаруашылық есептік жеті адамнан құралды.

Одан әрі ұйымдастырылды:

– 7 әртістен тұратын шаруашылық есептік концерттік ансамбль (1941 жылғы 26 желтоқсандағы № 5 бұйрық);

– төрт адамнан тұратын «№2 эстрадалық-цирктегі колхоздық бригада» атты өзіндік концерт бригадасы (1942 жылғы 16 ақпандағы № 11 бұйрық) [8];

– төрт адамнан тұратын «№2 концерт-эстрадалық ансамблі» (1942 жылғы 31 шілдедегі № 28 бұйрық) өзіндік концерт бригадасы.

Кеңес Одағының басқа қалаларынан Павлодар облысына жіберілген әртістер жергілікті концерт бригадасының құрамына жиі кірді. Осылайша, Ленинградтық эстраданың екі әртісімен «Түстердің биі» аттракционы жергілікті концерттік ансамблінің құрамында шығындарды есептеу әдісі бойынша жұмыс істеуге рұқсат етілді.

1942 жылғы 23 ақпандағы №12 бұйрыққа сәйкес мәдени тәртібімен әскери бөлімдер мен ауруханаларда көркемдік қызмет өткізілді. Бұйрықта әскери бөлімдерде ұйымдастырылған барлық концерттер туралы, концерт қойылған ұйымның пікірімен бірге дереу хабардар ету қажет екені көзделген. Мәселен, 1942 жылғы 19-20 желтоқсанға 9 адамнан тұратын №1 концерт бригадасы 1942 жылдың 18 желтоқсанынан № 51 уәкілеттінің бұйрығы бойынша, № 3604 эвакуациялық аурухананы қамқорлыққа алу үшін Шарбақтыға жіберілді.

1942 жылғы 9 мамырдағы № 2448 Павлодарлық эвакуациялық аурухананың пікірі Павлодар облысы мемлекеттік мұрағатының құжаттарында сақталды, онда М.А. Марчессаның өнер басқаруымен мемлекеттік эстраданың және цирктің әртістері эвакуациялық ауруханада емделіп жатқан науқастар мен жараланған сарбаздар, командирлер мен саяси қызметкерлер үшін 12 шефтік концертін берді. Пікірде: «... көркем бөлігі, әртістердің орындауы – тамаша. Әртістер үлкен жетістіктерге жетті, әртістердің әрбір қойған қойылымдары бірнеше рет шақырылды. Сарбаздар, командирлер мен саяси қызметкерлер үлкен ықыласпен (құжаттағыдай) және қалауымен тындап, бүкіл ұжымға шын жүректен риза

болды». 1942 жылдан бастап павлодарлық әртістер Алтай өлкесіне, Новосібір облысына гастрольдік сапарға шыға бастады .

1942 жылғы 13 қаңтардағы № 7 уәкілетті бұйрығы бойынша концерт бригадаларының жұмысын жетілдіру, оның сапасын жақсарту мақсатында филармонияның барлық қызметкерлері репертуарын бекітіп, тіркелулері қажет болды. 1942 жылғы 16 қазаннан бастап № 39 уәкілеттік бұйрықпен әртістердің категориясын, бригадаларды сертификаттауды анықтауға шаруашылық есептік бригадаларын қарау үшін комиссия құрылған болатын [12].

1942 жылы концерт командалары мен ансамбльдері 561 кешкі және 37 таңертеңгі концерттер бергенін атап өту керек. Оның ішінде 155 егіс науқанын жүргізу, 158 жинау, 56 шефтік концерт, 5-і елдің қорғаныс қорына тапсырылды, барлығы 348 мың көрерменге қызмет көрсетілді. 1943 жылдың қараша айынан бастап құрылған концерттік бригадалар мен ансамбльдер және Павлодар облысындағы Жамбыл атындағы Уәкілетті Қазмемлекеттік филармониясының концерттік-эстрадалық бірлестігі, құжатқа сәйкес, Жамбыл атындағы Қазмемлекеттік филармония филиалы деп аталды.

Тұрақты концерт залының ашылуымен Павлодар қаласындағы филармонияның концерттік қызметі кеңейді; әкімшілік Алматы, Новосибирск, Омбы қалаларынан келген гастрольді ансамбльдердің Павлодар облысында жұмыс істеу туралы келісімшарттарын жасады.

Павлодар қалалық атқару комитетінің 1943 жылғы 13 тамыздағы № 12-202 шешімімен концерттік қызметті дамытуға қалыпты жағдайлар жасау мақсатында жұмыс көлемінің өсуіне байланысты бұрынғы пионерлер үйінің құрылысы ҚазМемлекеттік филармониясының филиалына жалға берілді [14].

Облыстық өнер басқармасының 1944 жылғы 2 сәуірдегі № 13 бұйрығы негізінде филармонияда қуыршақ театры құрылды, оның директоры С.С. Кострич болды. Жалпы алғанда, 1945 жылы Қазмемлекеттік филармониясының филиалы 367 эстрадалық концерттер қойды, 55,8 мың көрерменге қызмет көрсетілді .

Қалада Қазмемлекеттік филармония филиалының шақыруы бойынша, украиналық драматургтар бригадалары, Рубцовский драма театры, Малинин баяншылар ансамблі, қытай концерттік бригадалары, Мәскеу, Новосибирск және т.б. қалалардан концерттік бригадалар жұмыс істеді, барлығы шақыру бойынша 31 команда жұмыс жасады.

А.П. Чехов атындағы Облыстық драма театры 1945 жылдың қарашасында ашылды. Халық әртісі Қаз. ССР Струнина, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген әртісі. М.Г.Бушуев сияқты сахнаның керемет шеберлері театрда өсті.

Ұлы Отан соғысы кезінде көптеген музыкалық-мұғалімдер Павлодар облысына көшірілді, бұл ұлттық орындаушылық және педагогикалық кадрлардың өсуіне ықпал етті. 1943 жылы алғашқы филармония музыкалық мектебі, 1945 жылы орыс театры ашылды. Соғыс музыкалық-ағартушылық жұмыстарының жаңа формаларын өмірге әкелді, үлкен масштабта музыкалық шефтік жұмысы болды. Музыкалық-ағартушылық іс-шараларын жүзеге асыруда мектептер мен

концерттік ұйымдар арасында тамаша жақындастыру бар. Аймақта алғаш рет Мәскеу, Новосибирск, Украина, Қытай және басқа елдердің концерт бригадалары жұмыс істеді.

Соғыс жылдарында мәдени-ағартушылық мекемелердің рөлі айтарлықтай өсті. 1945 жылы көшбасшылық бірлікті қалыптастыру үшін өлкелік, облыстық, қалалық және аудандық еңбекшілер депутаттарының атқарушы комитеттерінде мәдени-ағартушылық мекемелерінің бөлімдері құрылды. Оларға барлық кітапханалар, мұражайлар, клубтар, мәдениет үйлері, лекциялық бюро, мәдениет парктері және жергілікті маңызы бар демалыс орындары бағынды.

Соғыс жылдарында, керемет қиындықтарға қарамастан, Қазақстан Республикасының үкіметі мәдени-тәрбиелік жұмысына көп көңіл бөлді, білім беру мен халықты одан әрі жан-жақты дамытуға қам жасады.

Пайдаланылған әдебиет тізімі:

1. ПОМА. 785 қор, тіз. 1, 2, 253-беттер.
2. Тереник М.С. Павлодар: бұл біздің тарихымыз. – Павлодар, 2000, – 201б.
3. Жұмашев А.А. Ұлы Отан Соғысы жылдары (1941-1945) Қазақстандағы әлеуметтік мәдениеттің дамуы. – Алматы, 1990, – 245 б.
4. Казахстанская правда. 1942 ж., 1 наурыз, 3-бет.
5. Қазақстан 1941-1945 жж. Кеңес Одағының Ұлы Отан соғысы кезеңінде, Т.1., – 500 б.

«Новая волна» и «Cultural technology» в контексте
аудиовизуальных искусств Республики Корея

Рыбкина Илона

*аспирантка Киевского Национального университета театра,
кино и телевидения имени И.К. Карпенко-Карого
г. Киев. Украина*

Аннотация. В статье анализируется формирование «Корейской волны». Рассмотрена структура «Cultural technology» как основной способ организации массовой культуры Республики Корея.

Ключевые слова: «Корейская волна», «Cultural technology», массовая культура, Республика Корея.

Аңдатпа. Мақалада «Корейлік жаңа толқынның» қалыптасуы талданады. Корей Республикасының бұқаралық мәдениетін ұйымдастырудың басты жолы «Мәдениет технологиясының» құрылымы болып саналады.

Түйін сөздер: «Корейлік жаңа толқын», «Мәдениет технологиясы», жаппай мәдениет, Корея Республикасы.

Abstract. The formation of the «Korean wave» is analyzed. The structure of the «Cultural technology» is considered as the main way of organizing the popular culture of the Republic of Korea.

Keywords: «Korean wave», «Cultural technology», popular culture, Republic of Korea.

В устоявшейся западной киномысли при упоминании понятия «Новая волна» в первую очередь говорят о «Французской волне» и о изысканиях Андре Базена, создавшего теоретическую основу для развития уникального национального кинематографа. Успех фильма «400 ударов» (1959) Франсуа Трюффо доказал, что в искусстве кинематографии решающую роль играет личность автора и история, рассказанная на киноэкране, отчетливо формируется уникальный стиль киноповествования, в который на равне с игровыми (постановочными) элементами вплетается некая, подчеркнута реальная, документальная эстетика.

Успех французский малобюджетных фильмов, сторонников взглядов Базена, в корне изменили позицию европейцев по отношению к искусству кинематографии и стало точкой отсчета для появления похожих творческих феноменов во всей Европе. Среди успешных «Новых волн» 60–70-х гг. XX столетия выделяются: «Новое немецкое кино», «Кино молодых и злых», «Чешская волна», «Кино моральной тревоги» (Польша). Возникло уникальное творческое течение, в рамках которого чуть ли не каждая Европейская страна смогла дать новое дыхание национальным кинематографическим школам. Вышеупомянутые культурологические процессы коснулись, но не только Европы. Во многих странах Азии начиная с 70-х возникли собственные «Новые волны». К примеру, кинематографисты Японии и Гонконга были ориентированы, в первую очередь, на некую творческую свободу, обеспечивающую вне системности их существования. Они обладали ярким авторским почерком, сохраняя национальную идентичность.

Но их творчество было сфокусировано на относительно небольшую аудиторию.

Иначе проявился феномен корейского кинематографа. Фильм «Служанка» (1960, реж. Ким Ки Ен) можно считать первой попыткой формирования нового направления в рамках «золотого века» корейской кинематографии, но жестокая цензура и система государственного квотирования не способствовали формированию корейской «новой волны» как целостного кинематографического направления. В то же время, система квотирования способствовала созданию материальной базы кинематографа, и уже начиная с 80-х г. на международных кинофестивалях западный мир знакомится с фильмами (получающие награды и гран-при) Республики Корея, чему способствовали режиссёры Им Квон Тхек, Пак Кван Су, Кан Дже Гю, Пак Чхан Ук и Ким Ки Дук.

Развитие «Корейской волны» имеет отличительные от Гонконга и Японии культурные особенности. Начиная с 1980-х годов корейское правительство кардинально сменило тактику в культурной политике и сделала ставку на развитие телевизионных форматов. Особое влияние на принятое решение имели корейский бизнес-корпорации «чоболь» (денежный мешок) среди которых и всемирно известный производитель, а особенно – телевизионной техники – Samsung. Дело в том, что повышение производства и спроса на телевизоры влекло за собой и необходимость заполнения всевозможных сеток вещания, создавать всё более завлекающий национальный медийный продукт. Кроме того, повышение спроса на техническую продукцию Кореи за рубежом (а особенно в Китае), неизменно влекло за собой и продвижение корейского культурного контента. Таким образом, Корея медленно и уверенно завоевала внимание китайского зрителя, впоследствии чего китайцы даже сформулировали термин «Халлю» («Корейская Волна», возникший в середине 1990-х), когда корейские телесериалы и поп-музыка получили большую популярность в Китае. Заметим, что в это же время, в 1992 году, были установлены и дипломатические отношения между Кореей и Китаем. Так, например, телесериал (по-корейски дорама) «Что есть Любовь?» одним из первых получил известность в Среднем государстве, появился в эфире на канале «ССТV» в 1997 г., его аудитория составила 4,2%, а это значит, что его смотрели более 150 миллионов китайских телезрителей. Корейская, особенно танцевальная музыка, стала популярной среди молодежи в Китае – именно потому, что с 1997 года в Пекине стартовала радиотрансляция программы «Сеульское музыкальное агентство». Большое значение для возрастающей популярности «Корейской волны» в Китае имел концерт группы «Н.О.Т», который состоялся в феврале 2000 года на Пекинском Рабочем стадионе. При упоминаниях об этом концерте в корейских СМИ активно начал использоваться термин «Халлю», или «Корейская волна»

Название «Корейская волна» впервые встречается в китайской газете «Пекинская молодежь», вышедшей в начале ноября 1999 года.

География распространения «Корейской Волны» не ограничилась Китаем и в 2003 году достигла Японии, когда в эфире NHK появился корейский телесериал

«Зимняя соната», мгновенно ставший хитом, позволивший корейскому актёру Пе Ён Джуну пробудить уважение к своей стране и её культуре, вызвать восхищение у японских фанатов. И даже вызвать у японцев туристический интерес – непреодолимое желание посетить многочисленные корейские места действия сериала, такие как остров Намис. Примерно 20% японцев посмотрели его зимой 2003 года, было даже продано 300 000 DVD-копий этого сериала, а в 2009 году японские аниматоры, выкупив у создателей права на сценарий, сняли одноимённый аниме и пригласили тех же корейских актёров из оригинального сериала, озвучить тех же персонажей на корейском языке (субтитры – на японском). Кроме того, в последней серии корейские актёры Пе Ён Джун и Чхве Джиу лично разыграли сцену свадьбы главных героев [1].

Благодаря этой роли Пе Ён Джун получил статус самого дорогого актёра Кореи и первого корейского актёра, приглашенного сниматься в японских сериалах. Сам актер согласился только на роль в дораме «Хозяин отеля». Кроме того, его популярность достигла таких заоблачных рейтингов, что его стали приглашать в телепередачи с участием японских политиков. Премьер-министр Японии Коидзуми Дзинтиро (лидер Либерально-демократической партии Японии и премьер-министр Японии с 2001 по 2006 годы) в 2004 году лихо отметил, что Пе Ён Джун и его герой Кан Джун Сан, имеет намного большую популярность в Японии чем он. Любовь японских зрителей, ценящих образованность, не кажется странной, потому Пе Ён Джуну получил высшее образование по специальности киноведение в самом древнем (основанном в 1304 г.) конфуцианском университете «Сонгюнган». Блестящее образование, безупречное поведение на приемах, и что очень важно – полное отсутствие на страницах желтой прессы, способствовали Пе Ён Джуну иметь уважение политической элиты не только в Корее, но и в Японии. Этот факт сразу же повысил статус и требования к корейским актёрам в азиатском обществе.

«Корейская волна» не сводится к выражению авторской позиции или творческим экспериментам, а направлена на создание продукта массовой культуры в сферах кинематографии, телевидения и популярной музыки, что и выделяет её из общепринятого европейского контекста «Новых волн».

Главной сферой своего приоритетного развития Республика Корея выбрала аудиовизуальные искусства – сериалы и музыкальную индустрию.

Приоритетной движущей силой для развития кинематографии стала борьба за культурную идентичность и независимость, за право работать в своем государстве ради своего зрителя, используя достижения собственного культурного наследия, собственные культурные коды. Своим талантом,

трудом и патриотизмом корейские режиссеры создали не только уникальный национальный кинематограф, но и первоклассные телевизионные продукты.

В корейской медийной системе существует три вида уникальных национальных форм телевизионных сериалов:

Макчан – классический корейский жанр, аналогами в западной культуре служат «мыльные оперы» и латиноамериканские теленовеллы. Это семейные саги, обычно мелодрамы по 100-120 эпизодов. В интервью одному из украинских изданий Бае Кенни (корейский телевизионный продюсер) отметил, что для корейцев макчан – это не жанр, а образ жизни.

Сайгук – исторический сериал, действие в котором происходит в эпоху Корё (918–1392 гг.) или Чосон (1392–1897 гг.). Длительность сериала от 16 до 100 серий. Такие сериалы сложнее продать на международных рынках, но они очень популярны среди корейской аудитории. Так же большой спрос на данный продукт наблюдается в странах Ближнего и Среднего Востока. В сериалах мало сексуальных сцен или ярко выраженного насилия, что соответствует строгим моральным нормам, принятым в корейской телевизионной культуре.

Дорамы – сериалы нового поколения или сериалы «Корейской волны», вмещающие в себя все известные на западе жанры: драма, мелодрама, детектив, комедия и т.п. В настоящее время выпускается один (максимум два) сезона по 16-25 серий. Первым таким проектом на канале «SBS» стал сериал «Песочные часы» (1995 г., реж. Ким Чон Хака, сценаристки Сон Джи На, 25 серий).

В западном мире «Корейская волна» в большей степени воспринимается как форма массового искусства (поп-культура), но в своей внутренней структуре она намного более многогранна. Сейчас она демонстрирует стабильность, до сих пор неиссякаемый успех не только в Китае и Японии, но и во всём мире. Для развития и поддержания массовой культуры в Республике Корея была создана уникальная государственная система «Cultural technology». Этот термин появился в конце 1990-х годов в корейских академических кругах. В то время была введена абстрактная концепция культурных технологий как тип индустрии, разработанный учёным Вон Кван Гёном. Культурные технологии являются одной из шести «технологических» инициатив правительства Республики Корея с 2001 года (другие пять технологий – информационные технологии ИТ, биотехнологии БТ, нанотехнологии НТ, экологические и энергетические технологии ЭТ, и космические технологии СТ). Правительство поддерживает каждую из этих шести отраслей с помощью инвестиций в научные исследования и разработки [2].

Сам принцип был создан на базе культурного планирования, разработанного южнокорейским продюсером в 1989 году Ли Су Манном (получившим образование в Калифорнийском университете по специальности менеджмент искусств). После того, как учёный Вон Кван Гён представил концепцию шести технологий, продюсер Ли Су Ман, основываясь на усовершенствованной форме «Cultural technology», создал одно из первых агентств «SM. Entertainment» по планированию и разработке массовой культуры. «Cultural technology» – концепция, согласно которой работают все южнокорейские агентства («SM. Entertainment», «JYP Entertainment», «YJ Entertainment», «Big Hit Entertainment», «Cube Entertainment» и т.д. – по поиску, подготовке и продвижению артистов.

Наиболее успешными проектами Ли Су Мана являются такие южнокорейские музыкальные группы и актеры, как H.O.T, Shinhwa, TRAX, BoA, DBSK, Super Junior, SNSD, F (x), Shinee, EXO, NCT (Neo Cultural technology).

Самое важное, что способствует развитию «Корейской волны» – это страсть и настойчивость, с которой молодежь идет к своей мечте, желанию работать и не зависеть от других стран мира, сотрудничать – на равных, что и является одной из основ экономического, социального роста Южной Кореи, безопасности нации от культурной ассимиляции.

Именно этот мессендж о теоретических проблемах *культурных технологий* (а также и о решающих факторах успеха его развлекательного агентства), был доминирующим в лекции (2011 г.) студентам Стэнфордского университета генерального – директора «SM Entertainment» Ли Су Мана, который особенное внимание акцентировал на четырех основных этапах реализации концепции идей «Cultural technology»: кастинг, тренировка (обучение), продюсирование и менеджмент молодых дарований. Система прослушиваний отбирает талантливых детей. Далее они проходят активное обучение танцам, музыке, вокалу, актерскому мастерству с 7-ми до 15-ти лет и дебютируют в составе многочисленных музыкальных групп.

Отбор будущих артистов, строгая дисциплина, размеренный график подготовки способствовали созданию национального «медийного поля», уникальных сериалов с яркими национальными чертами. Удачное использование медиа пространства и появление первоклассных культурных продуктов только подкрепляют суверенитет и независимость государства. Профессионально разработанные медийные образы «национальных героев» и реалистичная фиксация действительности, в которой живет государство – усиливает патриотические настроения в обществе.

Таким образом, то, что 90-х г. XX ст. обозначалось как *корейская волна (Халлю)*, с начала XXI ст. и до сих пор развивается в новое направление аудиовизуальных искусств Республики Корея. Это направление прошло последовательный творческий путь от влияния мировых кинематографических тенденций к созданию собственной «Корейской волны» основанной на национальной идентичности и творческой многогранности.

Список использованной литературы:

1. Lee Young IL. The Establishment of a National Cinema – Pusan: 1997. – 389 с.
2. Göran Bolin. Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society – Sweden: 2011. –152 с.

Проектирование сценического костюма

Сырбаева А.А.

*член Союза театральных деятелей РК, Евразийского союза дизайнеров
г. Нур-Султан. Казахстан*

Аннотация. В статье рассматриваются рекомендации по изготовлению сценической одежды, основанных на изучении исторических костюмов.

Ключевые слова: костюм, национальный, сценический, стилизация, требования к материалам

Аңдатпа. Мақалада тарихи костюмдер негізінде сахналық киімдерді зерттеу және дайындау бойынша ұсыныстар қарастырылады.

Түйін сөздер: киім, ұлттық, сахналық, стилизация, материалдық талаптар

Abstract. The article discusses recommendations for the study and manufacture of stage clothing based on historical costumes.

Keywords: costume, national, stage costume, stylization, material requirements

Функции национального костюма в наше время присутствуют исключительно в празднично-сценической деятельности, исторических театральных постановках. Характер действия на сцене разнообразный, поэтому и костюм может получиться как традиционным, так и авангардно-творческим.

Особенно ярко используют наш национальный костюм на народном празднике равенства. Казахский национальный костюм отражает древние традиции наших предков, связанные с их этнической историей, экономическими, социальными и климатическими условиями.

Национальный костюм – особый объект творческой деятельности художника. Искусство создания костюма в этно-стиле, как и всякое другое искусство, требует от создателя мастерства, знаний, фантазии, вкуса, определенных навыков. Влияние костюма, а в частности национального на сценическую деятельность неоспоримо и в нем ярко проявляется то глубокое единство человека и природы, которое помогает людям творить поистине вечное, всегда нужное всем искусство.

Народный костюм – важнейшая часть национальной культуры любого народа. Он, несомненно, является произведением искусства, в котором ярко проявляются самые разные виды народного творчества. В наши дни подлинные народные костюмы можно найти лишь в музейных коллекциях.

Зачастую художники по костюмам пытаются передать жизненную правду, для этого они используют все элементы подлинных костюмов в чистом виде. Это не всегда оправданно. Не спорю, существуют определенные эталоны культуры и необходимо им соответствовать. Но задачей художника является создание образа, который бы выражал и утверждал этнический идеал.

Народным костюмом можно восхищаться бесконечно, но есть неписанное правило для художников, не используя стилизацию нельзя народный костюм представлять на подмостках, т.к. у сцены есть свои правила.

Поэтому проектируя костюм, необходимо использовать стилизацию. Стилизация является художественным приемом при создании новых произведений

искусства. Стилизация – намеренное использование формальных признаков и образной системы того или иного стиля (характерного для определенной эпохи, направления, автора) в новом, необычном для него художественном контексте. Она предполагает свободное обращение с прототипами, в частности трансформацию форм, сохраняя при этом связь с исходным стилем. В этом случае творческий источник всегда узнаваем. В отдельные эпохи подражали стилям классического искусства (античного искусства) было господствующим принципом. Так, прием стилизации использовался в классицизме, неоклассицизме и т.д. Стилизация как художественный прием служит источником появления новых форм и образов и в искусстве сценического костюма.

Стилизация в практике проектирования костюма употребляется в двух значениях. Это намеренная и явная имитация того или иного стиля. Костюм, создаваемый для сцены, сознательно стилизуется под исторический или этнический. Или это – совокупность художественных приемов, с помощью которых на основе первоисточника создаются новые оригинальные произведения. Первое появилось как необходимое нововведение в театральном костюме, так как личные костюмы актеров не соответствовали событиям пьес. А говоря о первоисточниках нужно понимать, что они уже прошли некоторый процесс стилизации, к примеру, зооморфное или орнаментальное оформление костюмов определенных времен. Священные животные (олень, конь и др.) были настолько мастерски стилизованны, что произведения определяются не по узнаванию используемых элементов первоисточника, а по умению от него отойти. Приему обобщения черт первоисточника уделяют внимание многие театральные художники.

А вот другой прием – утрирование характерных черт больше подходит для некоторых танцевальных костюмов, маскарадных, костюмов театральных инсценировок. Здесь художник может смело исказить естественные формы, чем показывает свои исключительные художественные манеры. Через стилизацию художник выражает характер персонажа. Ведь костюм, это одна из составного сценического образа исполнителя, а также художественно-декорационного решения оформления спектакля. Костюм помогает перевоплощению и является мощным средством художественного воздействия на зрителя. При создании сценического костюма художник учитывает требования гармонии, художественной ценности и добивается завершения образа, используя свои ассоциации и ощущения понимания действительности. Для реализации своей цели художник двигается поэтапно. Учитывая, что костюм должен служить по назначению, сначала ведется обсуждение самого мероприятия, для которого готовится костюм, с режиссером, хореографом, либо с частным лицом. Затем необходимо изучение источника творчества. В данном случае материалы из истории национального костюма, применение данной темы другими художниками, а это может быть, как сценическое решение, так и в других видах визуального искусства (живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство).

Приступая к зарисовкам, художник анализирует пропорции, пластику, колористическое решение будущего костюма на конкретного исполнителя, его манеру двигаться, характерные позы, поведенческие особенности и т.п. Выявляются особенности источника творчества, организуются элементы формы, фактуры, цвета. Таким образом, трансформируя источник, художник решает условно-обобщенный стилизованный образ. Здесь важно абстрагирующее мышление для сознательного игнорирования второстепенными свойствами источника и выделения главных особенностей.

Очень важно на этапе эскизирования сохранить связь ассоциации с источником вдохновения. Художнику необходимо стремиться к тому, чтобы костюм и песня (танец, инструментальная музыка, игра, произведения словесно-поэтического фольклора) образовывали единую образно-стилистическую структуру. Нужно учитывать, что декор не должен заслоняться музыкальными инструментами. Для исполнителей народного танца необходимы облегченные, не сковывающие движения костюмы. Для этого традиционная многослойность народного костюма передается способом вшивания отдельных деталей одежды друг в друга. Для певцов выбор сценических костюмов наиболее широк, можно создавать полные комплексы костюмов со сложными и зрелищными головными уборами, с множеством украшений и дополнений. Для того, чтобы сформировать полноценный сценический костюм нужно использовать литературу по этнографии, искусствоведению, фольклору, а также произведения декоративно-прикладного искусства. При создании сценических традиционные народные мотивы нужно дорабатывать, изменять, стилизовать под свой почерк. Крой народных костюмов сам по себе не сложный, можно использовать почти без изменений, слегка моделируя. А можно иначе, используя фантазию смоделировать небывалые формы, обязательно основываясь на некоторых источниках, и не забывая о предназначении самого костюма. Учитывая демонстрации костюма на площадке, требуется укрупнение деталей (декора, орнамента, дополнительных аксессуаров). Создавая костюм, необходимо помнить о взаимодействии постановочного света, грима и форм и колористики декорации.

Анализ современных тенденции национального костюма показал, что для успешного развития сценического искусства художники должны поставить несколько важных задач: продолжить национальные традиции и отразить новый дух эпохи; воспитывать эстетические чувства людей, их умению правильно давать оценку; используя разнообразные источники, создавать глубокие по содержанию и интересные по форме костюмы. Костюмы должны отражать прогресс, иметь большое воспитательное и образовательное значение. Национальный костюм должен пользоваться популярностью на родине, следовательно, должен сформироваться наш национальный бренд, одна из тех черт, по которой будут узнавать Казахстан.

Список использованной литературы:

1. Пармон Ф.М. Композиция костюма. – М.: Легпромбытиздат. – 1997–318 с.
2. Тимочко К.Р., Кулешова С.Г. Этнодизайнерская компонента в художественном проектировании формы современной женской легкой одежды // – М.: Молодой ученый. – 2014. – №2. – С. 193-199.
3. Захарова И.В., Ходжаева У.Д. Одежда казахов Семиречья // ТИИАЭ АН КазССР. – Алма-Ата. – 1962. Т. 16.
4. Казахская национальная одежда. – Алма-Ата: Наука. – 1964.

