

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



1150 JYL
Al-Farabi's meritiy



175 JYL

Abai Qunanbaiuly's meritiy

ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2020

МЕЖДУНАРОДНЫЕ МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2020

ПОСВЯЩЕННЫЕ 1150-ЛЕТИЮ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЮ АБАЯ

Нұр-Сұлтан
Нұр-Сұлтан

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

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

***ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҒЫНА
АРНАЛҒАН***

***ХАЛЫҚАРАЛЫҚ
МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2020***

***МЕЖДУНАРОДНЫЕ
МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2020***

ПОСВЯЩЕННЫЕ 1150-ЛЕТИЮ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЮ АБАЯ

Нұр-Сұлтан - 2020

УДК 378
ББК 74.58
Қ 17

Рекомендовано учебно-методическим советом
Казахского национального университета искусств

Редакторы: Ж.Д. Жукенова, Г.Т. Акпарова

Қ 17 ҚазҰӨУ-2020 халықаралық магистрлік оқулары: Қазақ ұлттық өнер университетінің Әл-Фарабидің 1150 жылдығы мен Абайдың 175 жылдығына арналған магистрлік жұмыстар жинағы. = **Международные магистерские чтения КазНУИ-2020:** сборник магистерских работ в рамках Международных магистерских чтений, посвященных 1150-летию Аль-Фараби и 175-летию Абая. – Нур-Султан: ТОО «Мастер По», 2020. – 206 с.

ISBN 978-601-7458-92-8

В сборник включены доклады участников международной научной конференции магистерские чтения КазНУИ-2020, (10 апреля 2020 года). Материалы чтений представляют интерес для магистрантов и студентов учебных заведений культуры и искусства, а также всех интересующихся актуальными проблемами современного музыкознания и искусствознания.

УДК 378
ББК 74.58

ISBN 978-601-7458-92-8

© КазНУИ, 2020

Вступительное слово

Ежегодные международные магистерские чтения Казахского национального университета искусств 2020 года проходят в год юбилея 1150-летия выдающегося мыслителя Востока, арабского ученого, основоположника средневековой восточной философии Аль-Фараби и 175-летия великого поэта, просветителя, философа, основоположника новой казахской национальной письменной литературы и казахского литературного языка Абая Кунанбаева.

Деятельность двух легендарных личностей опиралась на стремлении развития общества путем просвещения и науки, оба они развивают мысль, что интеллект – основа человечности и во главе прогрессивного общества должны стоять разум, наука и воля. Этот исторический опыт изложен в многочисленных сочинениях, трудах и трактатах двух философов, произведениями которых мы, современное поколение, пользуемся до сегодняшнего времени.

Основная цель нынешней конференции – наметить и проанализировать тот вектор направлений научных исследований в культуре и искусстве, который формируется сейчас, в индивидуальных исследованиях магистрантов. Начинаящим исследователям необходимо понять специфику нашего отношения к истории, осмыслить роль традиций в современном творчестве.

Юбилейные даты актуализируют необходимость понять соотношение прошлого и настоящего. Позволяют по-новому оценить, нередко забытый, опыт, превращая его таким образом, в элемент современного знания.

Надеемся, что данное издание и конференция благодаря текстам участников, будет способствовать решению поставленных задач.

В заключении, хотела бы поблагодарить Ректора КазНУИ профессора Мусахаджаеву А.К., проректора по научной работе КазНУИ Егинбаеву Т.Ж., за предоставленную площадку для обсуждения научных проблем в сфере культуры и искусства, а также всех коллег, научных руководителей магистрантов, принявших участие в подготовке научного сборника Международных магистерских чтений - 2020.

Жукенова Ж.Д.
Доктор PhD, доцент кафедры «Живопись и скульптура»
Художественного факультета КазНУИ

І ОТАНДЫҚ МУЗЫКАНЫ ЗЕРТТЕУ

ИЗУЧЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА «ВОКАЛИЗ» ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО С. ЕРКИМБЕКОВА

Гулицкая Е.В.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Жумабекова Д.Ж.,

доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

В 1985 году «Вокализ» был написан как сольный номер для сопрано из второго акта балета «Вечный огонь» С. Еркимбекова. Его впервые исполнила народная артистка РК Р. Жубатурова.

Концертная пьеса Вокализ для скрипки и камерного оркестра была написана в 2008 году¹. Пьеса впервые прозвучала в исполнении Айман Мусахаджаевой и Государственного камерного оркестра «Академия солистов» в Риме (Италия), Нью-Йорке (США), Астана (Казахстан).

5 ноября 2009 года в концерте «Две звезды эта пьеса прозвучала в исполнении известный мастеров современности Айман Мусахаджаевой (скрипка) и Элеоноры Бековой (фортепиано).

Композитор Серик Еркимбеков отмечает, что «балетная музыка предполагает яркую инструментальную музыку. Для развития образной драматургии я ввел хор, сольные номера – человеческий голос, звучание народного духового инструмента сазсырнай, которые, на мой взгляд, подчеркивают национальную почвенность сочинения, способствуют воплощению того или иного образа и, в целом, создают программность. Мне оказана большая честь тем, что наша прославленная скрипачка Айман Мусахаджаева обратила внимание на мое произведение «Вокализ», сделала собственную редакцию скрипичной партии, транскрипцию и исполнила эту концертную пьесу под аккомпанемент симфонического, камерного оркестра, фортепиано.

Я давно думаю над тем, чтобы написать произведение для альты. Очень приятно то, что в наши дни альтовое искусство имеет большой интерес со стороны современных композиторов»².

Источником вдохновения для композитора являлись лучшие образцы традиционной казахской музыки и мирового классического искусства. В твор-

¹ Пьеса «Вокализ» для скрипки и фортепиано была опубликована в сборнике камерно-инструментальных произведений композиторов КазНУИ «Агым» (составитель Д.В. Останькович). - Астана, 2010.

² Интервью автора статьи с композитором С. Еркимбековым от 15 февраля 2020 года.

честве С. Еркимбекова в основном превалирует мелодическое дарование, берущее начало в казахском народном творчестве.

В 2020 году композитор-пианист сделал переложение концертной пьесы «Вокализ» для альты и фортепиано. Для него альт является одним из самых благородных инструментов. В его прочтении он отличается ярким и насыщенным, колоритным и бархатистым тембром, особенно, в нижних регистрах.

В исполнительском искусстве XX века роль транскрипции была исключительна велика. В. Руденко писал: «Акт обработки музыкального произведения получил в практике много различных названий – переложение, обработка, аранжировка, транскрипция, свободная обработка, парафраза и т.п. Оттенками в названии музыканты стремились отразить характер и степень его «вторжения» в оригинал. Однако провести четкую грань между теми или иными обработками практически не представляется возможным» [1, с. 24].

Оригинал в инструментальной транскрипции приобретает новое качество, воздействуя на слушателя совокупностью инструментально-художественных приемов, присущих данному инструменту, и отражает черты, характерные для авторского почерка интерпретатора – транскриптора.

Этот процесс может быть причислен к высшим сферам творческой деятельности, «доступным лишь ярко одаренным артистическим натурам, у которых наблюдается тесная взаимосвязь и взаимопроникновение композиторского и интерпретаторского мышления» [1, с.27].

Особый интерес представляет запись концертной пьесы «Вокализ» С. Еркимбекова в трактовке Леонида Мысовского, которая была сделана 12 марта в зале им. Ф. Шопена в Казахском национальном университете искусств.

Широкая, поражающая своей красотой, непрерывно льющаяся мелодия пьесы с длительным подъемом к вершине изложена на всех четырех струнах (с–g–d–a) у альты.

В исполнении пьесы «Вокализ» Л. Мысовский отражает свое понимание альтовой музыки, умение творчески подойти к оригиналу, подчеркивая при этом неповторимое своеобразие авторского стиля.

Л. Мысовский большое значение здесь придает артикуляции, динамике и фразировке, нюансировке, темпу, выявлению специфики инструмента (колорит, штрихи) в передаче музыкально-художественного образа.

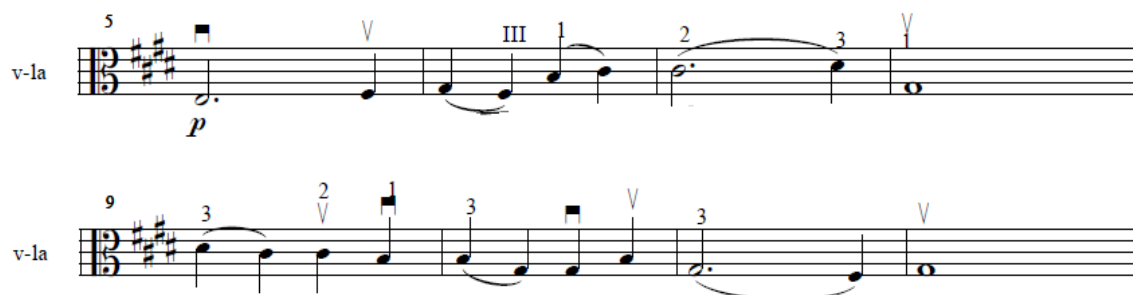
При анализе видеозаписи в начале пьесы альтист создает образ воспоминания, распевно-декламационным тембром звука в пианиссимо (pp).

Манера высказывания спокойная ($\text{♩}=104$). Тема звучит одухотворенно и проникновенно с широкой и спокойной *vibrato* на «с» струне.

Незначительные ритмические удлинения последней (четвертой) четверти в тт. 6, 10, 12, 22 придают особую теплоту, черты певучести, искренности высказывания. Во время игры он вносит разнообразные динамические оттенки, например, в первом предложении первой части (mp – mf – f –), а во втором предложении (mp – f).

Альтист старается показать звучание квинто-терцовых, квартовых соотношений, характерных для казахской вокально-инструментальной музыки.

Нотный пример № 1: 1 первая часть, начало



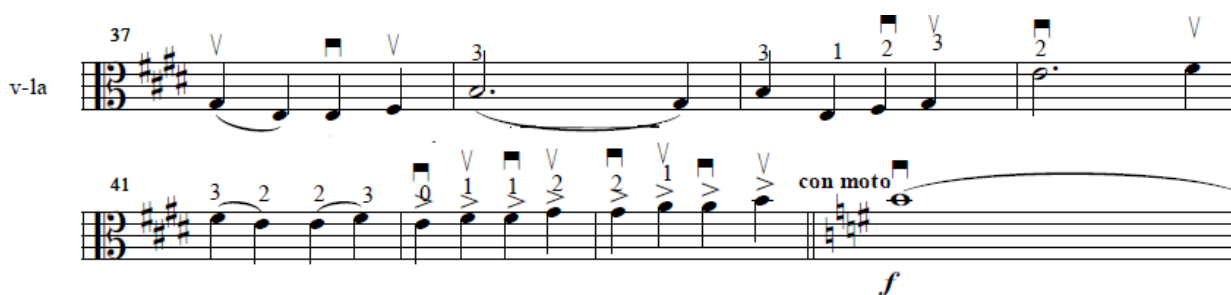
В его игре слышатся элементы вокализации, передаваемые приемом *vibrato*) - широкой альтерной вибрацией на половинных и целых нотах в тт. 5, 8, 12, 14, 22, 23, 24, 25 первой части.

Нотный пример № 2: 1 часть, 1 предложение



Стремление альтиста придать взволнованно-декламационным мотивам мелодии, исполняемых с большой звуковой яркостью, активной атакой (штрих *portato*) в *legato* и интенсивной вибрацией вызывает небольшие темповые сдвиги в тт. 38-42

Нотный пример № 3: кульминация 1 части



Штрих *portato* она исполняет с особым оттенком мягкой импульсивности проведения смычка.

В первой части пьесы «Вокализ» Л. Мысовский придает мелодии оттенок взволнованности романтизированными подъемами (в тт. 14, 22, 41) и спадами силы звука (в тт. 8, 31).

Средняя часть *Con moto* является вершиной кульминации всей пьесы. Она звучит у солиста в жизнеутверждающем, героико-ликующем настроении, воспринимаемая как гимн жизни.

Среднюю часть альтист исполняет в октавном изложении на верхних струнах, протяжно, полным звуком в нюансе фортиссимо (*ff*). В *Con moto* он увеличивает темп ($\text{♩} = 112$) и тем самым вносится ощутимая эмоциональность.

Нотный пример № 4: средняя часть

В тт. 56-59 композитором даны два варианта исполнения альтовой партии. Солист выбирает второй вариант, оригинально звучащий в нижнем регистре глубоко – проникнутым звуком, широким *vibrato*, с использованием яркой акцентировки на «басовом» звуке «d». В этом кантиленном изложении тема приобретает сосредоточенно – возвышенный характер. В т. 60 средней части резкий обрыв эмоционального подъема (четвертная пауза на *fermato*) связан с драматургическим приемом – сменой настроений и больших чувств [2].

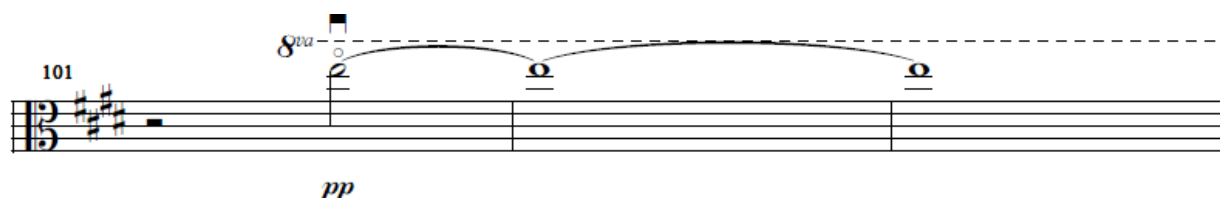
В сокращенной репризе превалирует светлое, умиротворенное начало, она возвращает к первоначальному образу возвышенной мечты.

Здесь темп несколько увеличивается ($\text{♩} = 96$). В начале репризы нюанс пиано (*p*) и тембр звучания, как и в первой части пьесы, сохраняются.

Нотный пример № 5: тт. 85-91

В последнем проведении мелодии темп немного замедляется ($\text{♩} = 92$), что напоминает первоначальный темп первой части. Это способствует некоторому успокоению, возвращению образа умиротворенности.

Нотный пример № 6: тт.101-103



В конце пьесы, исполняемая нота «е» третьей октавы на флажолете на протяжении 3 тактов на пианиссимо (pp) приводит его к постепенному растворению.

В заключении можно сказать, что успешность создания новых альтернативных произведений во многом определена достижениями исполнительского искусства.

Список использованной литературы:

1. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. // Музыкальное исполнительство: Сб.статей. Вып.10 – М.: Музыка, 1979. – С. 239.
2. Жумабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана. М: Композитор, 2015.- С. 130-131.

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА-ФАНТАЗИЯ Г.А. ЖУБАНОВОЙ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ЧЕРТЫ СТИЛЯ

Орумбаев Н.М.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Кузбакова Г.Ж.,

кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Фортепианное творчество композиторов Казахстана, как и другие жанры отечественной академической музыки, имеет глубокую национальную основу. В этой связи необходимо изучить и обобщить творческие достижения композиторов Казахстана. Процесс развития композиторского творчества республики выражался двояко – в освоении классико-романтических академических форм и жанров с одной стороны, и в динамике отражения национальной культуры – с другой [1, с. 53].

Данная общая для композиторов Казахстана установка выразилась в камерно-инструментальном творчестве Г. Жубановой, проявление чего мы намерены рассмотреть на примере Сонаты-фантазии для фортепиано (1987).

Соната как жанр является отражением общих стилевых тенденций казахской профессиональной школы и характеризует творческий диапазон композиторов в камерно-инструментальной сфере [2, с. 57]. «Фортепианная Соната-фантазия (1987) продолжает линию индивидуальной трактовки жанра. Опираясь на традиции русской и советской музыки, она своеобразна в концептуальном решении. Область взаимодействия казахской и европейской культур сказалась на музыкальном языке: кварто-квинтовые интонации, переменный метр, необычные тональные соотношения. Импровизационное начало ощущается в частой смене фактуры, тонко связанной с домбровым звучанием (моноритм, триоли и др.), в контрасте темпов (по разделам – Allegro, Andante, Moderato и др.), в сложном тональном развитии, в текучести, стремительности движения и общем характере вольного, словно ничем не скованного выражения» [3, с. 137].

Соната-фантазия Г. Жубановой одночастна и обладает чертами импровизационной свободы. Это отражает национальные корни традиционной игры на домбре, где импровизационность играет большую роль. Одночастность присуща жанру поэмы в романтической музыке. Соната-фантазия, на наш взгляд, продолжает кюевые традиции. В импровизационной свободе проявляются черты домбрового кюя и элегии, которое особенно выражается после середины произведения. Обратимся к детальному анализу сонаты-фантазии, структура которой отражена в таблице М. Сапиевой [4, с. 12].

Г.А. Жубанова. Таблица Соната-фантазии (1987) по Сапиевой М.С.

Экспозиция	Тема вступления (Largo)	
	Г.п.	(Con moto, Tempo I, Moderato, Tempo I, Moderato, Tempo I, Più mosso, Tempo I, Più mosso, L'istesso tempo), передает героический характер
	П.п	(Adagio), имеет песенную основу
Разработка	Раздел основан на элементах главной партии (Moderato)	
Реприза	П.п (Adagio)	
	Эпизод	(Molto cantabile, dolcissimo) яркий эпизод, ассоциирующийся с каденцией в партии солиста при исполнении фортепианного концерта.
	Тема вступления (Tempo I)	
	Г.п.	(Più mosso, Moderato, Tempo I, poco cresc. ed accel al fine) укороченная в сравнении с экспозицией

Экспозиция начинается с эпической темы вступления. Неторопливой басовой линией на *piano*, в которую вклиниваются частицами шестнадцатые, создают эффект контраста и рожают конфликтность. Тема вступления содержит два главных элемента. Первый элемент – унисоны в глубоком басовом регистре,

которые носят эпический характер. Второй элемент – вносит напряжение и выражается ритмически-контрастным элементом в более высоком регистре. Данный конфликт придает динамику всей форме.

Нотный пример №1. Вступление



Раздел *con moto* характеризуется подъёмом динамики и ритмической диминуцией, тем самым подготавливает проведение главной темы.

Интересная особенность главной темы состоит в ее трехчастности. Каждый раздел Г. Жубанова обозначает отдельно – Moderato, *piu mosso*, *Listesso*. Главная тема стремительно развивается в кюевом движении, где параллельно проводится средний голос партии левой руки. Экспозиция, путем импровизационного развития, приходит к *sfff*, сопоставляя мелкую и октавную технику (см. пример 2). После проведения главной темы звучит эпизод из двух тактов. Он предваряет следующий фрагмент главной темы на песенной основе. Небольшой двухтактовый эпизод предшествует побочной теме, используя пунктирный ритм и темп *Largo*. Побочная тема начинается в контрасте с главной темой, имея лирический песенный характер.

Нотный пример №2. Главная партия



Она звучит на фоне спокойных аккордов на рiано и продолжается выразительной мелодией, которая подготавливает к разработке сонаты.

Нотный пример № 3. Побочная партия



В разработке главная тема носит волевой и героический характер. Музыка вступает на *moderato*, в которой присутствуют уже знакомые диссонансные вкрапления. Движение, которое подхватывает тема, сопровождает развитие материала, построенное на элементах побочной темы. Диссонирующий нисходящий ход звучит более мягко и танцевально, приобретая черты вальса (4 такта, *Andante*).

Нотный пример № 4. Разработка



Разработка приводит к кульминации, содержащей аккордовую фактуру укрепляющего развитие за счет уплотнения фактуры, наложения элементов и усиленной динамики. Она построена на элементах побочной темы. (10 тактов)

Нотный пример № 5. Заключительный фрагмент



В репризе весь раздел имеет черты жанра кюя, что подчеркивает, на наш взгляд, стремление к финалу. По примечанию Г.А. Жубановой, вся реприза ведет к «катарсису».

Нотный пример № 6. Финал



Подводя итог нашему анализу, следует подчеркнуть, что рассматриваемое произведение демонстрирует стилистические приемы жанрового синтеза сонатности и черт симфонической поэмы. Кроме того, в Сонате-фантазии проявляются черты национального фольклора ввиду обилия диатонических ладов, имитации фактуры национальных инструментов, плагальных оборотов. Фантазийный характер способствует неквадратности структур основных тем.

Соната-фантазия Г.А. Жубановой представляет собой высокохудожественное произведение, где мастерски используется сонатный жанр для выражения глубокого концептуального содержания. Это и обусловило воплощение сложных и диалектически противоречивых тем, идей и образов современности.

Список использованной литературы:

1. Жубанова Г.А. Мир мой – Музыка: статьи, очерки, воспоминания., Сост. и ред. Мамбетова Д. А. – Алматы, 2017. – 417 с.
2. Дюсенбинова А. Ж. Предпосылки и зарождение фортепианной музыки в Казахстане // Культурология и искусствоведение: Материалы Международной научной конференции – Пермь: Меркурий, 2015. - С. 56-64.
3. Акпарова Г.Т. Камерно-инструментальная соната Казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля // Вестник КемГУКИ №41 – Кемерово, 2017 – С. 131-143.
4. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. – Костанай, 2017. – 125 с.

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ ФАНТАЗИИ В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Щербакова С.С.,

магистрант I курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Мосиенко Д.М.,

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель КазНУИ

Фантазия, представляющая собой один из самых загадочных и интересных жанров, появилась в XVI веке. В ее основе лежит инструментальная импровизация. Границы фантазии всегда оставались нечеткими, так как для жанра характерно свободное развитие музыкальной мысли [1].

Изучая фантазию, необходимо рассмотреть само понятие этого жанра: исторический и культурный опыт, а также определенные рассуждения тех или иных музыкантов. Теоретик музыки и историк К. Дальхауз предлагает рассмотреть жанр в контексте «истории воздействий». К. Дальхауз сравнивает музыку и словесную речь. По мнению теоретика, музыкальный синтаксис поддерживается непрерывно действующим слоем, не превращаясь таким образом в одну лишь структуру. В сознании как слушателя, так и композитора «ассоциации» или ожидания часто связаны с определенным жанром [2, с.19].

Также немаловажное значение имеет понятие идеи жанра, который ввел В. Виора, термин и «идея» в последующем продолжил свое развитие в трудах и других исследователей. Под «идеями» следует понимать жанровый признак, вытекающий впоследствии рассмотрения функции жанра. В свою очередь, для фантазии та самая «идея» жанра выступает как идея игры. Выражение своего замысла, чувств, посредством исполнения фантазии, является актуальным для музыканта, ведь творческая свобода, обусловленная отсутствием определенных рамок в данном жанре, позволяет привнести свое видение произведению [3].

Многие исследователи по-разному характеризуют жанр фантазии. Так, музыкальный критик и композитор Л.И. Маттезон, придерживается мнения, что, главным признаком фантазии является воображение. Говоря о данном жанре, он относит его непосредственно к инструментальной музыке, а также к роду образов, отличающихся от остальных [2, с.16].

В.А. Цуккерман, в свою очередь, характеризует жанр, как демонстрацию богатства творческого мышления композитора. По мнению исследователя, особая свобода творчества – это то, что выражает данный жанр [3, с.16].

Концертным называет жанр фантазии исследователь А.Н. Сохор, так как одно из ее основных качеств – импровизационность, которая представляет собой несомненный интерес для исполнителя [2, с.19].

Итак, жанр «фантазия» трактуется различными исследователями по-разному. По мнению же большинства, свобода, импровизационность и ассоциации являются ее характерными чертами [1].

Переходя к жанру фортепианной фантазии непосредственно в казахстанской культуре, следует заметить, что на современном этапе камерно-инструментальные жанры в творчестве композиторов Казахстана представлены достаточно широко, включая циклические композиции различного типа и пьесы для солирующих инструментов и всех видов камерных составов. Как известно, диалог с прошлым представлен в двух координатах: в европейской классике и наследии традиционной музыки.

Становление новой музыкальной культуры заключено в стилевых процессах академической музыки XX века. Музыкальная культура данного периода основана на взаимодействиях национальных традиций с западным искусством. Под влиянием внутренних и внешних процессов академического искусства, каждый композитор вырабатывает свой собственный стиль. Обновление тематики произведений, техники композиции и творческих концепций входят в параметры композиторского творчества и относятся к внутренним процессам. В свою очередь, внешние процессы ведут к формированию новых диалогических творческих концепций и влияют на переоценку культурного наследия и выход казахстанского искусства на мировые сцены [4, с.135].

В произведениях казахстанских композиторов конца XX – начала XXI веков наблюдается повышенное внимание к тембру. Оно характеризуется, как одно из направлений творческих поисков. Например, состав исполнителей, а также свойства инструментов для классико-романтического стиля являются первостепенными. В то время как стиль национально-авангардного направления представлен с помощью акустических приемов, а также различных техник исполнения [4, с.136].

Интерес к индивидуализации жанров и форм наиболее ярко проявился в сфере инструментальной музыки, отражая общемировые тенденции в музыке XX века, с одной стороны, и уделяя внимание развитию национального музыкального искусства, с другой. Благодаря этому, в камерной музыке Казахстана происходит разделение на классические составы, ансамбли, а также экспериментальные составы [4, с.135].

Индивидуализация жанров, интерес к тембру, а также использование других тенденций камерно-инструментальной музыки, отражаются в казахстанской музыке периода конца XX начала XXI века. Композиторы же, в свою очередь, применяя новые техники, создают современный репертуар в национальном контексте.

Одночастные произведения поэмого типа для сольных инструментов, вызывают стойкий интерес у композиторов Казахстана. Эти жанры представлены фантазиями, поэмами, рапсодиями, ноктюрнами.

Фантазия в творчестве казахстанских композиторов – жанр, встречающийся не так часто. Фантазии писали такие композиторы, как, Г. Жубанова, Л. Жуманова, А. Меирбеков, С. Апасова, Г. Узенбаева, А. Оренбургский.

Фантазия в творчестве казахстанских композиторов – это достаточно новое явление. Но виднейшие композиторы XX века были заинтересованы этим жанром и продолжали совершенствоваться в нем свои творческие замыслы. Так, например, Газиза Ахметовна Жубанова, являясь одной из знаковых фигур музыкального мира прошлого столетия, также писала в данном жанре. Композитор является автором фортепианной Сонаты-фантазии, написанной в 1987 году, и ставшей интересным материалом для изучения исследователями. Так, в своей статье «Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля» Г. Акпарова рассматривает это произведение как результат взаимодействия казахской и европейской культур, а также подчеркивает акцент на использовании импровизации, являющейся характерной чертой стиля фантазии в целом [5].

Алмабек Меирбеков – автор Сонаты-фантазии для фортепиано (1983), в которой происходит соединение неоклассических тенденций с современными музыкальными чертами. Это произведение является примером применения мелодий и ритмов, характерных для казахской традиционной музыки, а также использование достижений европейского музыкального языка. Соната-фантазия А. Меирбекова является глубоким по замыслу произведением, предвосхищающим другие не менее яркие, выдающиеся по композиторской технике сочинения.

Привнесение новаторства в сочетании с традиционализмом – черта, характерная для данного жанра у композиторов Казахстана. Фантазия Гульжан Узенбаевой (1997), к примеру, является образцом того, как умело композитор применяет черты, характерные для музыки конца XX века. В данном произведении присутствуют и качества, присущие неоклассицизму, и ярчайшим образом представлена народная тематика. Таким образом, синтез неоклассицизма и традиционализма, являющихся в целом характерными для музыки данного композитора, представляет собой интерес для исследователей и слушателей.

В 2006 году Фантазию для фортепиано написала Ляззат Жуманова. Данное произведение посвящено советскому и казахстанскому композитору Т. Базарбаеву. Фантазия представляет собой лирическое произведение, в котором сочетаются тенденции современной композиторской техники, национальное начало, а также образная драматургия. В целом, для творчества композитора характерны работы в контексте художественной культуры своего времени.

Следующим композитором, работавшим в жанре фортепианной фантазии, является Артур Оренбургский. Это произведение написано в 2012 году. Его можно назвать современной версией фортепианной фантазии. Так как это наиболее новое произведение, представленное в рассматриваемом нами жанре, хотелось бы представить некоторые интересные черты этого произведения.

Работая в данном жанре, композитор раскрыл музыкальную мысль, опираясь на традиционные свойства фантазии – импровизационность, наличие

свободы для исполнителя, а также используя новаторские черты для этого жанра – джазовые интонации, синкопированный ритм и альтерированные гармонии.

Нотный пример № 1: Артур Оренбургский Фантазия:



Интонация главной темы произведения проявляется в самом начале вступления. Использование так называемых аккордов-небоскребов, дает фантазии специфичный интересный характер.

Нотный пример № 2: Артур Оренбургский Фантазия:



Обобщая вышесказанное, можно заметить, что фортепианная фантазия интересовала композиторов Казахстана как некий жанр, в котором возможна творческая свобода, уже устоявшиеся правила. Несмотря на то, что фантазия появилась в далеком XVI веке, ее возможность включать субъективное, где-то фантазийное видение, стало привлекательной чертой для многих композиторов. Они, опираясь на традиции, смогли сочетать в этом жанре традиционное и новаторское, продиктованное веяниями своего времени.

В данной статье рассматривались фортепианные фантазии, написанные с 1983 по 2012 годы. Что же касается этого периода, то, в своей кандидатской диссертации исследователь В. Недлина говорит о возвращении к классическим восточным традициям в сочетании с ориентацией на Запад. Таким образом, композиторы умело сочетают эти две разные грани творческого мышления.

По мнению же другого исследователя А. Нусуповой, высказанного в кандидатской диссертации «Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана», рубеж XX–XXI веков для фортепианного творчества казахстанских композиторов является сочетанием национальных черт с достижениями академической музыки современности. Композиторы стремятся к созданию одночастности и к синтезу, за счет использования своего видения, применения традиционных музыкальных средств, а также ориентирования на современный мир музыки [6].

У. Джумакова рассматривает музыку казахстанских композиторов XX века, как обобщенное осознание композиторского опыта новоевропейской традиции. Главной задачей композиторов Казахстана второй половины XX века и является освоение жанров европейской музыки [7].

Рассматриваемый нами жанр фортепианной фантазии подтверждает вышесказанное: именно во второй половине XX века произошло какое-то нововведение в музыкальном языке казахстанских композиторов.

Таким образом, жанр фортепианной фантазии является интересным явлением, изучая которое происходит осознание процессов, происходящих в музыке композиторов Казахстана второй половины XX века.

Список использованной литературы:

1. Кюрегян Т.С. Фантазия / Т.С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1981. – Т. 5. – С. 767-771.
2. Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии // Материалы: кандидатской диссертации. Москва, 2017. – С. 16-19.
3. Медушевский В. В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка - Культура Человек. Сб. статей. Вып. 2. - Свердловск, 1991. - С. 16.
4. Недлина В. Е. Путь развития музыкальной культуры Казахстана на протяжении XX-XXI столетий // Материалы: кандидатской диссертации. Москва, 2017. – С. 135-136.
5. Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля // Вестник КемГУКИ 41 Кемерово, 2017. – С. 134-137.
6. Нусупова А. С. // Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана. Материалы: Кандидатской диссертации. Ароматы. 2008 г. С 124.
7. Джумакова У. Р. // Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 гг. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана. Фолиант. 2003 г. С. 232.

БРУСИЛОВСКИЙ Е.Г. «ФИНАЛ» ИЗ СЮИТЫ «БОЗ-АЙГЫР» АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Капарова З.,

магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Альпеисова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор

Исполнительство на прима-кобызе всегда привлекало внимание слушателей и исследователей. Как известно, этот вид исполнительства обрел новое звучание в 30-е годы 20 столетия, когда под руководством А. Жубанова был реконструирован кобыз с целью введения его в состав оркестра. Новый прима-кобыз привлек внимание многих композиторов, которые стали писать для него свои произведения. Так, корифей казахской музыкальной культуры, Е.Г. Брусиловский написал для него ряд произведений: Соло из балета «Козы Корпеш – Баян Сулу», Скерцо из сюиты «Бозайгыр», Финал из сюиты «Бозайгыр» и др. Так же он сделал обработки произведений для прима-кобыза: Укили Ыбрай «Гакку», Казахская народная песня «Алатау» и многие др.

Творчеству Е.Г. Брусиловского посвящены исследования многих Казахстанских музыковедов: Б. Гизатова [1], С. Кузембаевой [2], У. Джумаковой [3]. Н. Кетегеновой [3,4,5], Т. Егинбаевой [2] и многих других. Но можно отметить, что его произведения для прима-кобыза не получили должного освещения. Настоящая статья посвящена аналитическому разбору «Финала» из сюиты «Боз-Айгыр» Е.Г. Брусиловского, которая получила отдельную концерт-ную жизнь.

Е.Г. Брусиловский родился в 1905 году в городе Ростове-на-Дону. В 1922-1924 годах учился в Московской государственной консерватории им. П. Чайковского по классам фортепиано и композиции, затем он поступил в Ленинградскую государственную консерваторию в класс композиции к М. Штейнберга. В 1933 году Ленинградский союз композиторов командировал молодого Е.Г. Брусиловского в Алма-Ату.

Приехав в Казахстан в начале 30-х годов, он, по сути, стал основоположником почти всех жанров казахской профессиональной музыки. Он автор 9 опер: «Кыз-Жибек» (1934), «Жалбыр» (1935), «Ер-Таргын» (1936), «Айман-Шолпан» (1938), «Золотое зерно» (1940), «Гвардия, вперед!» (1942), «Амангельды» (1945, написана совместно с М. Тулебаевым), «Дударай» (1953); 2-х балетов «Гуляндом» (1940), «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (1966); кантаты «Советский Казахстан» (1947); 7 симфоний (1931, 1933, 1944, 1957, 1965, 1966, 1969), симфонической поэмы «Жалгыз кайын» (1942), концертов для инструмента с оркестром – для фортепиано (1947), для трубы (1965), для виолончели (1969); 2 струнных квартета (1946, 1951); произведений для оркестра казахских народных инструментов; произведений для фортепиано, романсов и песен; обработок народных песен (более 100), музыки к фильмам. «Какую бы

музыку я не сочинял – она получается казахской...», - так сказал более 40 лет назад аксакал современной музыкальной культуры Е.Г. Брусиловский [6].

Композитор был создателем первых образцов казахской камерной музыки. Сюита «Боз-Айгыр» стала украшением репертуара оркестра казахских народных инструментов. Она изначально была написана для скрипки с фортепиано, но после стала исполняться на четырёхструнном прима-кобызе (многие скрипичные произведения были переложены для этого инструмента). Вскоре сюита была переложена на партитуру для казахского народного оркестра с солирующим прима-кобызом. В произведении используется күй Рахмета Аманбаева, который ранее был нотирован А. Затаевичем [7]. Как известно, Рахмет Аманбаев – баянаульский акын Семипалатинской губернии (ныне Павлодарская область).

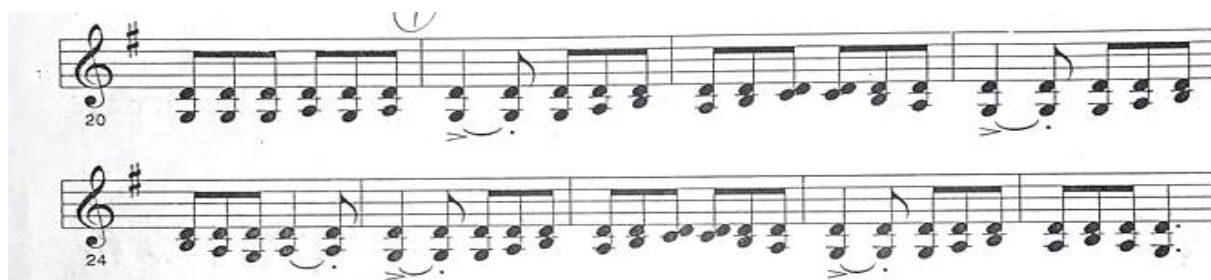
Над сюитой для скрипки и фортепиано «Боз-Айгыр» («Серый конь») композитор работал в промежутке между сочинением оперы «Дударай» и обдумыванием музыкальных тем для кинофильма «Дочь степей» (1953–1954 годы).

«Боз-Айгыр» состоит из семи небольших частей, где самой яркой стал «Финал». В ней мы слышим и драматические интонации, и широкую распевность, свойственную казахской песенности. Живой темп, четкий шестидольный метр, быстрое движение восьмыми создают характер праздничного торжества. Незабываемый колорит казахского мелоса добавляют свежести звучанию. В целом для «Финала» характерен ликующий и праздничный характер, который ощущается и в драматических эпизодах.

«Финал» сюиты был переложен для казахского народного оркестра Алдабергеном Мырзабековым. Известный дирижер Казахского государственного оркестра народных инструментов им. Курмангазы, профессор, народный артист РК обогатил концертирующий репертуар многими переложениями кюев. Многие из них, такие как «Коньырма», «Көкейлі», «Жигер» были опубликованы в сборнике для оркестра [8].

«Финал» из сюиты «Боз-Айгыр» Е.Г. Брусиловского начинается со вступления всего оркестра, которое звучит широко и умеренно. Постепенно темп убыстряется, фактура обрастает аккордами у домбровых, плекторных и басовых группах, тем самым подготавливает слушателей к соло. Вступает соло (прима-кобыз) оживленной темой, в которой воссоздается образ «коня», вольно скачущего по степи.

Нотный пример № 1



Постепенно добавляется вся кобызовая группа (кыл-кобыз, прима-кобыз, первые и вторые пульты). На протяжении всего соло, сопровождающие его кобызовые группы следуют за главной партией на терцию и сексту вверх и вниз.

Нельзя не отметить техническую сложность партии солиста. Использование штриха рикошет, которому способствует летучий и отрывистый смычок, создающий образ быстрого «коня», скачущего быстрее ветра (см. пример 2).

Нотный пример № 2



Кульминацию готовят квинтовые скачки с одной струны к другой. Этот сложный технический прием способствует созданию напряженности и неустойчивости (см. пример 3):

Нотный пример № 3



Кульминация начинается с ноты «ре» третьей октавы, затем резко спускается вниз (см. пример 4):

Нотный пример № 4



Завершается «Финал» тоникой, которая словно растворяется, чему способствует штрих *pizz.*

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что партия прима-кобыза представляет ряд сложностей для исполнителя. Благодаря технической стороне произведения и колоритности образов, «Финал» стал самостоятельным и ярко концертным произведением. Оно привлекает исполнителей и исследователей творчества Е. Брусиловского спецификой претворения национальных образов, органическими фактурными комплексами, пластикой мелодизма, исходящего из того, что композитор «поставил перед собой цель трансформировать эту

мелодию в разных ипостасях, но так, чтобы, не нарушая очарования народных истоков, выявить ярче ее многоцветность и внутренний потенциал» [9].

Е.Г. Брусиловский создал еще одно полотно, в которое колорит казахского мелоса вносит необычайное очарование. Тем самым, композитор обогатил казахскую профессиональную музыку новым произведением, расширившим репертуар, прима-кобыза.

Список использованной литературы:

1. Гизатов Б. Музыкальное образование в Казахстане. – Алма-Ата, 1975. – 80 с.
2. Кузембаева С., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005. – 232 с.
3. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература, 1920-1980. – Алматы: ГылымГылым, 1995. – 255 с.
4. Кетегенова, Н. С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана). – Алматы: Алатау, 2009. – 560 с.
5. Кетегенова, Н. С. Корифей казахской музыки: композитор Евгений Брусиловский // сборник статей. – Алматы, 1999. – 163 с.
6. Канапин А.К, Варшавский Л.И. Искусство Казахстана. – Алма-Ата, 1958. – 317 с.
7. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
8. https://www.inform.kz/kz/kazak-kuylerin-orkestrge-layyktagan-dirizher-aldabergen-myrzabekov-kaytys-boldy_a3145256

ТРАДИЦИЯ «КЕРЕЙ – СЫБЫЗГЫ»: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Альмишев С.Ш.,

магистрант 2 курса специальности

«Традиционное музыкальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Альпеисова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор

Кереиты – одно из племен, которое вошло в состав казахского этноса. Персидский государственный деятель и ученый-энциклопедист Рашид ад-Дин писал: «в XIII веке кереиты представляли собой род монголов, их обиталище есть Онону и Керулену, земля монголов» [1, с. 127]. Многие ученые оставили упоминание о кереитах в своих трудах, среди них можно назвать Алькей Маргулана, Сабита и Марата Мукановых. Так, в книге Марата Муканова «Орта жүз құрамындағы ру – ұлыстар», автор, рассказывая о таких племенах как аргын, найман, кипчак, уак, конырат и керей, писал: «В одно время кереиты расселялись вдоль рек Орхон и Тамыр, соседствуя с монгольскими племенами ак – татар и кара – татар. Позднее они переселились ближе к казахам» [2, с. 110]. Кереитов в монгольской истории характеризовали как сильное, влиятельное крупнейшее по

численности племя, населявшее земли между хребтами Хангай и Хэнтий, на берегах рек Орхон и Тула. Несмотря на многочисленные конфликты с соседними племенами найманов, они поддерживали крепкие дипломатические отношения и связи с тюркоязычными племенами, что положительно сказалось на развитии культуры. Известно также, что после становления монгольской империи в качестве «бичээч» (писателей) отбирали из кереитов.

Небольшой экскурс в историю рода кереит связан с тем, что на территории их расселения получил бытование музыкальный инструмент сыбызгы. Как и многие другие инструменты прототюркских племен, в древности, сыбызгы играл роль обрядового инструмента, инструмента шаманов, посредством которого осуществлялась связь с духами и самим Тенгри. Свидетельством тому являются экспонаты «Мюнхенского дома искусств» – сыбызгы древних тюрко-монгольских племен, сделанные из человеческих костей, инкрустированные драгоценными камнями, золотом, серебром и шелком (что обосновано тесными связями и территориальной близостью с Китаем, ведь Шелковый путь не проходил через территорию нынешней Монголии), но, к сожалению, без приблизительной датировки. На территории нынешней Монголии, на сыбызгы играют племена кереитов и уранхайцев (племя, вошедшее в состав монгольского этноса), и отнести эти находки исключительно к кереитам сложно. По словам нынешних исполнителей, носителей традиции «керей – сыбызгы» известно, что уранхайцы, племя, граничившее с кереитами, имели тесные дипломатические и соответственно культурные отношения. Деля смежные территории, живя в мире и согласии, эти племена вместе проводили многие обряды и празднества. Как и все мероприятия того времени они не проходили без спортивных и культурных состязаний, что повлияло на интерес к сыбызгы уранхайцами. Обучаясь игре на сыбызгы, они начали использовать инструмент для исполнения своих мелодий и песен, что и стало началом развития уранхайского сыбызгы, который получил название «Сор» (или «Шор»). «Испокон веков, предки нынешних уранхайцев, помнили, что научились играть на сыбызгы у кереитов, и наши предки им это напоминали. Я помню их аксакалов, которые это не отрицали, но сейчас, перевернув историю, уранхайцы (сейчас монголы) утверждают что это они научили кереитов (казахов), а «сор» у них появился ранее» – рассказывает кюйши сыбызгист, кавалер ордена «Золотая звезда» (МНР) заслуженный деятель искусств МНР Енбек Абдоллаулы [3]. Исходя из этого можно предполагать, что древнейшие находки инструментов времен тенгрианства могут принадлежать в большей степени кереитам.

Одна из распространенных школ сыбызговой исполнительской традиции зародилась и развивалась среди племен кереитов и получила соответствующее название – «Керей – сыбызгы». «Само название нашей исполнительской традиции зародилось в древние времена и передавалось из поколения в поколение» говорил Тилекпербген Муса (по паспорту Тилеубек) [3], артист оркестра народных инструментов, солист – исполнитель драматического театра, где базируется филармония Баян – Улгийского региона, и подтвердил эту информацию кавалер ордена «Золотая звезда» (МНР) заслуженный деятель искусств МНР, кюйши –

сыбызгист Енбек Абдоллаулы. Уходя корнями вглубь веков, эта исполнительская школа имела бесчисленное количество исполнителей, композиторов – кюйши. Они, воспевая историю кереитов, донесли до наших дней традиции исполнительской школы сыбызгы. Сегодня это казахский фольклорный инструмент, который имеет легенду своего происхождения: «В былые времена, вода веками стекавшая с гор, проложила себе путь к подножью, к которому каждый день приходил молодой пастух и слушал как струи воды ударяясь камень о камень напевали ему разные мелодии и в один из дней из воды ему явился джин в облике прекрасной девы и сказал: «Ты каждый день приходишь сюда послушать звуки природы, так почему же тебе самому не исполнить их» протянув отломленный высохший стебель «камыс». Взяв в руки инструмент, юноша начал играть мелодию подражая услышанным звукам и тогда появился первый кюй сыбызгы – «Ертіс толқыны» (со слов Тилекбергена Муса) [3]. Кюйши школы керей – сыбызгы брали свое вдохновение от окружающей их природы. Музыканты, подолгу наблюдая за погодными изменениями во время выпаса скота, коротали время за игрой на инструменте. В тоже время, звуки инструмента не давали скоту разбредиться по степи. Поэтому основные образы, которые передавали чарующие мелодии сыбызгы, это природа, быт, исторические события.

Исполнительское мастерство на сыбызгы передавалось устно, из поколения к поколению, в основном от отца к сыну, но позже в ученики начали брать и с других семей или аулов. Чтобы научиться играть, в первую очередь нужен был инструмент, и тут начиналось первое испытание будущего сыбызгиста. «Чтобы сделать отличный инструмент который годился бы для исполнения, нужно своровать «уык» юрты чья хозяйка славилась бы своим неприветливым, резким и тяжелым характером, и инструмент сделанный из этого дерева будет звучать действительно хорошо», - так говорили об этой традиции испокон веков (со слов Тилекбергена Муса, Енбека Абдоллаулы, Самырыка, Нурболата) [3]. В те времена о многих вещах не говорилось напрямую (каз. «астарлап сөйлеу») и этот обычай для новичков значил лишь «докажи, что настроен серьезно». Это помогало отсеять среди желающих обучиться несерьезных учеников: ведь не каждый осмеливался зайти в такой дом и тем более своровать часть юрты. Кто проходил этот этап, продолжал работу над сотворением инструмента. Дерево делили пополам, обрабатывали изнутри и снаружи, выжигали отверстия, после приносили в жертву барана. Этот ритуал служил успешному начинанию в обучении, а также для того, чтобы соединить две части обработанного ранее инструмента, так как в то время клея не было.

Имеются упоминания об известном исполнителе–кюйши, внесшем огромный вклад в развитие сыбызгового исполнительского мастерства - Делдале Сасанулы. Это сал XVIII века, который славился на всю степь своим мастерством игры на сыбызгы. Он был непобедимым борцом, и его лошади всегда побеждали на скачках. Много времени он провел, посещая празднества кереитов, найманов и уранхайцев, завоевывая признание среди кочевников своего времени. Большую часть жизни он пас свой скот. Семью по непонятным причинам он не построил, тем самым его род на нем и остановился. Свое мастерство он передал

своим родственникам, а его дело продолжил сыбызгист Шамгын (Шамгон). В те времена в степи только начинали появляться яды и вот в один из дней, на тое соседнего аула, победивший во всех соревнованиях Делдал был отравлен недоброжелателями и умер по пути домой.

Из его творческого наследия до нас дошло лишь небольшое количество кюев, среди которых особо выделяется «Жеті атым» (Мои семь лошадей»). Делдал, как и многие кереиты того времени, пас свой скот сидя на вершине горы и играя на сыбызгы свои кюи. Лошади не разбредались дальше территории слышимости инструмента, что препятствовало конокрадам уводить его скот. Баи часто брали его с собой на народные празднества (тои), потому что его лошади всегда приходили первыми, сам он и «палуан» и сыбызгист. Однажды, по приезду с тоя, он обнаружил что у него пропало семеро лошадей. Поиски не обвенчались успехом, но местные жители рассказали, что коней «увели» конокрады из Коч – Агача (каз. «Қос – Ағаш»). Прошел год, а затем и второй, а повода для визита в Коч – Агач не появлялось. И вот в один из дней, на праздник собрались бии рода Жантекей. Туда же пришел Делдал. Каждый день он, присматривая за лошадьми биев и баев, сидя на вершине горы, играл на сыбызгы. По всему селу начал распространяться слух о том, что с земли Ховд (так ранее назывался регион Баян – Улгий) приехал знаменитый Делдал и на третий день бийКоч – Агача, заинтересованный удивительными звуками сыбызгы доносившимися до его юрты, пригласил его к себе. За широким застольем, наслаждаясь его искусством, прошел день и к концу пира у Делдала с бием завязался диалог:

- Зачем и с какой целью ты сюда приехал? – спросил бий

- У меня украли семь лошадей и пригнали их в Ваше село, помогите мне найти их.

- А как мне их найти? – удивленно усмехнулся бий

- Просто соберите всех лошадей округи у подножья горы, и я сам их найду – ответил Делдал

- А ты их узнаешь? – спрашивал бий

- Да, узнаю.

На следующий день бий собрал всех лошадей округа. Конокрады, укравшие его лошадей, уже прослышали, что Делдал пришел за своими лошадьми и старались крепко удержать их рядом с собой. Делдал, поднявшись на вершину горы, начал играть на сыбызгы, и вот пять его лошадей вырвались и примчались хозяину. Забрав своих лошадей, Делдал вернулся домой. Кюй, который он исполнил, получил название «Жеті атым».

Историю этого кюя рассказал Тилекберген Муса, артист оркестра народных инструментов, солист – исполнитель драматического театра Баян – Улгийского региона. А он слышал ее от своего учителя Калека Кумакайулы, которому поведал его отец Кумакай Шамгынулы, а ему его отец Шамгын, а Шамгыну родственник Делдала.

О Шамгыне известно лишь то, что он также был прославленным исполнителем, и продолжил традиции Делдала. Свое мастерство он передал своему сыну Кумакаю.

Кумакай Шамгынулы, (1904 – 1954) знаменитый, потомственный сыбызгист, кюйши, композитор. Проживавший на территории нынешнего Баян- Улгийского региона МНР, он много участвует в музыкальных состязаниях. В 1941 году одержал победу на музыкальном фестивале в Улан- Баторе. Известно и о доблестных делах сыбызгиста. В 1944 году участвует в восстании казахов МНР в войсках Оспан-батыра, и в эти годы, скучая по дому сочиняет кюй «Сағыныш». Организованном Оспан-батыром празднестве Кумакай, одержав победу в состязании с известным в то время сыбызгистом по имени Курыш, выиграл шубу из волчьей шкуры, а за второе место дали лисью шубу. Его мастерство переняли такие известные сыбызгисты как Кабетай Уатханулы, Жумайхан (Жубайхан) Ташынулы, Нагашыбай.

«Исполнители того времени или же владели особым мастерством, или же инструменты были другие, но когда они играли на вершине одной горы то звуки доносились до другой. Говорили, что, когда Кумакай играл на сыбызгы, от вибрации, у него двигалась даже шапка» - рассказывает Тилекберген Муса [3].

Носители традиции керей–сыбызгы Тилекберген Муса, Енбек Абдоллаулы, Нурболат, Самырык Богдаханулы поведали, что начиная со второй половины XIX века сыбызгисты разделились на «основные» две школы – «Кәлек мектебі» и «Тотай мектебі». «Кәлек қалада сабақберетін, Тотайқырда, сол себептен қазір Өлгийде көбінесе Кәлек мектебінің өкілдері кездеседі» - рассказывал Тилекберген Муса [3].

Калек Кумакайулы родился 20 мая 1930 года в селе Тургэн Алтайского сомона (с 1940 года Баян – Улгийский сомон) МНР. Благодаря семейным традициям, он с 8 лет играл на сыбызгы. В 1958 году был приглашен в только что открывшийся драматический театр в качестве солиста и артиста оркестра народных инструментов. Также он начал преподавательскую деятельность, открыв кружки в школах. В беседе с его учеником Нурболатом, мы узнали, что учеников у него было много, примерно 50 человек в потоке, но никто не проявил серьезное отношение к изучению культурного наследия и мало кто продолжил его исполнительскую традицию.

За свою жизнь он участвовал на многих фестивалях, концертах, посетил 18 регионов Монголии, в 1965 году Тувинскую АССР, в 1967 Горно-Алтайск, в 1974 Киргизскую АССР, а также Польшу, Германию, Чехию и Москву. В 1967 году выступая в Горно-Алтайске, где познакомился с Болатом Сарыбаевым. Последний записал от него несколько кюев и Калек подарил ему в коллекцию несколько инструментов сыбызгы. Калек Кумакайулы был награжден орденом «Золотая звезда» и званием Заслуженного деятеля Монгольской Народной Республики. После приобретения Казахстаном независимости, Калек переехал в село Зайсан Восточно-Казахстанской области и проживает там по сей день.

Тотай Сауыржанулы, современник Калека Кумакайулы, выходец из того же рода. Победитель первого фестиваля молодежи и студентов Монголии,

прошедший в Улан – Баторе в 1959 году, победитель фольклорного конкурса в городе Кобда в 1980 году. Несколько раз он отказывался от приглашения в драматический театр Баян – Ульгийского региона. Помимо игры на сыбызгы он также владел игрой на домбре, пением, выращивал беркутов и был писателем. В 1980 году переехал в Улгий и устроился работать вахтером в полиграфию, а позже охранником в том же месте. В 1983 году записал народные кюи «Бегімбер», «Сары атан», «Жорға аю», «Бөкен жарғақ», «Ертіс толқыны» для писателя – журналиста Шыная Рахметулы, который направлялся в Алматы. В 1992 году по своему желанию вышел на пенсию и переехал в Казахстан, и вскоре умер в Кокшетау. Его вспоминают честным, скрытным, немного обидчивым человеком. К сожалению кюи, которые он играл на радио, транслируют как кюи уранхайцев.

К сожалению, на сегодняшний день, последователей этой исполнительской традиции становится все меньше и меньше. Те, что еще помнят и чтят их, говорят о том, что игрой на сыбызгы в Баян – Ульгийском регионе денег не зарабатывать. Поэтому многие вынуждены оставить это искусство. Традиция Керей-сыбызгы вымирает. Этому способствует и фактор не востребованности этой древней исполнительской традиции. Массовая культура отодвинула ее в сторону. Сегодня потребности, интересы и ценности молодежи изменились в сторону поп-культуры.

Хочется верить, что современное общество повернется к музыкальным традициям исполнительства на сабызгы, будет нуждаться в ее глубокой духовности. Ведь музыка прошлого «как часть духовного мира человечества, может сохраняться и развиваться везде, где люди как раз и ищут пищи духовной. Собственно, на этом незыблемом законе базируется жизнь европейской классики в сегодняшнем мире. Эта музыка, созданная несколько веков назад, благодаря лежащему в ее основе христианскому мироощущению, сконцентрировала в себе вневременное общечеловеческое содержание. Таким же общечеловеческим потенциалом, выводящим ее за пределы кочевого быта и кочевого времени, обладает и традиционная казахская музыка» [4, с. 260].

Список использованной литературы:

1. Рашид ад-Дин. Сборник летописей / перевод с персидского Л.А. Хетагурова, редакция и примечания профессора А.А. Семенова. Т. 1. Кн. 1. - М.-Л.: Издательство АН СССР, 1952. – 221 с.
2. И.Қабышұлы. Тұран әлемі. Түркі – монғол халықтарының тарихы. Алматы: Санат, 2007. – 320 с.
3. Из личных бесед с Тилекбергеном Муса, Енбеком Абдоллаулы, Самырыком Богдаханулы 19.07.2019 – 25.07.2019. Баян – Улгий.
4. Омарова Г.Н. Музыкальные традиции Запада и Востока сегодня // Вестник КазНУ. Серия Филология. Алматы, 2011. - №1(131). – С.258-261.

С.Ғ. ҚҰРМАНҒАЛИЕВАНЫҢ ҚАЗАҚ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ӘНДЕРІН Н.Л.ДОРЛИАКТЫҢ ОҚЫТУ ӘДІСНАМАСЫ БОЙЫНША ОРЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Жазитова Г.К.,

2 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Құрманғалиева М.С.,

доцент, өнертану ғылымдарының кандидаты

Бүгінгі таңда өкінішке орай көптеген орындаушыларды келер ұрпаққа жеткізуге деген ұқыпты қаралмағанын айта аламыз. С. Құрманғалиеваның опералық театр сахнасындағы ұнтаспалары қазіргі таңда жоқтың қасы. Бірақта Сәуленің дауысы әлем медениетінің асыл мұрасына кіру керек еді. Бұл тек жоғарыдан айтылған сөздер ғана емес, ол табиғатынан және атақты әнші композитор Ғ.Құрманғалиев әкесінен тараған дарынды талант иесі.

Сол кезеңде талант және әр адамның еңбегін бағалау шындығын айту аз болды. Сәулеге «атақты әншінің қызы» болғандықтан барлық жол ашық болды, бірақ кей кезде бұл сөз кедергі жасап отырды. Сонымен қатар Сәуле өз еңбегімен П.И. Чайковский атындағы консерваторияға атақты әнші - педагог Н.Л. Дорлиактың сыныбына камералық орындау бойынша оқуға түсті.

Осындай негізін қалаушы композиторлармен бірге жұмыс атқарып, камералық музыканың қыр-сырын жетік меңгере білген XX ғасырдың көрнекті камералық әншісі, қазіргі вокалдық педагогикада жарқын із қалдырған Нина Львовна Дорлиак. Оның қазіргі таңда есімдері әлемге әйгілі оқушылары бізге белгілі. Олар: Т.Ф. Тугаринова, Г.А. Писаренко, А.Е. Ильина, А.Ф. Гай, В.И. Зарубина, Е.П. Брылева, Р.Г. Кадиров, Э.С. Құрманғалиев және т.б. басқа әншілер. Осындай камералық музыканың қыр-сырын жетік меңгерген білімді оқытушыдан дәріс алған Сәуле Құрманғалиева отандық композиторларымыз Е. Брусиловский, С. Мұхамеджанов, Н. Тілендиев, Н. Меңдіғалиев, Е. Рахмадиев және т.б. композиторлардың камералық музыкасын жетік меңгере білді.

Мәскеу консерваториясы сол кезеңде әрқашанда өзінің жоғары деңгейдегі дауыс қою мектебі болып санады. Эрик Зелински өзінің «Голос» атты кітабында алғашында Н.Л. Дорлиак сыныбына Э. Құрманғалиев түскені туралы және оның орыс мектебіне тамсануы жазылады: «Вернувшись из армии, Курманғалиев восстанавливается в Гнесинке, занимается в классе Нины Шильниковой. Нина Николаевна была одной из немногих в Советском Союзе, кому посчастливилось пройти стажировку в знаменитой римской музыкальной Академии Санта-Чечелия и обучиться итальянской вокальной школе. От так называемой «русской школы», популярной на просторах бывшего СССР, итальянская отличается большей естественностью звучания и гораздо более щадящим отношением к голосовому аппарату (если будет возможность, присмотритесь как-нибудь к тому, как поют русские, да и наши тоже, оперные певцы, не обучавшиеся за границей: глаза выпучены, лицо красное от натуги, а звук

«сырой», несобранный, «расхристанный». И это при том, что по врожденным данным русские и украинские исполнители превосходят итальянцев!). Так что, голос Эрика попал не в худшие руки из возможных» [1, 12 б.].

Н.Л. Дорлиак бүгінгі дәуірдің музыкалық деңгейін анықтайтын жаңадан жасалған туындыларды орындау өте маңызды деп санады. Шығармаларды талдау кезінде Н.Л.Дорлиак шығармашылық қабілетке дайын болу керек екенін көрсетті. Мәнерлілік және техникалық тәсілдердің жаңа құралдарын іздеу, игеру, ерекше сезімталдық өзекті тенденцияларын ойлау. Осыған орай, тиісті репертуармен жұмыс, әдетте, неғұрлым дайындалған адамдардың қатысуымен өтті. IV–V курс студенттері музыкамен шығармашылық қарым-қатынас тұрғысынан өте тәжірибелі болып келеді. Н.Л. Дорлиак жас әншілердің заманауи музыкаға деген қызығушылығын құптады. Іс-шара сезіміне ие болу және орындалатын шығармаларды мұқият іріктеуді жүзеге асыру. Н.Л. Дорлиак оқушыларға камералық репертуарды орындауға деген сүйіспеншілікті жүйелі және жоспарлы түрде дамытуға тырысты. Ол «камералық орындау үлкен гаммалық нюанстар, жұқа палитралар, мәнерлі құралдарын талап етеді».

Камералық-вокалдық стильдің маңызды принциптерін меңгеру, Дорлиактың пікірі бойынша әншінің кәсіпқойлығын талап етеді. «Мен камералық музыкаға сүйіспеншілікті сіңіруге тырысамын. Камералық өнер музыкадағы сөз сезімін, музыкалық туындыны түсіндіре білуді дамытады. Сыныптағы ерекше назар аударатын дәстүрлі түрде вокалдық интонациялаудың барынша үйлесімділігіне, фразировканың мағынасын шығарманы түсіндіру қабілетін дамытады. Мұндағы сөзді игерушілік әртістің шеберлігімен салыстыруға болады. Ынталығына, артикуляцияның мәнерлігіне, поэтикалық мәтінге деген көзқарастың бейімділігіне ерекше көңіл бөлді. Артықшылықтары нәзік музыкалық, шебер икемділік нюанстар, интонациялық экспрессивтілік камералық музыканың ерекшелігі болып табылады. Әрбір сөйлем терең тәжірибелі мағыналы сөз. Осы компоненттердің әрқайсысына осы процеске тиісті көңіл бөліп тәрбие жұмысын атқарды. Камералық музыка жұмыс жасауда күрделі, егжей-тегжейлі орындау техникасын қажет ететін болғандықтан репертуарға көп уақыт бөлінеді. Камералық музыкаға дайындық жұмысында мыналарды қамтиды: опералық әннен өзгеше интерпретацияның бағытын, бұл жалғыз әншінің өзіндік театры сияқты. Ол өзінің музыкалық нұсқасында сөз арқылы сезім мен сан алуан психологиялық күйлердің нәзіктігімен, нақтылығын сипаттады.

Н.Л. Дорлиак камералық вокалды орындау - бұл өзіндік тип қалыптасатын орындаушылық аймақ деп мәлімдеді. Олар:

- музыканттың ойы мен экспрессивті көркемдік құралдары;
- нюанстың нәзік экспрессивтілігі;
- эмоционалдық градацияның жиі өзгеруі және көңіл-күй, бұл игеруді қамтитын ішінара көлеңке техникасы;
- орындаушыдан тиісті шығармашылықты талап ететін гармоникалық түстер мен динамикалық реңктердің белсенді өзгеруші реакциялар;

- жұмыстың композициялық және бейнелік-ақпараттық сипаттамаларын түсіну процесінде жоғары сезімталдықтың көрінісі, жылдамдықтың өзгеруі;
- әртүрлі техникалық әдістерді қолдана білуі;
- формадағы уақытша пропорцияларды икемді түрде түсіндіруге дайын болуы;
- тұлғалық-субъективті ұстанымды ұжымдық түрде бейнелеу мүмкіндігі.

Камералық вокалдық орындаушылық сценография, грим, костюмды қажет етпейді, бұл жерде орындаушы тек өзінің вокалдық техникасын қолдана алады. Сондықтан, әндету – бұл ән немесе романстың мазмұнын берудегі негізгі мәнерлілік құрал. С. Құрманғалиеваның ән айту жетістігі көбіне оның қайталанбас дауысының ерекшеліктерімен түсіндірілді. Оның дауыс бояуының ерекшеліктері жайлы, оның өнерпаздық және техникалық мүмкіншіліктері жайлы көптеген музыканттар таңырқаумен айтатын.

Дем алу- ән айтудың негізі болғандықтан, әншінің дауыс қою сабақ практикасында көп көңіл бөлінді. Дұрыс тұру, қате дем алу мен дұрыс дем шығармау, диафрагмада ыңғайсыз опора осының бәрі мұғалімнің қатал эмоционалды ашуын келтіретінін барлық оқушылары білген. ТН.Рудневаның белгілеуі бойынша: «Безусловно, на формирование правильного певческого дыхания влияет правильная уставка корпуса, чему педагог особенно на начальных занятиях, уделяет особое внимание. Правильная установка корпуса и головы имеет непосредственную связь с правильным голосообразованием. С первых уроков педагог приучает стоять в естественной позе, с выпрямленным (натянутым) позвоночником, хорошо развернутыми плечами и грудью. Следит за тем, чтобы грудная клетка «не заваливалась», чтобы вдох можно было сделать свободными, мягкими и подвижными мышцами» [2, 137 б.].

Осындай камералық музыканы орындау шеберлігі ұстазы Н.Л. Дорлиак әдіснамасы арқылы қазақ опера өнеріне өзінің баға жетпес еңбегін қалдырды. Сәуле Құрманғалиеваның репертуарында қаншама қазақ композиторларының романстары мен халық әндеріне бай. Мысалы: Е. Брусиловскийдің «Қос қарлығаш», М. Ержановтың «Қуанамын», Н. Тілендиевтің «Ақ шағала», Сегіз серінің әні «Гауһар тас» әр кез халықтың жоғары бағасына ие болып отырды. Бүгін біз Сәуленің Сегіз серінің әні «Гауһар тас», Н. Тілендиевтің «Ақ шағала» әндеріне ерекше көңіл бөле отырып талдау жасаймыз.

Сегіз серінің әні «Гауһар тас»

«Гауһар тас» әнінің халық жүрегіндегі өзіндік орны ерекше. Бұл әннің шығу тарихына шолу жасасақ: Он тоғызыншы ғасырдың бірінші жартысындағы айтарлықтай тұлға – Сегіз сері мен Мақпал қыз өмірде болған адамдар. Бұл туралы жазушы Төлеш Сүлейменовтың «Сегіз сері» кітабында толық тарихи мәліметтер бар. Қазақтың інжу-маржан әндерінің бірі, қыз сұлулығын гауһар тасқа теңестіре көркем бейнелеген әсем ән. Сегіз сері Бағаналы Найман елінде Бахтияр байдың ауылына келгенде, сол Бахтияр мырзаның ақылына көркі сай,

туған айдай толықсыған сымбатты қызы Мақпалмен танысқан екен. Ару Мақпалды асыл тас «гауһарға» теңеп:

*Ажарың ашық екен атқан таңдай,
Бейне бір қараңғы үйге жаққан шамдай.
Анаңнан сені туған айналайын,
Бота көз, қыр мұрынды, ақша маңдай, – деп, жүрек
сезімін әнімен білдірген.*

Байқап отырғандай, бұл ән ер кісілердің дауысына арналған туынды.

«Гауһар тас» әнін Сәуле Құрманғалиеваның орындауында тыңдағанда айдың нұры төгілген даланың мақпал түнін, қарақошқыл сайларды, сүт сәулеге малынған қыраттарды, ерке бұлақтың сыңғырлаған күлкісін елестетесің.

Гауһар тас

Орташа екпінмен

А-жа-рың а-шық-е-кен ат-қан таң- дай. Нұ-лы е-кен е-кі ау кө-зің жақ-қан шам-
дай. А-наң-нан се-ні тап-қан ай-на -ла- - йын, кү-лім көз ой-мақ а-уыз
жа- зық маң- дай а--- ай. Беу беу гау һар
тас құс-ни-құр- дас рау- шан жү-зің-ді көр-ген- де ай. Сәу-ле-
май а-а-а- а- а- ай са бырым қал- ма сай.

Әнді өте нәзік сезіммен үзілдіріп, сызылта, кейбір жерлерін асқақтата орындау талап етіледі. Әннің диапазоны кең ауқымды болғандықтан, демді терең алып үнемдеп жұмсай отыра әуеннің желісін бұзып алмай, біркелкі кантиленамен әндету керек. Орындау шеберлігімен, дауыс техникасы жақсы жетілген, диапазоны кең әншілерге арналған.

Сәуле Құрманғалиева «Гауһар тас» әнін берілген қиындықтарға қарамастан өзінің ұстаздардан алған білімімен еш кездергісіз орындай білген. Бұл әннің қиыншылықтарын әнші күнделікті дайындық барысында алынған дәрістердің әдістері бойынша дайындалып жеңе білді. Дайындық барысында бірнеше жаттығуларды қолдана келіп тиімді жолдан тапты.

Мысалы: Төменде көрсетілген жаттығуды қайталап дайындық барысында қолданыста отырған.



«Гауһар тас» әні кең диапазонды, жоғарғы дауысты әншілерге жазылған. Ән терең лирикалық сезіммен, аса нәзіктікпен созыла орындалып, адам жанына қуанышты көңіл-күй, жайлылық сыйлайды.

Вокалдық шеберлігі жағынан техникалық қиындық тудырмай, бар болғаны секунда, терция, кварта интервалдары қолданылғанымен, кең ауқымды деммен үздіксіз кантиленаны талап етеді.

Құрылымы жағынан қарапайым, қайталанбалы шумақты болып келеді. Орташа екпінмен орындалады. Артық интонация әннің ажарын бұзып, жайлылығын жоғалтады.

Әннің қайырмасындағы «Сәулем-ай» үзіндісінде лирикалық сезім кульминацияға жетіп, әуен кең тынысты, әсерлі, таза тембрді қажет етеді. Сондықтан осы кульминацияға жетер алдында ауаны жақсылап алып дайындық кезіндегі жұмыс нәтижелерін талқылап халыққа жоғары деңгейді талап етіледі. Сәуле Құрманғалиева орындауында кульминация жеңіл, еркін, таң шапағындай ашық дыбыспен беріледі.

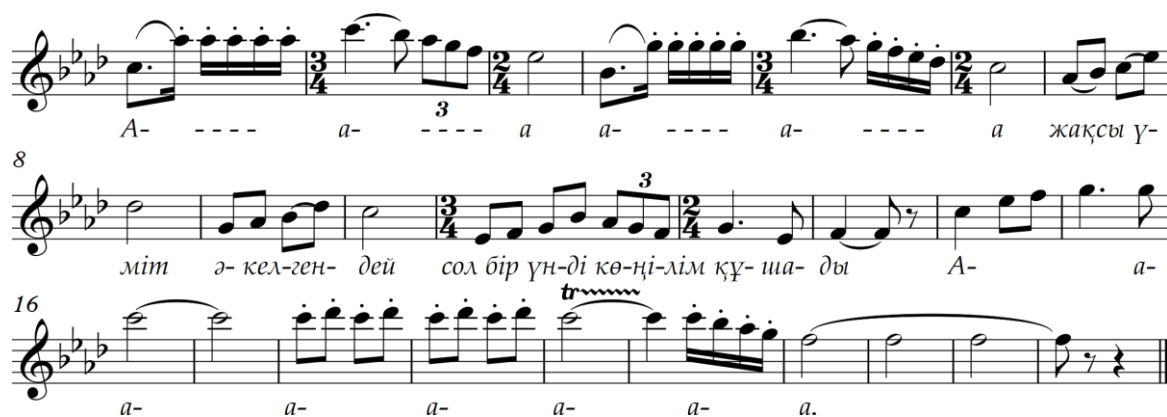
«Гауһар тас» әні қазақ сахнасынан мәңгілік көрініс табатын әндер қатарында. Мұндай нәтижеге жету себебі Сәуле Құрманғалиеваның дауыс ерекшелігі мен білімі жоғары профессионализмі анықтайды.

Н. Тілендиев «Ақ шағала»

Нұрғиса Тілендиев - қазақтың музыкалық мәдениетіне композитор, дирижер, орындаушы ретінде өшпес із қалдырған суреткер. Нұрғиса 500-ден астам музыкалық тұлға туындылардың авторы. Осынау мол мұраның жанрлық аясы да қайран қалдырады: ән, күй, романс, увертюра, поэма, контата, опера, балет. Қаншама күйлер мен романсы және әндері халық құлағынан кетер емес. Сол бүгінгі күнде қазақ өнерінде өшпес із қалдырған әндерінің бірі «Ақ шағала». Сәуле Құрманғалиева «Ақ шағала» әнін орындау өте ерекше құбылыс. Әнде берілген қанша қиындықты шеңе білу жоғары деңгейдегі профессионалды әнші екенін байқатады.

Ғажайып теңіз таңы-алтын шақ,
Шырқайды ақ шағала жалтырап.
Жалтылдап ұшады,
Төбемде құс әні.
Жақсы үміт әкелгендей,

Сол бір үнді көңілім құшады- деп басталған кереметтей ән шумағын халық жүрегіне Сәуле еш кедергісіз жеткізе білген. Әнде берілген шағала дауысын әнші жанды дауыста келтіріп айтуы аса талант деуге болады. Әннің қайырмасында көрсетілген техникалық жағынан көп әншіге қиындық тудырады.



Сол қиындықтарды Сәуле Құрманғалиева білім берген ұстаздарының методикалық әдістері арқылы күнделікті дайындық арқасында жеңе білді. Бірнеше жаттығуларды мысал ретінде төменде берілген.

1-жаттығу.



2-жаттығу.



Композитор әнінде берген талаптардың бәрін Сәуле Құрманғалиева халыққа толықтай, өзінің аса шеберлігімен жеткізе білген. Сәуле «Ақ шағала» әніндегі шағала дауысын өзінің сыңғырлаған күлкідей жеңіл әдемі тембрімен толықтай келтіре білген. Сәуле бұл әнді орныдаған кезде халық тамсана қарап әркез шынайы түрде жүректерінен орын алған әнші.

С. Құрманғалиеваның оқыту әдіснамасының игерілуі - диссертация тақырыбының зерттелуі болып табылады. Сәуле «Құрманғазы» атындағы қазақ ұлттық консерваториясында «Вокалдық-хор» факультетінің «Жеке ән салу» кафедрасында жұмыс атқару кезінде есімдері белгілі шәкірттерді тәрбиеледі. Олар:Евгения Чурикова-Вульф (Дрезден мемлекеттік опера театрының солисті); Любовь Адилова (ҚР еңбек сіңірген әртісі, П.И. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжінің оқытушысы); Гульнар Марамова-Хамзина (ҚР еңбек сіңірген әртісі, ҚазҰӨУ-нің профессоры); Джамия Баспакова (Қазақстанның және Өзбекстанның еңбек сіңірген әртісі, «Абай» атындағы опера және балет театрының жетекші солисті), Оксана Давыденко («Абай» атындағы опера және балет театрының солисті, П.И. Чайковский атындағы халықаралық байқауының дипломанты). Сонымен қатар Сәуле Құрманғалиеваның оқытушылары әлем сахналарында өнерлерін паш етіп жүр. Камералық музыканы да және опералық бағытты да бірге алып жүрген қазақ

өнерінің майталмандары К. Бәйсейітова, Р. Жаманова, Е. Серкебаев, Б. Төлегенова сынды әншілерміздің ізін жалғастырып, отандық өнерде С.Ғ. Құрманғалиева Қазақстанда аздық ететін камералық ән салу өнерінің хас шеберлерінің біріне айналды.

Ән мен романстарды орындау С. Құрманғалиева шығармашылық жолы-ның барлық кезеңінде де қызықтырды, бұл оған бүкіл халықтық даңқ пен махаббатын әкелді. Қазіргі таңда С. Құрманғалиева камералық музыканы орындаушылық ерекшелгі келер ұрпаққа өшпес із болып қалды.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Эрик Зелински «Голос» [электронный ресурс] / 25.08.2017 – 25.08.2018.
2. Т.Н. Руднева Работы над дыханием в классе сольного пения (обобщение педагогического опыта). 1-ый Международный конкурс имени Еркегали Рахмадиева (Астана, 25-30 марта 2016 г.). Актуальные вопросы исполнительского искусства и образования. // Материалы международной научно-практической конференции. – Астана, 2016. С.136-144.

ВКЛАД Н.С. КЕТЕГЕНОВОЙ В ИЗУЧЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ ОПЕРЫ МУКАНА ТУЛЕБАЕВА «КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН СУЛУ»

Қалқұл И.М.,

магистрант 2 курса специальности «Композиция»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Альпеисова Г.Т.,

профессор, кандидат искусствоведения

В последние годы жизни Муканом Тулебаевым было задумано написание оперы «Козы Корпеш и Баян сулу» на либретто Г. Мусрепова и Н. Баймухамедова. Но в связи с кончиной композитора опера осталась незавершённой. Благодаря инициативе и усилиям профессора Кетегеновой Алтын Салимовной, это произведение вышло в свет. В марте 2016 года на сцене Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» завершённая картина «Козы Корпеш и Баян сулу» была поставлена в концертном исполнении. Новую оркестровку сделал композитор, Заслуженный деятель искусств Казахстана, профессор С.Ж. Еркимбеков. Его версия захватывает и удивляет необычным оркестровым решением. Мы слушаем оперу М. Тулебаева как будто сегодняшним слухом и духовным зрением. Партитура С. Еркимбекова является продуктом интуиции художника, за которым угадывается большой композиторский опыт. Он смог воплотить развёртывание действия, движение музыкального материала в новом оркестровом масштабе.

Как известно, к исследованию творчества Мукана Тулебаева обращались многие музыковеды, среди которых особое место занимают труды Н.С. Кетеге-

новой. Кетегенова Нургиян (Алтын) Салимовна – родилась 16 февраля 1937 года в г. Аягоз Семипалатинской области в семье репрессированных. Её отец – Салим Галиевич Кетегенов – выпускник Казахского педагогического института им. Абая, преподаватель физико-математических дисциплин, завуч Тургеньского педагогического училища по ложному обвинению в 1936 году был репрессирован, арестован и отправлен на Дальний Восток сроком на 7 лет. Но продолжая бороться за своё честное имя, он был досрочно освобождён в 1939 г. Являясь участником ВОВ, добровольцем ушёл на фронт и погиб в 1943 году в бою в районе Тульской области. Мать – Рахима Мусиновна Кетегенова – библиотекарь в Казахской средней школе им. Абая осталась одна с тремя детьми [1].

Н. Кетегенова внесла большой вклад в развитие казахстанского музыковедения. Музыковедом были созданы книги о композиторах, такие как: «Казахская музыкальная литература (1920-1980 годы)» в соавторстве с У.Р. Джумаковой на рус. и каз. языках (1995, 2000); о Е. Брусиловском – «Корифей казахской музыки» (1999), к 100-летию со дня рождения «Евгений Брусиловский» (2005); М. Тулебаеве – «Славный сын песенного народа» (1999), «Әуелеп ұшқан әңгіме. Крылатая муза Мукана» (2003); Е. Рахмадиеве – «Өнер өрінде. На вершине» (2000); К. Мусине – «Жизнь как подвиг» (2002); М. Сагатове – «Композитор Мансур Сагатов» (2002); Г. Жубановой – «Жизнь в искусстве» (2003); о выпускниках-композиторах КНК им. Курмангазы – «Родному вузу – наш талант» (2005); А. Жубанове – к 100-летию со дня рождения (совместно с А.К. Омаровой) – «Ахмет Жубанов» (2006).

Главным объектом научных изысканий Кетегеновой Н. С. является жизнь и творчество композитора М. Тулебаева. В своей исследовательской деятельности музыковед охватила весь диапазон творчества композитора. Ею были написаны такие научные труды, как: этнографический сборник «Макпал» (100 песен в записи М. Тулебаева на каз. и рус. языках, 1979), монография «Жизнь и творчество М. Тулебаева» (1993), редакция оперы «Биржан и Сара» (2 изд., 1983). Нургиян Салимовна много сделала для просвещения творчества Мукана Тулебаева. Именно она приложила все усилия для выхода в свет неоконченной оперы Мукана Тулебаева «Козы Корпеш и Баян сулу». Заручившись помощью композитора Серика Жексембековича Еркимбекова оперу, смогли оркестровать, а благодаря театру «Астана Опера» смогли её поставить.

Многие её статьи были посвящены обзору творчества М. Тулебаева. Так, ею была написана статья «Премьера неоконченной оперы М. Тулебаева «Козы Корпеш – Баян сулу», что, собственно, и послужило началом нашему обзору работ по этой опере.

Начинается статья с датирования новой постановки оперы и месте её проведения. Кетегенова Н.С. пишет: «13 марта 2016 года в большом зале Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» состоялась премьера незавершённой оперы композитора, Народного артиста СССР, Лауреата Государственной премии СССР Мукана Тулебаева «Козы Корпеш – Баян сулу». Прошло 53

года после его кончины, но замечательная музыка из этой оперы дождалась своего «звёздного часа» [2].

По её мнению, с первых дней существования профессиональной казахской музыки был исключён путь простого перенесения европейских жанров на казахскую национальную почву, каким, например, в частности, является опера. На всех этапах его развития деятельность композиторов Казахстана была подчинена задаче убедительного национального решения жанров профессионального искусства через выявление лучших ценностей прошлого и творческого претворения на уровне современных требований времени.

Остановливаясь на одном из самых ведущих и значительных жанров современности – жанре оперы, важно отметить, что в Казахстане наряду с композиторами Е. Брусиловским, А. Жубановым и Л. Хамиди в зарождении её (оперы) принял активное творческое участие М. Тулебаев. Его опера «Амангельды», написанная в 1945 году совместно с Е. Брусиловским (по либретто Г. Мусрепова) и особенно опера «Биржан и Сара» в 1946 году (по либретто К. Джумалиева) – убедительное тому свидетельство.

После окончания Московской консерватории и создания известной кантаты «Заря коммунизма» (1952), М. Тулебаев стал усиленно искать темы для последующих своих опер. На этом пути он создаёт фрагменты опер «Нияз и Раушан» (по либретто И. Есенберлина), «Песня дружбы» о просветительской деятельности Ибрая Алтынсарина. Однако после долгих раздумий и размышлений он останавливается на народной легенде «Козы Корпеш - Баян сулу».

Стоит отметить, что, лиро-эпическая поэма «Козы Корпеш – Баян сулу» возникла в XIII - XIV веках (а по версии А. Маргулана даже ещё раньше). Легенда о трагической гибели двух влюблённых дошла до нас в устных вариантах в исполнении многих акынов – Сыбанбая, Бекбая, Жанака, Шоже и других. Из более 16 вариантов наиболее известен вариант Жанака. В письменном виде появились записи только в XIX веке это версии, записанные собирателями фольклора Г. Саблуковым (1831), Г. Дербисалиным (1834), А. Фроловым (1841), Ч. Валихановым (1856). На русском языке поэма была издана М. Путинцевым (1865), затем она вышла в III томе В. Радлова «Образцы народной литературы тюркских племён» (1870). Даже есть сведения что, эта легенда была записана А.С. Пушкиным в 1836 году. Из неё он хотел написать восточную поэму. Но преждевременная кончина поэта помешала осуществить задуманное.

В советский период М.О. Ауэзов в 1925 году издал в Москве, а затем в 1936 году в Алма-Ате (Алматы) вариант Жанака «Козы Корпеш Баян сулу». По мнению филологов, докторов наук М. Габдуллина, И. Дуйсекеева, А. Конырат-паева действие происходит в местности г. Аягуз, Урджар или Лепсы, то есть, в Восточном Казахстане. В настоящее время памятник «Мавзолей» стоит у реки Тансык, возле аула Тансык. Другой памятник был построен в Тоболе на средства брата Сарыбая Тайлакбая. Для строительства памятника он послал 40 рабочих, а по окончании работ, там устроил той с состязаниями коней.

Г. Мусрепов написал пьесу по мотивам «Козы Корпеш – Баян сулу» для казахского драматического театра. В ней он акцентировал внимание на том, что

два друга баи – Сарыбай и Карабай ещё в молодости дали клятву, что, если у одного родится сын, а у другого дочь, они их поженят. Но Карабай после смерти Сарыбая нарушил клятву. Кодар – молодой джигит однажды спас скот Карабая от набегов врагов, в знак благодарности он решил свою дочь выдать за него. Но Баян сулу узнав от матери клятву отцов, решила дожидаться Козы Корпеш. Действия разворачиваются стремительно – Кодар убивает Козы, а Баян добивается гибели Кодара. После отмщения сама умирает на могиле любимого.

Премьера спектакля состоялась 29 апреля 1940 года. Музыку к ней написал композитор А. Жубанов. С тех пор эта пьеса Г. Мусрепова не сходит со сцены Ауэзовского и других театров. Но режиссёрами-постановщиками в разные годы были и другие авторы музыки. Так, к постановке этой пьесы А. Мамбетова музыку написала Г. Жубанова.

За создание оперы «Козы Корпеш - Баян слу» в 1957-1958 годах взялся Мукан Тулебаев. Тема преданной любви, легенда о мужестве и достоинстве влюблённых, борющихся в условиях феодального мракобесия за человеческое счастье, захватили композитора. В начале работы над оперой он опирался на пьесу Г. Мусрепова, но по мере углубления работы М. Тулебаев решил написать либретто самостоятельно.

В статье, Кетегенова Н. С. анализирует различия сюжета между либретто Г. Мусрепова и либретто М. Тулебаева (которое было создано на основе либретто Г. Мусрепова с некоторыми правками). В пьесе Г. Мусрепова его, повидимому, не устраивали длинноты. Общеизвестно, что текст в опере значительно сокращается. Да и сюжет, и акценты композитор решил несколько изменить. В либретто М. Тулебаева композитор добавил всем героям оперы логичность мотивации, что делает все действия героев понятными, естественными и живыми. Так, образ Карабая меняется в корне. Если по легенде Карабай в знак благодарности хочет отдать дочь Кодару, то в опере он готов отдать дочь за любого, кто без приданного её возьмёт, лишь бы его скот остался в целостности и сохранности. Также различен образ Жантыка. Если в поэме – это слуга Карабая (незначительный персонаж), то в опере Жантык – это переодетый в слугу Козы Корпеш, который в тайне встречается с Баян. В опере – образ Баян показан умной, тактичной, воспитанной личностью, а также присущи ей такие черты, как уважение к страшим и гостям.

Далее в статье Кетегенова пишет о своих студенческих годах и об увлечённости изучением творчества Мукана Тулебаева. Так, её был систематизирован, упорядочен и изучен весь архивный материал композитора (который впоследствии был сдан в Государственный архив РК).

В процессе исследовательской работы, ею были найдены фрагменты незавершённой оперы. Важно отметить, что клави́р оперы был написан М. Тулебаевым в карандашном варианте. Нургиян Салимовна смогла собрать все разбросанные ноты и благодаря поддержке союза композиторов, удалось переписать чернилами клави́рный вариант незавершённой оперы. Многие композиторы по разным причинам отказывались оркестровать оперу, но в 1980-е годы благодаря

тогда ещё молодому композитору Серику Еркимбекову незавершённая опера получила первый вариант оркестровки. Вторая редакции оркестровки оперы была создана в 2012 году. Так, в 2013 в концертном варианте силами студентов Казахского Национального университета искусств (КазНУИ) в Астане состоялось первое исполнение сохранившейся картины оперы. «Алтын Салимовна сохранила ноты, сделала редакцию, инициировала, чтобы композиторы создали симфоническую инструментовку произведения. Заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор, композитор Серик Еркимбеков взялся за это непростое дело. Он выдержал ясный, красивый, гармоничный стиль автора в оркестровке» [3].

Таким образом, вклад Н.С. Кетегеновой в изучение и популяризацию творчества М. Тулебаева нельзя переоценить. Музыковедом было проделано много работы, как в плане просветительской и научно-исследовательской деятельности, так и в плане практической - клавиш оперы получил оркестровку, сама же опера была поставлена на сцене «Астана Опера». «Мы благодарны Алтын Салимовне за огромный вклад в развитие искусства Казахстана. По инициативе А. Кетегеновой это прекрасное произведение будет звучать со сцены Большого зала театра «Астана Опера», - отметила музыковед Маржан Жакенова [3].

Список использованной литературы:

1. Нургиян Кетегенова: беззаветное служение искусству
[//https://musicnews.kz/nurgiyanketegenova](https://musicnews.kz/nurgiyanketegenova)
2. Кетегенова Н.С. Премьера неоконченной оперы М. Тулебаева «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» // Вестник КНК им. Курмангазы. Алматы, 2016. - №4. – С.36-44.
3. https://www.inform.kz/ru/prem-era-neokonchennoy-opery-kompozitora-m-tulebaeva-kozy-korpesh-i-bayan-sulu-proydet-v-astana-opera_a2878603

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРЕЛЮДИИ ЛЯЗЗАТ ЖУМАНОВОЙ

Байрамова И.К.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Досанова К.К.,

кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

Ляззат Жуманова талантливый композитор, представляющая наиболее яркую группу композиторов Казахстана, чье творчество олицетворяет современный уровень развития академического искусства республики. Музыкальное образование композитор получила в Семипалатинском музыкальном училище им. Мукана Тулебаева, Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, а также в Омском государственном педагогическом университете. Училась Л. Жуманова у М. Рахимбаева, Т. Базарбаева, Г. Жубановой и А. Бычкова.

Произведения для фортепиано занимают существенное место в творчестве Л. Жумановой и набирают популярность в концертном репертуаре пианистов. Ей характерно жанровое многообразие, глубоко индивидуальное воплощение особенностей казахской народной музыки и современных средств музыкальной выразительности и, безусловно, максимальное использование богатейших ресурсов фортепиано и пианистической техники.

В данной статье остановимся на цикле из пяти прелюдий для фортепиано, созданный в 2010 году. Цель статьи привлечь внимание музыкантов к данным фортепианным сочинениям композитора.

Цикл из пяти прелюдий Л. Жумановой представляют собой краткие музыкальные изречения, объединенные романтическим настроением. По словам В. Недлиной «Циклы романтического типа в казахстанской музыке 1980–2015 годов – явление редкое. Наиболее яркие сочинения подобного плана были созданы Г. Жубановой (Две пьесы для флейты-соло, 1990; Четыре пьесы для альт-соло, 1992). После 1992 года циклы пьес, прелюдий, этюдов писали А. Исакова (Двенадцать октавных этюдов, 1998), Л. Жуманова (Пять прелюдий, 2001), Д. Останькович (Три пьесы для шестиструнной гитары, 2002)» [1, с.147].

Каждая пьеса – это законченная художественная миниатюра, и вместе с тем она органично вливается в общую структуру цикла. Пьесы сочетают простоту и удобство фортепианного изложения и являются благодатным и полезным материалом в учебно-педагогической практике. В предисловии к сборнику «Фортепианные произведения для юных музыкантов» Л. Жумановой отмечается: «вашему вниманию предлагаются фортепианные пьесы, ориентированные на юных музыкантов начального и среднего уровня. Пьесы из этого сборника – более чем учебный материал, в них автор удачно решает эстетические и художественные задачи. Пьесы достаточно просты по форме и музыкальному языку. Каждая из них имеет конкретную образную и динамическую программу. Альбом написан ярким музыкальным языком: свежесть, яркая образность, сочность красок в гармонии, выразительность и одухотворенность мелодий отличают репертуар сборника. Музыка очень самобытна, она поражает искренностью и добротой, ярким мелодизмом, национальной определенностью. Кроме того, необходимо отметить доступность изложения материала, а также ясность формы и музыкального языка. Все это не может не пробудить творческое воображение и фантазию у детей. Пьесы расположены по принципу возрастания сложности и контраста. Цикл из пяти прелюдий, отличающийся душевной теплотой, мягкой пластичной мелодикой, воспитывает у детей умение чувствовать, слышать, воспроизводить, т.е. в совершенстве освоить инструмент» [2].

Цикл прелюдий открывает лирически утонченная Прелюдия №1 соль минор (Andante Malinconico). Это лирический рассказ, написанный в полифоническом складе с охватом широкого регистрового диапазона. Полифоничность присутствует в виде диалога верхнего и нижнего голоса. Звучит прелюдия светло и возвышенно. В пьесе необходимо отметить многослойность тематического

материала. Форма прелюдии представляет собой период, состоящий из двух предложений – 7 и 9 тактов.

Первое предложение проводится на *mp*. В партии левой руки проходит нисходящая, сдержанная мелодия. В правой руке звучит удивительно мягкая и плавная мелодия, обогащенная синкопами.

Нотный пример №1. Первой предложение

The musical score is for a piano piece by L.A. Zhurmanova. It is in 4/4 time and B-flat major. The first system shows the right hand with a melody marked 'Andante Malinconico' and 'mp', and the left hand with a descending melody. The second system continues the piece, marked 'a tempo' and 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Второе предложение (*a tempo*) проводится на *mf*. Мелодические линии насыщаются хроматическими звуками. Утонченные приемы изложения Л. Жумановой по характеру близки к композиторскому письму импрессионистов.

Пьеса заканчивается каденционным оборотом в соль миноре на уменьшенной квинте, вызывая ассоциацию недосказанности, вопроса, повисшего в воздухе. Многослойность фактуры обретает пространственность звучания. Для отражения образа пианист должен вести мягкую и тихую продленную звучность. Свободно развивающийся тематизм создаёт впечатление стройной импровизационности, что требует от исполнителя непринужденности игры. Весьма важна в пьесе роль педали как красочного средства. Как указывает педагог-пианист Оксана Пляскина³ «красивая, кантиленная пьеса, которая требует тонкой, поэтичной игры. «Короткие» лиги, поставленные автором, конечно, не означают частого снятия рук. В сущности, мелодия пьесы чрезвычайно «длинная». Исполнять ее нужно связно, не снимая пальцев с клавиш. Движение восьмых в партии левой руки спокойное, непрерывное» [3, с.101].

Прелюдия № 2 ля минор (*Moderato*) написанная в прозрачном гомофонно-гармоническом складе с охватом широкого регистрового диапазона, она характеризуется лирическим, напевным, спокойным характером. Художественный

³ Пляскина Оксана Анатольевна - преподаватель ПЦК «Специальное фортепиано», лауреат Республиканского конкурса «Шабит», член Международной «Гильдии пианистов-концертмейстеров».

образ второй прелюдии раскрывается в лаконичной простой двухчастной форме. Первая часть представляет собой 18 тактовый период повторного строения, основанный на развитии одного мотива. Мелодическая линия развивается волнообразно.

Нотный пример №2. Первая часть

Жуманова Л.А.

Moderato

Piano

Вторая часть продолжает образное развитие пьесы. Тематическая основа пьесы постоянно повторяется и обогащается мягкой сменой гармоний, что придает характеру прелюдии возвышенное настроение.

В пьесе виртуозно использованы регистровые и динамические возможности фортепиано. Композитор учитывает пианистические возможности исполнителей и, не перегружая фактуру, заботится о развитии фортепианной техники. Как указывается в методических рекомендациях «характер музыки требует певучего *legato*. Произведение требует владением приема выделения мелодического голоса в партии, изложенной двухголосно» [3].

Прелюдия № 3 (*Andante Pensieroso*) написана в простой 2-х частной форме с кодой. Ощущение покоя пронизывает всю пьесу. На фоне мягких переливов звучит эпически спокойная, выразительная нисходящая мелодия в партии левой руки.

Нотный пример № 3. Первое предложение

Andante
Pensieroso

Жуманова Л.А.

Во втором предложении мелодия переходит в верхний голос: тема прелюдии исполняется глубоким, кантиленным звуком. Разреженность фактуры способствует созданию прозрачного и чистого образа. Во второй части мелодия проводится в терцовом удвоении и звучит на фоне колышущегося ритма. В коде на фоне выдержанных басов звучит мелодия начальных тактов. Автором проводится своеобразная арка, подытоживающая образное развитие произведения.

«Содержание пьесы требует от исполнителя сосредоточенного внимания, сохранения единого темпа и выразительного исполнения. Восьмые в партии правой руки образуют единую мелодическую линию. Партия левой руки имеет аккомпанирующее значение, фразировка аккомпанемента и мелодии совпадает. Необходимо раздельное изучение партий обеих рук» [3].

Трагичный образ первого раздела Прелюдии № 4 (Moderato Con dolore), ля минор, выражается в таких средствах музыкальной выразительности, как: спокойный темп, размер 4/4, динамика в пределах *mp* и *p*, ритмическая нерегулярность. Фактура насыщена элементами вдоха, задержаниями и взлетами, направленными на выражение взволнованного состояния.

Нотный пример №4. Первый раздел

Moderato
Con dolore

Жуманова Л.А.

В средней части, трехчастной формы прелюдии, происходит смена эмоционального настроения. Происходит модуляция в си минор. Мелодия с широкими ходами звучит на фоне восходящих и нисходящих пассажей, которые сменяются аккордовыми цепочками.

Для раздела характерна ритмическая регулярность, устремленность движением вперед. Реприза возвращает нас к первоначальному образу. Звучит основная мелодия, но уже в си миноре.

Окончание пьесы отмечается в просветленных истаивающих звучаниях в первоначальной тональности ля минор. Здесь композитор очень простыми выразительными средствами добивается впечатляющего драматизма.

В методических рекомендациях сборника указывается, что «образ прелюдии навеян грустью. «Бесконечная» мелодия требует красивого, певучего, выразительного звучания. Необходимо работать отдельно над всеми голосами, имеющими самостоятельное значение. Аккордовые последовательности в левой руке должны прозвучать значительно легче, чем верхний мелодический голос. Исполнитель может по своему усмотрению воспользоваться педальной звучностью, которая значительно обогатит произведение» [3].

Ярким контрастом вступает Прелюдия №5 (Grave Abbandono), ре минор. Скорбно-эмоциональная прелюдия, по словам автора, посвящена Газизе Жубановой. Образ воспоминаний о великом композиторе-педагоге предстает в возвышенном и обобщенном выражении. Для воплощения настроения, Л. Жуманова отбирает выразительные средства разнообразные выразительные средства:

Открывает прелюдию короткое вступление из трех тактов. На фоне тянущейся гармонии септаккорда VI ступени в левой руке звучит тонический орган-ный пункт в чередованиях с аккордами субдоминантовой сферы. Мерная поступь аккордов играется с акцентом, а соразмеренное движение создаёт аскетическое настроение. Для большей выразительности мелодической линии исполнитель должен играть пьесу с педалью.

Средняя часть прелюдии (Moderato) обладает явно выраженной самостоятельностью. Она отличается по фактуре и складу изложения. Тема звучит кантиленно в левой руке в виолончельном регистре на фоне размеренно звучащем двухголосном аккомпанементе.

Нотный пример № 5. Средняя часть



Эмоциональное развитие музыкального образа динамично приближает нас к кульминации в репризе. В движение приводится весь звуковой диапазон фортепиано на *ff*. Фактура уплотняется в аккордовую массу. При этом необходимо отметить озвученность всех аккордов и выстроенность по вертикали за счет мелодии верхнего голоса.

Нотный пример №6. Реприза



Усложняется тонально-гармонический план, техника композиции: используются кластеры (в сочетании первой, второй, и третьей ступени). Заканчивается прелюдия в тональности си бемоль минор.

Последняя прелюдия довольно трудная для исполнения в художественном и в техническом отношении: здесь яркие динамические краски, насыщенность фактуры, регистровые сопоставления.

Несомненно, в цикле прелюдий Ляззат Жуманова предстаёт как композитор большого лирического дарования, создавая ряд музыкальных образов. Она всесторонне раскрывает в цикле интонационные и технические возможности фортепиано, демонстрируя тончайшее ощущение и глубочайшее знание его природы. В целом, композитор использует простые музыкальные формы: период, простая двух и трёхчастная. Раскрытию образа служат интонационные возможности мелодии, а также тонкое ощущение композитором лада, гармонии, своеобразия ритмики.

Композитор даёт немногочисленные авторские указания, что позволяет исполнителям проявить индивидуальный творческий подход и богатую художественную фантазию в интерпретации пьес.

Список использованной литературы:

1. Недлина В. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий // Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Москва, 2017. – 293 с.
2. Жуманова Л. Фортепианные произведения для юных музыкантов. -Издательство: Семей. Музыкальное училище им. М. Тулебаева. 2013. – 102 с.
3. Пляскина О. Методические рекомендации к пьесам // Фортепианные произведения для юных музыкантов. Издательство: Семей: Музыкальное училище им. М. Тулебаева. 2013. – 102 с.

КЕНЕС ДУЙСЕКЕЕВ - ЦИКЛ ДЕТСКИХ ПЬЕС «БАЛАЛЫҚ ШАҚ»

Джамбаев А.К.,

магистрант 1курса специальности «Композиция»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - Акпарова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Создание фортепианных произведений для детей казахстанскими композиторами имеет длительную историю. Развитие детской фортепианной музыки, по словам Э. Кирсановой, началось «от первых опытов гармонизации казахских народных тем и простейших обработок монодийных напевов до становления национального фортепианного стиля и оригинального формотворчества» [1, с.2]. Необходимость создания детских пьес возникла в связи с организацией первого техникума в Алма-Ате⁴ в 1932 году, а также началом формирования первых детских музыкальных школ. Первые музыкальные школы были открыты в Алма-Ате и Уральске также в 1932 году. Работу композиторов по созданию детского репертуара трудно переоценить. В условиях интенсивного развития музыкального образования и воспитания республика испытывала острую необходимость в учебном репертуаре, который способствовал бы формированию национального интонационно-образного мышления.

Большую роль в создании детского репертуара сыграло творчество С. Шабельского и И. Коцыка. Ими создано большое количество пьес, в которых гармонизации народных мелодий базировались на традициях русской школы.

Музыка для детей представлена преимущественно в виде циклов. Интерес представляют цикл полифонических детских пьес Е. Брусиловского, а в 1952 году появляется и второй сборник «15 фортепианных пьес для детей». На протяжении многих лет к написанию музыки для детей неоднократно обращался и Б. Ерзакович. Ему принадлежат два цикла детских пьес, а также сборник «Маленький музыкант».

К. Кужамьяровым был написан ряд пьес для детей: «Весна идёт», «Последний снег», «Дождик», «Весенняя песня», «Солнечный день». В последствии они составили цикл «Пять пьес для фортепиано». Для этих несложных произведений свойственны танцевальность, прихотливость ритмического рисунка, что выражено в частом использовании внутритактовых синкоп, ладовая переменность и полифонизированная фактура.

К наиболее значительным, известным и употребляемым в практике можно отнести фортепианные циклы, написанные в последующие годы, В. Новикова («Игрушки»), А. Исаковой («Сюита»; «Школьные годы»; «Партита»; «Зоопарк»;

⁴Впоследствии переименованный в АлмаАтинский музыкальный колледж им. П.И.Чайковского

«Доброе утро»; «Добрый день») пьесы Н. Мендыгалиева, Б. Баяхунова, Ж. Дастенова, Г. Жубановой, Л. Жумановой, С. Абдинурова, А. Абдинурова.

Пьесы для детей и о детях интересны разнообразием настроений, зарисовок природы, картин народного быта, детской жизни и т.п. Все они разрабатывают национальные музыкально стилистические традиции.

Композиторы учитывают уровень развития фортепианного исполнительства в республике, создавая и концертные произведения. Более сложные художественно и технически, они в своем большинстве доступны учащейся молодежи.

К области пьес, предназначенных для школьного репертуара, относится фортепианный цикл Кенеса Дуйсекеева «Балалық шақ». Пьесы входящие в цикл написаны композитором в период 1967-1968 годов во время обучения в Алма-Атинском музыкальном училище им. П. Чайковского. С этими же пьесами композитор поступил на отделение композиции Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы в класс профессора А. Бычкова.

Изначально эти пьесы были созданы как отдельные произведения, а позже композитор объединил их в цикл. В цикле чередуются лирические («Бесік жыры»), динамичные («Күй»), повествовательные («Ән»), оживленно-моторные («Құлыншақ») настроения. Кенес Дуйсекеев, окунаясь в родную народную музыкальную стихию, создает пьесы-картинки детства. Именно создание образа – в этом и заключается суть метода композитора. По словам Кенеса Дуйсекеева, первое что слышит и ощущает ребенок, только что появившийся на свет, это ласковый голос мамы. А когда приходит пора спать, мама баюкает и напевает колыбельную [2]. Итак, первая пьеса в фортепианном цикле «Бесік жыры». Вторая пьеса в цикле «Күй». «В моем представлении, *продолжает композитор*, у казахов второе произведение, которое должен услышать ребенок, это *күй*, потому что в каждом доме, в каждой семье всегда звучит домбра» [2]. Третья пьеса называется «Ән». Песня имеет большое значение для жизни казахского народа. Песня звучала всюду в бескрайней казахской степи. По словам композитора, его пьеса отражает «подросткового ребенка, который слышит песню, восхищается ее» [2]. Последняя пьеса «Құлыншақ». Ребенок, немного окрепнув уже обращает внимание на природу, на то, что окружает его. *Казахы* на лошадях – с раннего детства. И с ранних лет малыша тянет к этим мудрым животным. Что может быть милее, чем малыш, играющий со своим *жеребенком*. «Поэтому, из интервью с композитором, этот цикл получился у меня из четырех пьес, как воспоминание о детстве, ассоциации с детством» [2].

Итак, открывает цикл пьеса «Бесік жыры». Колыбельная песня – один из древнейших жанров фольклора. В традиционной народной культуре колыбельная песня могла выполнять магическую охранную функцию (например, изображали смерть ребёнка, чтобы защитить его от реальной смерти).

Пьеса написана в форме периода (из двух предложений), с 2-х тактовым вступлением, и заключением. Поскольку традиционно колыбельная песня сопровождается мерным покачиванием ребёнка, в ней очень важен ритм. В пьесе композитор использует характерный метроритм для колыбельных 4/4.

Начинается пьеса с повторяющихся движений четвертными, которые вводят в атмосферу спокойствия и умиротворения. С третьего такта начинает звучать в партии левой руки выразительная, ласковая мелодия.

Нотный пример №1. Первое предложение.

Adagio ♩ = 70 Кенес Дүйсекеев

Во втором предложении мелодия звучит на фоне звукоизобразительного приема. Мягкие покачивающиеся интонации изображают укачивание ребенка.

Нотный пример №2. Второе предложение

Для всей пьесы характерно неторопливое музыкальное движение, спокойный характер. Автору удалось создать поэтичный, теплый образ.

Следующая эффектная миниатюра с казахским национальным колоритом и представляющая самобытный стиль композитора – «Күй» написана в простой 2-х частной форме, со вступлением и кодой. Воплощение семантики кюя в его образном значении, дано в названии произведения. Господство черт кюя – моторика, вариантно-вариационное развития формы, фактура, выдержанность единой ритмической формулы на всем протяжении произведения рождает ассоциации с традиционным жанром. По словам Э. Кирсановой «в пьесе мы не найдем строгого следования композиции кюя, но при этом сохранены стилевые особенности домбровой музыки (квартовая основа вертикалей, характерная

ритмическая модель построения и членения тематизма, общий характер движения и роста интонаций темы). Можно провести аналогию с кюем в регистровом плане. Композитор, создавая удобную для фортепиано фактуру, приближает звучание европейского инструмента к домбровому» [3, с. 47].

Итак, пьеса начинается со вступления, где звучат остинатные квартовые интонации. В басу мы слышим повторяющиеся мотивы с ходами вверх и вниз на квинту и секунду. Возникает образное ощущение настройки домбры.

Нотный пример №3. Вступление.

2

2. "Күй" / Кюй /



Дальше тематизм получает вариатно-вариационное развитие. Кюевая семантика создается благодаря типичной кварто-квинтовой интервалики и упругой остинатной ритмики. Композитор использует регистрово-пространственные сопоставления. При остинатном звучании кварто-квинтовых интонаций в партии правой руки проводится решительная мелодия в малой октаве.

Нотный пример №4.



Пианистический ударно-мартеллатный стиль создается эффект игры на домбре.

Вторая часть пьесы начинается с мотива вступления. Фактурное решение пьесы находится под влиянием регистрового развития домбровой инструментальной музыки. Изложение во второй части доходит до динамической вершины. Своеобразный колорит обусловлен применением фригийского лада.

Нотный пример №5. Вторая часть.



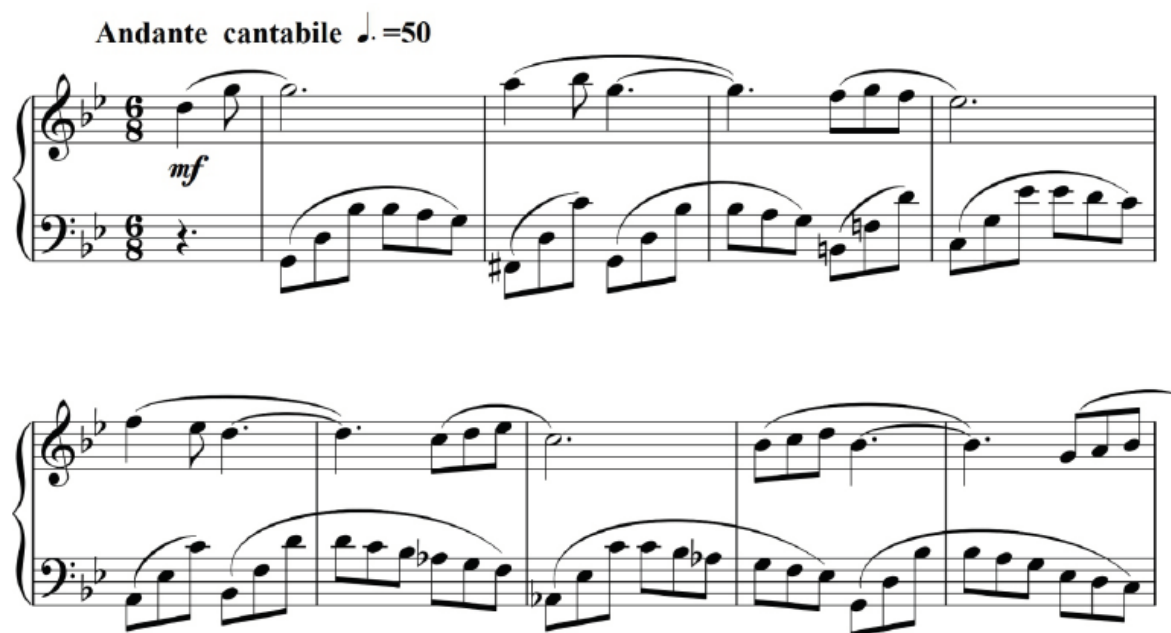
В коде в гармонии отметим постоянный акцент на ступени, окружающие доминанту. Мягкое субдоминантовое звучание подводит к V ступени, к тонической сфере.

Нотный пример №6. Кода.



«В музыке К. Дуйсекеева казахские народные традиции самобытно сочетаются с многообразием средств современного музыкального языка. Для творческого почерка композитора характерна эмоциональная открытость и непринужденность интонирования» [4, с.180]. Эти особенности его творчества проявились в пьесе «Ән». Пьеса написана в форме периода из 2-х предложений повторного строения. Звучит тема удивительно плавная и мягкая. Она отражает одну из примечательных качеств казахской песенной мелодики ее проникновенную эмоциональность, гибкость интонаций, ритмическую свободу, отсутствие квадратности, переменный лад.

Нотный пример №7. Первое предложение.



Во втором предложении тема обогащается мелодическими опеваниями, наблюдается особая «узорчатость» мелодического рисунка.

Общее развитие музыки дается секвенциями. Для создания национального колорита используется фригийский лад. Также встречается гармонический минор.

Характер сочинения отличается непосредственностью лирического высказывания.

Завершает цикл пьеса «Құлыншақ». Пьеса написана в сложной трех частной форме, с контрастной модулирующей серединой и контрастной репризой.

Э. Кирсанова в своей работе «Детская музыка и фольклор» отмечает, что в пьесе «Құлыншақ» композитором «используется прием скороговорки, к тому же в пьесе применена кюевая техника интонационного развития. Звучание пустых струн домбры (кварта), опевание квинтового тона в теме, скрытый фригийский оборот - все это создаёт определенный эмоциональный настрой».

Прием стилизации, напоминающий скороговорку, выражается в повторях одних и тех же звуков в быстром темпе в небольшом диапазоне.

Нотный пример №8. Первая часть.





Для среднего раздела характерно применение широких распевных мелодий. Этот раздел несёт в себе ясный образ. Степь, её постоянно меняющийся облик изображена композитором различными образными и звуковыми ассоциациями. Вот она расстилается широкая и бескрайняя. Над её просторами льется красивая песня. Но вскоре картина меняется. Динамика движения передаётся имитациями домбрового наигрыша, рисующего образ жеребенка, несущегося по степным просторам.

Неоднократное повторение «мелодического зерна», «скачущая мелодия», оstinатная фигура аккомпанемента, непрерывная ритмическая пульсация пронизывает всю фортепианную пьесу и воспроизводит общее впечатление скачки жеребенка.

Для фортепианных миниатюр цикла «Балалық шақ» Кенеса Дуйсекеева характерна яркая образность музыки, лаконизм, точность высказывания, лирика, фактурная и гармоническая изобретательность. Для всех сочинений характерно использование ярких звукоизобразительных приемов, воспроизведение звуков окружающего мира: покачивание ребенка, игра на домбре, скачущий жеребенок.

Весь цикл и его музыкальный язык пропитан народными интонациями как песенными, так и инструментальными. Автор не процитировал ни один народный напев. Мелодии каждой пьесы перекликаются с казахской песней и кюем. Национальная музыка становится основой индивидуального композиторского творчества, служит новым замыслам.

Эти разноплановые по художественным и техническим задачам опусы, отличающиеся специфическим интонационно-ритмическим языком, обогатили детский репертуар.

Список использованной литературы:

1. Пьесы композиторов Казахстана для фортепиано / сост. и ред. Э. Кирсановой. – М.: Советский композитор, 1989.
2. Интервью с композитором Кенесом Дуйсекеевым. Март 2020 года. Казахский национальный университет искусств.
3. Кирсанова Э. Детская музыка и фольклор. – Алматы: Фонд «XXI ВЕК», 1997. – 115 с.
4. Т.Егинбаева, Ф.Блялова «Рапсодия» на тему Даулеткерей «Қосалқа» Кенеса Дуйсекеева в контексте развития фортепианных дуэтов в Казахстане // Научно-методический журнал КазНПУ имени Абая. – Алматы, 2017. - №2. – С. 179-185.

II МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ Р. ШТРАУСА В ИСПОЛНЕНИИ GERMANA BAUMANN

*Сагимбаев И.С.,
магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – Джумакова У.Р.,
доктор искусствоведения, профессор КазНУИ*

В концертной практике XX и начала XXI веков сольное исполнительство на валторне приобретало широкую популярность среди работающих в ведущих оркестрах⁵ валторнистов, таких как Радек Бабора (Чехия), Штефан Дорр (Германия), Аллесио Аллегрини (Италия), Дмитрий Воронцов, Аркадий Шилклопер (Россия) и т.д. Все они начинали свой профессиональный путь как оркестранты и позже выступали как солисты. Причины тому бывают разные. Музыканты не безразличны к возможностям материального роста: ставки оркестрового музыканта и солиста существенно различаются. Важно также публичное утверждение индивидуальности, которое приходит к музыканту вместе с сольными выступлениями. Главным художественным стимулом в обращении исполнителей к сольной игре являются ее преимущества в развитии профессионального мастерства и освоении исполнительского репертуара [1, с.35].

В репертуар солирующих валторнистов традиционно входят концерты для валторны, созданные западноевропейскими и русскими композиторами (Г.Ф. Телеман, Я. Штих, А. Розетти, Й. Гайдн, Л. Моцарт, В.А. Моцарт, К. Матис, Р.М. Глиэр и др.). Два концерта Р. Штрауса, которые относятся соответственно к раннему (1885-1902) и зрелому или позднему (1920-1949) периоду творчества композитора [2, с.174-195], занимают особое место в концертном и педагогическом репертуаре, а также в программах конкурсов валторнистов. Они отличаются яркой выразительностью, богатством технических приемов. Оба концерта завоевали невероятную популярность и продолжают звучать на сценах всего мира. Так, итальянский валторнист Аллесио Аллегрини в 2007 году исполнил Второй концерт с оркестром театра Ла Скала. Это же произведение прозвучало в исполнении чешского музыканта Радека Баборака в 2013 году в Токио вместе с Токийским филармоническим оркестром. Представитель российской школы Дмитрий Воронцов исполнил Первый концерт с оркестром Мариинского театра и т.д.

⁵ Парижский, Дрезденский, Берлинский, Королевский филармонические оркестры

Исполнительские особенности сольных валторнистов можно отличить, основываясь на том, представителями какой профессиональной школы они являются. К наиболее известным школам, зарекомендовавшим свои традиции, относятся немецкая, французская, русская, чешская [3, с.36].

Немецкую школу исполнительства на духовых инструментах невозможно представить без национального инструмента валторны⁶. Немецкая валторновая школа является крупнейшей в мире. Ее многовековую традицию игры на валторне в современном исполнительстве представляют такие признанные валторнисты, как Герман Бауманн (1934), Петер Дамм (1937), Норберт Хауптман (1942), Штефан Дорр (1965), Хавьер Боне (1972), Штефан Ежерский (1973). Они бережно хранят такие традиции сольного и камерного исполнительства, как красота, сочность и тембровое своеобразие инструмента, эмоциональность исполнения, точность следования авторскому тексту.

Цель статьи состоит в том, чтобы показать значение произведений Р. Штрауса в современном исполнительстве на валторне. Для исследования выбрано творчество немецкого валторниста Германа Баумана (1934) и его исполнение двух концертов Р. Штрауса. Поставлены две задачи. Во-первых, характеризуется деятельность Германа Бауманна и место концертов для валторны Р. Штрауса в его исполнительском репертуаре. Во-вторых, определяются особенности его трактовки концертов для валторны Р. Штрауса.

Герман Бауманн родился в Гамбурге в 1934 году в семье потомственных музыкантов. Его дед по материнской линии был органистом, а мама – пианисткой. Отец, будучи врачом по специальности, в студенческие годы играл на валторне в военном оркестре.

Музыкальную карьеру Г. Бауманн начинал как вокалист и джазовый барабанщик в оркестре Эрнста Моша, выступавшего в ночных клубах. По настоянию отца в семнадцатилетнем возрасте начал заниматься на валторне, а спустя два года отец подарил ему «полноценную» валторну. Его учителем был выдающийся педагог и виртуоз-исполнитель Фриц Хут (1908-1980) – солист Саксонской Государственной капеллы и Гамбургского оперного театра. Среди его учеников был также знаменитый валторнист Петер Хевс. Как педагог Фриц Хут известен своим научно-методическим опытом, он автор Школы игры на валторне (Schule für Horn, SIMROCK original edition, 1969) и сборников этюдов (Vorschulübungen, Musikverlag, 1977 [4]) и упражнений (Tonleiter-Studien [5], Leipzig, 1975).

За время обучения у Ф. Хута Г. Бауманн отлично овладел техникой игры как на хроматической, так и на натуральной валторне. Через четыре года его педагог Фриц Хут сказал Г. Бауманну: «ты научился всему, чему можно было научиться. Почему бы тебе не попробовать поступить в Дортмундский филармонический оркестр?» [6].

Г. Бауманн работал в качестве солиста в таких оркестрах, как Дортмундский филармонический (1957-1961) и Штудгардский радио оркестрах (1961-1964). После успешного выступления и победы в международном конкурсе ARD

⁶ Валторна от немецкого «waldhorn» означает лесной рог

в Мюнхене в 1964 году Г. Бауманн получил известность. Данный конкурс является одним из крупнейших в Германии, победителями которого были такие музыканты, как Морис Андре (труба, 1963), Наталья Гутман (виолончель, 1967), Джесси Норман (вокал, 1968), Юрий Башмет (альт, 1976), Томас Квастхофф (вокал, 1988) и другие.

Г. Бауманн – один из представителей современного исполнительства, которые, оставив успешно сложившуюся первоначальную оркестровую карьеру, посвящают свою деятельность сольному музицированию. Он обладал ярким, широким, певучим звучанием инструмента, которое составляет одно из необходимых качеств сольного исполнителя.

В 1967 году состоялся его первый сольный концерт с Венским филармоническим оркестром под управлением К. Рихтера. В его проведении была инициатива знаменитого трубача Мориса Андре, который на одной из репетиций оркестра, заметив слишком «сольное» звучание валторны Г. Бауманна в оркестровом ансамбле, убедил дирижера К. Рихтера предложить Г. Бауманну сыграть Второй концерт Р. Штрауса [6].

Впервые в истории исполнительства на валторне Г. Бауманн сделал запись всех четырех концертов В.А. Моцарта на натуральной валторне (1973, 1980). В его концертном репертуаре также Брандербургский концерт № 1 И.С. Баха (Венский оркестр, дирижер Н. Арнонкур), концерты Г.Ф. Телемана (1988), К.М. Вебера (1988), Р. Глиэра (1990) и т.д. Он является первым исполнителем трио Д. Лигети для валторны, скрипки и фортепиано (1982). Активную концертную деятельность Г. Баумана характеризует сотрудничество с звукозаписывающей студией Deutsche Grammophon (альбомы Hornkonzerte, 1989; Grande messe de Saint Hubert, 1990).

Во внушительный концертный репертуар Г. Бауманна входят оба концерта Р. Штрауса. Получила известность запись их с Лейпцигским филармоническим оркестром под управлением знаменитого немецкого дирижера К. Мазура [6]. Они постоянно были в репертуаре музыканта. Об этом свидетельствуют записи 1967 и 1992 годов с Венским филармоническим оркестром Буффало (Нью-Йорк). Среди известных валторнистов Г. Бауманн обладает уникальной наградой Кристофера Монка «за выдающийся вклад в развитие исторических инструментов» (Франция, 1999).

Значение Г. Бауманна в развитии исполнительства на валторне показывает также его педагогическая деятельность. Ей он посвятил почти три десятилетия (профессор Hochschule в Эссене, 1966–1980 и 1983–1996 годы). На сегодняшний день, несмотря на преклонный возраст (86 лет), он вместе со своим учеником Хавьером Боне продолжает гастролировать (Гамбург, 2014; Санкт-Петербург, 2015), но уже в качестве дирижера, а также ведет активную педагогическую деятельность, дает мастер-классы, участвует в конференциях, посвященных проблемам исполнительства.

Для анализа исполнения Первого концерта для валторны Р. Штрауса была использована запись 1985 года с Лейпцигским филармоническим оркестром под управлением К. Рихтера (продолжительность: 16м) [7]. Для выявления

особенностей в исполнении Г. Бауманна его звуковая версия сравнение с авторским оригиналом. В качестве нотного текста были изучены клави́р (Изд. «Композитор» СПб. 1993.) и партитура (Dem konigl. sachs. Kommermusiker Hrn. Oscar Frans. Leipzig. 1965). Сравнение исполнения Г. Бауманна осуществлялось по оркестровой версии.

Темп концерта «сдержанное» Allegro. Оркестр звучит ярко, торжественно. Героическое вступление исполняется мужественно, гимнически, фанфарно. Соблюдены динамические оттенки: forte не «крикливое», звучное, местами сдержанное. Звук у Г. Бауманна во вступлении яркий, торжественный. Ритмически средства (пунктиры, фермата) исполнены точно.

Лирическую главную партию Г. Бауман трактует широко, певуче и демонстрирует отличное владение legato. Звук мягкий, лирический. После оркестрового вступления солист начинает игру в тишине (половина такта генеральная пауза). Нельзя не отметить attaca (извлечение звука) Г. Бауманна: четко слышно мягкое начало звука, что характерно немецкой школе игры на валторне. Тема звучит выразительно.

В конце первого проведения главной партии Г. Бауманн делает небольшое ritenuto. У Р. Штрауса в нотах этого нет. После высокого звука «В» второй октавы, в нисходящем движении, ясно прослеживается замедление на звуках d, c, b в длительностях восьмые:



Побочная партия врывается внезапно и предельно контрастирует напевной, лирической главной партии. Условно побочную тему можно разделить на три контрастирующих эпизода. Первый эпизод начинается в g-moll (в представленном ниже и далее оркестровых фрагментах партия валторны представлена в F строе). Ранее в валторновых концертах подобное тональное движение не встречалось. Г. Бауманн исполняет тему очень выразительно, местами даже агрессивно, утрированно подчеркивая акценты. В этом эпизоде прослеживается изменение динамических оттенков. После нижнего звука В следует плавное, секвенционное восхождение на звук «f» второй октавы. Г. Бауманн сразу убирает начальное fortissimo после низкой ноты, следуя в этом клави́рной версии. В партитуре «fortissimo» сохраняется до верхней ноты.

Второй эпизод (B-dur) – напевный, широкий, подобно главной теме. Синкопированный ритмический рисунок в оркестровом аккомпанементе деревянных духовых контрастирует теме, плавно разворачивающейся по ступеням трезвучия. Г. Бауманн исполняет ее певуче, душевно (dolce).

Третий эпизод написан в духе рондо. Преобладает триольный ритм. При звучании на piano ощущается внутренняя экспрессия. Восходящие интонации по ступеням трезвучия на staccato Г. Бауманн исполняет виртуозно. Кажется, что данные трудности для него не представляют никаких усилий.

Известно, что на создание Концерта №1 Р. Штрауса повлиял единственный концерт для валторны его отца Франца Штрауса. Все части концерта плавно переходят одна из другой *attaca*. В предшествующих концертах для валторны других авторов такой особенности нет.

Вторая часть (*Andante*) построена в трехчастной форме. Разделы контрастны, тональное соотношение *as-moll–H-dur–as-moll*. Начало второй части Г. Бауманн исполняет широко, меланхолично, протяжно под трехдольный аккомпанемент струнных инструментов. В среднем разделе исполнитель показывает высокое владение динамическими нюансами и этим подчеркивает чувство формы, колористическое расчленение ее разделов.

В третьей части (*Allegro*), прослеживается влияние концертов для валторны В.А. Моцарта. Здесь использованы форма *Rondo* и размер 6/8, типичные для его финалов. Большое значение медных и деревянных духовых проявляется в том, что эта часть начинается после короткой остановки (*fermata*) с звучания духовых на *pianissimo* в пунктирном и триольном ритмах путем поочередного чередования. Герман Бауманн солирует в этой части весьма виртуозно, его валторна звучит ярко, торжественно. В «мелких» быстрых темпах каждая нота стоит на своем временном отрезке и отчетливо прослушивается.

Анализ записи Концерта №1 показал, что немецкий валторнист Г. Бауманн следует оригиналу композитора и находит индивидуальные решения в ритмической и динамической трактовке. В его анализе было обращено внимание на ведение фразировки, динамический размах, темповые особенности, видение *ritenuto* и *accelerando*, а также видение исполнителя общей концепции автора произведения. Живое оригинальное звучание.

Анализ исполнительской версии Второго концерта для валторны Р. Штрауса был сделан на основе аудиозаписи с Лейпцигским оркестром под руководством К. Мазура (продолжительность 20м) [8] и ее сравнения с нотным текстом авторской редакции (*Hawkes & Son. London. 1950*). Первая часть (*Allegro*) начинается со вступления солиста. Г. Бауманн исполняет его торжественно, «большим» звуком, октавные скачки отчетливо звучат на *forte*. Сложности *Legato* на пассажах преодолеваются технически легко, исполнитель демонстрирует владение виртуозностью, которая на валторне требует особого внимания.

В игре Г. Бауманн впечатляет легкость звучания инструмента, красивый тембр и потрясающее звуковедение. Его исполнение полностью соответствует выразительным средствам, обозначенным в нотном тексте. В среднем эпизоде Г. Бауманн использует исполнительские средства, он значительно замедляет движение (шестнадцатые в тактах 87 и 88). Возможно, что целью такой интерпретации является желание музыканта выделить каждый звук, так как валторна является кантиленным, певучим инструментом. В технически сложных пассажах некоторые исполнители подчеркивают эту специфику инструмента.

Исполнительскими задачами объясняется также акценты на каждую ноту в триольном движении (см. 99 т.), которых нет в нотном тексте. Однако эти изменения не противоречат общему колориту и замыслу композитора в создании героического, «боевого», призывного характера музыки.

Г. Бауманн также охотно использует быстрый темп в тех местах, где имеются сложные пассажи, задавая в традициях жанра концерта «соревнование» с оркестром (цифра 11). Его технически совершенное исполнение интонационно-тематически насыщенной музыки Р. Штрауса (цифра 14) по стилю сближается с «моцартовской» легкостью. Г. Бауманн демонстрирует отличное владение звуком и понимание жанра и формы классического концерта.

Во второй части (*Andante con moto*) Г. Бауманн предлагает свою фразировку. В целом все аспекты исполнения соответствуют нотному тексту. Но иногда он отказывается от *legato* (цифра 24). В других фрагментах *legato*, наоборот, солист показывает виртуозное владение этим приемом, показывая чувство фразы. Его звук устойчив во всех регистрах валторны.

Третья часть (*Allegro molto*), финал в исполнении Г. Бауманна звучит на одном дыхании. Виртуозные пассажи кажутся легкими и не вызывающими никаких трудностей. Концерт Р. Штрауса в трактовке Г. Бауманна воспринимается поистине произведением, обладающим огромной энергией, героическим духом и яркостью чувств.

Таким образом, интерпретация двух концертов Р. Штрауса на основе исполнительских версий, принадлежащих Герману Бауманну, показала, что эти произведения, продолжающие классические традиции жанра концерта, входят в концертный и педагогический репертуар и представляют современное исполнительство на валторне. В трактовке двух концертов для валторны Р. Штрауса Герман Бауманн следует традициям немецкой школы. Нотный текст является исходным и не теряет своей подлинности в исполнении. Он использует возможности инструмента и вносит темповые, метроритмические, громкостные изменения.

В исполнении двух концертов Р. Штрауса Герман Бауманн раскрывается как профессионально опытный музыкант, виртуозно владеющий мастерством игры на валторне, глубоко чувствующий стиль композитора и замысел его произведений. Его творческая деятельность, в которой сольное концертное сочинение сочетается с игрой в оркестре, дирижированием, преподаванием и методической работой, сыграла значительную роль в развитии искусства игры на валторне и во влиянии на творчество композиторов XX и начала XXI веков.

Список использованной литературы:

1. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – Москва: Музыка, 1978. – С 35.
2. Нестьев И.В. История зарубежной музыки: учебник / под ред. И.В. Нестьева. - Выпуск 5 - М: Музыка, 1988. – 175-194 с.
3. Краузе Э. Рихард Штраус. - Москва: Гос.муз.издательство, 1961. - 36 с.
4. <http://mobile.musik-direkt.com/>
5. <https://www.all-sheetmusic.com/>
6. <http://hermannbaumann.de>
7. https://www.youtube.com/watch?v=y_XIuWeInVs
8. https://vk.com/wall-39546022_1772

**КЮЙ «СЕРПЕР» КУРМАНГАЗЫ
В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО
АЛИБИ АБДИНУРОВА**

*Гулицкая Е.В.,
магистрант 2 курса специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – Жумабекова Д.Ж.,
доктор искусствоведения, профессор КазНУИ*

Искусство кюя – одно из ведущих жанров казахской музыкальной культуры. Он воспринимается еще и как священное письмо предков, выраженное в музыкальной форме.

Пройдя многовековой путь развития, кюй стал одним из высших достижений традиционной казахской культуры. Его искусство явление и поныне живое и развивающееся, дарящее слушателям радость общения с высоким искусством. Казахский кюй, став одним из компонентов современной мировой музыкальной культуры, составляет ее богатство и многообразие.

Выдающийся ученый Кудайберген Жубанов в своей статье «О возникновении жанра кюя в казахской музыке» писал: «Кюй – это редкое, почти феноменальное явление в народных музыкальных культурах. В этом качестве он стоит в одном ряду с европейской симфонией. Чтобы достигнуть такого уровня, народная музыка должна быть хорошо развита...» [1, с. 6].

Курмангазы Сагырбаев – один из выдающихся кюйши в Казахстане. В народе его часто называют «күй атасы» («отцом кюев»). Его кюи, подобные поэтическому девизу, поднимали дух казахского народа, стали своего рода великой эпопеей национальной истории, написанной языком мелодии.

В своих кюях домбрист-кюйши Курмангазы передавал размышление, настроение и мечты своего народа. В них отражены события не только суровой жизни казахского народа, но и личные невзгоды музыканта, его размышления о жизни или яркие зарисовки казахской степи, народных празднеств.

Память народная хранит поэтические предания о происхождении кюя. «Однажды Курмангазы посетил некоего человека из рода Адай и, войдя в его юрту, увидел висящую на кереге домбру. Сняв ее, настроил инструмент по-своему и снова повесил на место. В это время вошла дочь хозяина, прославленная в своей округе домбристка Ак-Мадай, и, взяв инструмент, увидела, что кто-то перестроил его. «Кто играл на моей домбре?» – спросила она. «Наш гость», – ответил отец, указывая взглядом на Курмангазы. Тогда девушка присела и сыграла незнакомый композитору ему кюй. В ответ он исполнил свой знаменитый «Серпер». Ак-Мадай была поражена мастерством незнакомца, а хозяева дома, призвав в нем знаменитого кюйши, упросили его погостить у них и несколько дней наслаждались его игрой [2, с.34].

Основная творческая идеология композитора заключается в продолжении лучших традиций казахстанской композиторской школы. Но при этом оставаться самобытной личностью и стремиться оставить свой след не только в казахской музыкальной культуре, но и в мировом музыкальном олимпе.

Композитор А. Абдинуров говорит: «Благодаря поддержки народного творчества композиторами Казахстана именно кюи Курмангазы стали визитной карточкой современных инструментальных традиций казахской музыки. Именно поэтому я взял кюй «Серпер» Курмангазы и сделал обработку для альта и фортепиано. Среди моих коллег и друзей очень много альтистов. Я понимаю, что в репертуаре альтистов большой дефицит произведений, написанных специально для альта композиторами Казахстана. В связи с этим, я захотел внести свой вклад в развитие альтовой музыки. Мне кажется, что лучше будет, если альтисты будут играть не только зарубежные произведения, но и казахскую музыку, в частности, кюи нашего великого композитора Курмангазы»⁷.

Кюй «Серпер» Курмангазы в переложении для альта и фортепиано А. Абдинурова звучит с первых тактов почти на одном дыхании. Ему характерно стремительно-взволнованное движение, манера высказывания ($\text{♩} = 110$). Художественная изобразительность органично переплетается с танцевальной природой тематизма, вызывая ассоциации с картинами народной жизни.

Партия альта начинается с короткого динамического аккорда на *ff*, с последующим четырехтактовым бас-буыном на устое ноты (d) 3-й октавы, (на струне А). Его исполнение отличается напористо-утверждающим характером, с мощным *crescendo* к концу четвертого такта.

Нотный пример № 1: 1 первая часть, вступление



Композитор из оригинального кюя оставляет лишь верхний голос и добавляет в основную тему акценты на разных долях такта.

Основная тема бас-буын исполняется коротким маркированным *detashe* в нижней половине смычка.

Нотный пример № 2: 1 первая часть, вступление



⁷ Интервью автора статьи с композитором А. Абдинуровым от 25 марта 2020 года.

В дальнейшем тема укрупняется двойными нотами (кварто-квинтовые и секстовые созвучия) в орта-буын. Подвижный ритм двойных нот подчеркивается использованием стремительного штриха *ricoshet*.

Нотный пример № 3: 1 первая часть



В первой кульминации (бірінші саға) у солиста звучит взволнованно – декламационный мотив мелодии, исполняемый с активной атакой. Движение параллельными секундами и терциями создает напряженный характер. Постепенное нарастание звучности подводит к екінші саға (тт.100-109), которая напоминает энергичный танец с яркими акцентированными мотивами.

Нотный пример № 4: средняя часть



После кульминации происходит спад интонационного напряжения. В конце композитор возвращает к основной теме бас-буын и завершает кюй трехголосным аккордом на звуке D.

Нотный пример № 5: заключительные такты



В заключении можно сказать, что кюй «Серпер» Курмангазы в переложении для альты и фортепиано А. Абдинурова сохраняет черты традиционного казахского домбрового кюя с индивидуальными эстетическими подходами. Пьеса является одной из интересных произведений в области камерно-инструментальной музыки Казахстана.

Список использованной литературы:

1. Есентулы А. Кюй – Послание Всевышнего. – Алматы: Көкіл, 1997. – 196 с.
2. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы, 1958. – 395 с.
3. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
4. Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. – 201 с.

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ
ШЫРЫН БАЗАРКУЛОВОЙ В ИСПОЛНЕНИИ
КАЛАМКАС ЖУМАБАЕВОЙ**

Кешильбаева Т.Е.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Жумабекова Д.Ж.,

доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

Каламкас Жумабаева – скрипачка, лауреат международных конкурсов, лауреат премии Фонда Первого Президента Елбасы. В 1987 году она поступила в Республиканскую среднюю специальную музыкальную школу для одаренных детей им. К. Байсеитовой в класс известного педагога С.А. Абдусадыковой.

Со школьных лет Каламкас начала гастрольную деятельность и принимала участие в различных музыкальных конкурсах и фестивалях. Так, ее первый международный конкурс состоялся в 1995 году в Новосибирске, затем, международный фестиваль им. А. Жубанова в Алматы. Она - лауреат Республиканского конкурса молодых исполнителей, Международного конкурса скрипачей и вокалистов им. М. Стрихаржа и Б. Вайкля и других.

После окончания РССМШ для одаренных детей в 1998 году Каламкас поступает в Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы в класс народной артистки Республики Казахстан, профессора Гаухар Курманбековны Мурзабековой. Характерно то, что и во время учебы Каламкас продолжает участие в международных конкурсах скрипачей. Так, одним из значимых в ее исполнительской карьере стал фестиваль Пабло Казальса в г. Прад во Франции.

Успешный музыкант параллельно совмещала учебу в консерватории и занималась творческой профессиональной деятельностью. Талантливую скрипачку приглашали в качестве концертмейстера ведущих оркестров Республики Казахстан и некоторых зарубежных стран:

- концертмейстер Государственного ансамбля классической музыки «Камерата Казахстана», с которым гастролировала в разных странах Западной и Восточной Европы (1998-2009);
- концертмейстер Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан (2009-2014);
- концертмейстер симфонического оркестра Индии (SOI) (2008-2013);
- концертмейстер симфонического оркестра Алматы ASO (Almaty Symphony Orchestra) (2012-2013);



- солистка, первая скрипка симфонического оркестра Государственного Театра Оперы и Балета «Астана Опера» (2014-2016). В 2016–2017 годах ей выпала большая удача – по приглашению выдающегося дирижера Валерия Гергиева Каламкас Жумабаева работает артистом Большого симфонического оркестра Государственного академического Мариинского театра оперы и балета в Санкт-Петербурге.

В 2019 году она возвращается на Родину и вновь становится солисткой оркестра, первой скрипкой симфонического оркестра «Астана Опера». Большое значение для профессионального роста имело сотрудничество с такими известными дирижерами, как Ш. Дютуа, Э. Липер, К. Дженкинс, А. Анисимов, И. Вильднер,

Е. Бушков, А. Аллеманди.

19 апреля 2018 года состоялся концерт Симфонического оркестра Государственной академической филармонии акимата города Астаны «Астанаға арнау», который был посвящен 20-летию Астаны.

Этот концерт можно назвать сольным концертом Каламкас, так как вся программа включала в себя произведения с солирующей скрипкой. И, конечно же, кульминацией вечера был Концерт для скрипки с оркестром №1 Шырын

Базаркуловой. Каламкас Жумабаева говорит: «Мы с Шырын знакомы со школы, она училась на несколько классов ниже. Ее концерт для скрипки с оркестром исполнялся в Алматы в 2015 году. Солировала Динара Базарбаева со студенческим симфоническим оркестром под управлением Берика Батырхана. Помню, Шырын позвонила ко мне и предложила сыграть ее Скрипичный концерт. Для любого музыканта всегда интересно играть что-то новое и с тех пор мы начали вместе сотрудничать. Концерт, по существу, современный, но он содержит много казахских народных мотивов, которые всегда находят отклик особой

теплоты в наших душах. В нем очень много конкурентноспособных моментов, которые следует оттачивать. Сочинение яркое по замыслу и в то же время очень компактное. Считаю, что его можно включать в скрипичный репертуар, так как он вызывает интерес не только для казахского искусства, но и для любого исполнителя-скрипача.

У меня возникало много вопросов по поводу нотного текста, встречались некоторые опечатки и для их уточнения мы часто созванивались с Шырын. В беседе она неоднократно повторяла, что полностью доверяет мне. Как же хорошо, что в наше время можно позвонить и задать интересующие вопросы на прямую самому автору»⁸.

Шырын Базаркулова талантливый композитор современности. Ее дипломной работой был Концерт для скрипки с оркестром № 1, который она посвятила близкой подруге, скрипачке Жанне Амандык. Премьера Скрипичного концерта состоялась в Малом зале им. Глазунова в Санкт-Петербурге [1]. Первым исполнителем является скрипач Александр Великанов (в сопровождении студенческого симфонического оркестра Санкт-Петербургской консерватории под управлением дирижера Игоря Томашевского).

По мнению автора, «Каламкас Жумабаева – одна из сильнейших, ведущих скрипачей у нас в стране и для меня была большая удача, что она согласилась его сыграть. В 2018 году она прекрасно выступила на концерте, я была очень довольна ее интерпретацией»⁹.

Каламкас Жумабаева играет концерт в редакции А. Пьянковского с каденцией А. Толыкбаева [2]. По ее словам, «в начале идет кобызовый напев, который затем перерастает в нечто страстно-скрипичное. Возникают ассоциации: как будто бы все идет от самого низа и до самого верха или же от истоков (самой древности) и до современности».

С 18-го по 21-й такты наблюдается большая кульминация экспозиции, здесь она меняет штрихи, что позволяет более выпукло показать волны, опираясь сначала на *до* второй октавы, затем на *ре*, *ми*, *фа-диез* и на последнюю ноту *ля* повторяющего гаммаобразного развития.

Пример № 1



⁸ Интервью автора статьи с Каламкас Жумабаевой от 8 марта 2020 года.

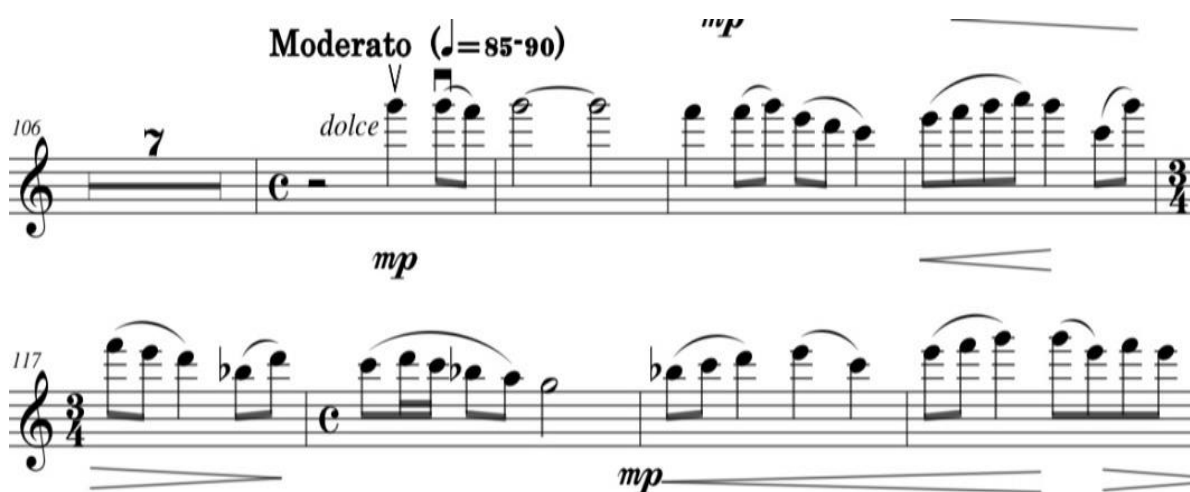
⁹ Интервью автора статьи с Шырын Базаркуловой от 15 марта 2020 года.

После кульминации яркий контраст вносит мягкая тема в верхнем регистре. Для сохранения плавного движения темы солистка в начале т. 25 заливывает две восьмые.

Главная партия исполняется в темпе *Allegro con moto* - $\text{♩} = 100$. В этой теме Каламкас соблюдает все динамические оттенки. В ц. 8 она играет шестнадцатые ноты отдельно. В силу скрипичных традиций в т. 85 последние две ноты играют отдельно. Это подчеркивает весь восходящий ход.

Далее звучит одна из самых красивых тем этого цикла, которая проводится дважды. В первый раз - одногласно, а во второй раз - в октавном удвоении. Опираясь на свой скрипичный опыт, исполнитель заканчивает фразу вниз (П) смычком, хотя в редакции написано вверх (V) смычком. Побочная тема звучит очень нежно, прозрачно и мечтательно посредством применения воздушного проведения смычка в правой руке.

Пример № 2



В разработке такты 172, 173 солистка не играет стаккато под лигой заменяя его штрихом легато.

Пример № 3



Для сохранения хроматического восходящего хода в т. 181 больше внимания уделяется верхней мелодической линии. От чего пропадает нижняя нота соль.

Пример № 4



Каламкас вспоминает: «Концерт Ш. Базаркуловой мы хотели издать в сборнике «Хрестоматия казахской скрипичной музыки». В связи с этим мы обратились к профессору Балым Сералиевне Кожамкуловой, которая, внимательно посмотрев, сказала: «Концерт, это конечно хорошо, но в любом концерте должна быть каденция». Поэтому каденция скрипача была написана позже»¹⁰.

Каденция к концерту в 2015 году написал Адильжан Толыкбаев. Первой исполнительницей концерта уже с каденцией была Динара Базарбаева (в сопровождении студенческого симфонического оркестра под управлением Берика Батырхана) [3].

Каденция содержит в себе несколько главных тем концерта. Начинается каденция с темы вступления с динамикой *forte*. Каламкас Жумабаева так отзывается о каденции: «Каденция обобщающая, много разных тем здесь объединено. Интересно то, что тема в аккордовом изложении похожа на Баха в исполнении старой советской школы. Наблюдается движение двух голосов в сопровождении басовых аккордов, в некоторых местах слышится отхождение к Баху. В каденции все вместе соединено, это - наши скрипичные устои, наше казахское прошлое. Здесь технических моментов достаточно, в целом, каденция интересная»¹¹.

Динамика побочной партии потихоньку умолкает и от темы, написанной в два, три голоса остается только один. Касательно этого места скрипачка отмечает: «Это совершенно мистическое место. Аккорды надо было исполнять совершенно по-другому, другим звуком, более потусторонним. Тут такие гармонии *соль-диез, соль-бекар, ми, ре-диез* как будто ты попадаешь в другое измерение».

В коде тт. 267-270 солист в аккордах шестнадцатыми играет только квинты, не играет нижний голос отдавая предпочтение верхнему голосу. Концерт заканчивается непрерывными шестнадцатыми в аккордовом изложении, что придает торжественность.

Пример № 5



¹⁰ Интервью автора статьи с Каламкас Жумабаевой от 8 марта 2020 года.

¹¹ Интервью автора статьи с Каламкас Жумабаевой от 8 марта 2020 года.



В репертуаре скрипачки имеются произведения от классицизма до современных произведений, но казахскую музыку она исполняет с особой теплотой. В трактовке К. Жумабаевой концерта Ш. Базаркуловой ярко выражена национальная почвенность. Чувствуется как народная певучесть, так и дух казахского батыра.

Список использованной литературы:

1. Ахметбек З.А. Скрипичные концерты композиторов Казахстана. Диссертация на соискание академической степени магистра инструментального исполнительства. – Астана, 2016. – 37 с.
2. Кожамкулова Б.С. Хрестоматия казахской скрипичной музыки. – Алматы: Дайк-Пресс, 2016. – Ч. 3. – 100 с.
3. Таланов Т. История создания хрестоматии казахской скрипичной музыки // Вестник КНК им. Курмангазы. - Алматы, 2016. - №2 (11). – С. 81-84.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В ПОЭМЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО «ЛЮБИМЫЙ МАВУ» БАКИРА БАЯХУНОВА

Кабимолла А. К.,

магистрант 2 курса специальности,

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Досанова К.К.,

кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

На протяжении всей своей творческой деятельности Б. Баяхунов обращается к дунганской тематике: поэма «Памяти Масанчи», Сюита на дунганские темы, «Дунганский марш», «Две дунганские песни», Первая и вторая симфонии, Концерт для фортепиано с оркестром, «Дунганские эскизы» для камерного оркестра, Поэмы «Скрипка Си Синхая» и «Любимый Маву» для скрипки соло, вокальные циклы на слова Я. Шиваза для голоса и фортепиано, вокальный цикл «Песни о старом Китае», Вторая соната для фортепиано, музыка к мультфильму «Мудрость бедной девушки».

«Произведения Б. Баяхунова «отличает почвенность музыкального материала (нередко фольклорного), отточенность техники, самобытность мышления. Вместе с тем их выделяет ярко национальный колорит, содержательность фактуры, которой не чужды некоторые приемы современной техники» [1, с.143]. Сам композитор писал о претворении дунганской народной музыки в статье «Я

много размышлял над тем, какими композиторскими приемами развивать народный материал. В моем представлении национальная мелодия, обработанная стандартными гармониями эстрадной музыки, теряет свое лицо. В академической музыке нужен иной подход, умение извлекать средства развития из самого первоисточника. Этот путь, как мне представляется, ведет к современной технике письма. Следование этим принципам обеспечило общественное признание написанных мной «Двух дунганских песен» для симфонического оркестра, Поэмы для скрипки соло «Любимый Маву», Второй сонаты для фортепиано, посвященной памяти Я. Шиваза» [2, с. 14].

«...лучшими своими дунганскими сочинениями я считаю Вторую симфонию, Концерт для фортепиано с оркестром, вокальный цикл «Песни о старом Китае», Вторую сонату для фортепиано, поэму для скрипки «Любимый Маву» и музыку к мультфильму «Мудрость бедной девушки» [3].

Поэма для скрипки соло «Любимый Маву» написана Бакиром Баяхуновым в 1986 году. «В 80-е годы, пишет Д. Жумабекова, скрипичный репертуар пополнился целым рядом интересных самобытных произведений, среди которых большинство — пьесы для скрипки и фортепиано: «Мимолетности» В. Новикова (1980), «Вокализ» Н. Аносовой (1981); «Триптих» Тен Чу (1982); «Волнение» С. Апасовой (1984), «Сандадур» Б. Баяхунова (1986), Скерцо «Фейервек» А. Шевелева (1988), Сюита в пяти частях (1985) и Канон (1988) А. Меттуса, «Дунганские напевы» (цикл из пяти пьес, 1988) Б. Баяхунова, «Народная мелодия», «Ноктюрн», «Скерцо» К. Кужамьярова (1989). Круг слушательских предпочтений расширила также поэма «Любимый Маву» для скрипки соло Б. Баяхунова (1986) [4, с.121].

История создания поэмы своеобразна. Положенная в её основу дунганская народная песня «Любимый Маву» первоначально была обработана композитором в одноименной симфонической пьесе в 1978 году. Позже на её материале возникла новая версия обработки, но уже для скрипки соло. В этой версии тема не цитируется, а рождается из развивающихся мотивов.

Поэма «Любимый Маву» представляет собой концертную, виртуозно-эффектную пьесу. Ее ярко национальная образность отражается в особой звуковой палитре, напоминающей технику исполнения на народном инструменте.

Начинается поэма с развернутого вступления, в которой обыгрывается основной мотив будущей темы «соль-ля — ля-соль». Композитор преподносит данный мотив разными исполнительскими штрихами.

Так вначале он исполняется на *sul tasto*:



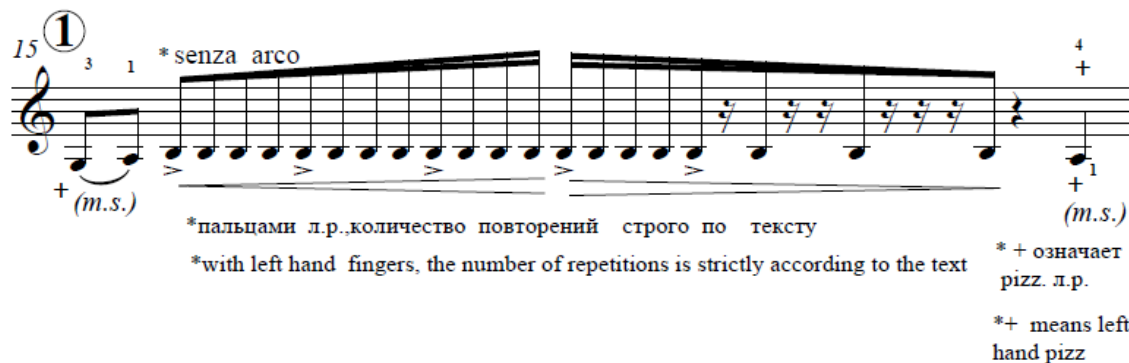
Затем применяется интересный прием глиссандо смычком вверх и вниз:



Следующее проведение тематической ячейки проводится флажолетами:



Интересен эпизод репетиций на звуке «си» исполнение которых построено на так называемом теппинге. Композитор выписывает прием исполнения: *пальцами л.р., количество повторений строго по тексту:



Данная редакция исполнительских приемов, по словам С. Сырлыбаева, «представляется нам (автору и редактору) наиболее приближенной к характеру национальной мелодики и народного музицирования» [5]. Темброво-колористические звукоизвлечения, техника игры поэмы (вибрации, глиссандо смычковое и пальцевое, отсутствие точного нажатия на гриф пальцами, отсутствие устойчивой тоновой определённости) сопоставима с игрой на народном китайском инструменте Эрху¹². Подражание тембру этого инструмента вызывает яркие фольклорные ассоциации с его таинственным, мистическим звучанием.

¹² Эрху (кит. 二胡) — старинный китайский струнный смычковый инструмент, оригинальная двухструнная скрипка с металлическими струнами. Тетиву смычка во время игры музыкант натягивает пальцами правой руки, а сам смычок закреплен между двумя струнами, составляя с эрху единое целое. При игре пальцами левой руки используется поперечное вибрато, когда струна как будто бы продавливается вниз, чему способствует сама конструкция круглого грифа, над которым укреплены струны.

Со второй цифры произведения мы слышим звучание основной темы, построенной на элементах народной дунганской песни «Любимый Маву». Мотив предваряется тянущимися сонорным звуком «ля» исполняемым вначале штрихом *arco*, затем в следующем такте на *pizzicato* и *collegno*. Исполнитель, движением смычка, по струне непрерывно вибрируя должен издавать певучий тон. Затем певучесть сменяется сухим звучанием *pizzicato* и переходом в совершенно новое ощущение. Звук «ля» уже имеет другую окраску.

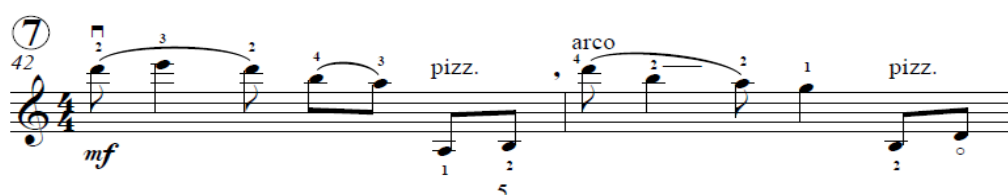
Основная тема звучит в мажорной пентатонике. Главная тема по своему характеру ярко-эмоциональная, передающая образ любящей девушки:



Б. Баяхунов максимально варьируя материал главной темы, создаёт единую драматургию музыкального развития пьесы. Композитор применяет вариационный метод развития основной темы. Тема проводится четыре раза, постоянно меняя свои очертания.

«Примечательно, что в поэме «Любимый Маву» для скрипки соло Б. Баяхунова дунганская народная песня органично воплощается и разрабатывается средствами сонорной техники, «укладывающихся в каноны классических жанров» [6, с.181]. По характеру пьеса напоминает «любовный монолог» в исполнении народных инструментов, который сопровождает «то шелест фонтанных струй, то шорох песка» [7, с. 9].

В первой вариации тема проводится в высоком регистре на певучем легато, в синкопированном ритме. Тематические ячейки проводятся в чередовании исполнительских приемов *arco* и *pizzicato*:



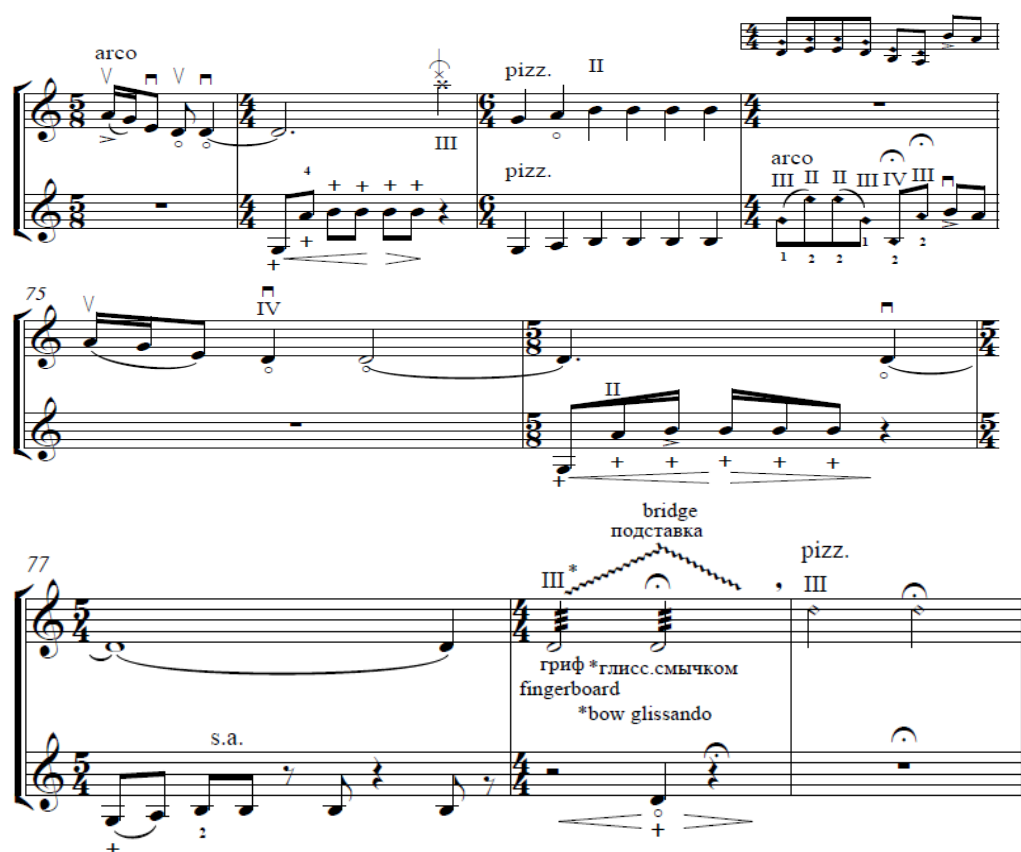
Связанный со струнами смычок довольно трудно «канифолить», но китайские музыканты капают расплавленную канифоль на верхнюю часть деревянного цилиндрического резонатора. Когда канифоль застынет, о неё «канифолят» смычок. Цилиндрический резонатор снабжён мембраной из кожи питона.



Завершается поэма каденцией, в которой звучит знакомый материал из Вступления. Звучит репетиция ноты «си» с увеличением и последующим уменьшением скорости движения смычка. Здесь композитор применяет полифонический прием изложения. Репетиция звучит на фоне открытой струны «ре»:



Далее следует вариационное проведение попевки основной темы в разных ритмических рисунках и разнообразными исполнительскими штрихами, которое завершает произведение:



В многогранном творчестве выдающегося казахстанского композитора это одно из самых значительных сочинений для скрипки соло. Уникальное по жанровым особенностям, драматургии и концепции оно может пополнить педагогический и концертный репертуар отечественных и зарубежных музыкантов.

Первым исполнителем поэмы стал Серик Сырлыбаев. В его исполнении она была записана им на радио и грампластинку вместе с пьесами композитора «Сандадур» и «Лантырлан». Поэма исполнялась в Алма-Ате, Москве, Одессе, Душанбе, издавалась, записывалась на звуковых студиях. Сборник скрипичных пьес «Дунганские напевы» [6] явился итогом творческого содружества со скрипачом С. Сырлыбаевым, который во введении сборника приводит авторские исполнительские штрихи и дает пояснения по их интерпретации: «предлагаемая в сборнике аппликатура и штрихи не являются единственно верными. Каждый педагог и исполнитель может варьировать их по-своему» [5]. «Поэма для скрипки соло «Любимый Маву», продолжает скрипач, – произведение концертного репертуара. Написанная под впечатлением старинной песни о трагической любви, она насыщена современными исполнительскими приемами с авторской расшифровкой для обязательного выполнения. В то же время произведение требует от исполнителя широты мышления, свободы творческой фантазии» [5].

Композитор глубоко прочувствовал акустическую и конструктивную природу инструмента, приближенность его к человеческому голосу, насыщенного вокальной интонационностью. Способность скрипки к звуко-красочным преобразованиям, к обертоновости, приносящей в звучание ощущение широкого пространства, парения – вот тот комплекс, который был успешно адаптирован в сочинение казахстанского композитора. Композитор широко использовал различные исполнительские приемы, продемонстрировав исключительные возможности инструмента в ее сольном высказывании.

«Поэма «Любимый Маву» – это своего рода, концерт для одной скрипки соло – едва ли не единственный пример такого жанра в казахской композиторской практике. Импровизационность, свобода темпа, множество различных приемов звукоизвлечения, динамическая и тембровая градация звука создают эффект звучания народных инструментов, передают особый колорит картины народного музицирования» [8].

Список использованной литературы:

1. Мусагулова Г.Ж. / Очерк. Музыкальное искусство народа Казахстана. Коллективная монография. – Алматы: «Evopress», 2014. – 488 с.
2. Баяхунов Б. Дунганская народная песня, - в сб. «Народная музыка в Казахстане». - Алма-Ата, 1967.
3. Интервью кандидата искусствоведения, доцента Мусагуловой Г.Ж. с Народным артистом СССР, композитором Б. Баяхуновым от 06.06.2012 года.
4. Жумабекова Д. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности): диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 2015. – 470 с.

5. Баяхунов Б. Дунганские напевы. Пьесы для скрипки и фортепиано. Редакция партии скрипки С. Сырлыбаева. – Алма-Ата: «Өнер», 1989.
6. Мусагулова Г. Творчество Бакира Баяхунова в контексте дунганской музыкальной культуры / Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: под общ. ред. Ж. Аубакировой, Л. Калиакбаровы // матер. междунар. науч.-практ. конф., посвященной 100-летию со дня рождения М. Тулебаева. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2013. – С. 176-185.
7. Лихт, В. Без альтернативы? // Сов.музыка. – 1989. - № 2 – С. 4–11.
8. Янчинова Р., аннотация к пластинке «Б. Баяхунов. Скрипичные пьесы // <https://records.su/album/25589>

БАЯН В АНСАМБЛЕВОЙ И В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА (к постановке проблемы)

Вали Д.М.,

магистрант 2 курса специальности

«Традиционное музыкальное искусство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Курмангалиева М.С.,

кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

В последнее время феномен баянной музыки всё больше осознаётся как неотъемлемая часть академического музыкального искусства. К концу XX века, благодаря конструктивному усовершенствованию, достижениям в области исполнительства и методики преподавания, а также значительно возросшему интересу со стороны композиторов и включению в разные виды и формы музицирования, баян утверждает себя как равный в классическом инструментарии.

В XX веке баян, как концертирующий инструмент, раскрывается не только в сольной форме исполнительства. Он активно функционирует в рамках однородных или смешанных ансамблей, в контексте народного, камерного и симфонического оркестров. Отметим, что эта тенденция повсеместно распространена по всему миру.

До середины XX века баянно-ансамблевая музыка не была изучена достаточно образом. При этом, оригинальные произведения, как для ансамбля, так и для оркестра с сольным баяном имеют место в реестре баянного исполнительства. Некоторые ведущие преподаватели создавали разные коллективы с разнообразием инструментов и экспериментировали с тембрами звучания в тандеме с другими инструментами. Из-за существования проблемы наличия нотной литературы для ансамбля, до сих пор есть не закрытый вопрос существования в странах СНГ коллективов, которые могли бы похвастаться оригинальностью и уровнем исполнительства. Такое положение дел продолжалось вплоть до 1980-х годов.

Уже к концу столетия было накоплено некоторое число нотной литературы для сольной, ансамблевой и оркестровой музыки для баяна. Так, благодаря таким баянистам и композиторам, ранее не обращавшихся к этой сфере, как: С. Губайдулина (*De Profundis*, Под знаком скорпиона, *Et Exhrec* соната для баяна в 5 частях, Семь слов Христа-для виолончели, баяна и струнных инструментов), Э. Денисов, К. Волков (Симфонietta для оркестра и 2 баяна, Концерт для баяна и симфонического оркестра), Г. Банщиков (Четыре сонаты для баяна), Р. Леденёв (Пёстрые страницы, Вечерние страдания), С. Беринский (Партита для баяна, «*Il dolce dolore*» для виолончели и баяна, «*Miserere*» для сопрано, фортепиано и баяна, Симфония №3 для баяна с оркестром), Е. Подгайц («Колечко» для кларнета и баяна, «Коктейль Рио-Рита» для скрипки, виолончели, фортепиано, баян и ударных), М. Броннер («Так записано...» концерт для фортепиано, баяна и симфонического оркестра, «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра, «Изгнание из рая» для альты, бас-кларнета, вибратона и баяна, «Авраам и Исаак» для баяна и саксофона-сопрано, «Адам и Ева» для баяна и скрипки), Т. Сергеева («Жасмин» танго для баяна и фортепиано, «Ночные цветы» интермеццо для баяна и фортепиано, «Амариллис» фантазия для баяна и фортепиано, «Темная роза» сольная пьеса для ударных, скрипки, виолончели, баяна и фортепиано), А. Вустин («Исчезновение» для баяна, виолончели и струнного оркестра) и другие, мы имеем прекрасные произведения. В данном случае, наше внимание сосредоточено на баянно-ансамблевой и оркестровой музыке Казахстана, где с развитием профессиональной баянной школой появились новые направления и целые школы баянного исполнительства.

В 50 годах XX века во всех областях Казахстана начали появляться народные ансамбли. В начале, многие коллективы состояли из нескольких музыкантов, но с развитием репертуара начали появляться новые инструменты. Баян стал основой для многих фольклорных ансамблей того времени. Почему так случилось? Инструмент имеет большой тембровой диапазон, иногда с помощью регистров мог играть основные темы, аккомпанировать или же заменять и некоторые инструменты (бас кобыз, бас).

В 40 годах XX века в Алма-Ате уже существовал музыкальный техникум, но в нем не было класса баяна. Но, в 1941 году Ошлаков Константин Кириллович открывает класс баяна и набирает первых учеников. Позже с развитием баянной школы он создает ансамбль из своих же воспитанников, и можно сказать, что это был первый шаг в деле развития профессиональной баянной школы в Казахстане.

В 1943 году появился первый казахстанский оркестр баянистов, который успешно выступал на концертных площадках и в госпиталях перед ранеными бойцами. Первое же отделение русских народных инструментов было открыто К. Ошлаковым в Алма-Атинском музыкальном училище им. П.И. Чайковского. Им же был организован и первый оркестр русских народных инструментов. Так, впоследствии, он приглашает, одного из своих выпускников, а теперь студента Алма-Атинской консерватории, Анатолия Канунникова возглавить руководство

студенческим оркестром в музыкальном училище. А. Канунников более сорока лет, до дня своей кончины, возглавлял этот оркестр.

У казахов издавна бытовало ансамблевое музицирование, старый казахский оркестр, вышедший из употребления в XVIII веке, был сходен по своему составу с феодальными военными оркестрами киргизов и другими народами Средней и Передней Азии. В него входили гобой (сырнай), трубы и ударные инструменты. Появление оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы, основанного академиком Ахметом Жубановым, имело неоценимое значение в национально-художественной культуре республики. Последующее расширение репертуара оркестра, улучшение акустических свойств, реконструированных домбры и кобыза, создание оркестровых семейств этих основных инструментов, привело к осознанию того, что в оркестре отсутствует средний оркестровый регистр, который бы отвечал за гармонию и контрапункт. Кроме того, ряд других причин вызвали необходимость введения нового инструмента, отвечающего по всем заданным параметрам, чему и послужило введение в оркестр баяна. Удачная апробация баяна в студенческом оркестре казахских народных инструментов, организованного Ф. Мансуровым в 1956-1957 гг. стала поворотной в истории баянного исполнительства Казахстана и определила дальнейшую судьбу данного инструмента в оркестровой культуре республики. В оркестр пришли играть такие исполнители, как баянисты Ф. Легкунец и В. Басаргин.

В 1957 году, т.е. за год до декады казахстанского искусства и литературы в Москве, Шамгон Сагатдинович Кажгалиев провел масштабную реконструкцию музыкального инструментария, заказав 86 инструментов, в том числе квартет сырнаев. На московской экспериментальной фабрике были изготовлены четыре баяна с тембрами флейты, гобоя, кларнета и фагота, звучание которых, по словам Ш. Кажгалиева: «очень украсило оркестр». Полномасштабное привлечение квартета сырнаев в оркестр народных инструментов им. Курмангазы мэтром казахской музыки в 1958 году было введено для красочности, уплотнения и усиления оркестрового звучания, стабилизации строя, увеличения технической и динамической подвижности, расширения репертуара в сторону богатейшего мирового классического наследия. Позже, огромный классический репертуар, исполняемый концертирующим по всему миру коллективом, способствовал присвоению оркестру казахских народных инструментов имени Курмангазы звания «академический».

В наше время баян звучит во многих симфонических, народных и камерных оркестрах, инструментальных бэндах, ансамблях по всему миру. Выбор этого инструмента в качестве основы для инструментальных коллективов неспроста: тембровые возможности инструмента может подменить многие духовые, клавишные и струнные инструменты. Четыре голоса баяна (кларнет, гобой, фагот, пикколо) могут звучать вместе, попеременно и каждый по отдельности. Это одна из основных причин уникальности баяна, но и этим плюсы этого инструмента не заканчиваются.

Сегодня, в Казахстане с участием баяна имеется колоссальное количество коллективов. Кроме того, осознание универсальности баяна привело и к

интересным экспериментам звучания баяна с другими инструментами. Из них можно отметить первый эксперимент, совмещающий звучание баяна и домбры. В 1997 году выпускники консерватории им. Курмангазы Алексей Ефременко и Марат Нукеев начали свой путь к признанию в казахской музыкальной культуре. Так, в студенчестве они играли не только музыку Казахстанских композиторов, России, но, и произведения композиторов зарубежных стран. Из струн домбры звучали нотки классической музыки, а баян дополнял красоту исполнения. Впервые звучание сонат Скарлатти в исполнении этого дуэта зрители приняли с необычной реакцией. Исполнение музыки XVIII века было новшеством в исполнении домбры. Это был первый опыт инструментов баян и домбра в классической музыке. Впоследствии этот дуэт был назван «FOLKDUET» и объездил многие зарубежные страны. Звучанием дуэта восхищались многие зарубежные слушатели и музыканты, оценивая высокий профессиональный уровень и смелость интерпретаций.

Не смотря на высокий уровень Казахстанских исполнителей на баяне, развитие отечественной баянно-ансамблевой нотной литературы до сегодняшнего дня находится в скудном положении. Конечно, интерес со стороны отечественных композиторов имеет свое место, но незнание методики исполнения, сложности инструмента ставят в ступор многих из них. Вся нотная литература имеющаяся в Казахстане это заслуга ведущих исполнителей и преподавателей нашей страны (В. Демченко, А. Гайсин, К. Ошлаков, А. Харламов, А. Ефременко, З. Смакова и многие другие).

Большой вклад в современное баянное искусство Казахстана композитора Серикжана Абдинурова уже привлекло внимание исполнителей и исследователей. Подлинное признание слушателями творчества композитора немыслимо без талантливой исполнительской интерпретации. Прекрасным пропагандистом музыки С. Абдинурова является доцент КазНУИ, талантливый баянист Алексей Ефременко, благодаря которому Серикжан Кутымбетович написал много замечательных произведений для сольного баяна и для ансамбля баянистов. И хотя сам С. Абдинуров считает, что «композиторы Казахстана ещё не открыли для себя баян – инструмент-оркестр», безусловно, для себя Серикжан Кутымбетович этот инструмент не только открыл, но и обогатил репертуар баянистов яркими, национально-патриотическими произведениями. Плодотворное сотрудничество двух талантливых музыкантов ознаменовалось выходом в свет трёх сборников произведений для баяна, написанием концерта для баяна с оркестром, а также выпуском в Москве диска «Қыпшақтар».

Созданный Серикжаном Абдинуровым «Ордабасы» для дуэта баянистов стал одним из самых первых сочинения в пути его баянного творчества. Впервые это сочинение было исполнено в 2006 году в городе Костанай, в дуэте с Алексеем и Галиной Ефременко. Интерпретация для дуэта Алексея Ефременко сохранила стиль и мысль автора. Зрители были в восторге звучанием аккордеона и баяна, а оригинальность и мастерство исполнителей было на высоком уровне. Хотелось бы еще отметить сочинения для баяна и домбры «Тартыс», а первыми исполнителями были дуэт А. Ефременко и М. Нукеев. Древняя традиция в казахской культуре «тартыс»

обозначало соревнование двух исполнителей, в котором участники подхватывают известные кюи во время сольного исполнения, соперничая в блеске и красоте интерпретации. И в этом сочинении сохранили древний стиль игры на инструменте, только вместо двух домбристов здесь звучало баян с домброй. Не смотря на такие тембровые разницы между инструментами, в исполнении двух музыкантов такое звучание обрело свой стиль и искусно выраженное исполнение.

Многие произведения С. Абдинурова получили признание не только в Казахстане, но и в других странах: Германии, США, Великобритании, Турции, Японии и России. К их числу относятся также произведения, которые вошли в сборники «Бозінген», «Ордабасы». Только настоящий художник, гражданин, патриот своей родины способен создавать такие сочинения, которые освещают дух времени и, тем самым, находят отклик в сердцах слушателей.

Список использованной литературы:

1. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. – М. РАМ им. Гнесиных, 2006.
2. Смакова З.Н. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орыдаушылық өнер тарихы / «Елтаным баспасы» - Алматы, 2018.
3. Максимов Е. Ансамбли и оркестры баянистов. – Москва: Музыка, 1966.

АЛЬТОВОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ Б.БАРТОКА И ЕГО ПЕРВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬ У.ПРИМРОУЗ

Мысовский Л.Е.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Курмангалиева М.С.,

кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ

Во второй половине XX столетия искусство игры на альте испытало необычайный подъем. Благодаря потребностям живой концертной практики, мощному развитию симфонических и камерных жанров, особенно, струнных трио и квартетов, возврата к старинным жанрам, например, к concerto grosso, возросла потребность в музыкальных кадрах. Впервые за всю длительную историю своего использования, альт уверенно завоевал статус сольного концертного инструмент «выйдя из звуковой тени» своих давних конкурентов – скрипки и виолончели. Одновременно изменилась тембровая семантика альты, стремительно развивались его виртуозно-технические возможности.

Колоссальный взлет исполнительского мастерства, значительные достижения солистов связаны с формированием новых, более прогрессивных, методик

преподавания, совершенствованием практики изготовления альты. Это обусловило значительное расширение репертуара, обогащение художественно-образного содержания музыки для данного инструмента, использование новейших музыкально-выразительных средств в контексте «революции» композиторских техник постмодерна 50 – 70-х годов XX века [1, с.18].

В этом блистательном восхождении альты как сольного инструмента немаловажную роль сыграл Концерт для альты с оркестром Б.Бартока, история создания которого связана с выдающимся альтистом XX века Уильямом Примроузом (William Primrose, 1904–1982). Б. Барток – венгерский композитор, пианист, педагог, музыковед-фольклорист – принадлежит к плеяде выдающихся композиторов новаторов XX в. Наряду с К. Дебюсси, М. Равелем, А. Скрябиным, И. Стравинским, П. Хиндемитом, С.Прокофьевым, Д. Шостаковичем. Самобытность искусства Бартока связана с углубленным изучением и творческой разработкой богатейшего фольклора Венгрии и других народов Восточной Европы. Глубокое погружение в стихию крестьянской жизни, постижение художественных и нравственно-этических сокровищ народного искусства, философское их осмысление во многих отношениях сформировали личность Бартока [2].

Композиторское наследие Бартока велико и включает многие жанры: три сценических произведения (одноактную оперу и 2 балета); Симфонию, симфонические сюиты; Кантату, три концерта для фортепиано, два – для скрипки, один – для альты (неоконченный) с оркестром; большое количество сочинений для различных инструментов solo и музыку для камерных ансамблей, в том числе шесть струнных квартетов [2].

Концерт для альты с оркестром венгерского композитора является его поздним сочинением, к сочинению которого композитор приступил в июле 1945 года. Концерт написан по заказу одного из крупнейших представителей мировой альтовой школы У. Примроуза, которому композитор и посвятил свое сочинение. Барток не успел дописать концерт, скоропостижно уйдя из жизни в сентябре 1945 года. Лишь спустя четыре года, работу закончил его ученик и близкий друг – венгерский композитор Тибор Шерли в 1949 году. Премьера же исполнения концерта для альты состоялась 2 декабря 1949 года. Уильям Примроуз исполнил солирующую партию альты с симфоническим оркестром Миннеаполиса под управлением Антала Дорати.

Буквально сразу же, после премьеры, появились неутихающие споры между критиками по поводу аутентичности концерта. Причиной тому явилась недоступность манускриптов для исследователей творчества композитора и просто интересующейся публики, которые не имели возможности сравнить оригинал композитора с редакцией Шерли. Тибор Шерли сделал манускрипт доступным лишь в 1963 году, отсканировав его и тем самым предоставил тем самым возможность для исполнителей сравнить свою редакцию с черновиками самого Бартока и отметить различия между ними. С тех пор каждый известный альтист делал свои собственные обработки концерта на свое усмотрение, объединяя фрагменты из манускрипта автора и редакцию Т. Шерли [3].

Следует отметить, что горячие споры не помешали концерту стать очень популярным у слушателей с момента его первого публичного исполнения У. Примроузом в 1949 году. Концерт оставался очень востребованным на протяжении шестидесяти лет. Более того, Концерт для альтя с оркестром Бартока стал культовым к моменту выхода его первой отредактированной версии в 1995 году. Тогда сын композитора Питер Барток сделал оригинальную рукопись публично доступной с приложенными к манускрипту комментариями, а новая исполнительская версия основана на рукописи Б. Бартока, со штрихами и аппликатурой П. Нойбауэра.

Позднее творчество Бартока приходится на время его иммиграции в США. Именно этот период жизни композитора ознаменован еще двумя ставшими культовыми произведениями, – «Концертом для оркестра», написанный в 1943 году, и Сонатой для скрипки соло, 1944 г.

Помимо принятого заказа концерта для альтя У. Примроуза, Барток приступил к работе над третьим фортепианным концертом, получил аванс на седьмой струнный квартет от своего издателя [2].

У. Примроуз, вдохновленный услышанной им записью второго скрипичного концерта Бартока в исполнении Иегуди Менухина сразу же сделал заказ композитору на написание концерта для альтя. Заказ Барток принял не сразу, поскольку был не знаком с альтом как сольным инструментом, что и являлось причиной его нерешительности в тот момент. Но сомнения композитора рассеялись, когда он в свою очередь услышал по радио Концерт У. Уолтона в исполнении У. Примроуза [3].

У. Примроуз отправил письмо Бартоку 22 января 1945, в котором выразил благодарность за принятый заказ. Однако в ответном письме Бартока, адресованном У. Примроузу 8 сентября 1945 говорится «...ваш концерт для альтя готов в черновом варианте, только партитура должна быть дописана, что подразумевает чисто механическую работу» [3].

Альтовый концерт Бартока – наиболее популярное в настоящее время сочинение в репертуаре альтистов. У.Примроуз дал концерту исполнительскую жизнь, а его интерпретация стала эталоном исполнения для альтистов. Он играет его на едином дыхании, с эмоциональной насыщенностью и виртуозностью. Великолепно звучит у музыканта вторая часть, где тембр альтя У. Примроуза удивительно хорошо передает драматическую насыщенность музыки, которая постепенно становится просветленной и возвышенной [3].

Обстоятельная характеристика творчества У. Примроуза содержится в статье исследователя альтового искусства С. Понятовского [4]. Обратимся к данному источнику. Для современников фигура У. Примроуза, - пишет С. Понятовский, – долгое время оставалась загадкой: почему молодой блестящий скрипач, с отличными перспективами на будущее, в один прекрасный день конца 20-х годов решил посвятить себя карьере альтиста-концертанта. Это было тем более удивительным, что в то время альт еще не был популярным сольным инструментом, да и солисты-альтисты были редкостью. Сейчас имя У. Примроуза известно во всем мире, его исполнительская деятельность – одна из вершин в истории

альтового искусства, и можно сказать, что тот смелый шаг молодого музыканта был своего рода провидением, шагом к своему великому будущему. Впоследствии альтист лаконично выразил свое отношение к инструменту: «Альт – это мой выбор и наиболее приятный для меня способ самовыражения» [4].

У. Примроуз поднял сольное альтовое исполнительство на такую высоту, какой достигло скрипичное и виолончельное искусство. Недаром его имя ставится в один ряд с выдающимися музыкантами современности П. Казальсом, Г. Пятигорским, Ф. Крейслером, Я. Хейфецем [3]. Критики единодушно признают У. Примроуза выдающимся музыкантом и говорят о нем только в превосходной степени. Они подчеркивают в его игре необычность звучания альта, употребляя эпитет «светящееся», отмечают совершенство его техники и безупречность музыкального вкуса. Его интерпретация отличается глубиной проникновения в авторский замысел и совершенным воплощением различных музыкальных стилей [3].

У. Примроуз много гастролировал, выступал в лучших концертных залах мира, играл с лучшими оркестрами и дирижерами, участвовал в различных музыкальных фестивалях, был первым исполнителем многих альтовых произведений современных композиторов. В репертуаре У. Примроуза большинство произведений – оригинальные альтовые сочинения. Так, он великолепный исполнитель концертов для альта с оркестром композиторов XX века У. Уолтона, П. Хиндемита, Д. Мийо, К. Портера. Много раз он играл сонаты И. Брамса, П. Хиндемита, А. Бенджамина и другие. И особое место в его исполнительской деятельности занимают три шедевра: «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза (партия солирующего альта), Концертная симфония для скрипки и альта В. Моцарта и вышеназванный Концерт для альта с оркестром Б. Бартока.

«Гарольда в Италии» альтист исполнял с такими дирижерами, как Т. Бичем, Ш. Мюнш, С. Кусевицкий, А. Тосканини. Это сочинение – одна из вершин исполнительской деятельности У. Примроуза, – пишет С. Понятовский. В «Гарольде» он показывает поистине совершенное владение инструментом: идеальная техника смены смычка создает бесконечность *legato*, а насыщенное крупной вибрацией звучание придает широту мелодическому дыханию. Технические трудности преодолеваются альтистом с легкостью. Интересна и своеобразна трактовка У. Примроузом образа Гарольда, которого и олицетворяет солирующий альт. Это не мистик и не отрешенный от жизни герой, а личность с огромным внутренним достоинством и благородством. Берлиоз писал: «...исполнитель должен настолько проникнуться мыслью, которую он интерпретирует, чтобы быть ей равновеликим». Таков У. Примроуз в «Гарольде» [3].

Концертную симфонию Моцарта У. Примроуз играл со многими скрипачами, наиболее блистательно – с Я. Хейфецем. В их исполнении в симфонии господствует яркость, виртуозность и, как это ни странно, современность прочтения сочинения. Моцарт предстает не в «музейной трактовке», а с привлечением современных выразительных исполнительских средств. Здесь и оправданная свобода, и полнокровность звучания, и искренность, непринужденность выражения.

Увлеченность и грациозность исполнения сочетается с верностью моцартовскому стилю. Примечательно, что у Моцарта альт ни в чем не уступает скрипке – это два равных инструмента. У. Примроуз в соревновании с Хейфецем также равный из равных. Оба музыканта настолько ярки в своей неповторимой характерной индивидуальности, настолько превосходны как инструменталисты, что именно это, как иногда, кажется, идет несколько в ущерб целому восприятию. И все же исполнение моцартовской Концертанты – одно из превосходнейших творческих созданий Хейфеца и У. Примроуза [3].

Но творческая жизнь У.Примроуза проявлялась не только в сфере сольного исполнительства. Он – блестящий камерный исполнитель (в дуэте с Я. Хейфецем, в трио с Я. Хейфецем и Г. Пятигорским, в фортепианном квартете с А. Шнабелем, Ж. Сигети, П. Фурнье, в Лондонском струнном квартете), много лет проработал в оркестре NBC под управлением А. Тосканини, возглавляя в оркестре альтовую группу.

Внушительна педагогическая работа У. Примроуза. Им созданы альтовые классы и семинары мастерства в Соединенных Штатах Америки, Японии, Австралии и других странах [3].

Множество учеников У. Примроуза играет в ведущих оркестрах мира и преподает в университетах и консерваториях. Он – автор нескольких методических книг и книги воспоминаний [3].

Успеху У. Примроуза как альтиста-солиста во многом способствовали совместные выступления в течение нескольких лет с популярным американским певцом-тенором Р. Круксом. Их концерты, начавшиеся в 1942 году, проходили в больших залах и привлекали многочисленных слушателей.

«Когда слушаешь У. Примроуза, – отмечает американский скрипач-педагог С. Эпплбаум, – не остается сомнений, что виртуозность – необходимое требование для игры на альте. Он способен на все те фейерверки, которые могут быть исполнены на скрипке, и У. Примроуз является прекрасным выразителем всех сторон альтового исполнительского искусства: звучания, техники и интерпретации» [5, с.169].

У. Примроузу одинаково хорошо удаются произведения разных жанров и стилей. В сочинениях с оркестром проявляются его масштабность исполнения и философская осмысленность интерпретации, а также мощь звучания сольного альта, «пробивающего» оркестровую фактуру. В камерных и сольных произведениях на первый план выходят благородство и сочность звучания, артистичность, мастерское владение штрихами и вообще всей технологией исполнения.

Список использованной литературы:

1. Маршанский С.А. Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века: автореф. канд. иск. – Ростов-на-Дону, 2012.
2. Малинковская А. Bela Bartok <https://www.belcanto.ru/bartok.html>
3. Понятовский С.П. Выдающийся альтист современности У. Примроуз <https://www.dneprviolin.ucoz.ua/publ>

4. Понятовский С. П. История альтового искусства. – Москва: Музыка, 2007.
5. Маршанский С. А. Альтовое искусство как наука: современное состояние и перспективы [Текст]: Материалы конференции / С.А. Маршанский // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание: музыкознание, психология, педагогика, филология, философия, медицина, информатика. Параллели и взаимодействия: Третья междунар. науч. конференция. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – С. 167 – 173.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГАЗИЗА ДУГАШЕВА: ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ

Муса М.Е.,

магистрант 2 курса специальности «Оркестровое дирижирование»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Мосиенко Д.М.,

кандидат искусствоведения, старший преподаватель, КазНУИ

Газиз Ниязович Дугашев (1917–2008) – народный артист Казахской ССР, советский и казахский дирижер, первый уйгурский профессиональный дирижер, профессор. Многогранная деятельность музыканта оставила ярчайший след в истории музыкального искусства: при жизни он вошел в почетное число 19-ти дирижеров высшей категории мира, и, во многом благодаря его мощному таланту, в музыкальных театрах Казахстана, России, Беларуси и Украины и других стран были поставлены спектакли высочайшего уровня, которые нередко становились эталонными.

Не каждому человеку дано прожить в одной жизни всю ту полноту, какой был наделен Газиз Дугашев, в ней были и тернии, и звезды. Родился он в Алмате в семье сапожника. Однако его отец, Ниязхун Дугашев, в перерывах между работой играл на старом равабе, подаренном ему еще дедом, и еще дома висела домбра. Широкие культурно-эстетические интересы и вкусы семьи Дугашевых были той благоприятной почвой, на которой выявлялись способности детей. Маленький Газиз часами слушал чудесные уйгурские и казахские мелодии. Возможно, мечта стать музыкантом обрела свои очертания именно в такие часы.

Годы училищного учения были счастливым временем в жизни Дугашева. С музыкально-теоретическими дисциплинами он справлялся очень легко и уделял много времени игре на скрипке. До 1935 года Газиз Дугашев учился в Средней школе № 1 [1], а после ее окончания в 18-летнем возрасте поступил в Алма-тинское музыкальное училище. Сохранились интересные воспоминания о первых преподавателях: «Преподавательский состав музыкального училища 1934 был укомплектован первоклассными педагогами. Все они, высланные из Ленинграда и Москвы, владели, как говорят, высшим пилотажем. Михаил Нарбут, учившийся у Бариновой (в Ленинградском музыкальном училище у него был

свой спец класс), Иосиф Лесман, ученик знаменитого Ауэра – скрипача первой величины» [2].

Занятия по скрипке продолжались под руководством выдающегося педагога – профессора И.А. Лесмана. Он, посмотрев на пальцы молодого Газиза Дугашева, сказал: «Будешь играть на скрипке» [1]. В 1936 г он уже участвовал в Декаде казахского искусства в Москве в качестве скрипача.

По документам архивного дела Казахской государственной филармонии им. Джамбула (ныне – Казахская Государственная филармония им. Ж.Жабаева) Газиз Дугашев с 1937 по 1939 годы работал оркестре Уйгурского областного музыкально-драматического театра в качестве скрипача, а после окончания музыкального училища по классу скрипки в 1939 году он работал в симфоническом оркестре при филармонии.

Найденный приказ, подписанный тов. Гончаровым, свидетельствует: «Дугашева Г. зачислить артистом симфонического оркестра на должность первого скрипача с окладом 600 руб. в месяц с 28 ноября с. г. с месячным испытательным сроком. Основание: Заявление тов. Дугашева с резолюцией дирижера симфонического оркестра тов. Шаргородского» [3]. Параллельно Г. Дугашев играл в квартете с такими музыкантами, как А. Абсалямов (2-я скрипка), Р. Имамбаев (альт), В. Фазлеев (виолончель). Сам Газиз Дугашев играл на 1-й скрипке [4].

Но активная музыкальная деятельность Г. Дугашева была прервана Великой Отечественной войной. Он, как и многие молодые люди того времени, одним из первых добровольцем ушел на фронт. 21 августа 1941 года. Г. Дугашев проучился в алматинском пехотном училище на лейтенанта всего один месяц – его срочно отправили в тыл в Тридцать пятую Сталинскую бригаду. В одном из боев под Москвой на станции Луговая в 1941 году фашистская пуля прострелила руку Г. Дугашева, лишив его двух пальцев. Ему было всего 24 года.

В автобиографии Г. Дугашев отмечал следующее: «С 1941–1942 года находился в рядах Сов. Армии, участвовал в боях под Москвой, ранен». За отвагу музыканта наградили медалями «За боевые заслуги», «За оборону Москвы» и «За победу над Германией» [1].

В мае 1942 г. Г. Дугашев вернулся в Алма-Ату. Играть на скрипке не мог и устроился работать библиотекарем в оркестр Казахкино.

С августа 1942 года Г. Дугашев был ассистентом дирижера, а с января 1944-го – уже дирижером. В. Пирадов обратил внимание Газиза Дугашева на дирижерскую профессию, став для него вдумчивым, внимательным педагогом. И уже в 1943 году Газиз Дугашев встал за дирижерский пульт в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая.

После дирижерского дебюта Г. Дугашев продирижировал операми «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова. Дебют его был успешным, и Газиз Ниязович стал штатным дирижером театра. Далее им были поставлены балеты «Коппелия» Л. Делиб, «Камбар-Назым» В. Великанов, опера «Кыз-Жибек» Евгения Брусиловского. Ему были интересны и дирижерские интерпретации инструментальных сочинений: после написания Муқаном

Тулєбаевым кантаты «Огни коммунизма» Г. Дугашев продирижировал и этой премьерой.

Творческая деятельность дирижера настолько полюбилась Газизу Дугашеву, что он решил получить профессиональное образование. В 1948 году совместно с Тулєбаевым обратился к Первому секретарю Центрального комитета партии Жумабаю Шаяхметову с просьбой дать направление в Московскую консерваторию.

Найдена соответствующая архивная справка от 5 октября 1957 года, подписанная зам. директором московской консерваторий, профессором Николаевым А. А.: «По данным архива Московской консерваторий ордена Ленина Государственной Консерваторий им. П. И. Чайковского значится: гр. Дугашев Газиз Ниязович с 7 октября 1948 г. был зачислен на дирижерско-симфоническое отделение Московской Гос. Консерваторий в класс проф. Аносова Н. П. для повышения квалификаций по индивидуальному плану.

Согласно приказу № 333 от 30.12.1950 г. был отчислен с 1 октября 1950 г., ввиду истечения срока повышения квалификаций» [1].

За два года вместо положенных пяти лет он закончил это учебное заведение в классе профессора Николая Аносова. На одном курсе с Г. Дугашевым учился и Геннадий Рождественский.

В 1951 году ему оказали большое доверие, поручив руководить оркестром студентов Московской консерватории на Всемирном фестивале молодежи в Берлине [5]. В том же 1951 году состоялся дирижерский дебют Г. Дугашева на сцене Большого театра с оперой Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», в которой участвовала народная артистка СССР И. Шиллер.

После успешной постановки Газиз Дугашев был принят в основной состав Большого театра, где под его руководством были поставлены спектакли «Федетто» Л. Делиба, «Фауст» Ш. Гуно, «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Красный мак» Р. Глиера, «Шурале» К. Хайрулина. В этих постановках участвовали выдающиеся артисты и постановщики Л. Лавровский, Л. Якобсон, Е. Шумская, И. Петров, О. Лепешинская, В. Преображенский, М. Плисецкая, Ю. Кондратьев и др.

Г. Дугашева пригласили на должность главного дирижера алматинского музыкального театра. О насыщенной творческой деятельности перед открытием театрального сезона он говорил: «В открывающемся сегодня новом сезоне перед творческим коллективом нашего театра стоят важные задачи. За последнее время мы осуществили девять постановок: оперы «Биржан и Сара» М. Тулєбаева, «Дударай» Е. Брусиловского, поставленные в новой музыкальной и сценической редакциях, балет «Дорога дружбы» Льва Степанова... Сейчас наши усилия направлены на подготовку декадных спектаклей. Среди них опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Назугум» К. Кужамьярова, балет «Бахчисарайский фонтан» С. Прокофьева и другие. В репертуар нынешнего года мы намерены включить также оперы «Иоланта» и «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Фауст» Ш. Гуно [2].

В 1957 году деятельность Г. Дугашева была отмечена Президиумом Верховного совета Казахской ССР: 6 ноября 1957 года ему присвоено почетное звание Народного артиста Казахской ССР [1].

Декада казахской литературы и искусства в Москве в 1958 году прошла с огромным успехом, и в этом успехе была немалая заслуга Г. Дугашева, к этому времени получившего почетное звание народного артиста Казахской ССР. Так, директор Большого театра Георгий Павлович Ансимов подчеркивал особенную яркость постановки оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара» [6].

Приехав в Алма-Ату, Г. Дугашев начал готовиться к масштабному мероприятию. Тем не менее он решил продолжить учебу дирижерскому искусству в Алматинской консерватории у А. Жубанова. В автобиографии, подавая документы на поступление, он напишет: «Сейчас нахожусь по командированию Министерства культуры СССР в Алма-Ате для подготовки декады казахского искусства» [1].

Консерваторию Г. Дугашев окончил с положительными отметками. Архивные документы показали, что он обучался у замечательных музыкантов, таких, как Дубовский И.И. (гармония), Байзаков И.И. (основа марксистско-ленинской эстетики), Лапченков А. Н. (народное творчество), Кенжебаев С.М. (диалектический материализм, политэкономия, исторический материализм, истории КПСС), Дернова В.П. (анализ музыкальных произведений), у Жубанова А. К. (дирижированию, методика работы с оркестром, практика дирижирования, инструментовка и переложению), у Аравина П. В. (история советской музыки). Газиз Дугашев сдал экзамены на «Отлично» многие дисциплины [1].

По окончании консерватории в 1958 году Г. Дугашев получил документ с такой формулировкой: «Настоящий диплом выдан Дугашеву Газизу Ниязовичу в том, что он в 1957 году поступил в Алма-Атинскую Государственную консерваторию им. Курмангазы и в 1958 году окончил полный курс названной консерваторий по специальности казахские народный инструменты. Решением Государственной экзаменационной комиссии от 2 июня 1958 г. т. Дугашеву Г.Н присвоена квалификация: дирижер оркестра народных инструментов и преподаватель» [1].

После блестящего проведения Декады в 1959 году Газиза Ниязовича пригласил Академический Театр оперы и балета УССР имени Т. Шевченко. В Киеве Г. Дугашев прожил 3 года.

В 1961 году он продолжил дирижерскую деятельность в Кировском оперном театре в Ленинграде, а затем в Симфоническом оркестре кинематографии СССР в Москве. Именно в это время были записаны музыка к известным советским художественным и документальным фильмам «Председатель» (1964), «Женщины» (1965), «Дети Дон-Кихота» (1965), «Чистые пруды» (1965), «Я вижу солнце» (1965), «Сказка о царе Салтане» (1966), «Скверный анекдот» (1966), «Великая Отечественная война» (1965).

Параллельно Газиз Ниязович занимался преподавательской деятельностью. Об этом свидетельствует выписка из приказа, который хранится в архиве Московской консерватории: «На основании решения Совета Московской

государственной консерватории от 16 декабря 1965 г. (протокол № 11) считать избранными по конкурсу на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава: кафедра оперной подготовки Дугашева Газиза Ниязовича – на должность доцента (дирижера)».

С 1966 по 1968 годы Г. Дугашев – дирижер Государственного академического большого театра оперы и балета Белорусской ССР. «Все-таки в первую очередь, он был оперным дирижером. Поэтому, когда папу пригласили в Белорусский оперный театр главным дирижером, он сразу же согласился», – вспоминает Л. Дугашева [2].

С 1968 года творческая деятельность Газиза Ниязовича вновь связана с Казахстаном: Министерство культуры Казахской ССР предложило ему возглавить ГАТОБ имени Абая в качестве директора и художественного руководителя. Есть соответствующий документ архива ГАТОБ имени Абая: «Согласно приказа по Министерству культуры Казахской ССР от 12.09.1968 г. за № 347-Л приступил к выполнению обязанностей директора-художественного руководителя театра с 10.09.1968 года». В обязанности Газиза Ниязовича входили «общее руководство театром, творческие вопросы, руководство худсоветом» [7].

Под руководством Газиза Дугашева в Алма-Ате были осуществлены премьеры и новые постановки опер «Фауст», «Риголетто», «Травиата», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Русалка», «Трубадур», «Чио-Чио-Сан», «Риголетто», «Морозко», «Паяцы», «Болеро», «Дон-Кихот», «Руслан и Людмила», «Биржан и Сара» и т.д. Важным вкладом в развитие национальной уйгурской культуры стало участие Г. Дугашева в премьерах оперы «Назугум» и балета «Чин-Томур» Куддуса Кужамьярова. Последний вспоминал: «Профессия дирижера – божий дар, и Газиз Дугашев был рожден для этой роли. Его талант велик и неповторим» [8, с. 77].

Помимо работы «театральным» дирижером, Г. Дугашева привлекает филармоническая деятельность. С 1971 по 1974 годы он работал главным дирижером и художественным руководителем Казахского симфонического оркестра. По воспоминанием музыковеда Аслифа Ягмурова, «это были яркие концертные сезоны. Газиз Ниязович исполнял трудные произведения, не звучавшие ранее в Алма-Ате, например, 4 симфонию Малера с певицей Розой Джамановой, приглашал известных солистов. Наталия Гутман и Леонид Коган играли двойной концерт Брамса, в 1972 г. пригласил М. Ростроповича, когда тот был в опале за поддержку Солженицина, играли Первый концерт для виолончели с оркестром Шостаковича» [2].

Не прерываются связи с Москвой. Он вновь вернулся в столицу. С 1974 по 1982 годы Дугашев был главным дирижером Дирекции музыкальных коллективов Гостелерадио работал на телевидении. А в 1982 году по приглашению заведующего кафедрой Университета культуры, профессора К. Тихонова, Г. Дугашев работал на кафедре оркестрового дирижирования.

В Казахстан Дугашев приехал почти через 30 лет на празднование 100-летия Жумабая Шаяхметова. Его приезд стал сенсацией. Многие деятели музыкальной культуры делились восхищением талантом Дугашева. Народный артист КазССР, профессор Каукен Кенжетаев сказал: «Я не знаю лучшего оперного дирижера, чем

Газиз Ниязович. Что в нем особенного? Прежде всего, Газиз понимал казахов, нашу культуру, пение, душу казахской музыки» [9].

Народный артист Казахской ССР Газиз Дугашев ушел из жизни в апреле 2008-го на 91-м году жизни. Он нес высокое знамя служения искусству и человечеству, не ограничиваясь рамками национальной культуры. Дугашев внес прекрасную лепту в развитие дирижерского искусства не только Казахстана, но также Беларуси, Украины и России. И за какое бы сочинение он не брался – симфонию, оперу, балет или эстрадную мелодию, – Дугашев раскрывался как универсальный дирижер, способный донести до слушателя всю красоту исполняемых произведений.

Список использованной литературы:

1. Казахская национальная консерватория им. Курмангазы архив Ф 1770. Оп.1 Д.1.
2. Личный архив из Л. Дугашовой.
3. Казахская государственная филармония им. Жамбыла архив Ф.1821. Оп. 1. Д. 1.
4. Беседа с Н.Х. Каримовым от 11.11.2018.
5. Розанов В. Дирижёр студенческого оркестра [Электронный ресурс] / Смена. – 1951. – № 584. – Режим доступа: <http://smena-online.ru/archive/1951/584>.
6. Декада Казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 год / Горский В и Ровенский Н. – Алма-Ата, Казахское Государственное издательство художественной литературы, 1961.– С. 320.
7. Архив Государственного академического театра оперы и балеты им. Абая. Ф. 1841. Оп. 2. Д. 17.
8. Кадыров А. Газиз Дугашев // Театральные встречи. – Алматы: Таймас, 1984. – С. 172–173.
9. Галкина Г. Дирижёр // Новое поколение. – 2002. – 29 ноября. – С. 15.
10. Шаяхметов Н. Народный артист Казахской ССР, дирижер Газиз Дугашев [Электронный ресурс] // Алматинские истории, 2018. – 3 июня. Р
11. Григорьев Л., Платек Я. Газиз Дугашев // Современные дирижеры. – М.: Советский композитор, 1969. – С. 92–93.
12. Мосиенко Д. Казахский музыкальный театр: история становления: дис. ... канд. иск:17.00.02 / РАМ имени Гнесиных. – М., 2016. – 262 с.

АСКАР ДУЙСЕНБАЕВ – ИНТЕРПРЕТАТОР КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Л. АФАНАСЬЕВА

Кешильбаева Т.Е.,

магистрант 2 курса специальности

«Инструментальное исполнительство»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - Д.Ж. Жумабекова,

доктор искусствоведения, профессор КазНУИ

Аскар Самратович Дуйсенбаев известен в Республике Казахстан и за ее пределами как скрипач и педагог, концертный исполнитель и дирижер. Он явля-

ется учеником известных педагогов - Заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан, профессора КНК имени Курмангазы Анвара Аскаревича Акбарова (в студенческие годы) и Народного артиста России, профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского Владимира Михайловича Иванова (в ассистентуре-стажировке).

Свое исполнительское мастерство он совершенствовал у корифеев мировой классической музыки, как М. Копельмана, Р. Давидяна, В. Берлинского в Москве (консультации, мастер-классы).

А.С. Дуйсенбаев - лауреат международных конкурсов, лауреат Государственной молодежной премии «Дарын», первая скрипка Государственного струнного квартета РК, Заслуженный деятель Республики Казахстан. Он работал концертмейстером Международного молодежного оркестра «Metrophilharmonic» (Москва-Швеция), с которым гастролировал в России, Узбекистане, Киргизии, Германии, Швейцарии, Франции, Швеции, Японии, США. В 2002-2003 годах был артистом ГАСО им.Светланова под руководством М. Горинштейна.

Как солист Аскар Дуйсенбаев сотрудничал и выступал с ведущими оркестрами Республики Казахстан и лучшими дирижерами, имеющими международное признание: ГАСО филармонии им. Жамбыла (под управлением Т. Абдрашева, Ф. Мансурова), симфоническим оркестром города Караганды (под управлением П. Грибанова, А. Торыбаева), с симфоническим оркестром Государственной филармонии города Астаны (под управлением Р. Салаватова, Р. Скуратова, С. Цялеса, В. Папяна).

Аскар Дуйсенбаев является дирижером симфонического оркестра колледжа и Евразийского студенческого симфонического оркестра КазНУИ. В течении последних 8 лет он выступает как концертмейстер, солист и дирижер Государственного Академического камерного оркестра «Академия солистов».

С 2010 года он работает преподавателем, с 2018 года - доцент кафедры скрипки КазНУИ, а с 2011 по 2012 годы Аскар Самратович работал в должности заведующего кафедрой струнных инструментов.

Леонид Афанасьев – известный композитор советской эпохи [1]. Он был одним из первых учеников основателя отечественной композиторской школы Евгения Брусиловского и представлял собой первый выпуск композиторского отделения Алма-Атинской консерватории.

В 1951 году в качестве дипломной работы Л. Афанасьевым был написан Концерт для скрипки с оркестром, который открывает историю развития этого жанра в Казахстане.

Сам композитор вспоминает: «При сочинении концерта работа шла в двух направлениях. Во-первых, так как я – пианист, то мне хотелось ближе познакомиться с другим инструментом и создать что-то серьезное. В результате по-явился Концерт для скрипки с оркестром. Он писался очень быстро, почти на одном дыхании. Был создан за полтора - два месяца. В нем я старался органично раскрыть технические и элегические возможности скрипки» [2, с. 109].

В 1952 года Концерт для скрипки с оркестром Леонида Афанасьева был удостоен Сталинской премии. Первым исполнителем и интерпретатором скрипичного концерта Л. Афанасьева является Народный артист России, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского Эдуард Грач [3].

Форма скрипичного концерта Л. Афанасьева одночастная, которую можно рассматривать как три развернутые самостоятельные части. Первая – сонатное *allegro*, вторая медленная, и третья - скерцо и финал.

Произведение написано в жизнерадостном характере, но в то же время присутствует лирика и светлая грусть. В концерте используются приемы народно-инструментальной практики. Это ритм кюя в главной и связующей партиях. Композитор применяет черты русской песенности в казахской музыке, что придает темам первой части особую народность звучания.

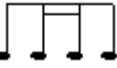
Скрипач Аскар Дуйсенбаев говорит: «Концерт для скрипки с оркестром Л. Афанасьева прекрасное произведение. Жаль, что этот концерт долгое время был забыт, но благодаря научному проекту «Антология казахской скрипичной музыки», мы возрождаем произведения казахстанских композиторов, и тех композиторов, которые когда-то жили здесь, в Казахстане. Я думаю, что это произведение обязательно найдет отклик в сердцах слушателей.

Концерт одночастный, но развернутый, в нем есть свое трехчастное построение. Интересное произведение, звучит свежо. В современной музыке нечасто можно найти красивую мелодию, а в этом концерте их довольно много. В своем исполнении этого концерта я постарался уделить внимание красоте и разнообразию звучания»¹³.

Видеозапись Скрипичного концерта Л. Афанасьева была сделана в 2014 году в зале имени Ф. Шопена КазНУИ. Исполнители - Аскар Дуйсенбаев (партия скрипки) и Арман Жайым (партия фортепиано).

Вступление концерта состоит из большого динамического подъема, которое приводит к первой каденции скрипки. Она придает мелодическому движению героический характер. Каденция скрипача дается в самом вступлении, подготавливая главную партию.

Первый пассаж скрипач играет плотным *detache* в верхней половине смычка. В *Andante* он делает *fermata* на четвертных нотах, удлиняя их почти вдвое. С т. 9 ц. 5 до конца каденции солист играет в нижней половине смычка, следуя всем ремаркам композитора Л. Афанасьева.

Ритмическая фигура () в оркестровом вступлении характерна для кюев, она подготавливает тему главной партии. Начало каждой доли главной темы ярко акцентируются, придавая ей особую энергичность.

Главную партию А. Дуйсенбаев начинает решительно, в средней части смычка, в темпе $\text{♩} = 82$. В его игре отчетливо слышны *crescendo* в тт. 5 и 6 ц. 6.

¹³ Интервью автора статьи с исполнителем А. Дуйсенбаевым от 4 мая 2019 года.

В т. 3 ц. 7 скрипач предпочитает оба акцента играть вниз смычком, вследствие чего т. 1 ц. 8 приходится вверх смычком.

Нотный пример № 1: главная тема



Побочная тема напевная и мечтательная. Сначала проходит в унисон у струнных и духовых, затем у скрипки на g струне. Эту тему солист играет широким смычком на большой скорости, используя широкую вибрацию. Первое проведение он исполняет на баске, а второе - на струне А. Побочная партия в исполнении А. Дуйсенбаева полна эмоциональных волнений, чему способствуют динамические оттенки.

Нотный пример №2: побочная тема, партия скрипки



Заключительная партия имеет яркий, праздничный характер.

Нотный пример № 3: з.п.





Тема в оркестровом проведении носит характер ликующего, завершающего действия.

В Andantino (ц. 30) развивается два образа. Первый носит оттенок вопросительный, а второй, из беззаботного настроения переходит в драматический. Солисту удастся это передать сменой темпов, характера звуковедения и нюансов (ц. 31 т. 2, 6; ц. 32 т. 2).

Нотный пример № 4



А. Дуйсенбаев не делает предложенной композитором купюры (ц. 44-46). Весь эпизод с ц. 44 до ц. 48 в разработке солист исполняет штрихом *spiccato*, и только в т. 4 ц. 48 переходит на *detache*, чтобы выпукло показать *crescendo*. Благодаря такому выбору штрихов эпизод воспринимается целостно.

Форму развернутой каденции можно отнести к трехчастной. В каденции нет тактовых черт. Это дает солисту особую свободу для того, чтобы лучше раскрыть темы концерта.

В каденции используются трехголосные аккорды с темой главной партии в верхнем голосе, что требует особого мастерства от солиста. Третья часть каденции подготавливает репризу, которая существенно сокращена.

Интерпретация Аскара Дуйсенбаева заинтересовала молодых исполнителей, что позволило лучше познакомиться с творчеством Л. Афанасьева.

А. Дуйсенбаев часто использует прыгающие штрихи (*spiccato*, *ricochet*), значительную часть произведения играет в нижней половине смычка. Декламационность в его исполнении органично сочетается с песенностью.

В ярко выраженной индивидуальной манере исполнения Аскара Дуйсенбаева ощущается опора на музыкально-художественные традиции казахского фольклора.

Список использованной литературы:

1. ru.wikipedia.org/wiki/Афанасьев
2. Жумабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана. – М.: Изд-во Композитор, 2015 – 320 с.
3. Грач Эдуард Давидович: От первого лица / Э. Д. Грач [композиция и лит. запись Е. Кривицкой]. – М. – СПб: Петроглиф, 2012. – 160 с

**КУРГАНОВ А.М. ЖӘНЕ ЖАМАНОВА Р.Ү.:
ҰСТАЗ-ШӘКІРТ ДӘСТҮРІНІҢ ЖАЛҒАСЫ**

Бахтиярқызы А.,

2 курс магистранты, мамандығы «Вокалдық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші - Альпеисова Г.Т.,

өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰОУ профессоры

Қазақ халқы қай ғасыр, қай жылдарда да ұрпақ мәселесін алдыңғы қатарға қойған дана халық. Шәкірт ұстазының мектебін жалғастырғаннан кейін өзінде шәкірт тәрбиелеп, дәстүрлі мектепті жалғастыру атадан балаға қалған мирас сықылды дәріптеу міндет болған. «Ұстазыңды пірдей көр, ата - анаңмен бірдей көр» - деп халық даналығы айтпақшы, көрсетілген кезеңдік өту жолдардың арқасында философияға толы қисса - дастандарымыз, ғажайып ертегі – әңгімелеріміз, лирикалық өлең әндеріміз сан жыл тоғысынан бұзылмай өтіп келді. Осынша мұраларымызды төкпе ақын жырауларымыздың, орындаушы дәстүрлі күйшілеріміздің жеткізуіне мұрындық болған - ауыз әдебиеті мен халық музыкасы, ұстаз бен шәкірт жүйесін қалыптастырды. Кезіндегі ауыздан-ауызға, қолдан - қолға, бір тартқаннан жаттап алу дәстүрі, орындаушылық өнердің жалғасуына септігін тигізіп, халық педагогикасындағы «Ұстаз-шәкірт» оқыту жүйесін қалыптастырып, халық арасындағы өшпес мәдени мұраға айналған дәстүрлі оқыту жүйесі, ұзақ ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып, қазақ орындаушылық мектебінің үлгісін жасап, бүгінгі таңдағы ұстаздық өнердің негізі қаланды.

Қазақ халқының өте әрідегі ата-бабаларының өмір сүрген кезінен бастау алып, күні бүгінге дейін кәдесіне жарап, сан ғасырлардан толассыз үзілмей келе жатқан рухани мұра дәстүрінің бірі - ұстаздық ету. Ғасырдан-ғасырға ұрпақ жалғастығының көші түзу болуына ұстаздық тәрбиенің сіңірген еңбегі зор. Кең байтақ даламыздың төсінде өмір сүрген адам баласының ғалым, данышпан, ойшыл болып қалыптасуына педагогиканың қатысуы заңдылық.

Шәкірт ұстазының мектебін толық өтіп тәрбиеленіп болғаннан кейін өзінің дербес мектебін ашу құқығына немесе ұстаз мектебін жалғастыруға ие болады. Бұл мәртебеге өнерпаз өз ұстазының ақ батасын алғаннан кейін ғана қолы жетеді.

Шәкірт өмір бойы ұстазының есімін ұлықтап, атына дақ келтірмей қастерлеп өтуі парыз болған.

Бүгінгі таңда әлемдік сахнада Қазақстандық вокалисттер көрермендердің шынайы ықыласы мен махаббатына бөленіп келеді. Мұндай жетістікке Қазақстандық кәсіби вокал мектебінің негізін қалаушылар Н.Ф. Нагулин, А.М. Курганов, Н.К. Кулина, Н.Н. Самышева, М.Н. Худовердова, Е.И. Владимирова, А. Байқадамовалардың ұзақ жылдар бойындағы жасаған қажырлы еңбек етуімен табандылығының арқасында келді.

Бірінші кезең 1932-1944 жылдар аралығы. Ең алғаш кәсіби ән салу түсінігі 1932 жылы Қазақ музыка-драмалық техникумының (қазіргі П.И.Чайковский атындағы музыка колледжі Алматы қ.) байланысты. Вокалды-педагогикалық мектептің негізін қалаушылар: А. Мизонов, Ф. Маршад, И. Воробьева, А. Гуцеловская, Н. Самышина, Н. Нагулиналар болды.

1933 жылы 29 қыркүйекте Алматыда Қазақтың АКСР Халық ағарту Комиссариаты алқасының шешімімен елу актерден, симфониялық оркестрдің жиырма музыкантынан және ұлттық оркестрдің он екі адамынан құрылған музыкалық студия ашылды. 1934 жылы музыка студиясы Қазақ мемлекеттік музыка театры болып жасақталды, сол жылы 13 қаңтарда М. Әуезовтың либреттосына жазылған «Айман-Шолпан» (режиссер Ж. Шанин мен Қ. Жандарбеков, музыкасы И.В. Коцык) пьесасының желісімен алғашқы спектакль қойылды. Халық ағарту Комиссариаты шешіміне сәйкес алғашқы «...қазақтың музыкалық опера және балет театры» ашылу құрметіне 1934 жылы 13 қаңтарда көпшілік алдында бірінші рет М.О.Әуезовтың пьесасы бойынша музыкалық студияның күшімен «Айман-Шолпан» музыкалық комедиясы орындалды.

Қазақ әдебиеті мен өнерінің Мәскеудегі онкүндіктері. Қазақ әдебиеті мен өнерінің Мәскеудегі бірінші онкүндігі 1936 жылы 17-27 мамыр аралығында Мәскеу қаласында өтті. Онкүндік қазақ әдебиеті мен өнерін әлемдік деңгейге және барлық рухани қуаты мен болмысын танытқан тарихи оқиға болды.

Екінші кезең 1944-1958 жылдар аралығы. 1944 жылдың 1-ші қазанында Мәскеу және Ленинград консерваториясының үлгісі бойынша Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясы ашылды. Ұлы Отан соғысы жылдарында Алматыға Мәскеуден көрнекті өнер қайраткерлері эвакуацияланды. Вокал кафедрасының бірінші ұстаздық құрамында А.М.Курганов, С.С.Коробов, А.В. Гуцаловская, А.К. Мизонов болды. Алғашында орыс вокал мәдениетінің призмасы арқылы Еуропаның мәдени дәстүрін сіңіре отырып, алдыңғы негізін қалаушылардың дәстүрін жалғастыра отырып, қазақ кәсіби вокал мектебінің негізі қаланды.

Бұл кезең екінші дүниежүзілік соғыс жылдарында тұспа-тұс келді. Сол жылдары кәсіби оқу орнының тұңғыш білім алушылары үлкен сенімділікпен қайрат-жігерлерімен бар күшін салып, Отан үшін арпалысып жатқан жауынгерлерге рух сыйлап, рухани жағынан қолдау білдірді. Олардың қатарында К. Байсейтова, К. Кенжетаев, Ш. Бейсекова, Б. Досымжанов, Е. Серкебаев, Б. Төлегенова, Р. Бағлановалар болды.

Үшінші кезең 1958-1990 жылдар аралығы. 1958-1990 жылдары – Абай атындағы опера және балет театрының репертуарының кеңеюі әлемдік классиканы қарқынды игеруге ықпалын тигізді. 1958 жылы 12–21 желтоқсан күндері Қазақ әдебиеті мен өнерінің Мәскеудегі екіншіонкүндігі өтті. Бұл онкүндікте қазақ әдебиеті мен мәдениетінің әлемдік деңгейде көтерілгендігінің дәлелі болды. Оған Қазақстанның жетекші өнер шаңырақтары мен мәдениет, ғылым қайраткерлері қатысты. Мәскеу қаласының әртүрлі театрларының сахнасында, Абай атындағы академиялық опера және балет театры М. Төлебаевтың «Біржан-Сара» (либреттосы Қ. Жұмалиевтікі), А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» (либреттосы М. Әуезовтікі) операларының жоғарғы деңгейде қойылып, солисттердің орындау шеберлігіне сыншылардың оң баға беруі бастапқы кезеңге қарағанда кәсіби ән салу деңгейінің өскендігін айқындайды. Кафедраның алғашқы түлектері Б.Б. Жылысбаев, Е.С. Серкебаев, Б.А. Төлегенова, Р.Ұ. Жаманова, Н.А. Шарипова, Н.Д. Юмашева, К.К. Кенжетаев, К.И. Бобошқолар, М.Х. Мусабаев, Н.Н. Каражігітов, А.Б. Байқадамовалар театр сахнасында ән салып қана қоймай ұстаздық қызметке келді.

Төртінші кезең 1990 жылдан қазіргі кезеңге дейін. 1991 жылы тәуелсіздік алғаннан бастап көптеген өнер ошақтары және білім ордалары ашылды. Опера өнері, кәсіби музыка деңгейі көтерілді. Тұңғыш Елбасының қолдауымен 1998 жылы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2000 жылдың қаңтарында Күләш Байсейітова атындағы ұлттық опера және балет театры, 2008 жылы 8 қарашада Шымкент облыстық опера және балет театрының, 2013 жылдың 21 маусымында «Астана Опера» Мемлекеттік опера және балет театрының ашылуы соның дәлелі. Қазақ ұлттық өнер академиясынан және Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясынан көптеген таланттар түлеп ұшып қазіргі таңда отандық және шет ел опера театрларында ән салып қана қоймай, сонымен қатар біршамасы ұстаздық қызметті де бірге алып жүр. Мысалы Ә. Дінішев, Н. Үсенбаева, М. Мұхамедқызы, Т. Күзембаев, А. Желтыргөзов, А. Ниязова, С. Байғожин, С. Ахметова, С. Тасбергенова, А. Капонова, Б. Жанұзақ, Ж. Жарқымбаева, Ж. Габдулина, Д. Хамзина, Т. Мұсабаев, М. Чотабаев, Б. Жұбаева, Д. Дютмаганбетова, Д. Кабыкеева және т.б.

1932 жылы Қазақ музыка-драмалық техникумының (қазіргі П.И. Чайковский атындағы музыка колледжі Алматы қ.) және 1944 жылы Мәскеу және Ленинград консерваториясының үлгісі бойынша Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының ашылуы қазақ жеріндегі академиялық ән салу мектебінің қалануына, кәсіби тұрғыда ұстаз-шәкірт жүйесінің және ән салу мектебінің пайда болуына негіз болды. Кеңес үкіметі тұсында әлемдік опера деңгейінде көтерілген, Қазақстан жерінде қазақ операсының негізін салып, әлемдік деңгейге көтерілуіне мұрындық болған А. Кургановтың есімі ұлттық опера өнерімізде алтын әріппен жазылып қалды. Курганов Қазақ опера театрының бастауында тұрды. Анжелло Мазини мен Леонид Собиновтан кейінгі әлемнің үшінші теноры болып есептелген А. Кургановтың дауысы тоғыз театр маусымы бойы шырқалды.

Сахнада бір адамның бүкіл ғұмырын бір жарым, екі сағаттың ішінде бейнелеу, жай бейнелеп қана емес, оны партитураларын, партияларын нақышына келтіріп орындау вокалист үшін оңай соқпайтыны рас. Бүгінгі қазақ опера шеберлігі мәдениетінің көркемдік биігіне өлшем болатын А. Курганов өнері болатын. Ол өзінің дархан дарыны, өзіне ғана тән орындаушылық ерекшелігімен, көркем эстетикалық, талғамымен дараланған түпсіз қиялдың, шынайы шабыттың, терең ойдың орындаушысы еді. Вокалист шеберлігінің мұндай жан-жақты қалыптасуы-опера ғана емес, жалпы, музыка өнерінде сирек кездесетін құбылыс.

А. Курганов эрудициясына кең суреткер, әсіресе, «Риголетто» операсындағы Герцог Курганов жасаған философиялық бейнесі операда көп кездесе бермейтін құбылыс. Ол қандай партияны орындаса да, ой мен музыка тұтастығын таба білді, кейіпкерінің бойына өзінше жан бітіруге тырысты. Ол театрда орындаған партияларында кейіпкердің іші сезімін тап басуды тереңдетуді басты идеялық-көркемдік мазмұнын ашуды алғашқы орынға қойып, басты мәселе ретінде қарастырған.

А. Курганов өзінің педагогтықтық жолында студент-вокалисттің үнемі ізденіс үстінде болуын, өзіне жоғары талап қою керектігін, мамандықтанда өзгеде кәсіби тұрғыда қалыптасуда әншіге маңызды теория, жалпы фортепиано әсіресе музыкант-орындаушыға аса қажет деп сольфеджиоға көңіл бөлген [2].

Осындай үлкен кәсіби маманнан орындаушылықтың қырларын игерген шәкірт кәсіби әнші болмауы мүмкін емес. Солардың қатарында К. Кенжетаев, Э. Епанешникова, Е. Серкебаев, Р. Жаманова сынды қазақ опера өнер көгінде жарқыраған жарық жұлдыздар еді. Солардың бірі Роза Үмбетқызы Жаманова. Әрдайым ізденісті жақсы көретін Роза Жаманова ұлттық опера театр сахнасындағы Назугум, Қамар сұлу, Айсұлу, Жібек, Ақжүніс, Бану, Ажар, Чио-Чио-сан сынды орындаған партиялары театр тарихында сақтаулы. Роза Жаманованың педагогикалық қырының ерекшеліктерімен, ұстаздың шәкірттеріне деген талаптарын Р. Үмбетқызының тәлімгерлерінің естеліктерінен байқауға болады. Оған дәлел Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының ұстазы ҚР еңбек сіңірген әртісі, Абай атындағы қазақ Мемлекеттік академиялық Опера және балет театрының солисті Балапан Жұбаева өзінің КСРО Халық әртісі, профессор Роза Жаманованың туғанына – 90 жылдығына арналған дөңгелек үстелінің мақаласында ұстазының әрдайым шәкірттеріне өнерге деген адалдықпен көрерменнің жүрегіне жеткізіп орындау керектігін айтып отыратындығын атап өткен. Өз жаттығуларында үнемі студенттің техникалық жағынан диапозоны кең болуды, орындау барысында тыныс жолдарының ашылуын, үйретіп отыратын деп есіне алады. Сабак басында дауыс аппараты мен оның функциялары: дем алуды, артикуляцияны дұрыс айтуды қадағалайтын. Дауыс интонациясының тазалығына көп мән беретін. Роза Үмбетқызы мұғалімі Александр Матвеевичтің К.С. Станиславскийдің сөзі «Музыка және драмалық әртістіктің бұзылмайтын бірлігі қажеттілігі туралы сөздерін қалай үйреткенін жиі еске алды. Әр шәкірттен өзінің даралығын тану бұл - ұлы іс» - дейді Роза Үмбетқызы Жаманова [3]. Орал қаласының музыка мектебінде алғашқы дағдыларын меңгерген Лещенко, Горский, К. Булдыченко болды. Сол Орал қаласын-

дағы мектеп-интернаттан, музыкалық колледждегі, одан бергі консерватория қабырғасындағы бірегей ұстаз – А. Кургановтан алған тәлім – тәрбиесін өзінің қырыққа жуық педагогикалық қызметінде шәкірттерінің бойына дарытты.

Роза Үмбетқызы өзінің қырық жылға таяу ұстаздық қызметінде сыныбынан 36 шәкірт, оның ішінде республикалық және халықаралық конкурстардың лауреаттары, Алматы және Нұр-Сұлтан қалаларындағы, алыс жақын шет елдерде Ресей, АҚШ, Греция, Ұлыбритания, Қытай, Моңғолия мемлекеттерінің филармония және опера театрларының солисттерімен республика аумағындағы оқу орындарында қазіргі кезде ұстаздық қызмет етіп жүрген Б. Жұбаева, Д. Дютмагамбетова, А. Часовитина, Р. Рамазанова, Т. Абдулина, И. Тарасова, И. Мкртичева, Т. Дорж, Р. Құсайынова, Н. Конюхова, Д. Кабыкеевалар сынды үздік шәкірттерді тәрбиеледі.

Роза Үмбетқызы сабақ басында вокалдық тірекке, артикуляциялық аппарат әдемі дыбысты шығару үшін еркін, дұрыс жағдайда тұрған дене жағдайына назар аударды. Оның пікірінше, дұрыс дайындық жұмыстары саналы түрде өтуі тиіс. Мысалы: ауыздың табиғи ашылуы, жұмсақ иек, шынтақ, дыбыстың дөңгелектігі, тыныс алу және т.б. - барлығы бір-бірімен өзара әрекеттесіп жұмыс істеуі керек. «Егер олардың біреуі дұрыс жұмыс істемесе – дыбыс сапасы жоғалады. Ән айту кезінде сенің дауыстық аппаратың қалай жұмыс істейтінін бақылап, бұлшықет координациясын есте сақта» - дейді Роза Үмбетқызы [3].

Роза Жаманованың ұстаздығы туралы: «Өмірін өнерге арнаған опера әншісі, профессор, КСРО халық артисі Роза Үмбетқызы Жаманова беделді ұстаздардың бірі болды. Ол кісінің сыныбында үнемі шығармашылық аура сезіліп тұратын. Әрдайым есік сыртында «Сабақ Өтіп Жатыр, Кіруге болмайды» деген жазу тұратын. Ол кісі ұстаз ретінде таза, шынайы және қарапайым болатын. Орындайтын шығармаларымызды мұқият тындап, бағасын беретін. Біздің зейінімізді ашуға бар күш-жігерін салатын»-деп Балапан Жұбаева өз сөзінде айтып өткен [4]. Осы деректен біз Роза Үмбетқызының өзінің жұмысына деген адалдығын, шын ықыласын байқаймыз. «Ұстазсыз дүние бос елес»-дегендей бүгінде ұлағатты ұстаздың көптеген шәкірттері өнер саласында және ұстаздық еңбек етіп жүр. Өмірінде өнерін шын сүйіп, қарапайымдылықты арқау еткен өнер иесі. Әрдайым шәкірттерінің әрқайсысының бойындағы талантын ұштауға барын салатын. «Шәкіртсіз ұстаз пұл» дегендей, Роза Үмбетқызының өнегелі жолы талайға үлгі [4].

Қазақ кәсіби ән салу мектебінің тарихында Александр Матвеевич Курганов және оның ізін жалғастырушы Роза Үмбетқызы Жаманованың алар орны ерекше болып қалады. Өз шәкірттерінің бойына тиянақты білімді сіңіріп, таланттарының ашылуына ықпал еткен, шығармашылық қиялын қозғап, сезімдерін оятып, еріксіз еліктіріп әкететін құдіретке ие екі ұстаздың шығармашылық-педагогтық қызметі болашақ вокалист-педагогтарға үлгі болары сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. -Алматы: Aruna Ltd, 2005.- 656 Б.

2. Курганов А. О самостоятельной работе студентов-вокалистов // Работы вокального факультета. Рукопись. Алма-Ата.
3. Смайлова Т.А. Р.Жаманованың өмірі мен шығармашылығы // Дөңгелек үстелінің мақалалар жинағы. - Алматы: Қазақ ұлттық консерваториясы, 2018.- 104 Б.
4. Мукадес Н. Просьба не отвлекать. Работает Джаманова // Караван.-2006. - №15(831).

ДОМБЫРАШЫЛАР ҰСТАЗЫ – ҚҰБЫШ МҰХИТОВ

Тобжанов А.Ж.,

І курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі музыкалық өнер»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Альпеисова Г.Т.,

өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Сан ғасырлар бойы заманның талай сынақтарын бастан кешірсе де, қазақ халқының еңсесін елден ерекше самғатып, биікте ұстап тұрған құдырет – оның төл өнері. Және оны басқа халықтардан ерекшелендіріп тұратын нәрсе, өзінің төлтума ұлттық музыкасының болуы. Қазақ халқы атадан балаға мұра болып жеткен осы қазынасын қадірлеп, көзінің қарашығындай сақтап, бүгінде қымбат қазынаға айналдырды. Сонау 1930 жылдары дархан далада асқары аспанмен астасқан, тереңдігі тұңғиық, көкжиегіне көз жетпес қазақ өнерінің дүлдүлдері Алматы шахарына жан-жақтан арнайы шақыртыла бастады. Бұл Қазақстанда өнердің ерекше, жаңаша қарыштай қадам аттаған кезеңі еді. Біздер қазақтың домбырасы мен қобыз өнерінің профессионалдық деңгейге көтеріліп, күйшілік – орындаушылық дәстүріміздің кейінгі ұрпаққа жалғасуын сөз еткенімізде ең бірінші академик А.Қ. Жұбановтың есімі үлкен ілтипатпен аталатындығы баршамызға аян.

Ал Жұбанов А.Қ. мектебінен тәлім-тәрбие алып, Ақаң салған өнер жолын дәйектілікпен дәстүрлі түрде жалғастыра білген шәкірттері, өнер қайраткерлері Н. Тілендиев, Ш. Қажғалиев, Х. Тастанов, Ф. Балгаева, Ф. Мансуров, Б. Сарыбаев тағы басқалардың есімдерімен қатар Қ.Ә. Мұхитовтың есімі құрметпен аталатындығы домбыра мен күйшілік өнерді қастерлей білетін қауымға белгілі екені хақ. Олай дейтініміз Мұхитов Қ.Ә. қырық жылдан бері Жұбанов А.Қ. негізін қалаған алғашында бөлімше, содан соң кафедра, кейін өз алдына «факультет» болып, шаңырақ көтерген халық аспаптар факультетінің домбыра кафедрасында өзінің тұңғыш өнер жолын, еңбек жолын, ұстаздық қызметімен бастаған болатын. Осы жылдардың ішінде домбырашылық өнердің дамуына, күйшілік-орындаушылық дәстүрдің қалыптасуына айтарлықтай үлес қосып келе жатқан қадірлі ұстаздардың біріне айналды.

«Ұяда не көрсен, ұшқанда соны ілерсің» - дегендей Құбыш Әшімұлы өнері семьялы түрде ұрпақтан-ұрпаққа дәстүрлі жалғасқан халық композиторы, әнші Мұхит Мералиевтің (1841-1918 жж.) әулетінен тараған. Тума талант, аса шебер

орындаушылық қабілет табиғаттан беріледі. Осындай табиғи ұлы дарын иесі Мұхит бабамыз, өзінің «ән» мұрасының қайталанбас әншілік-орындаушылық мектебін жасады. Қаншама орындаушы шәкірттерін соңына қалдырды. Өз шәкірттерінің арқасында Мұхиттың ән мұрасы біздің заманымызға да жетті. Сол шәкірттерінің бірі атақты әнші Ғарифолла Құрманғалиевті кім білмейді? Мұхит бабамыз күміс көмей шәкірттерін қалдыруымен қатар, артына әнші-күйші өз ұрпақтарында қалдыра білді. Осындай ұрпақтарының басы, немересі атақты күйші Қазақстан халық артисі-марқұм Лұқпан Мұхитов болатын. Құбыш Мұхитов өз бабасы Мұхитты көрмеседі, домбырадан алғаш ұстазы болған, өз-ағасы домбырашы-күйші Лұқпанның аяулы алақанында болып, Батыс Қазақстанда сол кезде есімдері белгілі болған халық композиторлары Құрманғазы, Дәулеткерей, Қазанғап, Мәмен, Абыл, Тазбала, Қауен, Түркеш, Балабайсанның небір әсем сазды тәтті күйлерін есітіп, тыңдап, әрі тартып өсті. Бала Құбыш күйге, домбыраға еліктеп, қызыға бастаған кезде, күйші ағасы Лұқпан Мұхитовты 1934 жылы Алматыда өткен халық өнерпаздарының 1-ші слетіне шақырады. Осы орындаушылық талантымен көзге түскен Лұқпанды қазылар алқасы Алматыға қалдырады. Сол күннен бастап Лұқпан Мұхитов академик Жұбанов А.Қ. ұйымдастырғалы жатқан тұңғыш қазақ ұлт-аспаптар оркестрінің ірге тасын бірге қаласып осы оркестрде концертмейстірлік қызметте болады. Ендігі жерде Құбышқа домбыраны, күйді екінші ұстазы өз анасы Зейнеп Мұхитова үйретеді. Зейнеп Мұхитова 1935 жылы оркестрге шақырылып, 1955 жылға дейін домбырашы-орындаушылық қызмет атқарады.

Осындай өнерлі жанұядан шыққан Құбыш Әшімұлы өзінің өнер жолын 1943 жылы Құрманғазы атындағы оркестрде шәкірт домбырашы болудан бастайды. Оркестрде шәкірт баланың домбырадан ұстазы Қазақстан халық артисі, атақты күйші композитор Науша Бөкейханов болатын. Құбыш Әшімұлы оркестрде жұмыс істеп жүріп, оркестрдің бас дирижері Жұбанов А.Қ. нан жан-жақты музыкалық сауат ашып, орындаушылық қабілетін қалыптастырды. Сондықтанда Қ. Мұхитов өзінің өнер жолын бастаған алғашқы кезеңін еске алғанда, аса көрнекті қазақ музыка өнерінің қайраткері А.Қ. Жұбановтың қарамағында және ол басқарған әйгілі оркестрде істеген екі жылым «Менің өмір мектебім, өнер академиям» - деп орынды мақтан етеді.

Сол кезде еліміздің астанасы Алматыда 1944 жылы ашылған Қазақ Ұлттық Консерваториясы Құбыш Әшімұлының одан әрі музыкалық сауатын ашып, өнерін шыңдауға жол ашты. Осы Консерваторияға алғаш түсушілер, өнер қайраткерлері профессорлар Ш. Қажығалиев, Х. Тастанов, Б. Сарыбаев және Москва Консерваториясының профессоры, бүкіл әлемнің дирижері Ф. Мансуров, атақты қобызшы Ф. Балғабалармен қатар қабылданған болатын. Консерваторияда домбырадан Қазақстан халық артистері Қали Жантілеуов және Лұқпан Мұхитовтан дәріс алып, домбыраның алуан-түрлі орындаушылық сиқырлы сырларын үйрене білді. Консерваторияда оқумен қатар, әрі оркестрде жұмыс істей жүріп теориялық білімін практимен ұштастыра білген Қ. Мұхитов, сол кезден бастап қазақта бұрын-соңды кездеспеген бас-домбыра аспабын өз

бетінше тартып үйреніп, аспаптың ойнау ерекшеліктерін, дыбыс диапазонын, оның ұлттық музыкалық дыбыс бояуын т.б. музыкалық жақтарын зерттеумен шұғылданып жүреді.

Халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың және Парасат орденінің иегері, профессор Шамғоң Қажығалиев мынадай лебіздерін білдірген: «Қазақ ССРінің Еңбек сіңірген қайраткері Қ.Ә. Мұхитов Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік Консерваториясының ең алғаш түлектерінің бірі болып, 1950 жылы домбыра-тенор және домбыра-бас аспаптары бойынша ұстаздық қызметке қалдырылды. Консерваторияны бітірмей жатып, 1943-1955 жылдары оркестр қатарында үнемі еңбек етіп, бас-домбырашылар тобын басқарды. Концертмейстер болып, осы уақыт ішінде бас-домбыра аспабын орындаушылық жағынан, аспапты жетілдіру жағынан үлкен үлес қосты. Осылайша бас-домбыра аспабын алғашқы орындаушысы ретінде қазақ халық музыкасына, оркестр құрамына нақты орнықтыра білді» [1, б.12].

Сондықтанда атақты дирижеріміз Ш. Қажығалиев, оркестр үшін Бас-домбыра аспабының атқаратын ролін айта келіп, бас домбыраның құрылысын жан жақты жетілдіріп, дамытқан, аса бағалы ғылыми жаңалықтар енгізген Қ. Мұхитовты «Бас домбыраның-әкесі» - деп орынды атаған еді. Расында бас-домбырадан республика көлемінде тұңғыш ұстаз болды. Әрі тұңғыш шәкірттер дайындаған Қ.Мұхитов болатын.

Кезінде академик Жұбанов А.Қ., – «Құбыш Әшімұлының концерттік орындаушылық, тенор домбыраның ойнау ерекшеліктерін теориялық-методикалық жағынан үнемі жетілдіріп келеді. Бұл еңбектері өзінің бастапқы маңызын жойған жоқ. Құбыш Әшімұлының аса талантты музыкант, адамгершілігі мол ұстаз, қазақ музыка мәселелері жөнінде мерзімді баспасөз беттерінде ой саларлық, ойланарлық тың мақалалар жазып ат салысып тұрады. Осындай талантты ұстаздан тәлім алған шәкірттері қазақ музыка мәдениетін халық арасына насихаттап дамытуда болсын, орындаушылық қабілеттерімен болсын көзге түсіп, танылып, халықтан жақсы бағасын алуда», - деп ағалық асыл сөзін айтқан болатын [2, 70 б.]. Бұл пікір Қ. Мұхитовтың жалпы творчествосына, ұстаздық қызметіне берілген ең әділ баға.

Қ. Мұхитов домбыра мен фортепианоға арналған ірі классикалық шығармаларды лайықтап түсіріп, домбыраның оқу хрестоматиясын жасады. Бұл еңбектері өнер баспасы арқылы жарық көріп, бүгінде музыка мектептерімен колледждердің, жоғарғы оқу орындары студенттерінің оқу бағдарламасына ене отырып, әлі де өзінің маңыздылығын жойған жоқ. Осы орайда Х. Тастанов өзінің «Дос туралы лебіз» деген мақаласында: «Құбекең өз шәкірттеріне қандайда бір классикалық шығармаларды, яки күйді үйретерде ойланып, толғанып береді. Олардың музыкалық тілін, ырғағын, әлеуметтік мағынасын, мәнін-мазмұнын барынша айқындап түсіндіреді. Әр шығарма авторларының шыққан орнын, орындаушыға қоятын талабын талдап, қағыстар ерекшеліктерін, орындау мәнері қандай, қайсы дәрежеде болатындығын кеңінен талдап, шәкірттерінің сол талапта болуларын сұрайды. Құбекең қазақ күйлерінің шебер интерпретаторы. Күй атасы Құрманғазыдан бастап Дәулеткерей, Тәттімбет, Қазанғап, Тоқа, Дина,

Абыл Баламайсан, Сүгір, Әшімтай күйлерінде үйретіп, шәкірттерінен әрбір күйдің өзіне тән мінез – құлқын беруді талап етеді. Бұл үлкен қасиет әрбір ұстазға үлгі – өнеге боларлық қасиет. Міне Құбекеңнің ұстаздық көп сырының бірі осында ғой», - деп жолдастық ыстық лебізін білдірген [1, 6 б.].

«Құбыш Әшімұлы – Күй үйретіп, ол күйлерді нотаға түсіріп хаттауда, түп-нұсқасын нақтауда, күй тарихын, күй мен домбыра сырын терең түсінетін республикамыздағы санаулы ғана мамандарымыздың бірі»-деген болатын марқұм Л.А. Хамиди [1, 5 б.].

Әрине күйді дұрыстап түсіндіріп үйрету, кез-келген домбырашының қолынан келмесе керек. Құбыш Әшімұлының көп жылғы ұстаздық лабораториясынан қаншама күйші-домбырашылар, орта-жоғары оқу орындарының ұстаздары, мәдениет-өнер қайраткерлері, композитор, музыка зерттеушілері түлеп шықты. Әшімұлынан бітіріп шыққан қарлығаш шәкірттерінің әттеген-ай дегізетіндері жоқ десекте болады. Республиканың қай түкпіріне бармасақта өнер-мәдениет салаларында, оқу орындарында абыройлы қызмет істеген шәкірттерін кездестіреміз. Атап айтсақ Қазақстан халық артисі, композитор, профессор К. Күмісбеков, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Б. Қарабалина, профессорлар Т. Мерғалиев, М. Қалауов, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор А. Жайымов, Парасат орденінің иегері, профессор Қ. Ахмедияров, Қазақстан жастар одағы сыйлығының иегері Ш. Әбілтаев, профессор О. Дүйсен, тұңғыш бас-домбырашы, Қазақстанның еңбек сіңірген артисі Ғ. Смағұлов.

Құбыш Әшімұлы әйгілі Құрманғазы атындағы оркестріміздің құрамында бұрынғы одақ көлемі және көптеген шет елдерде концерттік сапарларда болды. Бүкіл одақ астанасы Мәскеуде өткен Қазақ өнері мен әдебиетінің 10 күндігіне 3 рет қатысты. Бухарест және Мәскеу қалаларында өткен жастар мен студенттердің бүкіл дүние жүзілік фестиваліне қатысып, Құрманғазы атындағы ұлт-аспаптары оркестріміздің лауреат аталуына өзінің тікелей үлесін қосты.

Қ. Мұхитов оркестрдегі қарапайым домбырашыдан, бас-домбыра тобының концертмейстріне, қарапайым оқытушыдан Құрманғазы атындағы Мемлекеттік Консерваториясының профессоры дәрежесіне дейін қол жеткізді. Өнер өрісіндегі ерең еңбегі үкімет тарапынан әр кез жоғары бағаланды. «Ерең еңбегі үшін», «Еңбектегі ерлігі үшін», «Еңбекте өте жақсы жетістігі үшін», медальдарымен, «Құрмет белгісі» орденімен, Жоғары кеңес грамоталарымен марапатталды. Жоғары мектепте еңбегі сіңген қызметкер, профессор. Міне, қарапайым қағылез, салауатты да зерек, ұстаздық шыңындағы сүйікті ұстазымыз, ардақты Құбыш Әшімұлы Мұхитов биіктері келешек ұрпаққа үлгі боларлықтай екені сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Сахарбаева К. Ұстаздардың ұстазы – Алматы, 2003. - 192 б.
2. Жұбанов А.Ж. Ғасырлар пернесі – Алматы, 2002. - 328 б.

КҮЙШІ ДӘУЛЕТБЕК СӘДУАҚАСҰЛЫНЫҢ АВТОРЛЫҚ КҮЙЛЕРІ

Жунусбекова Р.Б.,

2 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі музыка өнері»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Малдыбаева Р.С.,

өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Орта жүздің ірі руларының бірі арғындардың негізгі бұқарасы Орталық Қазақстанда шоғырланған. Еліміздің орталық, шығыс, солтүстік аймақтарын алып жатқан өлкені қазақта «Арқа» деп атайды. Осы өңірде күйшіліктің үлкен дәстүрі қалыптасқан. Домбыра дәстүрінің дамуы ХІХ ғасырда өзінің шарықтау шыңына жетіп, мәдениетіміздің дәстүрінде көптеген кәсіби күйші – композиторлар, небір талантты құймақұлақ өнерпаздар қалыптасты. Олардың легін бастайтын Тәттімбет, Сайдалы Сары Тоқа, Дайрабай, Әшімтай, Итаяқ, Қыздарбек, Әбди, Сембек, Баубек, Әбікен, Мағауиялар. Бұл мақалада Қыздарбек күйші мұрасын жеткізуші Дәулетбек Сәдуақасов туралы және оның өз жанына шығарған «Толғау» атты күйі жайында сөз қозғалмақ.

Дәукең Қыздарбек күйшіден қалған асыл мұраны болашақ ұрпаққа жеткізуші болғандықтан, Қыздарбек күйші жөнінде бірер мағлұмат беруді жөн санадым.

Арқа өңірінің күйшілік мектебінің дарынды өкілі Қыздарбек Төребайұлы 1850 жылы Қарағанды облысының Шет ауданында дүниеге келген. Арғынның қаракесек руынан. Әкесі Төребай орта шаруа иесі болған. Арқа өңірінің күй атасы атанған қарт күйші Итаяқтан бата алған. Қыздарбек Арқа күйлерін көп білген, жүзден аса күй толғаған деседі. Оған Әбди, Сембек, Ақмолда, Мақаштар шәкірт болған. Дарынды күйшінің «Сылқым қыз», «Өткінші қосбасар», «Мұң қосбасар» атты күйлері бар.

Күйші шеберлігінің атап өтерлік бір қыры әсіресе, оң қолдағы тұтпа қағыстардың көркемдік мағынада кең қолданысқа ие болуы дер едік. Бұл домбыра күйлерінде сирек кездесетін жағдай. Қыздарбек күйлері дәстүрлі негізі мен әуезді саздары арқылы қазақ күй мұрасына қосылған айрықша құндылық ретінде зор көңіл аудартады [2, 16 б.].

Арқа өңірінің күйшілік мектебін қалыптастырған Тәттімбет күйлерінің негізі Әбікен Хасенов сақтап қалса, күйші Қыздарбек мектебінен қалған асыл мұраны бізге дейін аман – есен жеткізген Дәулетбек Сәдуақасұлы. Ол 1988 жылы аудандық «Ақсу-Аюлы» ән-би ансамблінің құрамында Алматыда өнер көрсетіп, көгілдір экран алдында тұңғыш рет Қыздарбектің «Өткінші», «Мұң қосбасарын» орындап, қазақ музыкасының алтын қорына жаздырады. Осы сапарында Қазақ радиосында болып, Тәттімбеттің «Көкейкестісін», «Саржайлауын», Тоқаның «Саржайлауын» таспаға жаздырады.

Арқа өңіріне кең тараған шертпе күйді насихаттауға зор үлес қосқан дәулескер күйші Дәулетбек Сәдуақасов 1935 жылдың 10 наурызында Қарағанды облысы, Шет ауданының «Жастерек» колхозында (қазіргі Қарақұдық) дүниеге келген. Әкесі

Сәдуақас ұлдан жалғыз болғанмен Мәлике, Мұштарай деген қыздар болыпты. Бірақ алмағайып заманда олардан көз жазып қалған екен. Дәулетбек Сәдуақасұлы домбыра тартуды Шырын деген әкесінің туыстарынан және Әбдіғали жездесінен үйренген. Шырын мен Әбікен Қыздарбектің тікелей өзінен күй үйренген тарландар болатын еді.

Жеті жасынан домбыраға әуестенген өнерпаз Әбікен Хасеновтың көзін көріп, күйлерін үйренген. Ауыл шаруашылығының әр саласында, партия, кеңес қызметтерінде жемісті еңбек етті. Шертпе күйді республика көлемінде насихат-таудағы алғашқы қадамдары 1988 жылдарда басталды.

Жезқазған облысында жыл сайын өткізілетін дәстүрлі «Байқоңыр дауысы» атты өнер фестиваліне бірнеше рет қатысып, шертпе күйдің кейінгі ұрпаққа жетуіне көп еңбек сіңірген. 1998 жылы Ақадырда Әбікен Хасеновтың туғанына 100 жыл толуына орай өткізілген республикалық күйшілер жарысы, 2000 жылы Қыздарбектің 150 жылдық мерейтойына орай аудан орталығында өткізілген шертпе күй шеберлерінің облыстық байқауы Арқадағы шертпе күй мектебінің әдемі дәстүр көрінісіндей болып көпшілік көңілінде қалды. Бұл өнер байқауларының екеуінде де бас жүлдені Дәулетбек күйші иеленді. Сол жылы республикалық «Қазақстан-1» телеарнасынан Қыздарбектің, Әбдидің, Сембектің күйлерін орындаған дәулескер күйшінің шеберлігін жұрт тамашалады.

Дәулетбек Сәдуақасұлының өзінен бұрын өткен өнерпаздардың бай мұра-сын кейінгі ұрпаққа жеткізуде талмай еңбек етті. 2005 жылы Мемлекеттік кешенді бағдарлама – «Мәңгілік сарын» атты өнер тарландарының басын қосқан жиынға барып таспаға бірталай күй жаздырып қайтты. Сол сапарында «Қазақтың 100 күйі» телебағдарламасына үш мәрте Қыздарбек, Әбди, Сембек, Тоқа сынды Арқаның айтулы күйшілерінің күйін орындап жаздырды.

2006 жылы облыстық телеарнаға жоғарыда аттары аталған өнер тарландарының күйлерін жаздырып, олар туралы өзі білетін мағлұматтарды кеңінен әңгімелеп берген. Алматы қаласы әкімдігі мен Қазақстан телерадиокорпорациясы ұйымдастырған «Күй-керуен» бағдарламасына қатысып, мұнда Әбдидің «Қосбасарын» орындады.

Дәулетбек Сәдуақасұлы шертпе күйдің шебері ғана емес, өзі де күй шығаратын сазгер. Оның «Аралбай баба», «Бірінші толғау», «Екінші толғау», «Қуаныш» атты күйлері бар.

Республикалық «Мәңгілік сарын», «Күй-керуен» байқауларына қатысып, республика жұртшылығына кеңінен танылған дәулескер күйшінің «ЕЛ продюсерлік орталығынан» «Арқа күйлері» атты күй табағы, осы орталықтан «Тел ағыс» фильмі түсіріліп, «Тел ағыс» «Хабар» телеарнасынан жарыққа шықты.

2008 жылы Дәулетбек Сәдуақасовтың тікелей басшылығымен Шет ауданының 80 жылдығы аясында республикалық «Күй керуен» байқауы Шет ауданының орталығы Ақсу – Аюлыда өтті.

Шертпе күйдің Арқадағы дәстүрлі мектебінің жалғастырушысы ретінде де елге танылған Дәукең арнайы класс ашып, балаларды домбыра тартуға баулып, шертпе күйден сабақ берген. Көптеген шәкірттер тәрбиелеп, өнер додасына қосқан

ұлағатты ұстаз. Өнердегі еңбегі орынды бағаланып, 2009 жылы шілде айында Қазақстан Республикасының Мәдениет қайраткері атағы берілді. Бүгінде Дәукеңнің Ақжігіт атты немересі Қаз ҰӨУ-нің Дәстүрлі ән бөлімінің 2 курс студенті. Қайрат Байбосынов ағамыздың сыныбында тәлім алуда. Ақжігіттің өмірдегі және өнердегі болашағы жарқын болады деп кәміл сенеміз.

Дәукең кезінде талай додаға түскен палуан да болған. Талайды тізе бүктірген. Облыстық, аудандық жарыстарға үзбей қатысып, жеңімпаз танылған. Бірнеше медальдар мен грамоталардың иегері болды.

Ол жөнінде Саян Ақмолда өз мақаласында мынандай естеліктер айтады: – Домбыраны шешен сойлеткенде бөлек әсерге бөлейтін. Күй тарту стилі ешкімге ұқсамайтын, бітімі бөлек тұлға еді. Қолындағы домбырасы нағыз Арқаның шертпесіне арнап жасалған, үні құлаққа жағымды болатын. Бөтен аспаппен күй тартпайтын. Себебі, Дәукеңнің перне басуының өзі басқаша-тын. Бір қызығы, әр келген сайын бір күйді бірнеше мәрте түрлендіріп келетін. Нотаға байланбаған адам, көңіл-күйге қарай құбылтып отыратын. Қай нұсқасын алсаң да бірінен-бірі өтеді. Арқаның күйшілерінен ешкімді қайталамай, бөлек мектеп болып қалды [5,12 б.].

– Дәукеңнің ұйымдастырушылық қабілеті де мықты еді. 2008 жылы – Әбікен Хасеновті еске алу мерейтойын Шет ауданында дүркіретіп өткізуге мұрындық болды. Қасында бірге жүрдім. Әкімдермен тікелей сөйлесіп, мәселені шешіп шығатын. Сөзін өткізіп, қаржы бөлдіртетін. Басшылар тегіс тыңдаушы еді, ел ішінде абырой, беделі жоғарытын. Қазақтың өнері өлмесін деп талмай еңбек етті. Күйді насихаттау үшін жанын аяған жоқ. Алматыға қашан шақырсақ та бас тартпайтын...[5, 12 б.].

Жұбайы Бану Жүнісқызымен 50 жылдан аса отасып,Қайролла, Халел, Мейрам, Ербол, Ерлан, Әйгерім, Айгүл атты жеті бала тәрбиелеген ардақты ата-аналар. Дәукең қазақтың күй мәдениетінің алтын қорына көптеген белгісіз болып келген күйлерді алып келді. Қыздарбек, Сембек, Әбди күйлерін бүгінгі күнге жеткізіп, елдің рухани игілігіне айналуына елеулі еңбек сіңірді.Ұмытылуға шақ қалған Қыздарбектің күй мұрасын кейінгі ұрпаққа жалғады. Дәулетбек ақсақал Қыздарбектің, Сембектің күйлерін қазақ радиосының алтын қорына жазып, оны қалың жұртшылыққа насихаттау жолында көп еңбек етті. Қазақтың күй өнерінде өшпес із қалдырған майталман күйші Дәулетбек Сәдуақасұлының орындаушы-лық мәнері келешек ұрпаққа үлгі болары анық. Өзінің шығармашылық ғұмы-рында аянбай тер төккен азаматтың еңбегі ұрпақтарының жадында сақтаулы.

Енді күйшінің көкірегін күрсіндірген екі «Толғау»атты күйлеріне тоқ-талсақ.

1999 жылы қырық жасқа бір ай қалғанда талантты журналист баласы Халел көз жұмды. Артында Біржан мен Айзада атты балалары, жетпіске келіп қар-тайған әке-шешесі, бауырлары және көкірегі қарс айрылып жан жары Шәйзат қалды.

Күйшінің Халел және Ербол атты балаларының ғұмыры келте болды. Осы екі қаза Дәукеңді орасан түрде ойсыратады. Бұл жөнінде күйшінің баласы Қайролла былай деп жазады.

Халелдің қырқынан кейін кенет домбырасын алып, бұған дейін маған беймәлім бір сарынды тартты. Сәби дүниеге келгендей елең ете қалдым. Бұл әкейдің бірінші «Толғауы» – тын.

Арада бес – алты жыл өткенде Ербол бауырыма арналған екінші «Толғауы» дүниеге келді [6, 32 б.]

«Толғау» күйінің шығу тарихын Б.Ысқақов «Сарыарқа саздарында» бірқыдыра шолып қысқаша былай жазады: байырғы күймен толғау үрдісінің жаңа түрі. Күй тақырыбының шебер өрбіп, түрліше көркемдеуі автордың дәстүрлі шертпе күй өнеріне мейлінше қанық және оны таза меңгергендігін байқатады. Күйдің мұңлы сыры автордың ер жеткен ұлының аяқ астынан қайтыс болғандағы қайғысына байланысты туындаған екен [2, 431 б.]. Нотасы да осы кітаптан алынды. Алайда нешінші «Толғау» екенін нақты айта алмаймыз.

«Толғау» атты авторлық күйі арқа күйлерінің озық үлгісі деп санаймыз. Тональдігі – G-dur. Орташа, толғай орындалады. Ырғағы біркелкі жүреді. Басталысымен адамға ой салатын болмысы бөлек туынды екенін аңғартады. g-d дыбыстарымен басталады. Күй барысында мұңлы сарын қайта-қайта келіп отырады.

Мысал №1



Осы қайтарым (фраза) күйде төрт рет қайталанып келеді.

Күйдің орта тұсында мұңлы сарын вариациялық өзгеріп, дамып отырады. Күйдің табиғаты «Қосбасар» күйлеріне ұқсайды. Байсалды толғау басым.

Тағы бір аңғарған ерекшелігім – күйдегі қағысты тұтып қағу Қыздарбек күйшінің күйлерінде байқалатын ерекшелік Дәулетбек Сәдуақасов күйінде де көрініс тапқан.

Күйде белгілі әуен жүргеннен кейін, тұрақты дыбысқа (тоникаға) ауысу үшін, міндетті түрде ашық ішек қағылып тартылады. Бұл ерекшелікті осы аймақтың басқа күйшілерінің де шығармашылығынан кездестіруге болады. Орындаушы ретінде аса көркем туынды деп баға берер едім.

Бұл мақалада шертпе күйді насихаттаушы сирек таланттардың бірі, XX ғасырдың көрнекті өнерпазы күйші Дәулетбек Сәдуақасов жайында жаздық. Ол өскелең ұрпаққа Қыздарбек, Әбди, Сембек күйлерін бүгінгі күнге жеткізуші бірегей тұлға. Өз жанынан шығарған бірнеше күйлердің авторы. Оның орындаушылық, шығармашылық өнері қазақ күй қорына қосылған ерекше құнды мұра болып табылады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Әбуғазы М. Қазақтың домбыра өнері. – Алматы: «Нұрсәт» баспасы, 2016. – 480 б.

2. Ысқақов Б. Сарыарқа саздары. – Алматы, 2007. – 440 б.
3. Сәдуақасов Қ. Қос шекте бебеу қаққан беу-дүние. // Орталық Қазақстан. – 2010. - 30 қазан (№177-178).
4. Сәдуақасов Д. Шеркөкіректі шертпе күй // Қазақ әдебиеті. – 2008. - 5-11 қыркүйек (№36).
5. Ақмолда С. Арқадан жеткен аманат. // Егемен Қазақстан. – 2018. – 14 мамыр. (№87(29318)).
6. Садуақасов Қ. Күй-ғұмыр.– Қарағанды: «Гласир» баспасы, 2014. – 168 б.

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ЭПИКАЛЫҚ МҰРАСЫН САҚТАУДАҒЫ ҚАЙРОЛЛА ИМАНҒАЛИЕВТИҢ ҮЛЕСІ

Оңталап Ф.М.,

2 курс магистранты, мамандығы «Дәстүрлі музыка өнері (Дәстүрлі жыр)»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Малдыбаева Р.С.,

өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Бір ғана қазақ емес, ноғай, татар, қарақалпақ, өзбек, башқұрт, өзге де бір-неше түркі халықтарына ортақ поэтикалық құндылығы өте жоғары туынды саналатын «Қырымның қырық батыры» деп аталатын дастандар циклы бар. Қырымның қырық батыры – эпостық жыр. Жырды үш циклге бөлуге болады. Көптеген батырлардың ерліктері суреттелгендіктен, қырық көптік ұғыммен байланысты. Әрі қырық жырдан құралған. Ең сюжеті жағынан қызықты әрі көлемді бөлімдерінің бірі – «Қарасай-Қази». Орта Азия мен Қазақстан халқының арасында «Қарасай-Қази» жырының толық нұсқасын жырлаған жыршылардың бірі – Қайролла Иманғалиев.

Қолда бар деректерге сүйенсек, Қайролла жырау 1907 жылы Ақтөбе облысының Ойыл ауданы, Саралжын совхозында дүниеге келген. 1990 жылы 7 тамызда қайтыс болды. Оның әкесі – Иманғали, анасы – Шолпан. Ауылында Әбіш молдадан арабша оқу-жазуды үйренген, сауатын ашқан.

Сөзге шешендігімен, тапқырлығымен Қазақстанның Батыс өңірін едерлі каты мәшһүр болған жүйрік, тұқымы түгел жыршы атанған Үкі жыраудың (XIX ғ.) шөбересі. Ұлты-қазақ, Әлімнің Кететар мағының сойы.

Қ.Сыдықов бағалы еңбектерінде былайша ой түйеді: «Қарақалпақстанның Ходжелі қаласында тұратын Қайролла жыршының мәліметіне қарағанда Үкі білетін батырлық жырлар баласы Бекбергенге ұласқан, оның үшұлы – Жаскілең, Бақы, Бітегендер үшеуі де, Жаскілең баласы Терлікбай да, Бақы баласы Мақует те жыршы атанған. Қайролла – Мақует жыраудың шәкірті». [1, 207 б.]. Бұлардың бәрі әкелі – балалы, ағалы-інілі аршынды саңлақтар. Қайролла Махмуд (Мақует) жыраудан 14 жасында бата алған.

Қазақтың дәстүрлі жыршылық мәнерініз басарларына дәріптеген тарихи тұлғалар. Н. Байғанин 17 жасында «Қобыланды» жырын Мақуеттен үйренгенін айтса, әйгілі Мұрын жырау отыздан асқан шағында Қазыбек, Қандыарал деген жерде, Бейімбет Әли ауылында Нұрыммен кездескенін, осы жиында Ақтан ақынды, Жаскілең, Бітеген жырауларды көзі көргенін жария етеді [1, 214 б.].

Бұдан, Үкіден ұласқан жыршылық өнердің, Бекберген де, Бақы да, Бітеген де, берідегі Терлікбай, Мақует те белді мүшесі болғанына ғарамыз. Терлікбай баласы болса, Мақует інісі. Сонда шежірелік тарауда: Әлім Үкі, одан Бекберген, одан Жаскілең, одан Терлікбай болып келеді. Бабасынан бойына сіңген, қанында бар қасиетті дәріптеуде осылардың бәрі де белсенділік танытқаны анық. Бірақ олар туралы деректердің өте аз болуы біраз зерттеулерді қажететеді.

Қайролла жырау:

«Бата алған жерімді айтайын,

Ар жағы Үкі, Бекберген.

Бер жағын оның айтайын,

Жаскілең, Бақы, Бітеген,

Мақует пен Терлікбай,

Бөтен емес өзімнен», –

деп дәлелдерімен ашып көрсетеді. Аталған үмбет ұлдарының бір-бірінен асып түсетінін байқаймыз.

Әсіресе, Ақтөбеде дүниеге келген Қайролла жыраудың мақам-сазы өзгеше. Себебі, өмірінің басым бөлігін қарақалпақ жерінде өткізген. Ал ол Ходжейлі аймағы – қазақ жыршылық өнерінің қаймағын бұзбай сақтап келген Бесқала мектебі. Қайролла жыраудың қоныс аударуына не себеп болғанына тоқтала өтсек.

Тағдырдың жазуымен қазақ өткен ғасырда төрткүл дүниенің түкпір-түкпіріне тарапкеткені мәлім. Еліміз Тәуелсіздік алған тұста олардың көбі отанына оралды.

Сыртқа кеткен қазақтың денітілі мен дінін, дәстүр-салтын сақтапқалды. Тіпті өз елінде қыспаққа түскен кейбір өнер түрлері сонда дамыды. Соның бірі – жыршылық өнер.

Алматыда «Дәстүр» баспасынан «Қарақалпақстандағы қазақ ақын-жырауларының мұрасы» атты оқулық-хрестоматия жарық көрген болатын. Қарақалпақстандағы қазақ ғалымдары, Қаржаубай Жұмажанов пен Тұрсынай Төрткүлбаева құрастырған бұл кітапқа енген ақын-жыраулардың бір қатары XX ғасырдың басында Ақтөбе өңірінен кеткен.

Қарақалпақстандағы қазақ ақын-жырауларының мұрасы Кеңес заманында-ақ ғалымдардың назарын аударған болатын. 2007 жылы «Арыс» баспасынан белгілі қарақалпақстандық ғалым Қаржаубай Жұмажановтың «Қарақалпақ аймағындағы қазақ әдебиеті» атты монографиясында 1960-1963 жылдары Қазақ Ұлттық ғылым академиясының М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының қызметкерлері Т. Бекхожина, Т. Қанағатов, Б. Ысқақов, Б. Байділдаев, Т. Сыдықов, А.Серікбаевалардың арнайы сапармен келіп, материалдар

жинақ тағаны айтылады. Одан кейін де бірнеше дүркін экспедициялар ұйымдастырылған. Мысалы, белгілі ғалым Алма Қыраубаева Қайролла жыраудан 4 дастан жазып алғандарын айтатын: «Өттең, әбден шау тартқан шағында жолығыппыз. Он жыл бұрын кездескенімізде, көпдүние алып қаларедік...» деп өкінетін [2].

Тарихта Бесқала атауымен белгілі өңірде қазақ бұрын да тұрған. Мысалы, XVI ғасырда өмірсүрген Ер Қосай батырдың асыл сүйегі Қарақалпақстан астанасы Нөкіс қаласының маңында жатыр. Әйгілі Сырым Датұлының да бейіті – Қарақалпақстан аумағында. Өзберген Мұңайтбасовта сонда хандық құрған. Батырдың соңы Байқазақ Жолдасбайұлы да сол киелі топырақта жатыр.

Өткен ғасырдағы кәмпеске, аштық, репрессия жылдарында Қазақстанның батыс облыстары халқының біразы бауырлас қарақалпақ жеріне қоныс аударды.

Бұл өңірде ірі жыр мектебі қалыптасты. Өзбек, қарақалпақ, түрікпен халықтарының әйгілі жүйріктерімен араласып, үзеңгі қағыстырған жыршы-жыраулардың сөз қоры молайып, мақамдары түрлене түсті. Тіпті Кеңес заманында да Бес қала жыршылық мектебінің жібі үзілген емес. Аясы тарылған шығар, бірақ арнасы құрғаған жоқ. Халық жыр арқылы өзінің тамырына үңіліп отырды.

Бесқала-тарихи атау. Шымбай, Хожелі, Қоңырат, Шаббаз (Шаббаз – қазіргі Беруни, Еллік қала, Төрткүл), Көне Үргеніш қалалары XVIII-XIX ғасырларда Бесқала деп аталған. Қазіргі кезде Көне Үргеніштен басқасы Қарақалпақстан Республикасының аумағында жатыр. Осы өңірді ертеден мекен еткен қазақтардың өзіне тән салт-дәстүрі, өнері, мәдениеті, әдебиеті қалыптасты. Солардың ішінде кең танылғандардың бірі-жыраулық өнері. Қазақ жеріндегі Сыр бойы, Жетісу, Батыс Қазақстан, Маңғыстау жыраулық мектептері секілді қарақалпақстандық қазақтардың арасында қалыптасқан мектеп «Бесқала жыраулық мектебі» деп аталады.

Ғылыми еңбектер мен зерттеу мақалаларда Бесқала өңірінің XVIII-XIX ғасырлардағы жыраулық өнер өкілдері ретінде Жиеней Өтім, Қосым, Сағыр Дүйсенбай, Тұрманқожа, Қазан, Амантұрлы, Тілеумағамбет (Қу молда) Лепес, Оразбай сияқты ақын-жыраулардың есімдері аталады. Осылардан үлгі алып, дамыта жырлағандар кешегі Әбдімұрат, Мыңбай, Төртқара Теңізбай, Ережеп, Жоли Жақсылық, Алдаберген, Наурызбек сияқты өнер иелері еді. Ертеректе өмір сүрген ақын-жыраулардың шығармалары мен музыкалық мұралары бүгінгі күнге түгел жеткен жоқ. Ал XX ғасырдағы жыраулардың шығармалары біршама сақталып, бүгінде халық кәдесіне жарап отыр. Атап айтар болсақ, Құдайберген Кердері, Ережеп Тілеумағамбетұлы, Жақсылық Мамытұлы, Жақсылық Төлепов, Ерғожа Құлпыбайұлы, Жалғасбай Аралбаев, Қайролла Иманғалиев, Алдаберген Тасқынбайұлы, Наурызбек Нұржаубайұлы, Атаубай Мәмбетов, Өмірзақ Қалбайұлы, Қарасай Әбдімұратұлы, Тұрғанбай Жаңабайұлы т.б. ақын-жыраулардың мұралары мол.

Бұл өңірдегі жыршылық дәстүрді сөз еткенде жыр саздарын, мақамдарын ерекше атап өтуіміз қажет. Бесқаланың солтүстігі мен оңтүстігіндегі жыршы-жыраулардың жыр айту стилі, репертуарлары, жыр саздары мен терме мақам-

дары бір-біріне ұқсамайды. Бесқала қазақтарының жыраулық дәстүрін зерттеушілердің дені негізінен әдебиетші ғалымдар болды да, музыкалық тұрғыдан зерттелуі бүгінгі күнге дейін назарға іліне қойған жоқ.

Мақам-саздың ерекшелігі, әсіресе жыр-ертекттерді жырлағанда айрықша білінеді. Жыраулар терме-толғауларда пайдаланбаған сарынды дастанға, жырға келгенде кеңінен пайдаланып, оқиғаны құлпыртып отырады. Бұған дауыстары дыбыс таспасында қалған А. Тасқынбайұлының «Асау-Барақ», Н. Нұржаубайұлының «Едіге», Қайролла Иманғалиевтің «Қарасай-Қази» жырлары сөзімізге дәлел. Қарақалпақстандық қазақ жыраулардың өзіне тән жеке мақамдары бар. Мысалы, бір жыршыны тыңдап отырған жұрт аузынан «мынау Теңізбайдың жолы», «Қайролланың жолы», «Наурызбектің жолы ғой» деген сөздерді көп есітесіз. Мұндағы «жолы» деген сөз «жыр сарыны, мақамы, сазы» деген сөз.

Аталған өңірдегі ақын-жыраулардың мұраларын жинастыру өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап қолға алына бастады. 1959-1960 жылдары Қазақ Ғылым академиясы Қарақалпақстанда болып, көптеген әдеби мұраларды хатқа түсірді. Одан кейін де бірнеше рет барып, Бесқаладағы мол мұраның сақталып қалуына себепші болды. Сонымен қатар ташкенттік фольклоршы Қыдырәлі Саттаров «Фольклор экспедициясының жемісі» деген мақаласында Бесқала өлкесіндегі жыраулық өнер жайында: «Бесқала, Көне Үргеніш, Әмудария құйылысындағы қазақтар арасы қазақтың жыршылық-жыраулық дәстүрі қаймағы бұзылмай толық сақталған өлке. Халық таланттары ұстаз, шәкірттік салтын жалғастырып, бірден екіге ұластырып келе жатқанының куәсі болдық» – деп жазады.

Қайролла 1919 жылы туған жерінен 12 жасында Түркменстанның Ташауыз облысына көшіп келіп, мекендейді. Кейін Қарақалпақстанға, Ходжейлі қаласына қоныс аударады. Құрметті демалысқа шыққан уақытына дейін Ходжейліде тұрады. Сол уақытта Түркменстан, Қарақалпақстан, Қазақстан халқының барлық мәдени іс-шараларына қатысып, қазақ халқының жыр-дастандарын насихаттауда маңызды қызмет атқарады. 1979 жылы академиктің шақыртуы бойынша, Алматыға келеді. 1980 жылы Алматыда болған ақындар айтысына қатысып, диплом алған. Жыр қорында Қарасақал Ерімбет пен Жекей қыздың айтысы болған. Шәкірті – Базарбаев Жұмабай 1935 жылы туған. Сонымен қатар, Төртқара Теңізбай жырау, Адай Сүгір жырау, Табын Жақсылық жырау, Керейт Жалғасбай жырау, Кердері Құдайберген жырауларға барып үлгі-өнеге көрсетіп, 1930 жылдары Ноғайлы жырын үйретеді. Қайролла Иманғалиевтің шоқтығы биік шығармасының бірі – «Қарасай-Қази» жыры. Бұл – ерлік пен батырлықты, халықтың жауынгерлік рухын дәріптейтін шығарма. Қаһармандық эпос ұрпақты ел мен жерді қорғауға, атамекеннің қадір-қасиетін санаға сіңіруге үндейді. «Қарасай-Қази» жырының бірнеше нұсқасы бар. «Қарасай-Қазидың» барлық нұсқалары «Бабалар сөзі» жүз томдығының 41, 42, 46-томдарында топтастырылған. Жырдың отызға тарта нұсқасы бары мәлім. Кеңес кезіндегі озбыр саясаттың Едіге әулетіне деген салқын көзқарасының себебінен олардың басым көпшілігі жарияланбай, зерттелмей келді. Тек XX ғасырдың 80-жылдарынан соң «Қарасай-

Қази» эпосының бірлі-жарым, қолға түскен варианттары жарық көріп, зерттеушілер тарапынан айтыла бастаған. Қашаған (1991), Мұрын (1989), Қайролла (1988), Өмірзақ (1994) жыраулардың нұсқаларын осы қатардан көреміз. Ал эпостың Айса, Жақсылық, Нұрпейіс, Төренияз, Сейіт т.б. ақын-жыршылар орындаған үлгілері екі томға жинақталып, «Бабалар сөзі» 100 томдық басылымының 41, 42-томдары ретінде «Фолиант» баспасына ұсынылған болатын. Қазіргі таңда ҚР Білім және ғылым министрлігі Орталық ғылыми кітапханасы мен М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Қолжазбалар қорында жырдың Мұрат Мөңкеұлы, Нұрпейіс Байғанин, Айса Байтабынұлы, Мұрын жырау, Қашаған Күржіманұлы, Жақсылық, Сейіт жырау, Наурызбек, Тілеумағанбет, Төренияз, Қобылаш Бекмағамбетов, Қайролла Иманғалиев, Атаубай Мәмбетов, Өмірзақ Қалбаев т.б. жырлаған нұсқалары сақтаулы.

Қырық жылдан бері жатқа айтып жүрген XIV-XVI ғасырларға жататын ноғайлы жырларын Қайролла 12 сағатқа жуық тынбастан жырлайтын сол уақыттағы бірден-бір ірі қазақ жырауы болған. Және де Мұса тұқымы, Орақ Мамай, Қарасай-Қази және Әділханның жырын түгел жатқа айтады. Қазақ, Түркмен, Қарақалпақ Республикалары арасына өзінің ақындығымен жыраулық қабілетімен құрметке бөленген дарын иесі өз жанынан түрлі тақырыптарды толғап, өлең-жырларды, шығарма-термелерді жырлайды. Бұрын соңды өмірі мен шығармашылығына аса ден қойылмаған Қайролла жырау туралы тың деректер табылып, зерттеліп жатқаны көңілге қуаныш ұялатады. Ұлттық құндылықтарымыз осылайша жалғасын таба бермек.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Сыдиықұлы Қ. Таңдамалы. – Алматы, 2006. – 207-214 Б.
2. Жұмажанов Қ. Қарақалпақ аймағындағы қазақ әдебиеті. – Алматы, 2007. – 55 б.
3. Қосымбекұлы Қ. Жылнамалар жинағы. – Алматы: Қазақ университеті, 1991.
4. Қоңыратбаев Ә. Қазақ эпосы және түркология. – Алматы, 1987. – 368 б.

К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ЖАНРА КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ДУХОВОЙ МУЗЫКИ)

Жолданова Г.А.,

магистрант 2 курса специальности «Музыковедение»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Малдыбаева Р.С.,

кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Развитие музыкальной культуры представляет собой удивительный, сложный, многоуровневый процесс, в котором органично взаимодействуют множество компонентов. В тоже время, это живой процесс, внутри которого находится

место всем его участникам – композиторам, исполнителям, ученым-музыковедам, педагогам-музыкантам, слушателям и другим.

Казахская музыкальная культура XX века развивалась в особых, неоднозначных условиях. С одной стороны в ней присутствовал и пласт казахской традиционной музыкальной культуры, с другой, началось зарождение нового направления в музыке – композиторской музыки письменной традиции.

Наше внимание в данной статье будет сосредоточено на некоторых особенностях взаимодействия творчества композиторов и исполнительской культуры Казахстана.

Необходимо подчеркнуть, что творчество композиторов очень тесно взаимодействует с развитием исполнительской школы Казахстана. Появление хороших музыкантов-исполнителей повлияло на становление и развитие инструментальной музыки, стимулировало огромный интерес к разным инструментам, жанрам и формам. Процесс «вращения» музыкантов носил продолжительный характер, и, во многом он связан с этапами становления музыкального образования, в профессиональной среде в том числе.

Композиторы Казахстана наряду с написанием музыки для различных инструментов, не обошли стороной и духовую музыку, тем самым, пополнив репертуар духовых инструментов произведениями различных форм. В золотой фонд вошли как крупные сочинения духовой музыки, так и пьесы малой формы, получившие яркую концертную судьбу и признание слушателя.

В музыкальной культуре Казахстана продолжают свое развитие и взаимодействие две основные тенденции, которые сложились в симфонической музыке: первая – претворение национального; вторая – осмысление современных средств выразительности. В разной степени они свойственны композиторскому стилю Газизы Жубановой, Еркегали Рахмадиева, Куддуса Кужамьярова, Мансура Сагатов, Базарбая Джуманиязова, Тлеса Кажгалиева и других.

Среди инструментальной музыки (в сравнении с музыкой для струнных), духовая музыка получила развитие значительно позже. Это связано с ростом культуры, в которой последовательно утверждались и развивались типичные для академической традиции формы – композиторская и исполнительская школы, образовательные учреждения и т.д. несмотря на то, что духовая музыкальная культура начала развиваться сравнительно недавно, она сформировалась в важную составляющую культурного наследия. В этой области композиторами создано множество высокохудожественных образцов, которые вдохновляют своим ярким национальным колоритом, своеобразием.

Первые опыты композиторов связаны с обращением к простым формам. Самым распространенным жанром в духовой музыке становится пьеса-миниаюра, а также популярность получают обработки и переложения различных и уже известных песен, кюев и тем на национальную тематику, написанных как для различных составов оркестров, так и для сольных духовых инструментов в сопровождении фортепиано либо оркестра. К жанрам крупной формы композиторы стали обращаться несколько позже.

Если в мировой культуре процесс и становление жанров музыкального искусства проходил плавно и естественно, то в Казахстане это проходило в более сжатые сроки. Но наряду со всеми наша культура восприняла разновидности тех жанров, что присущи практически каждой развивающейся классической музыкальной культуре разных стран.

Также, как и в мировой практике, появление многих сочинений связано с развитием исполнительской школы. Поколение отечественных музыкантов-исполнителей демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства. Многие произведения создавались специально для определенных исполнителей, завоевали популярность и пополнили репертуар национальной музыки.

Как правило, творческий путь композитора, состоит из нескольких этапов. Закономерно, что в творчестве каждого творца прослеживается и эволюция жанров от простых к более сложным. Инструментальные жанры сонаты, концерта, сюиты, симфонии, выходящие из-под пера композитора, во многом свидетельствуют о зрелости художника.

Примечательно, что обращение отечественных композиторов к жанру концерта является одной из тенденций в развитии музыкальной культуры Казахстана. Связана она не только со зрелостью того или иного композитора, но и с расцветом исполнительского искусства. Композиторы часто писали под конкретного исполнителя, который мог бы воплотить и реализовать задуманное.

Аналогичная ситуация прослеживается и в духовой музыке. Среди музыкантов, оставивших след в культурном наследии нашей страны, наиболее яркими представителями духовой исполнительской школы можно назвать **Кайролла Жумакенова** – «золотую флейту Казахстана», яркого пропагандиста произведений современных композиторов; **Темира Ткишева** – первого исполнителя фактически всех произведений казахстанских произведений, написанных для гобоя; **Танатар Нуралы** – одного из создателей школы игры на гобое в Казахстане; **Юрия Клушкина**, которому неоднократно посвящали свои сочинения многие композиторы, и многих других.

Жанр концерта представлен в творчестве многих композиторов. К наиболее значимым относятся: концерт для фортепиано с оркестром Н. Мендыгалиева, концерт для трубы с оркестром К. Кужамьярова, концерт для скрипки с оркестром Е. Рахмадиева, скрипичный концерт С. Мухамеджанова, Концерт-поэма для скрипки с оркестром С. Кибировой, концерт-симфония для струнных, ударных и фортепиано Т. Кажгалиева, поэма для струнных, флейты и ударных М. Сагатова и др.

Начиная с середины XX столетия, в области духовой музыки также сочинялись произведения крупные формы – сюита, концертно, концерт. Жанр концерта для духовых инструментов постепенно входит в репертуар композиторов, и становится одним из любимых жанров в их творчестве. К нему обращались такие композиторы, как Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, М. Сагатов, Х. Сетеков и т.д.

Наряду с произведениями для сольных инструментов, сочинялись и ансамблевые произведения. Они представлены творчеством К. Кужамьярова, С. Абдинурова, А. Абдинурова, А. Токсанбаева др.

Концерт для гобоя можно назвать одним из редких и уникальных жанров в репертуаре казахстанских авторов. Сочинение такого плана предполагает тщательное изучение исполнительских возможностей инструмента, изучение выразительных средств и технических сторон исполнения произведений на гобое.

Концертные произведения для гобоя малочисленны. Однако, несмотря на это, их можно отнести к произведениям, вносящих весомый вклад в развитие духовой школы, в частности гобойной школы Казахстана. Эти концерты могут послужить объектом исследования для более подробного изучения произведений отечественных авторов, что приблизит нас к необычайно богатому культурному наследию нашей страны.

Для гобоя концерты писали следующие композиторы: М. Сагатов – Концерт для гобоя с оркестром (1993), Х. Сетеков – Концерт для гобоя с камерным оркестром (1983), А. Токсанбаев – Концерт для гобоя с камерным оркестром (80-е г.), А. Мейрбеков – Концерт для гобоя с оркестром (70-80-е гг.).

В 1980 году А. Мейрбековым был написан Концерт для гобоя с оркестром. Его первым исполнителем стала Дипломант международных конкурсов Нургуль Сапарова в сопровождении Государственного симфонического оркестра. Но, к сожалению, ноты после премьеры были утеряны.

Концерт для гобоя с камерным оркестром Х. Сетекова был написан в 1983 году. Премьера состоялась в том же году, солирующую партию исполнила Лауреат международных конкурсов Дамиля Махпирова.

Концерт для гобоя с камерным оркестром А. Токсанбаева и Концерт для гобоя М. Сагатова были посвящены известному гобоисту, заслуженному деятелю искусств Республики Казахстан Темиру Ткишеву, который стал также их первым исполнителем.

В перечисленных концертах авторы широко используют большое разнообразие современных приемов и средств музыкальной выразительности: моноритм, кластерную технику, фруллато, флажолеты и т.д.

Среди духовых инструментов концерты были написаны также для трубы. Среди них: Н. Тлендиев Концерт для трубы с оркестром (1960), Е. Брусиловский Концерт для трубы с оркестром (1965), К. Кужамьяров Концерт для трубы с оркестром (1973), Е. Рахмадиев – Концерт для трубы с оркестром (1982).

Несмотря на наличие блестящих музыкантов, исполнителей на духовых инструментах, на сегодняшний день произведения для других духовых инструментов в жанре концерта не популярны среди композиторов. Таким образом национальный фонд сочинений для духовых инструментов еще ждет своего пополнения.

Перечисленные концерты для гобоя и трубы, к большому сожалению, исполнялись редко, такая же ситуация сохраняется на современном этапе. Существует много возможностей для пропаганды концертной музыки для духовых

инструментов. Это включение их в программы творческих конкурсов, исполнение в ходе зарубежных гастролей и т.д. Вместе с тем можно надеяться, что со временем, в связи с интересом к творчеству национальных композиторов, а также ростом исполнительской культуры, эти концерты найдут своих слушателей.

Список использованной литературы:

1. Кузембаева С., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыки. – Алматы: Таймас, 2005.
2. Ахметов К. «Нуралы Т.К.» // Штрихи к портретам. – Алматы: Өнер, 2008.
3. Кетегенова Н.С. Композитор Мансур Сагатов. – Алматы, 2002.

ІІІ. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ РУХ ПЕН МАТЕРИЯНЫҢ КӨРКЕМДІК БЕЙНЕЛЕНУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Асқар Н.Т.

І курс магистранты, мамандығы «Кескіндеме»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші - Ижанов Б.И.,

педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

«Қазіргі таңда Қазақстан суретшілерінің кәсіби шығармашылығында жаңа бағыт, жаңа көзқарас қалыптасу бағытында. Оның себебі де қазіргі әлемдегі бейнелеу өнерінің бағыты біздің көз алдымызда өзгерістерге ұшырауда. Әлемдік бағытта әлі бұлыңғыр, бейнелеу өнерінің жаңа тарихи кезеңі басталғандай. Күн санап өзгеріп жатқан дүбірлі дүниеде сана-сезіміміз бен дүниетанымымызға әбден сіңіп қалған таптаурын қағидалардан арылмасақ, бейнелеу өнері бағытында көш басындағы елдермен тереземізді теңеп, иық түйістіру мүмкін емес. Өнер бағытында шындалу үшін шығармашылық дүниеміздің сапалық жағын мықтап қолға алып, заман ағымына икемделу арқылы жаңа дәуірдің жетістігіне лайық болу жақтарын санамызға сіңіруіміз керек» [1];

Ал бүгінгі кескіндеме өнеріне бағыт алған жастардың С. Айтбаев, Б. Табиевпен Б. Түлкиевтей танымал суретшілердің картиналарына қарап көркемдік құндылыққа деген құмарлары басылмай жүргені анық. Өнертанушы Қалдыгүл Оразқұлованың архетиптік образбен ұжымдық бейсана мәдени-философиялық талдауында Қазақстан суретшілерінің шығармаларына өзіндік жақсы бағасын берген;

Қазіргі таңда Қазақстан Мемлекетінің жоспарланған маңызды бағдарламасының халыққа жолдуындағы «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» мақаласы шығармашылықпен айналысатын жас суретшілерге айқын ұлттық құндылықтың бағытын көрсетті. Бұл орайда рух пен материяның көркемдік бейнелеудегі үйлесімін, өзіндік ерекшелігін білуіміз керек.

«Рух - кең мағынада сана, психикалық іс-әрекеттің жоғарғы формасы, тар мағынада ойлау ұғымымен бара-бар» [2];

«Материя (лат. *Materia* — зат) — әлемдегі алуан түрлі нысандар мен олардың жүйелерін, дүниедегі сан алуан құбылыстар мен оқиғалардың, қандай да болсын қатынастар мен байланыстардың, қасиеттер мен формалардың негізін, ішкі мәнін, себебін білдіретін философиялық ұғым. Айналадағы бүкіл дүние — мәңгі қозғалыстағы материяның алуан түрге түсіп, құбылып өзгеруінің, шексіз

байланыстары мен қатынастарының көрінісі. Кейде оған назар аударылмайды» [3];

Ежелгі қытай, үнді, грек философияларында материя дүниедегі барлық заттардың негізі, дүниенің алғашқы тегі деп түсіндірілді.

Қазақстан жас суретшілерінің еліктеп өсетін суретшінің бірі ол Бахтияр Табиев, 60-шы жылдардың ең белгілі суретшілерінің бірегейі.

Өнертанушы Рауза Көпбосынованың, пікірінше Б.Табиев есімі Қазақстан бейнелеу өнері тарихына өзінің ерекше шығармашылық ізденістермен және бейнелі-пластикалық ырғақты алға дамытып, қалыптастырумен енді [4];

Әркім-ақ өнер жолында өз ізін салып, өзінің шығармашылық бағытын, қолтаңбасын табуды армандайды, бұл жағынан Б.Табиев өз арманына жетті.

Әр жылдардағы еңбек туындыларын сараптай отырып, суретшінің өзіндік фалсафалық көзқарасының қалыптасуын көруге болады. Олар тұтас бір бағытта-болмыс құндылығы терең көркемделіп, рухани байлығы негізінде көрінді. Б.Табиев өзінің алғашқы туындыларында белгілі дәстүрден ауытқымады, сондай-ақ ұстаздары П.Кузнецов пен С. Чуйковтың шығармашылық ықпалында болды. Түр-түстердің нәзік гаммасында ойдан құрастырылмаған тіршіліктің көңіл-күйіне терең ене білу сезіміне бой ұру байқалады. Алпысыншы жылдардағы шығармалары әріптестері мен сыншылардың назарына бірден ілігіп, ауыл және аймақтағы қарапайым халықтың тіршілігін суреттеуші «нәзік лирик», ойшыл пайымдаушы және ақын ретінде таныла білді. Б.Табиев шын мәніндегі өнерде «алпысыншы жылдар буынының» өкілі болды. Сонымен бірге, ол кезеңнің ерекше ахуалын құрушылардың бірі бола алады, «өз дауысыңды, өз ырғағыңды табу» мақсатын толық орындады. Міне, сондықтан, ол XX ғасыр шеберлерінің мол тәжірибесіне сүйене отырып, әлемді өзінше көріп және өзінше сезінуді бейнелеуге ұмтылды.

«Өмірінің соңғы жылдарында жазылған туындылары қандай да болсын әсірелеуден тазарып, күшті де қозғалыстағы метаформалар қажетті ішкі қозғалыстармен толықтырылған, мұны материалдық жансыз дүниенің жоғарғы рухани санаға көшіп жандануымен салыстыруға болады. Қарапайым және күнделікті әуендер, әрбір басқан қадам, киім-кешектегі қыртыстар ғажайып бір өмірдің сазды күй тербелісіне айналып, жоғары өрлеп, жерге қайта қонып, болмыс пен оның категорияларына деген түсінікті асқақтатып, бұларсыз бар нәрсе өзінің мәнін, қажеттілігін жоятұғындай етіп көрсете білген. Оның шығармашылық жолда үнемі қайталанып тұруы суретшінің аурасын туғызып, табиғат пен адамға деген рухани қарым қатынасын көрсетеді» [4];

«Тал түс»- картинасында басты назарда әйел кісінің есік алдында өзінің ерін күтіп тұрғанын бейнелейді. Киіз үйдің ішінде самаурын қайнап сол бір шаңырақта қыз баланың әкесін күтіп отырғанын көрсетеді. Үйдің ішінде бәрі жақсы, ал есіктің сыртындағы әлемге, әйелдің алаңдаушылығын көресің. Шығармада жылулық басым, бала кезімізді еске түсіреді. Туған елге, жерге деген махаббат отбасынан басталатыны анық.

Композициядан – отбасы ошақ қасы, есіктен, табалдырықтан кірген тірліктің төрге баратын жолда өмірдің барлық қызығы мен қайғысын аңғарасың.

Ал Табиевтің қазақ халқының тек қуанышымен ғана шектелмей қаралы күндерін де күрделі туынды ретінде жаза білді.

Арал теңізінің тағдырына арнап жазған туындыларында, арал халқының күнделікті өмірін жақсы сомдай білген. Арал тек қазақтың проблемасы емес Аралды шектеп жатқан елдердің де қасіреті. Яғни ол әлемдік деңгейдегі мәселе екені сөзсіз. Суретші Арал мәселесіне шығармашылығының соңғы жылдарын толық арнады. Арал өңірін барып зерттеп жазғандықтан туындыларында өмірдің шындығы басым. Ә.Қастеев музейінде Аралға мәселесіне арнап көрмесін де ұйымдастырды. Суретші Б.Табиевтің туындылары жайлы маған белгілі өнертанушы Ардақ Кеңесқызыда, оның шығармашылық көрмесінде болғанын айтып, жеткізіп, шығармаларының мазмұны мен идеялық ойларының көп екенін, соңғы жылдардағы керемет деңгейлі көрме болғандығын айтып берген еді. Бұл тақырыптың бағытында тек Табиев қана шығарма жазған жоқ, елімізге белгілі суретші Б. Түлкіевте қомақты үлес қосты. «Суретшінің арманы» және «Ата-бабалардың жері» шығармаларында ол қарапайым адамгершілік қасиеттерін – жанашырлық, махаббат, қайырымдылықты басты назарға салып көрсетеді.

Өнертанушы Кульжазира Мукажанованың пікірінше «Түлкіев, сөзсіз, саналы түрде өзінің аға замандасы Т. Тоғысбаевтың ертедегі жазған жұмыстарын терең құрметтеп, бағалай білген. Бірақ бұл 70-жылдардағы танымал идеялардың артына түсуден әлде қайда артық еді. «Дастархан» (1977) натюрмортында ол туған өлкесінің бай, құнарлы жерін көрсетіп қана қоймай, кескіндемесінің ұлттық сипатын айқындаған. Бұл шығарма жер туралы, халық туралы, қазақ мәдениетінің рухани қоректенетін терең тамыры жайлы нағыз шындық еді»- деп жазды [5];

«Суретшінің түсі» (1983), туындысы Б.Тюлькиевтің шығармашылық құндылықтағы ізденістерін анықтады. Шығармада суретшінің өмірі, оның шындықтан алған әсері және бейнелеу өнері тарихын білу туралы ой-пікірлері тоғыстырылды. Кенеп кеңістігіндегі әр түрлі кезең құбылыстарын біріктіре композиция құрастырып, көркем метафоралар мен қауымдастықтарды пайдалану нәтижесінде, суретші өз өмірі мен өнері туралы, қоғамдағы рөлі мен көпжоспарлы ой-өрісіндегі суреттерді шоғырландырды.

«Суретшінің түсі» туындысы, бұл өскелең ұрпақтың үздіксіз эстафетасында бір-бірін ауыстырып адамдардың басын біріктіру толғаныстарын ойлайтын кескіндемешінің жай-күйі. Рухани сабақтастық, құндылық ұғымдарын мұрагерлік, уақыт байланысы кез келген социумның өмірінде маңызды және қажетті болып табылады.

Рухани байлықтағы ізденістерінде ұлттық колорит, ұлттық мәдени дәстүр әлемімен тікелей байланысты. Суретші өнер мен өз шығармашылығының маңызы туралы талдай отырып, ұлттық бірегейлік, рух дәстүрлерінің сақталуы мен сабақтастығын, еңсерілмейтін құндылықтар мен қазіргі әлемдегі құтқарушылық бағдар ретінде түсінді. Жерге,әлемге әр адамның жауапкершілікпен қарау керектігін түсінді.Басқа суретшілердің қатарында ол дәстүрлі әдет-ғұрып пен қазақ дүниетанымын жоғалтпауға алаңдаушы ретінде үрейлі қабылдады.

Б.Түлкіиевтің соңғы жазған үлкен жұмыстарының бірі «Ұлы көш» (1996) картинасы болды. Қазақ халқының бағына біткен батырларын, ақындарын, философтарын, Алаш көсемдерін бір картинаға жинап композиция жасай білген. Осы туындысында автор толыққанды тақырыпты аша біліп, рухани күштің жалпылама символына айналдыра алды. Оның тәйквондомен айналысқаны да кенеп бетіне еркін жазылып көркемдік туынды болып кездеседі. Жазу мәнері өрескел және тым жұмсақ, яғни ақ пен қараны, жақсылық пен жамандық тәрізді сипаттарды айқын ашып көрсетті.

Қазақстанның танымал суретшісі С. Айтбаев картиналары ұлттық коларитті бір деңгейге көтеріп тастады. Айтбаевтың алғашқы кескіндемелік шығармаларынан шығыс минатюрасының әсері байқалады. Ұлттық салт-дәстүр рухымен іштей үйлесім тапқан. Мәскеуде өткен бүкіл одақтық көркемсурет көрмесіндегі жетістіктері бүкіл қазақ қоғамындағы оның ішінде бейнелеу өнерін жаңа жолға салып берді. Суретшінің «Бақыт» (1966) атта картинасы суретшіге біраз танымалдылық алып келді. Туындының бірінші кезеңде қазақ жас шабандозымен оның қалыңдығы белгіленген. Ал артқы кезеңде қазақтың сары даласы және өрісте жайылып жүрген аттарды көреміз. Композициялық шешімі жылы-суық түстердің үйлесімін таба білген. Қазақ даласында ұлт өкілі, ер жігіттерінің рухы көрінеді. Қазақ кескіндеме өнерін жаңа деңгейге көтеріп, жауһар картиналарын қазақ жастарына аманат етіп қылдырып кетті.

С. Айтбаев адамгершілікте өсу мәселелері, жеке тұлғаның әлеуетін ашу, ұлттың өзін-өзі тануы мәселелерін саналы іздестіру және шығармашылық қажырлықты дәріптеуге негіз болатын Қазақстандық суретшілердің жаңа ұрпағының көшбасшысы болды. Ол тек көзқарастардың кеңдігімен ғана емес, жаңа бейнелі тіл іздеуді де батылдыққа ие болды.

Жеке құбылыстарды жан – жақты көзқараспен қарауға деген ұмтылысы С.Айтбаевты кубизмге бет бұрғызды - «Бригада жиналысы»(1972), «Әкемнің портреті»(1974) соның айқын дәлелі. Оқиғалардан немесе модельдерден алған жеке әсерлері формалды элементтерді зерттеуге және іздеуге себеп болған тұтас байсалды пластикалық шешімдерге айналды. Айта кету керек, С.Айтбаев өз шығармашылығында дәстүрлі халық мәдениетіне негізделген өзіндік шешімдерді таба білді.

«Салихитдин Айтбаев шығармашылығында, бұлдыр ойдан арылып, суретшінің ішкі дүниесінің «Мәніне» өзіндік ену жолын ашты, оны ұлттық тамырлармен байланыстырып заманауи өнердің тәжірибесін қолданып, шындықты көшіруден бас тартып өз әлемін жасады» [6];

Бұл еңбек бүгінгі таңдағы рухани дамуды жетілдіру мен өркендету жағдайындағы ұлттық болмыс пен дүниетанымымызды қайта жаңғырту мақсатына сай жазылған туынды. Мұнда этномәдениеттің маңызды бір саласы болып табылатын бейнелеу өнерінің тарихи тамырлары зерделеніп, оның ұлттық рух шеңберінде өркендеуі үшін қажет терең астарлы көркемдік образдарына мәдени-философиялық, өнертанушылық сараптама жасалған. Қазіргі таңдағы еліміз тәуелсіздігі нығаюының басты бір шарты – мәдени-рухани саламыздың өркендеуі мен дамуы болып табылады. Сондықтан, бүгінгі кезеңдегі «Мәдени мұра»

мемлекеттік бағдарламасы бойынша жүргізіліп жатқан ғылыми ізденістер мемлекеттің рухани саласының өрлеуіне негіз бола отырып, оның тұғырлы айқындалуының іргетасына айналуға.

Руханиятымызды өркендетіп, таным түсінігімізді кеңейтудің маңызды бір қыры – ұлттық бейнелеу өнеріміздің генезисі мен эволюциясына айрықша назар аудару болып табылатын болса, ондағы архетиптік образды бастаулардың шығу тегі мен олардың табиғаты жайында толғанатын ғылыми-теориялық ізденістердің қалыптасуына да қажеттіліктер туындап отыр. Демек, аталған тақырып заманауи қажеттіліктер шартынан, рухани-мәдени қорымыздың кеңейе түсуі үшін жасалып отырған объективті талаптардан, қоғамымыздың ұлттық тұғырды негізге ала отырып қалыптасуы мен үндесуінен бастау алады. Осы мәселелердің дәйекті қарастырылуы бейнелеу өнеріміздің қоғамдық санадағы айшықталуына, дүниені көркемдік-образдық түрде қабылдаудың ұлттық тарихи санамен тығыз байланысуына, эстетикалық танымның өткені мен бүгінін бірлікте қарастырып, келешегінің даму бағдарларын жобалауға мүмкіндіктер туғызады. Өнертану мен мәдениет философиясының концепцияларын негізге ала отырып, Қазақстандағы бейнелеу өнерінің байырғы көріністерінің қазіргі суретшілерге берілу жолдары мен сабақтастығын айшықтаудың қажеттілігі туындап отыр, өйткені ол қазіргі кезге дейін дәстүр бойынша жалғасқан көркем шығармалардың тұрақты формасы мен мәнін, образы мен белгілерін талдауға жол ашады. Сонымен қатар бейнелеу өнерінің қандай да бір түпкі көзі болып есептелетін бастапқы образдарды немесе өнердің жалпылама орталық өзегін ашу және осының негізінде жаңа ұлттық өнер концепциясын қалыптастыру қажет. Қазақстандағы бейнелеу өнерінің теориялық негіздерінің терең зерттелмеуі себепті оның басқа көркем өнерден кей тұстарда қалыс қалып отырғаны мәлім. Бейнелеу өнері – қазақ халқы мен мәдениетін әлемдік аренадан көрсететін ұлттық мәдениеттің ең негізгі түрінің бірі болғандықтан, оның ұлттық және әлемдік мәдениеттегі рухани тұтастығы мен ерекшеліктерін ғылыми тұрғыдан зерделеу қажеттілігі туындайды. Этномәдениет пен дәстүрлі көркем шығармалардың түпкі тұғырын ғылыми тұрғыдан зерттеп, ұлттық өнердің даму бағдарларын ұсыну қазіргі кездегі ең басты мәселердің бірі болып отыр. Қазақстан суретшілері шығармашылығындағы архетиптік образ бен ұжымдық бейсана: мәдени-философиялық талдау шығармашылық бастауларының кейбір тұстарын, яғни көркем образды бейнелерді ұлттық өнер болмысының тарихынан алатыны анық. Сондықтан Қазақстан суретшілері шығармаларында ұлттық тақырыптар мен сюжеттер, пластика, колорит, кеңістіктік пен архитектуроналық шешімнің, саналы-бейсаналы пішіндері жиі байқалып отыратынын ескерген жөн. Демек, біздің алдымызда тұрған негізгі мәселелердің бірі – рухани бастаулардың табиғатын ұғыну, ұжымдық бейсанадан пайда болатын көркем шығармашылықта кездесетін ұқсастықтар мен бастапқы образдар ұлттық көркемөнердің ең бастапқы бейнесі деп тани отыра, оған мәдени-философиялық талдау жасау. Ұлттық болмыстың негіздерін саралау жеке суретшінің қолтаңбасы мен өнерінің дүниеге келу себептерін түсіндіре алады дейтін болсақ, бұлайша зерделеу

Қазақстан бейнелеу өнерінің кешегісі мен бүгінгісін және ертеңін пайымдауға, оған деген ұлттық баға беру критерийін қалыптастыруға мүмкіндіктер ашады, сондықтан да бұл жағдаят ғылыми зерттеу жұмысының көкейкестілігін айқындайды [7, с. 3-5].

Тәуелсіз Қазақ Елі ХХІ – ғасырға қадам басқан тұста, қоғамдық құрылыс пен дүниетанымның сапалы айқындалған шағында, жалпы философиялық ойдың дамуына ұлттық көзқарас тұрғысынан, еркін оймен, тың серпіліспен, қайта қарауды заманның өзі талап етіп отыр. Бұл бағытта Қазақстан суретшілерінің шығармаларында рух пен материяның өзіндік үйлесімін көркемдік деңгейде жақсы айқындай алғандары өнертанушы жастарға көрнекі үлгі бола алады. Қандай да бір шығармада рух пен материя мазмұндық және көркемдік үйлесімде болса онда ол туындының композициялық заңдылықтары өз мәнінде орындалып көркемдік құндылығы ерекшеленіп, айқындала түседі.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. http://www.akorda.kz/kz/events/akorda_news/press_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy.
2. Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: э.ғ.д., профессор Е. Арын – Павлодар қаласы: «ЭКО» ҒӨФ, 2006. - 569 б.
3. Қазақстан Ұлттық энциклопедиясы. 1998-2007. – 10. Т. 1967 жылы «Қазақ кеңес энциклопедиясының бас редакциясы». Алматы қаласы.
4. Рауза Көпбосынова. Фотоальбом / Бахтияр Табиев; құрастырған. П. Шарипова. Алматы: «Азия Арна» баспасы, 2016. - 280 б.қазақша, орысша, ағылшынша.
5. Мукажанова К. Бексеит Тюлкиев // Альбом на английском, русском языках. – Алматы: « Luxe Media group», 2014. – 76 б
6. Салихитдин Айтбаевтың 80-жылдығына арналған жеке көрмесі. Көрме жетекшісі – Кобжанова Светлана, өнертану кандидаты. <http://www.gmirk.kz/ru/sobytiya/527-lang-ru-retrospektivnaya-vystavka-salikhitdina-ajtbaeva-lang-lang-kz-lang-lang-en-lang>.
7. Қалдыгүл Оразқұлова. Қазақ суретшілері шығармашылығындағы архетиптік образ бен ұжымдық бейсана: мәдени-философиялық талдау: Монография. – Алматы: «Каратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 384 б.

THE ROLE OF NATIONAL GAMES IN ETHNOCULTURAL EDUCATION

Issa Z.N.

2nd year student of Master's Program in Faculty of Arts

Department of «Painting and Sculpture»

Kazakh National University of Arts

Scientific director - Izhanov B.I.,

candidate of pedagogic sciences, professor of the Kazakh National University of Arts

The globalization process today has affected almost all spheres of human activity, including culture. Moreover, cultural globalization has both positive and negative

aspects. Thus, in the process of globalization, developing societies are enriched in various spheres of life (in trade, in the economy and industry), but on the other hand, they often lose elements of their national culture, their identity and sense of independence. On the one hand, we must be able to keep up with the modern world society, on the other hand, take everything valuable and unique from the past so as not to get lost in the current globalized world, not to lose our national identity and not be isolated from our spiritual roots and cultural heritage. After all, as art critic Raikhan Ergalieva wrote: «The historical experience of each nation is unique. Transforming into the fabric of artistic culture, it becomes an universal property» [1, p.86]. It's no secret that the growth and development of the country largely depends on the young generation, therefore the concept of ethnocultural education of children and youth is very important. The concept has many definitions. According to M. Novitskaya, ethnoculture is a continuous process and a whole set of results of people's cognition of nature and society (including artistic means), it is a way of understanding the people and self-awareness of the people, reflected in spiritual (intangible) and material values, it is a collective a form of folk historical memory.

It is important to understand that the deeper a person is familiar with his native culture, the easier it will be for him to understand and accept the culture of another people, and, therefore, be more tolerant of other cultural traditions. A big step in the development of this idea in our country is the strategic program called «Rukhani zhagryu», one of the goals of which is precisely the preservation of folk traditions, customs, games, rituals and holidays. All of this is described in detail in the article by N. Nazarbayev «Look into the Future: Modernization of Public Consciousness» and «The Seven Distinctions of the Great Steppe», where he states: «The history of Kazakhstan should also be understood from the perspective of modern science, and not from its individual fragments. And this is the right approach, allowing us to understand our origins, and indeed the entire national history in all its depth and complexity» [3].

The most important role in ethnocultural education is played by national games and sports. Public holidays are an essential part of the culture of any people, a kind of focus of life. Since ancient times, neither national festivity has been held without sports games and competitions, competitions of zhirau (national poet) and zhirshy (narrator), tests on the flexibility of the mind and sleight of hand. National games at all times were of great public importance for the people of Kazakhstan.

All of them arose in antiquity and in their development went through a series of gradually changing forms that corresponded to the relations within the existing society and the economic activities of the family. In this regard, intellectual and sports games for children are an important basis in the formation of personality and physical education of the future generation. Under the conditions of a frequent struggle for independence and a harsh nomadic life, the Kazakh people developed an original system of physical education based on national sports and outdoor games. The adversarial nature contributed to the development of youth's strength, agility and endurance, the education of courage, courage and other properties necessary for the nomadic sharua (neatherd) and the sarbaz (warrior). Military-sports games performed a broad, universal function,

related both to camping life - teaching raids, wars, clashes, and purely economic activities of the people. Vivid examples of such games are horse racing, kures (wrestling), jamba atu (gunnery), audaryspak (horsemen competition), kokpar (horse races for billy bulk) and others.

Folk games and competitions of the Turks, which are the “Great Heritage of Nomads,” can become one of the real foundations of the revival and development of the modern nationally-oriented pedagogical system of physical education, based on truly folk traditions and experience. «The value of the cultural heritage and upbringing of the younger generation was noted by many educational researchers such as Y. Altynsarin, S. A. Uzakbaeva, M. Kh. Baltabaev, M. T. Tanikeev, K. Zh. Kozhakhmetova, T. Sh. Kuanyshev and many others. Ethnographer A. A. Divaev was the first who praised the educational and developmental significance of the Kazakh folk games, expressed valuable pedagogical thoughts and systematized a large number of national sports games» [4]. He wrote about the stimulating role of games, which leave vivid impressions in the memory of children and form an understanding of the surrounding reality in the cognitive process. His work “Ethnographic Materials”, published in 1891-1915, is still of scientific value. It is important to note that A.A. Divaev divided into three groups all the games of Kazakh children that he describes according to age: 1) from 1 to 7 years old - hell (babies); 2) from 7 to 15 years - a ball (boys); 3) from 15 to 30 years old - dzhigit (young people). In folk games, the word, melody and action are closely related.

Significant episodes of the great batyrs, various environmental phenomena, nature, the habits of wild and domestic animals make up the subjects of children's plot national games. Therefore, such games as «Zhayau kokpar», «Kara Kara», «Tayilgen oramal» and others are of great importance for the formation of cognitive interests, the ability to acquire and learn new knowledge and skills. For example, the game «Tuylgen Oramal» is distinguished by its peculiar role of the children who play it. The goal of this game is to develop sleight of hand, quick reaction, and mindfulness. All participants in the game stay in one circle. The driver starts the game. Being in a circle, he must throw a towel to any of the players and immediately rush to catch him. Having gotten the towel, the player should try to quickly pass it to another player so that the towel is not in the hands of the driver. Thus, they throw the towel over to each other until someone misses it and becomes a driver. The driver who caught the towel has the right to put anyone in their place. In the end of the game best players who have never missed a towel are chosen. There are many examples of such children's games.

The natural process is that all these games have served as an interesting topic for applied and fine art. Many artists have taken folk games and holidays as the basis of their compositions. «In 2015 at the State Museum of Art named after A. Kasteev was held the opening of the exhibition «National Games - the heritage of the people» dedicated to the 70th anniversary of UNESCO» [5]. The theme of the exhibition is directly related to such regulatory instrument of UNESCO as the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, which was adopted by the General Conference of UNESCO in October 2003 and ratified by Kazakhstan at the end of 2011. The 2003 Convention aims to ensure respect for the intangible cultural heritage and draw

attention to its significance. The Convention obliges states to take necessary measures to ensure the safeguarding of the intangible cultural heritage, and encourages cooperation at the regional and international levels. According to Mr. Yuri Peshkov, a cultural specialist at the UNESCO Cluster Office in Almaty, who opened the exhibition, national games, like any other element of the intangible cultural heritage, represent customs, forms of expression, knowledge and skills, as well as related tools, objects, artifacts, and cultural spaces that are recognized and passed down from generation to generation by communities, groups, and individuals.

The exhibition featured the works of outstanding masters of painting and graphic art of Kazakhstan. Opening this topic, each artist seeks to convey the strong emotional state of the heroes, the intensity of their passions, the feeling of sincere empathy with the participants in the competitions. Paintings by «Bayge», «Kyz kuu» (pic. 1) and «Kokpar» (pic. 2) of K. Telzhanov, «The Game» (pic. 3) and «Kokpar» of E. Tulepbaev, «Dzhigits» of K. Shayakhmetov and others literally makes the heart soar with its sports excitement and a sense of extreme sports. The picture of K. Telzhanov «Kyz Kuu» is full of vitality and joy, it is major and colorful. In turn, in his picture «Kokpar» we feel all the power and energy of this game and the incredible national spirit that is coming right at the viewer in human images. In the painting by E. Tolepbay «The Game» we see a hot summer day and the children gathered to play, written in an abstract manner inherent to him.

It is worth noting that in 2015, UNESCO is considering the possibility of inclusion in the list of intangible cultural heritage of the Kazakh equestrian game kokpar. Being traditionally national - kokpar and bayge are still very popular in our country. Nowadays many festivals of national sports are being held in the countries of the Turkic world. «It should be noted that in 2016, the Turkic National Sports Festival was held for the first time in Turkey, uniting the representatives of all fraternal peoples» [6]. Their main goal is to popularize this trend among young people. They also teach everyone to ride, archery and the basics of martial arts.

The Association of National Sports of the Republic of Kazakhstan is the only organization that is engaged in the development of traditional sports, the organization of national and international competitions in traditional sports. «The development of national games in the Republic of Kazakhstan began in 1991. Since 1996, domestic athletes have participated in various world national games, festivals and won prizes. Since 2013, due to initiative of the Association of National Sports of the Republic of Kazakhstan, international competitions in national sports have been held in Kazakhstan» [7]. Since 2018, the Association of National Sports of the Republic of Kazakhstan is a member of the World Ethnosport Conference (Turkey).

A vast number of tournaments is held annually at the regional, republican and international levels, but, unfortunately, most of us still have only a small idea of the importance of these events in the ethnocultural education of the future generation. Therefore, one of the tasks of art, including fine art, is the coverage of this area in art. Ethnocultural education is very important in promoting the concept of a physically and spiritually rich person.



Picture 1. «*Kyz kuu*» K. Telzhanov



Picture 2. «*Kokpar*» K. Telzhanov



Picture 3. «*The Game*» E. Tolepbay

List of references:

1. Yergaliyeva R.A., Phenomenon of steppe in painting (Феномен степи в живописи). Almaty: Arda, 2008. 120 p.
2. Ethnocutural education of preschoolers and junior pupils in theater activity (Этнокультурное воспитание дошкольников и младших школьников в театральной деятельности) // <http://www.dslib.net> URL: <http://www.dslib.net/obw-pedagogika/jetnokulturnoe-vospitanie-doshkolnikov-i-mladshih-shkolnikov-v-teatralnoj.html> (date of access: 23.10.2019).
3. Article of the Head of State «Look on the future: modernization of public consciousness» (Статья Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания») // <http://www.akorda.kz> URL: http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-

gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya (date of access: 07.02.2019).

4. Kazakh national games as a tool of mental development of junior school age children (Қазақские национальные игры как средство умственного развития детей младшего школьного возраста) // <https://articlekz.com> URL: <https://articlekz.com/article/5852> (date of access: 24.10.2019).
5. National games – intangible heritage of people. Exhibition of masters of painting and graphic art of Kazakhstan. Opening ceremony of the exhibition (Национальные игры – нематериальное наследие народа. Выставка мастеров живописи и графического искусства Казахстана Торжественное открытие выставки) © UNESCO Almaty // <http://ru.unesco.kz> URL: <http://ru.unesco.kz/national-games-intangible-heritage-of-the-people-exhibition-of-the-painters-and-graphic> (date of access: 24.10.2019).
6. Festival of Turkic national sports has begun in Turkey (Фестиваль тюркских национальных видов спорта начался в Турции) // <https://24.kz> URL: <https://24.kz/ru/news/sport/item/130619-v-turtsii-nachalsya> (date of access: 24.10.2019).
7. The most popular national sports and games of the Republic of Kazakhstan (Наиболее популярные национальные виды спорта и игр Республики Казахстан) // <https://cyberleninka.ru> URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naibolee-populyarnye-natsionalnye-vidy-sporta-i-igr-respubliki-kazahstan> (date of access: 24.10.2019).

ҚАЗАҚСТАН КЕСЕНЕЛЕРІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ ӨНЕРДІҢ ТАРИХИ ҚОЛДАНЫСЫ

Оналбек А.

2 курс магистранты, мамандығы «Кескіндеме»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Ижанов Б.И.,

педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Орта ғасырлар мәдениетінің тарихи құрылымында ең маңызды орынды Шығыс елдері алады. Иран және Орта Азия елдері – ежелгі көркем өркениеттің түп тамыры және ежелгі мәдениеттен жеткен құндылықтарды сақтаушылар болып табылады. Орта және Таяу Шығыс елдерінен қабылданған ғылым, әдебиет, өнер көптеген елдерге соның ішінде Батыс Еуропаға да әсерін тигізді.

Таяу Шығыс елдеріндегі ортағасыр көркем мәдениетінің дамуы араб мәдениетімен байланысты. Ислам әлемінде өзіндік көркемдік дәстүр: әдебиетінде, каллиграфияда, араб жазуыларында, кітап иллюстрациясы ретінде миниатюраларда, Шығыс поэзиясымен монументалды сәулеттік стиль өнерінде қалыптасқандығы тарихтан белгілі. Мұсылман мәдениетінде бейнелеу өнерінің бір саласы, өзіндік орын алатын сәндік қолданбалы өнер, Батыста арабеска кеңінен өріс алғандығы мәлім. Орта ғасырлардағы Шығыс елдерінің монументалды өнерінде кеңінен айқын дәріптеліп көрсетілген күрделі өсімдік тектес ою-

өрнектері, геометриялық ою-өрнектер және каллиграфиялық элементтер мен қоса Арабеска да танылған [1, 35 б.].

Орта ғасырларда Қазақстанның құрылыс жұмыстары және сәулет өнері дами бастады. Бұл кезеңдегі Қазақстан сәулет өнерінің ең көрнекті ескерткіші, пантеоны, мұсылман дініндегі сопылық бағыттың көрнекті өкілі Қожа Ахмед Яссауиға арнап, ұлы Даланың мәдени ордасы Түркістан қаласында мавзолей салынды.

Қожа Ахмед Яссауи мавзолейінің құрылысы эпиграфикалық сәндік өнерімен бай. XIV ғасырлардың соңында Орта Азия елдерінің монументалды сәулет өнерінде Шығыс эпиграфикасы – сәндік ою-өрнектерімен көркемделген араб жазулары кеңінен қолданылды [1, 182 б.].

Мавзолейдің экстерьері кірпіштер мен глазуранған мозаика тастарымен көмкерілген. Сыртқы кірпіш қаптамысының негізінде «шырша» оюы қолданылған, терракоталық және глазурь кірпіштері кезектесіп жолақтар жасап өзіндік өрнек құрайды.

Сәулеттік эпиграфикаға қолданылған қолтаңбаға шолу жасасақ, Ахмед Яссауи мавзолейінің эпиграфикалық өрнегін зерттеу нәтижесінде, сәндік жазуларда үш қолтаңба қолданылған: куфи, сульс, және насх.

Куфи қолжазбасы VII ғасырда пайда болды, тікелей бұл жазу стилі Куфи қаласында таңбаны көп қолданғандықтан куфи атауымен аталып кеткен. Бұл жазба тіке қара жолақтарадан тұратын әріптер, жазбаның алтыдан бір бөлігі дөңгелектен қалғаны тіке сызықтардан тұрады (каллиграф Кази Ахмед, XVI ғасыр). Сондықтанда, Ахмед Яссауи мавзолейінің эпиграфикасында көлденеңінен және тік ұзартылған әріптердің пішіндері осы куфи қолжазбасының негізі екендігін дәлелдейді.

Ал Ахмед Яссауи эпиграфикасында куфи қолжазбасының ең қарапайым түрі ол экстерьердегі монументалды мозаика техникасында орындалған және ғимараттың үлкен бөліктерін алып жатқан кірпіш декоры. Куфидің тағы бір түрі «гүлдену», бұл ғимараттың ұсақ бөліктерінде (элементтерінде): майоликалық сыртқы безендіруде, ағаш оюында, металды құйып жасауда қолданылған. «Гүлдену» куфийі X ғасырларда Орта Азия елдерінде қалыптасқан, ескерткіштерде қатаң канондық түрде көрсетілген. Куфидің үшінші түрі геометриялық өрнек Әмір Темір кезеңінің ең басты сәндік өрнегінде болған және барлық ескерткіштерде қолданылған тәсіл.

Келесі канондық жазба түрі «сульс» (араб тілінен аударғанда икемді, тегіс мағынасын білдіреді) бұл жазбаның негізі дөңгелек болып келеді, әріптердің бір бірімен үзілмей икемді, тегіс байланысуы басты талап. «Дөңгелек- жаңа жазудың негізі» деген Кази Ахмедтің сөзіне жүгінсек, куфидің тік жазуынан айырмашылығы сульс курсивті элементтерді қолдануында. Ахмед Яссауи эпиграфикасында «сульс» жазбасы негізі құран тексттерімен хадистерінде, яғни Алла тағаланың нақыл сөздерінде және оның хабаршысы Мұаммед (с.ғ.с) уағыздарында қолданылған.

Кесененің эпиграфикалық декорында ең аз қолданылған жазба түрі «Насх». Насх ғимараттың екі есігінің бөлшектерінде ғана қолданылған, онда

Саадидің өлең жолдарынан үзінділер жазылған, қолжазбаларда сол кездегі қол өнері шеберлерінің дәстүрі сақталған, әлі күнге дейін қайта безендірілмей, сол қалпында сақталған [3, 12 б.].

Эпиграфикалық декордағы бояу түстерінің рөлі ерекше. Әмір Темір кезеңіндегі сәулет өнерінде түс, түстік символика құдіреттіліктің мағынасын берген. Ғимараттың глазурь кірпіштерімен түскен жазулардың алғашқы әріптерінде қолданылған қара-қою көк түстер «әмір циклі судан басталатынына куә» деген мағына білдірген [1, 182 б.].

Қожа Ахмед Яссауи кесенесінің жаңашылдығы, көп функционалды мемориал. Сол кездегі құрылған сәулеттік жоспар әзірлеу нәтижесіндегі ішкі логикасын, үйлесімділікті және үлкейтілінген мөлшерлерді көреміз. Сонымен қатар композицияның толықтығын және оны сәтті қолдануында байқаймыз. Қожа Ахмет Ясауи кесенесі дәстүрлі туынды бола тұра онда сәулет өнерінде аркалар мен күмбездердің бір де бір конструктивтік қолдануы бұдан кейінгі жүзжылдықта болмаған, бұдан біз XVI ғасырдағы Тимуридтер мен Бұхара сәулет өнеріне тән жаңашылдық, ол көлемді-кеңістіктік композицияны қолдана білген және сәндік декор принциптерінің ерекшеліктерімен ұштастырылған ескерткіш өз дәуірін толық бейнелейді.

Кесене Әмір Темірдің бұйрығымен 1389-1399 (негізгі құрылыс кезеңі), сол кездегі жергілікті көшпенділер арасында танымал жазушы, діни уағыздаушы Қожа Ахмед ибн Ибрахим ибн Махмуд ибн Ифтихар ал-Ясауи, қысқаша «Қожа Ахмет Яссауи» (1103-1166) қабірінің үстіне XII ғасырда салынған кесене. Сәулетшілері Шириздік Хожы Хасан мен Шемс абд-ал Вахаба өз қолтаңбаларын солтүстік портал мен күмбез барабанында қалдырып кеткен [5, 43 б.].

Кешеннің өзегі болып табылатын жәдігер, ол қазандық (Тавриздік шебер Абд ал-Азиз жеті түрлі металдан құйып жасаған қазан вестибюльдің қақ ортасына орналастырылған, сондықтан вестибюльді қазандық деп атап кеткен). Қазандық өзінің әсерлі мөлшерімен бірден көзге түседі және қазандық арқылы кешеннің барлық бөлмелеріне кіруге болады. Қазандықтың оңтүстік жағында аяқталмаған үлкен портал, солтүстігінде гурхан (қабір), Шығыс пен Батыс жағында қоршап тұрған екі бөлмелі зал, Кіші Ақ-Сарай, құдықхана, халімхана (асхана), кітапхана және төрт бұрышты қажылыққа арналған ұяшықтар бар. Мешіт пен Үлкен Ақ-Сарай гурхандардың (қабірлер) екі жағында орналасқан. Қазандықтың қабырғасына қарама қарсы орналасқан, сегіз екі қабатты дәліздер, ғимаратты сегіз кеңістік блоктарына бөліп тұр. Кесене жоспары жалпы симметриялы, ал бөліктері асимметриялы, сырт келбеті тік бұрышты болып келеді.[4, 6 б.] Кесененің жаңашыл жоспары, бұрын соңды Орта Азия мен Қазақстан сәулет өнерінде болмаған төбе құрылымдарын батыл қолдануында. XVI ғасырдың бірінші жартысында дамыған құрылымдық сызбалардан және көптеген аркалық элементтерден тұрады.

Ресейлік ғалым Ю.А.Ёлгиннің зерттеу жұмыстарындағы тұжырымында: «Қазандықтың негізінде құрылысы төрт бұрыш және оның туындыларына негізделген, олар жүйеленген крест тәрізді, сондықтан қазандық кеңістігі көзге

кең болып көрінеді. Сол кезеңдегі Орта Азия жеріндегі ең үлкен диаметрі 18,2 м. болатын күмбез орнатылған. Қазандықтың күмбезін ұстап тұру үшін, құрылымдарында алғаш рет желкен тәріздес жалпақ арқалық ағаштар қолданылды, осы ағаштарды жабу үшін қазандық интерьерінде сәндік безендіру қатты қолға алынды, көп мөлшерде қалыптау – таңқаларлық пішіндегі сталактиттер, күмбездің өзі төрт бұрышты кірпіштен, сақина тәрізді айнала қапталған». Ал енді кесененің сәулеттік құрылымында және монументалды шешімінде өзіндік ерекшеліктері мен теңдесі жоқ көркемділігі жеткілікті екені рас. Бұл орайда Ю.А. Елгиннің пікіріне сүйенсек «Қожа Ахмед Яссауидің зираты орналасқан қабір сәулет өнерінің ең мықты, әсерлі жақтары: ұлғайтылған пішіндер, түстік, коллористикалық әсерленуі, сәулет пен мүсін өнерінің пішіндері кешеннің идеологиялық ортасы болып табылады. Қабір қазандыққа қарағанда кішірек, бірақ жобалық, құрылымдық, кеңістіктегі композициялық жағынан қайталанып келеді. Қазандықтан айырмашылығы күмбез жалғыс емес қосарланған және жоғарыға көтерілген. Күмбездің сыртқы пішіні тек жауын-шашыннан қорғайды, басқа рөлі жоқ. Үлкен Ақ-Сарай екі жартылай сфералық күмбезбен жабылған, Кіші Ақ-Сарай қалқан түрлес алтыбұрышты күмбезбен жабылған. Құдықхана сфералық конустық күмбезбен көмкерілген, кітапхананы төмен қабатты күмбезбен жапқан» [4, 8 б.].

XIII ғасыр Қазақстан мен Орта Азия халықтарына өте ауыр ғасыр болды. Татар-Монғол шапқыншылы Қазақстанның өнерін, мәдениетін, ғылымын бірнеше ғасырға артқа шегерді, ол әсіресе қала мәдениетіне ауыр тиді. Монғолдар үстемдік еткен жылдары Монументалды кескіндеме өнері дамыған жоқ, ал қол өнері тек киіз үй, киім, қару-жарақ, үйге керекті заттар мен бұйымдар ғана қолданыста болды. XIV ғасырдың аяғында Әмір Темір Алтын Орданың астанасын Сарай-Беркені құлатқаннан кейін, Орта Азия мен Қазақстан жері татар-монғолдардың билігінен босатылып қалалық мәдениетті қалпына келтіре бастады. Сәулет өнері қайта даму үрдісінде болды. Қожа Ахмед Яссауи мавзолейі құрылысының кешендік шешімі Түркістан қаласында (ежелгі Ясы қаласы) басталды. Бұл кешеннің сәулетшілері ежелгі орта азия елдерінің дәстүрін сақтай отырып құрылыс жүргізді. Кесенеде ағаштан ойылып жасалған ең негізгі порталдың есіктерінің сыртында екі шайтанның бейнесі бейнеленген. Шайтандардың бейнесі кесенеге кіріп кележатқан адамдарға қараған. Мұсылмандардың дәстүрлі көзқарасы бойынша, шайтан адамды күнделікті өмірде қасында еріп жүреді, бірақ Алланың киелі үйіне кіруге құқығы жоқ, сондықтан кесененің кіреберісінде шойынан жасалған медальонда қатып қалған тәрізді [5, 21 б.].

XI ғасырда бой көтерген Айша-бibi кесенесінің сәулет құрылысы әлемде баламасы жоқ ерекше тарихи ескерткіш. 60-тан аса алуан түрлі геометриялық, өсімдіктер мен жануарлар мотивіндегі ою-өрнектермен безендірілген ерекше терракоттық плиткалармен жабылған кешен. Ғимараттың ең басты ерекшелігі - өрнекті плиткалар, олар қабырғаға арнайы желіммен жабыстырылмаған, тек декоративті сәндік безендіру ретінде қатар тізбектеліп қабырғаға бекітілген элемент болып шешілген, мұндай тәсіл бұрын соңды Орта Азия ғимараттарында қолданылмаған.

Ерекше пішіндегі конусты бұрыш бағаналары, қабырғадағы безендіру шешімінің үздіксіз рельефті көлем түрінде қаланған терракоталық ою-өрнек. Әр түрлі ою-өрнек композицияларының қосындысында арка астындағы бағаналардың рельефті капительдері бекітілген [6, 28 б.]. Ескерткіш қабірдің қатаң классикалық үлгісі болып табылады. Төрт қабырғасы 7,7 м., ал кіші жағы 4,63 м. Сыртқы бұрыштары алға шығып тұрған колонналардан тұрады. Төрт жақтағы төрт кіреберіс бірдей мөлшерде және конфигурациялары төрт бірдей қасбеттің ортасын құрады, құрылымы жағынан Саманидтер кесенесіне ұқсайды.

Мазардың тәжіне келсек, әлі күнге дейін сипаттамасы мен кескіні табылмаған. Сондықтан заманауи шеберлер күмбезін қазақ ұлттық әйелдер бас киімі «сәукелеге» ұқсастырып, конустық пішінде жасаған. Күмбез алып салмалы, керек кезде оңай ауыстыруға болады [7, 22 б.].

Қортындылай келе монументалды сәулет өнеріндегі жазуларда қолданудың жүйесі ұзақ уақыт бойы сақталып келгенін байқаймыз. XI-XIV ғасырларға тән, ерекше фрагменттік және рельефты пішіндердің біркелкі қасбеттерде қалануын, күмбездердегі глазурді кірпіштермен шеңберді айнала қапталған әртүрлі жолақатардың, көпбұрышты барабандағы конусталған күмбездерде қолданған тәжірибелерін көреміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Золотарева Л.Р., Рева М.В., Кипшаков С.А. История материальной культуры и дизайна: учебное пособие.- Ида-во: КарГУ, 2014. – 300 с., ил. (резюме на рус., каз., англ. яз.).
2. Туякбаев Б.Т. Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави. – Алма-Ата, 1989. – 176 с.
3. Сикстулис Я.П., Матвеев В.В., Фролова О.Б., Амирьянц И.А., Родионов М.А. Арабы // Система личных имен у народов мира. – М.: Наука, 1986. – С.142.
4. Ёлгин Ю.А. Археологические и историко-архитектурные исследования мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави: Вторая половина XIX в. –середина 1950-х годов // Очерки и материалы. –Алматы, 2013. – 225 с.
5. Нумухаммедов Нагим-бек. Искусство Казахстана. – Москва: Искусство, 1970. – 145 с.
6. Самойлов К.И. Архитектура Казахстана XX века (Развитие архитектурно-художественных форм). ARCHITECTURE OF KAZAKHSTAN OF THE 20-CENTURY (Development of architectural-artistic forms) – Москва-Алматы: Изд-во «М-Ари» дизайн, 2004. – 930 с.
7. Михаил Тё М. Сакральный Казахстан. Святые Древнего тараза. - М.: Издательские решения, 2018. –140 с.

ЗНАКИ И СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА

Тұрбай М.О.

магистрант 1 курса специальности «Живопись»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Б.И. Ижанов,

кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ

Любые события в жизни человека, которые когда-то произошли или происходят в данный момент воспринимаются нами людьми, как какой-то знак или символ.

А что такое знак или символ? Как мы их используем в жизни или в искусстве? Как мы понимаем их значение?

Ответы на эти вопросы стали отправной точкой для размышления.

Символ (греч. symbolon — знак, сигнал, признак, примета, залог, пароль, эмблема), знак, который связан с обозначаемой им предметностью так, что смысл знака и его предмет представлены только самим знаком и раскрываются лишь через его интерпретацию [1, с. 1].

Символ – универсальная категория в культуре, раскрывающаяся через сопоставление предметного образа и глубинного смысла. Символ – 1) предмет, действие и т.п., служащее условным обозначением какого-либо образа, понятия, идеи; 2) художественный образ, воплощающий какую-либо идею; 3) условный вещественный опознавательный знак для членов определённой общественной группы [1, с. 1].

Символ в искусстве есть характеристика художественного образа с точки зрения его осмысленности, выражения им некой художественной идеи. В отличие от аллегии, смысл символа неотделим от его образной структуры и отличается неисчерпаемой многозначностью своего содержания.

В отличие от образа, символ не самодостаточен и «служит» своему предмету, требуя не только переживания, но также проникновения и толкования. В искусстве, особенно в его высоких достижениях, грань между образом и символом трудноопределима, если не учитывать, что художественный образ приобретает символическое звучание, тогда как символ изначально связан со своим предметом. В отличие от понятия, для которого однозначность является преимуществом (по сравнению, например, со словом естественного языка), сила символа в его многозначности и динамике перехода от смысла к смыслу [2, с. 57]. «В отличие от аллегии и эмблемы, символ не является иносказанием, которое снимается подстановкой вместо него прямого смысла: смысл символа не имеет простого наличного существования, к которому можно было бы отослать интерпретирующее сознание. В отличие от притчи и мифа, символ не предполагает развёрнутого повествования (нарративной формы)» [3].

Знак – материальный предмет (явление, событие), выступающий в качестве представителя некоторого другого предмета, свойства или отношения и

используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи информации (сообщений, знаний, образов) [4, с. 698].

В изучении искусства Казахстана II половины XX века, можно заметить творчество некоторых художников, которые вдохновились тематикой тенгрианства, изучали и отображали на своих полотнах знаковые элементы обрядности, элементы природных стихий и культовые предметы шаманов. Главной особенностью в их работах становится передача культурно-значимой информации, но не в чистом виде, а посредством символического обыгрывания. Эта тенденция прослеживается не только в изобразительном искусстве, но и в кино, музыке, арт объектах.

Таким ярким представителем символического направления в искусстве Казахстана является известный художник Амандос Аканаев, творческий путь которого начался еще в 1960-70 годах. Декоративное начало, развитое чувство цвета, ритма и гармонии у художника, по всей вероятности было с рождения, так как народные мастера и умельцы находились в кругу его многочисленной семьи и окружали его детство своим творчеством.

Рассматривая работы уже зрелого художника А. Аканаева, можно отметить, что вопросы, обращенные к своим истокам, поиску идентичности, открытие чего-то нового в своей культуре волнует художника и по сей день. И выражение своих домыслов на полотне происходит путем символов и знаков. Таковым примером является картина *илл. 1 «Умай-Тенгри»*, выполненная в смешанной технике: рельеф, металл.

В центре вертикального формата, в абстрактно-символической форме нашему взору представлен образ Умай – женское божество тюркских народов.

Автор, свойственной ему смелостью, комбинирует различные материалы, выражая тем самым идею доминирования женского начала, обозначения функции хранительницы, оберега. Работа буквально пронизана степной атмосферой, на это указывают цвета, которые использует в своей палитре художник, синий – цвет неба, воздуха и коричневые оттенки, обозначающие земное существование, бытие.

Умелое использование художником рельефной техники, с применением текстиля, дерева, металла и других материалов, обогащает произведение пространством, глубиной, древностью традиций тюрков.

Окруженный с детства не только народными мастерами, но и первозданной природой, степями и горными вершинами Хан-Тенгри, будучи еще ребенком А. Аканаев пропитывается этой атмосферой. Пронеся через время свои впечатления, позже, художник напишет работу «Колесо сансары». Это произведение передает дух тенгрианства, является своего рода, размышлением о неуловимости времени, о круговороте жизни и смерти.

«Следующее рельефное произведение «Решетка в небо» повествует нам об иллюзорности мира, ограниченного нашим иллюзорным небом, но главное – это дух, который способен преодолеть бренность этого мира» [5].



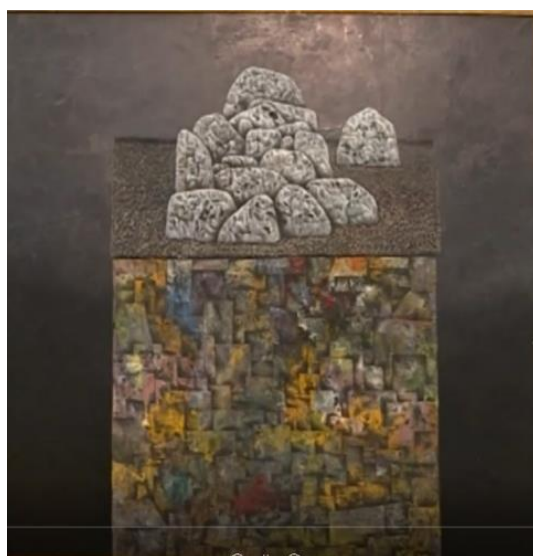
Илл.1 А.Аканаев «Умай-Тенгри» смешанная техника. 185-127 см. 2005 г.

Не только А.Аканаева волновали вопросы идентичности. Также, эту «волну» взоров, в глубь тюркской истории подхватили и другие именитые художники: Б. Бапишев, Б. Абишев, А. Сыдыханов, Г. Маданов, К. Хайруллин, А. Игембаев и др. В этот период практически все они использовали в своих произведениях образы Тенгри, Умай, артефакты каменных балбал, излучающих вечное спокойствие кочевников. В «ход» шли также образы естественных стихий и первые элементы: вода, огонь, глина, камень, казахские родовые знаки (тамги).

В 80-е годы происходит резкий скачок в эволюции изобразительной школы Казахстана, художники этого периода усложняют свои композиции и вводят в свои работы скрытый подтекст.

«Период 90-х годов, это период больших надежд. Ощущение нового, свежего мира, который можно создать своими руками. Одним из ярких представителей этого времени стал художник Бахыт Бапишев, он создал в казахстанском изобразительном искусстве совершенно новую систему – систему образов. Это новое направление, которое рассказывает о том, «Кто такие казахи?». Может быть это попытка создать модель современного Казахстанского человека, через систему абстрактного полного символизма. Многие искусствоведы и любители его творчества называют этот период «Говорящие камни». Одними из которых показывает этот период — это картина «Каминный холм», «Знак У», «Три горы» и остальные» [5].

В работе «Знак У» илл. 2. воплотилась емкая художественная формула, главным акцентом, которой являются камни. Образ камней, представлен мощной исторической глубиной. Здесь художник использует свой оригинальный подход, он пририсовывает камням глаза, таким образом, одушевляя каменных исполинов. Камни являются немymi свидетелями, камни, которые многое видели в процессе исторического пути. Несмотря на всю монументальность работы, ощущение жизни и легкости, придают цветные фактурные элементы. Выполненные в стиле красочного «кұрақ көрпе», они словно делают «вызов» жизни. Несмотря на тяжелое историческое прошлое тюркских народов, кровопролитных войн и различных режимов, тюркские народы, как этносы проявили стойкость, не утратили свои взгляды, сохранили свою культуру. А тем временем жизнь продолжается...



Илл.2 Б. Бапишев. «Знак У». (Холст, масло) 1990 г.

Художник мастерски использует метафоричную знаковую символику, кодируя и отсылая нас в историческое прошлое. Малыми изобразительными средствами, достигает эффекта «немногословности» и, в то же время, на полотне разворачиваются емкие всеобъемлющие категории.

Рассматривая и анализируя современное искусство Казахстана, невольно приходишь к мысли, что мы живем сейчас в очень необычное и интересное время. Время, когда можно экспериментировать и находить новые нетрадиционные формы представления искусства.

В заключении нужно отметить, что новые идеи художников, которые выражают себя через символные и знаковые категории – это плод еще поиска своей идентичности, изучения нашей богатой истории, мифологии и традиционной культуры.

Изобразительное искусство Казахстана – своеобразный синтез двух культур – глобальной и национальной, наиболее интересно миру своей национальной составляющей. Этот компонент ретранслирует этнокультурные коды казахской

культуры, в которых передаются мировоззренческие, религиозные, нравственные и поведенческие представления народа.

Символы традиционной культуры, часто передаваемые современными художниками на подсознательном уровне, выражают их отношение к архетипическим основам бытия. Знаки и символы, передаваемые из века в век, позволяют современной казахской культуре сохранять свою самобытность, неизменность и философское отношение к жизни своих предков.

Список использованной литературы:

1. Багдасарьян Н.Г. Культурология / под ред. Н.Г. Багдасарьян, А.В. Литвинцева, И.Е. Чучайкина. – М.: Высшая школа, 2007 – 709с.
2. Большая энциклопедия. Символ [Электронный ресурс] – Изд.: Кирилл и Мефодий, 2008.
3. Аверинцев С.С. Символ. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/008/102/178.htm>.
4. <https://www.youtube.com/watch?v=60zVuz6jVIE&t=185s>

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ОБРАЗЫ В РАБОТАХ ДОСБОЛА КАСЫМОВА

Жимаилова З.Е.

магистрант 2 курса специальности «Живопись»

Казахский Национальный университет искусств

Научный руководитель – Жукенова Ж.Д.,

доктор PhD, доцент КазНУИ

На современном этапе развития, Казахстаном перед обществом встает целый ряд научных и практических задач, требующих глубокого осмысления исторического места и роли искусства в целостной картине общественного бытия и духовного производства, конкретных форм и функций его проявлений в жизни народа и личности. В условиях отхода от тоталитарной модели государственного устройства и провозглашения курса на демократизацию современной общественной жизни в Казахстане особое значение приобрела проблема новой системы функционирования культуры в обществе, в том числе и национального, музыкального и изобразительного искусства.

В данной статье была изучена тема казахского фольклора в творчестве художника Досбола Касымова живопись которого ярко демонстрирует фольклорные памятники казахской культуры.

Досбол Касымов (1961 г.р.) – яркий представитель «казахстанской школы живописи», участник многочисленных выставок, полно выразил себя в разных жанрах: бытовой картине, портрете, пейзаже, фольклорной живописи, охотно занимается книжной иллюстрацией, принимал участие в разработке дизайна

первой национальной валюты, корпоративного стиля крупных компаний. Входит в творческое объединение «Alma Line». Его имя тесно связано с обновлением волны реалистического изобразительного искусства Казахстана. Плодотворно он продолжает свой путь дальше, являясь художником академизма, работающим в рамках национальной школы живописи.



Илл.1 «Локомотив» в мастерской у Д.Касымова, г Алматы 2019

Ему интересна история Казахстана, его фольклор и мифологема. Он черпает вдохновение для создания новых сюжетов картин, но самое важное он не боится экспериментов с пластическим выражением формы культуры. Поиск новых форм, семантики, цветовых решений, воплощаются в сериях работ, посвященных в киіз үйлер, где Досбол Максutowич, умело вписывает образ юрты в различные направления живописи популярных художников XIX-XX вв. Подобным образом художник изображает на картине «Локомотив» отображает все важные культурные открытия человечества, объединяя образ Джоконды, работы импрессионистов, кубистов, фовистов и художественное направление поп-арт (Илл.1).

Портрет занимает значительное место в творчестве Д.М. Касымова. Образы художника легко сопоставимы с основными стилевыми течениями прошлых эпох. Эксперименты, которые демонстрирует Досбол в своих работах показывают стремление к высокому стилю, что позволило ему достичь совершенства в данном жанре. Его работы наполнены романтикой, ностальгией и лиризмом.

Облик подобный Мадонне запечатлен в работе «Жанасу», 2002 г. (Илл.2). Удлиненное лицо в профиль, тонкие черты лица, опущенные веки, открытая шея. Молодая женщина в состоянии умиротворения. Используемая техника краклеюр, техника искусственно состаренной картины, придает работе впечатление загадочности и спокойствия, усиливает эффект произведения эпохи Возрождения.

*Илл.2 Д. Касымов «Жанасу», 2002**Илл.3. Д. Касымов «Культегин», 2003*

Значительным произведением в творчестве Касымова является полотно «Культегин», написанное им в 2003 году (Илл.3). На создание данной работы ушло немало времени и сил. Создавалось оно поэтапно, велись долгие поиски по созданию образа. На тот момент памятник, посвященный военному деятелю, был только открыт, и представлял собой некую каменную глыбу с условным изображением.

Образ Культегина был знаковым в истории Тюркского каганата. Годы его жизни пришлись на VII-VIII века н.э. Прославился он как героический воин, участвовавший во множестве военных походов, обеспечивающих гегемонию своего государства на территории Центральной Азии. Наполненный внутренними переживаниями, Касымов воссоздал портрет человека бесстрашного. Он преследовал цель наделить воина человеческими качествами. Необходимость в написании картины помогла пережить художнику трудные моменты жизни.

Народное творчество, представляющее собой некий способ народного самопознания, является основой мировой художественной культуры, а также источником художественных традиций. Фольклорная живопись является одним из способов визуализации, повествующий зрителю о его культурной принадлежности. Фольклор в живописи имеет довольно размытые границы, и нередко бывает схож с другими художественными жанрами.

Изобразительный метод реалиста трансформировал мотив по закону символической условности. В отходе от натуры (отсутствие в этюдах, картинах конкретных указаний на место и время) выработался язык более высокого уровня обобщенности: нормы предельно выверенного пластического совершенства, концентрация смысла. Здесь совсем другие требования, чем к картине традиционного бытового или исторического жанра.



Илл.4 Д. Касымов «Тұңғыық», 2012

Картина «Тұңғыық», написанная в 2012 году специально для республиканского конкурса, посвященного казахскому эпосу, истории и народным традициям, повествует зрителю историю любви Балуана Шолака и молодой Галии. Являясь уроженцем Щучинска, художнику близко творчество и сама история жизни акына (Илл.4).

Уникальность работы, заключается в отказе от привычной манеры представления образа поэта. Автор намеренно изображает акына в несвойственной ему одежде, обстановке, далекой от представлений ассоциирующей с упоминанием о великом артисте. Родом из Кокшетау, на поверхности озера нашему взору представлено отражение горы Окжетпес, являющаяся прямой отсылкой к местности, где находятся главные герои.

Прекрасная возлюбленная, Галия, отличалась своей своенравностью характера. Засватанная за друга отца, девушка не испытывала искренней теплоты к своему будущему супругу. Прожив в браке около года, со скандалом вернулась к своему отцу. Отстояв свою позицию перед судом биев, помимо желанной свободы, была оправдана и все приданое осталось в семье. Конфликт между главной героиней и общественным мнением, ситуация актуальна по сей день.

Заданная композиция визуально дает понять зрителю о невозможности союза акына и молодой женщины. Взгляд скользит от одного объекта к другому, устремляясь к центру полотна. Художник искусно вводит «знаки», заставляя задуматься о внутренних переживаниях. Лодка является неким символом судьбы, и как показано на картине, у каждого она своя. Возлюбленные предчувствуют исход. Их лица печальны, взгляды не пересекаются. Пояс Балуана перекинут на лодку Галии, но не привязан, что усиливают ощущения ускользающей судьбы из жизни поэта.

Полет фантазии художника, романтизм присутствующий буквально в каждой его работе, заставляет окружающих наполниться энергией, яркими впечатлениями. Не исключением является работа «Лунная ночь», написанная в 2000 году, вдохновила на создание поэтического короткометражного фильма «Любовница», созданная «Arunia Studio». Нагие фигуры, верхом на лошадях переплывают реку залитые лунным светом (Илл.5).



Илл.5 Д. Касымов «Лунная ночь», 2000



Илл.6 «Девочка и гончая», 1992

«Девочка и гончая», написанная художником в 1992 году, произвела неизгладимое впечатление на публику, своей образностью, особой одухотворенностью и психологизмом (Илл.6). Богатый колорит наполняет работу, проникая во внутренний мир персонажей и дает художнику возможность в использовании живописной импровизации.

Стремление видеть и воспевать гармонию, красоту жизни в зримых и осязаемых образах, понятных каждому. Художник не хочет замечать темных сторон жизни. Он считает, что искусство должно утешать и вдохновлять человека, ненадолго перенося зрителя в мир, где царит красота, мир, любовь. В этом и есть главная притягательность работ современного мастера Досбола Касимова.

Список использованной литературы:

1. Касымов Д. М. Art of Kazakhstan. – Алматы, 1997.
2. Семенова В.И., Черниева З.Л. Портрет в искусстве конца XX в.: образы, формы, направления. Тюмень, 2018.
3. Труспекова Х.Х Постимпрессионистический опыт в развитии казахского изобразительного искусства второй половины XX века // Евразия, 2009.- С.11-14.

ПЕРЬЯ В КАЧЕСТВЕ ДЕКОРА В ОДЕЖДЕ И ИХ РОЛЬ В ИСТОРИИ НОМАДОВ

Сагиев Б.Т.

магистрант 2 курса специальности «Сценография и дизайн одежды»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - Дадырова А.А.,

кандидат философских наук, доцент КазНУИ

Изучая сегодняшнюю культуру, искусство и, как ее часть, моду современного Казахстана, исследователи сталкиваются с проблемой национальной самоидентификации и самоопределения. Эта проблема нарастала все тридцать лет существования Независимого Казахстана. Пройдя долгий период колониализма и не до конца решив проблемы пост-колониального времени, мы, следом за цивилизованными странами, вошли в эпоху так называемого пост-интернет искусства, что включает в себя использование таких технологий в искусстве и моде, как 3D печать, световые и звуковые инсталляции и элементы в костюме, технологии виртуальной реальности и прочее.

Современные молодые казахстанские художники как Анвар Мусрепов, Медина Базаргалиева, Гайша Маданова пытаются переосмыслить наше пост-колониальное наследие в цифровом пространстве, а Алмагуль Менлибаева в своей технике «цифровой живописи» исследует старинные мавзолеи Отрара, как места концентрации наук и глобальных знаний. Все они пытаются определить национальную роль в глобальном мире и выявить уникальные векторы развития культуры Казахстана в век цифровых технологий.

К сожалению, в настоящий момент подобные исследования и проекты еще не осуществляются в сфере дизайна одежды в нашей стране. Тем самым на первый план выходит актуальность программной статьи первого президента РК-Елбасы Нурсултана Назарбаева «Семь граней Великой степи», в которой он призвал объективно оценить роль многогранной казахстанской культуры в глобальной истории. В частности, в публикации уделено большое внимание традиционным ремеслам казахов.

Казахстан, как одно из немногих государств, расположенных и в Европе, и в Азии, и совсем недавно в глобальном масштабе, получивший Независимость, сталкивается с проблемами переосмысления прошлого и возрождения незаслуженно забытых традиций. Рассматривая в данном контексте историю технологии обработки перьев, широко распространенную в прошлом на территории Казахстана, и забытую сегодня, можно наглядно проследить историю декоративно-прикладного искусства казахов, технологии, достигшие своего расцвета в XIX веке, были почти утрачены в течение XX века и требуют восстановления и реконструкции в XXI веке.

Как известно, перья широко использовались в одежде, декоре и интерьере с древнейших времен, археологи находят их в древних захоронениях от Южной

Америки до Новой Зеландии. Это же и относится и к племенам, населявшим территорию Казахстана. Развитие Великого шелкового пути в V-IX веках способствовало также и развитию ремесел, в том числе ремесла обработки перьев, а также разнообразило и сырьевую базу – перья, привезенные из Юго-Восточной Азии, широко применялись в декоре, головных уборах и одежде.

Напротив, в Европе и США с конца позапрошлого века наблюдается новая волна интереса к перьям, начавшаяся с моды на веера из перьев страуса. 1-го января 1902 года модный Парижский журнал «Фемина» показывает эти веера как самый модный аксессуар для вечернего туалета, что обеспечивает перьям долгий и стабильный успех, а также определяет развитие целой индустрии в будущем. Уильям Моррис, законодатель мод и настроений того времени, укрепил значение перьев в одежде и интерьере, так же, как и расцвет Голливуда, где они присутствовали практически в каждом костюме или головном уборе героев.

Конечно, к концу прошлого века обороты в этой области значительно сократились, но значительно выросло качество и усовершенствовались технологии. Вопрос в том, применимы ли данные технологии в сегодняшнем Казахстане, если изучить исторические артефакты и возродить способы обработки перьев. Вполне возможно, что данная технология вернется на Восток через сто лет забвения.

*История применения перьев как элемента одежды и украшения на Востоке:
сакральные традиции и модные тенденции.
Восток*

Существуют определенные трудности изучения и исследования быта, мировоззрений, в частности эволюцию предметов обихода и одежды кочевых племен, населявших территорию современного Казахстана. Образ жизни кочевых племен предполагает устную культуру, в отличие от культуры западной, где можно проследить использование перьев в костюмах, одежде и декоре с античных времен до новейшей истории по сохранившимся текстам, фрескам и портретам.

Тем не менее, благодаря раскопкам и археологическим находкам, в XX веке, стал широко известен сакский «звериный стиль». В одежде того времени прослеживается глубокая связь человека с природой – костюмы обильно украшены золотыми стилизованными изображениями животных и птиц. Впоследствии, изображения животных упрощались и стилизовались, таким образом, сформировав уникальный язык казахского орнамента, включающий в себя такие элементы, как бараньи рога - «қошқар мүйіз» или распахнутые крылья птицы - «күс». В мифологическом сознании тюрков, птицы являлись символами верхнего мира, прочно закрепившись на головных уборах кочевников и со временем эволюционировали в декор из настоящих перьев птиц.

Сквозь глубину веков перешли в культурное наследие современного Казахстана – письменность (клинопись), мифология, технологии обработки металла, дерева, кожи, присущие некогда древним племенам, населявшим наши степи. Уровень обработки кожи, металла и дерева демонстрирует высочайшее

для того времени развитие ремесел, что, конечно, могло произойти только на достаточно стабильной экономической базе.

Сегодня с особой гордостью мы демонстрируем миру «Золотого человека» из кургана Иссык, как символ уникального стиля, присущий сакским племенам, проживавших на территории современного Казахстана. А широкий размах мифической птицы «Самрук» символизирует сегодня независимость и свободу казахстанцев.

Не случаен выбор именно этого мифического существа из множества персонажей древних легенд и приданий казахского народа. С древнейших времен образ птицы был одним из самых сакральных и многозначительных символов в кочевническом обществе, наряду с образами волка и лошади, которые были самыми популярными и распространенными тотемными животными у кочевников. Изображения птиц встречались на каменных скульптурах, предметах обихода, в убранстве жилища, на оружии и в одежде.

Мы можем судить об этом в том числе по декору одеяния «Золотого человека» - сакского воина (по одной из версий воительницы), изобилующего изображениями птиц. В данном случае они символизируют «верхний мир», являясь обитателями неба и вершины «мирового дерева». С этой точки зрения, логично их расположение в верхней части костюма воина – навершие своеобразной высокой остроконечной шапки «кулах». Сам кулах символизирует мировую гору, он обрамлен стилизованными изображениями горного хребта с животными вокруг, а на вершинах – жители небесного мира – птицы и крылатые тигры. Захоронения датируются VIII–VII веком до нашей эры.

Другой подход использования образа птиц, их стилизацию и попытку применить в костюме мы видим из раскопок двух могил кургана Иссык IV–III веков до нашей эры в Семиречье, вероятно супружеской пары – бляшки в форме птичьих перьев нашивались на кафтан и рубашку под ним. Они пришивались только в верхней части детали, что создавало еще больший эффект оперения. Данный артефакт демонстрирует, помимо высочайшего мастерства ремесленников, стремление древних кочевников к пониманию и желание приблизиться к космическому, посредством доступных им средств - копированию внешних атрибутов «небесных жителей» птиц. Это включало в себя, как имитацию оперения, так и символические изображения самих птиц, либо определенных частей, символизирующих животное – клюва, лапок, крыльев.

Так, в исторических источниках раннего времени есть свидетельства о том, что дополнявшим головные уборы ойратской знати были перьевые султаны. Шапка «калмыцкого тайши» в «Большой государственной книге» (1672 г.) украшена парой павлиньих перьев. Павлинье перо в комплекте с «улан зала» и навершием фиксируется на головных уборах представителей джунгарской знати перешедших на сторону Цинской империи в первой половине XVIII в [1, с. 8].

В дальнейшем, основываясь на известные нам источники, мы можем судить о более широком применении в одежде и декоре непосредственно перьев

птиц. Обширной торговле и, соответственно, развитию ремесел способствовал проходящий через территорию Казахстана великий шелковый путь.

Караваны доставляли перья птиц из Пакистана, Индии и Китая, и определенная часть их оседала в этих местах. Но все же основным источником перьев на протяжении столетий служили местные птицы, самые популярные из которых филины, совы и лебеди. Реже для этих целей использовали соколов и беркутов. Как повествуют исторические источники, узбеки, казахи, кыргызы и туркмены с древних времен верили в священную силу перьев совы, кукушки, беркута и сокола. И именно по этой причине на головные уборы у кочевников малолетних детей, колыбель и люльки вешали перья птиц, тем самым давая защиту от сглаза, порчи и всего дурного.

Так как кочевой образ жизни не предполагал наличие домашней птицы в те годы, кроме охотничьих видов, люди наделяли диких птиц определенными качествами и мифическими функциями. Так, филин, сторож ночи, охранял людей от злых духов в темное время суток. В форме «ожау» - половника для кумыса, считается форма клюва, глаз и голова филина, что придает посуде также функцию оберега домашнего очага.

Помимо этого, из дошедших до нас источников, мы можем судить о почти обязательном использовании перьев в одежде и декоре казахов. Перья обильно использовались в костюмах шаманов, в женской, мужской одежде и головных уборах, а также подвешивались на музыкальные инструменты. Зачастую по перьям можно было определить статус человека.

Также они служили своеобразным опознавательным знаком в степи, где путников было видно издали и ветер играл перьями на головных уборах и одежде. С тюркских времен и на протяжении всего кочевого периода шаманы – «бақсы» исполняли функции проводников между людьми и миром предков, духами природы. В своих спиритических практиках, а также во время различных ритуалов и в процессе врачевания, они использовали ряд инструментов – шкуры, когти, хвосты животных, а также музыкальные инструменты «қобыз», бубны, которые также украшали перьями птиц.

Обильно декорировался и внешний вид баксы, в основном благодаря длинному малахаю из перьев птиц, похожего на головной убор американских индейцев. Так создавался узнаваемый образ, заметный на далеком расстоянии. Количество перьев на головных уборах правителей и полководцев в эпоху Казахского ханства определяли его статус и воинское звание.

Такого рода отличительный знак изготавливался из отдельных перьев или крыльев птиц, дополненный драгоценными камнями и золотом он носил название «жыга». Высшие военные чины украшали обе боковые стороны шлема - «дулыга» длинными перьями. Но наибольшее распространение перья получили в повседневной жизни кочевников. Еще на каменных скульптурах кимако-кыпчакского периода (IX–X вв.) были изображены головные уборы с перьями филина или совы. В эпоху Золотой орды у более зажиточной части населения верхняя одежда, шапки также были украшены перьями птиц, в том числе и экзотических.

В кочевом обществе, в качестве оберегов также использовали перья совы и филина. В достаточно жестком резко-континентальном климате степи людям требовались более спиритуальные обереги, помимо реальных инструментов защиты и выживания. Перья птиц были одним из самых доступных талисманов и оберегов [8, с. 15].

Со временем выявилась система деления перьев. Если мужчины носили черные перья с крыльев, то женщинам полагалось использовать более нежные и пушистые перья с верхней части лапок птиц. «Үкі» – так называлось украшение из перьев филина или совы, которое к тому же служило некой демонстрацией возрастного и социального положения девушки. Существовал определенный обряд надевания головного убора *бөрік* с *үкі*, изготовлявшимся матерью девушки, достигшей 13-15 лет. Интересен факт, что подобный *бөрік* с перьями оценивался равнозначно меховой шубе, а свадебный головной убор – *саукеле* с *үкі* - в четыре раза дороже.

Так, согласно данным Русского географического общества, в 1892 году стоимость саукеле составляла 25 рублей, тогда как шуба из овчины оценивалась в 8 рублей. Еще около года после замужества невеста гордо носила свадебный головной убор, демонстрируя статус и красоту. Он также мог надеваться по праздникам в течение первых четырех-пяти лет [1, с.10].

Существует также легенда о саукеле, объясняющая происхождение названий местностей Каркаралы и Баян аул. «Сибирская газета» № 19 за 1885 год приводит такие казахские сказания «... Собираясь в дорогу, Баян взяла с собой свадебный головной убор невесты, украшенный чёрными перьями и потому называвшийся кар-кара, и кинжал [1, с. 15].

На пути к стану Кузугур-печа она оставила в одном из аулов этот убор и с тех пор аул этот стал называться Кар-кара». На юге Казахстана, в Алматинской области, речку и горы вокруг также называют Каркара, но в данном случае этимология уходит в название самой плиты, определенной разновидности цапли, обитающей в этих краях. Ее перья также были популярным украшением девичьих головных уборов, писал в свое время фольклорист В. В. Радлов. Шокан Уалиханов в свою очередь утверждал, что Каркарой называют султан из перьев в головном уборе молодых калмычек [2, с. 3].

Модницы конца XIX века облюбовали также и лебяжьи перья в своих одеждах. Существуют документальные записи того времени, когда Российская империя принесла с собой оживленную торговлю, рынки, производства, и, как следствие, определенные модные веяния [5, с. 20].

К примеру, на Константиновской ярмарке в Акмолинской области в 1897 году было продано 870 лебяжьих шкурок, что демонстрирует высокий спрос независимо от стоимости перьев. В это же время обретают популярность шубы, отделанные белоснежными перьями и пухом лебедя.

Один из таких артефактов хранится сегодня в Центральном Государственном музее Казахстана в городе Алматы. Эта шуба на лебяжьем пуху

принадлежала младшей сестре Шокана Уалиханова Тажибай и представляла собой самую ценную часть ее приданного невесты [7].

Подобные шубы назывались аккумуля и передавались из поколения в поколение по материнской линии. Как и во многих других народах, невеста ассоциировалась с белой птицей, и искусно выделанные лебяжьи шкурки и перья подчеркивали невинность и чистоту девушки [3, с. 32].

Конечно, подобного рода предметы одежды были не доступны более бедным слоям населения. Они шили саукеле из сукна и украшали стеклянными бусинами, а перья использовали лишь в декоре и на вершии головных уборов.

Всеобщий интерес к птицам и их повсеместное применение, как мотива, так и реальных перьев, поддерживался на протяжении столетий, вплоть до начала XX века. В этот период утилитарные и дорогостоящие элементы костюма стали постепенно исчезать из одежды казахов в связи с оседанием и изменением образа жизни. Одежда дешевела и упрощалась, вместе с этим забывались и исчезали старинные ремесла и способы обработки материалов и перьев [9, с. 23].

С приходом советской власти в казахские степи популярность использования привычных для кочевников перьев стала незаслуженно снижаться и потеряла свою актуальность [4, с. 56]. Сегодня мы наблюдаем использование перьев совы и филина лишь на концертных костюмах и церемониальных мероприятиях с традиционными оттенками.

Перья в условиях повседневности и высокой моды в западной цивилизации.

Запад

В отличие от советского Казахстана того времени, в западной цивилизации наблюдался бум в использовании перьев, в особенности экзотических птиц, который продолжался до сороковых годов прошлого века. Одних только шкурок райских птиц из Новой Гвинеи на шляпки европейских модниц вывозилось около восьмидесяти тысяч ежегодно до запрета охоты на них в 1908 году.

В послевоенной Европе подобные излишества не были столь популярны, но все еще присутствовали в гардеробе дам высшего общества, что в принципе позволило не утратить уникальную технологию обработки перьев.

Такие дома моды как Dior, Chanel и дизайнеры одежды конца 90-х годов вызвали новую волну интереса к перьям. Сейчас мы можем с уверенностью говорить о многомиллионной индустрии, приносящей огромные доходы компаниям в Европе, Индии и Пакистане [6, с. 42].

Новая волна популярности перьев началась в самом начале прошлого века, в тот период, когда в Казахстане и Средней Азии перья начали исчезать из обихода людей. Уже в 1905 году веер из перьев страуса стал самым модным аксессуаром вечернего туалета светских дам и появиться на премьере в опере без него было практически невозможно.

Этот образ поддерживали модные журналы того времени, такие как французский «Фемина», публикуя иллюстрации новых моделей вечерних туалетов с непременно дополнением в виде веера из перьев, украшенные драгоценными металлами и камнями.

Также подробные описания эффекта, производимого обладательницей веера на публику, мы можем найти у писателей того времени, в частности у Эдит Уартон, описывавшую жизнь светского общества. Веера из перьев, а также декорированные перьями, не теряли свою популярность вплоть до конца 30-х годов XX века. В частности, это также обуславливалось модными в то время течениями - Арт Нуво и позже арт Деко. Эти стилевые направления подразумевали стремление к новой эстетике - плавные изогнутые кривые в интерьере и одежде, тягу к экзотике и моду на Восток и древние цивилизации.

Павлиньи перья шли на украшения шляп и костюмов в стиле индийских легенд и сказок «Тысячи и одной ночи». «Русские сезоны» Дягилева взбудоражили Европу и вызвали невероятный интерес ко всему восточному, включая Древнюю Русь и Константинопольскую (крещенную) Россию с ее роскошными костюмами, обилием вышивок и декора.

Одной из сенсаций стал балет «Баядера» об индийском принце, что немедленно ввело в моду парчу и перья. Павлиньи перья и тушки райских птиц целиком завозились в Европу десятками тысяч в начале прошлого века для украшения шляпок и интерьеров, поставив под угрозу существование самих видов.

Но не только экзотические птицы оказались на грани исчезновения. Североамериканский вид лебедей также оказался на пороге вымирания, когда в начале XX века их истребляли для получения перьев и пуха. К счастью, организации по сохранению редких видов удалось восстановить их популяцию с 66 особей в начале века до 18 000 птиц к 2002 году.

К тому времени производство и прокат кинолент начал приносить немалые доходы. Создавались студии, строились павильоны. Несомненно, коммерческий успех картин нужно было поддерживать, а доход приносили главные герои, звезды кинематографа.

Армия костюмеров и дизайнеров трудилась, создавая неповторимые и гламурные образы для таких див как Джоан Кроуфорд и Джин Харлоу. В их задачу входило отделить этих персонажей от обычной жизни, создать ауру отдаленности от будничных дней, погрузить зрителя в мечту.

Таким образом с помощью перьев был найден тот самый инструмент. Перья на экране (как и в жизни) выглядели крайне гламурно и впечатляюще. Перья также подчеркивали динамику и движения актеров в кино, что было важно, поскольку кино превращалось в настоящую индустрию развлечений с обилием песен, танцев и масштабных хореографических постановок.

В фильме 1935 года «Тор Нат», мы можем наблюдать одну из самых удачно поставленных танцевальных сцен, где костюм из перьев страуса Джинджер Роджерс как-бы является продолжением ее тела, завершает ее движения, дублирует их и плывет за ней.

Неудивительно, что в обычной жизни перья перестали пользоваться популярностью у женщин еще с 20-х годов. Очевидно, что они непрактичны, дороги и поддерживают только определенный женский образ. Очевидно, что мех и перья материалы одной природы, и начиная с 30-х годов Голливудские киностудии

наряжают в мех и перья все более хищные, агрессивные и сексуальные женские образы. К концу десятилетия почти в каждый образ актрисы Марлен Дитрих входили элементы одежды, аксессуаров, либо цельные предметы одежды из перьев. Образ полуобнаженной актрисы с боа из перьев постепенно распространяется на кабаре и развлекательные заведения по всему миру, популярные и на сегодняшний день.

Самые знаменитые из которых «Мулен Руж» и «Крэйзи Хорсес» являются одними из самых посещаемых мест Парижа и содержат свои собственные ателье, специализирующиеся на перьях для шоу костюмов.

Если говорить о послевоенных годах XX века, то с точки зрения массовости ношения перьев и популярности среди обычного населения, только Великобритания осталась приверженцем ношения шляп. В силу существующей и самой сильной Европейской монархии, в этой стране до сих пор чтутся определенные традиции этикета.

В целом, сравнительный спад популярности использования перьев и постепенное утрачивание технологий их обработки переживала и модная индустрия Европы. В XVII-XVIII веках в Европе был настолько большой спрос на перья, что количество мастеров и ремесленников в Париже позволил организовать Гильдию. Ученик должен был проработать не менее шести лет и создать шедевр, прежде чем мог называться мастером.

В начале XX века в одном только Париже насчитывалось около 300 ателье, специализирующихся по работе с перьями, в 1960-м – 50, а в 2000-м уже меньше десятка. В том числе, Maison Lemarié в 1996 году вошедший в группу кутюрных домов Шанель. На сегодняшний день ателье является уникальным, пронесшим и сохранившим технологии обработки перьев на протяжении 140 лет с 1880 года. Будучи частью концерна Шанель, они, тем не менее, производят работу для десятка модных домов Европы, принося баснословную прибыль.

В заключении, следует отметить, что технологии применения перьев прослеживаются через всю историю человечества, независимо от континентов и народов, их населявших в разные времена. При этом стабильность традиций – это один из способов сохранения культуры народа, которая представляет собой совокупность многих компонентов, в число которых входят и занимают значительное место ремесла.

Сегодняшняя ситуация показывает множество альтернативных областей и способов применения перьев и их заменителей. Модный дизайнер Айрис Ван Херпен уже несколько лет демонстрирует модели одежды, имитирующие оперение птиц, распечатанные с помощью технологии 3-Д печати, а современные художники, например, Жюльен Вереман, используют перья для создания современных арт-инсталляций.

Птица, как один из самых сильных тотемов для народов Казахстана, является универсальным символом стремления человека к небу и свободе у многих народов. Так, белый голубь, нарисованный в 1949 году Пабло Пикассо стал символом мира на всей планете.

Список использованной литературы:

1. Архивные фонды РК и РФ.
2. Яценко С.А. Костюм женщин-воительниц у ранних кочевников. Доклад на XII конференции «Древности Востока», 2015 г.
3. Нуртазина Н. Казахи. В поиске подлинной традиции и идентичности, 2017 г.
4. Кэмерон С. Голодная степь: голод, насилие и создание советского Казахстана. САА-network.com, 2019 г.
5. Абдимомынова Г. Традиционная жизнь в степи: казахский народ и шаманизм. National Digital History, 2015 г.
6. MOMU – Fashion museum province of Antwerp. Birds of paradise – plumes&feathers in fashion. Catalogue. Lannoo publishing, TIELT, 2014.
7. Официальный сайт Центрального музея РК.
8. Алимбай Н. Думать о прошедшем, заботиться о настоящем. История Казахстана, № 7-8, 2016 г.
9. Бобров Л. А., Худяков Ю. С. Вооружение и тактика кочевников Центральной Азии и Южной Сибири в эпоху позднего Средневековья и Нового времени (XV- первая половина XVIII вв.). СПб: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. - 770 с.

РЕКОНСТРУКЦИЯ ОБЛИКА ЧЕЛОВЕКА НА КРАНИОЛОГИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ

Шалғымбаева А.К.

магистрант 2 курса специальности «Скульптура»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Мухаметжанов Б.А.,

кандидат педагогических наук профессор КазНУИ

Реконструкция является видом научного познания и раскрывает не мало-важную часть археологической проблематики. Визуализация объекта материальной и духовной культуры, это также существенный элемент познания в общем, активизирующий работу мыслей. В экстраполяции на общество, реконструкция более многогранна, и имеет различные проявления. Она затрагивает не только археологию, в частности, но, так же служит в области дополнительного знания, что сейчас является актуальным в саморазвитии, области истории, познавательного туризма, а также в виде творческого досуга, и т.д. Существует не мало графических реконструкций, основанных на письменных описаниях реконструируемого объекта. В основном это была палеонтологическая реконструкция, и касалась лишь флоры и фауны. Что касается антропологической реконструкции, то после ряда попыток восстановления, которые оказались недостаточно достоверными, считалась невозможной. Метод краниологического восстановления облика, то есть восстановление облика человека по внешним данным его черепа, является прикладным методом реконструкции. При первых попытках применения данного метода, как правило, анатомом и антропологом был один человек, а

скульптуру выполнял другой, что конечно представляло некоторые сложности в исполнении скульптурного облика. После этого, долгое время антропологи и не ставили перед собой подобной задачи. Пока не появился новый метод, основателем которого считается Михаил Михайлович Герасимов – советский антрополог, археолог и скульптор, доктор исторических наук. Отсюда и пошло название «метод Герасимова». Можно утверждать, что с Герасимова начался именно научный подход к реконструкции. Он был тем человеком, в котором соединился и научный и художественный подход. До него делались реконструкции на основе останков животных, с которыми связаны такие имена специалистов как: Ватагин В.А., Флеров К.К. и т.д.

Ватагин В.А. имел художественное образование, поэтому в комплексе со знаниями зоологии, он создал профессиональные скульптуры разных животных. Но эти реконструкции были не точными, так как он умышленно отходил от научного рационализма [1, с. 160]. М.Герасимов тоже был очень талантливым скульптором, но относился к своим реконструкциям, то есть к черепам в их основе, как к документу. Ранее было известно, что толщина, вид и рельеф кожных покровов на черепе, и в целом мягких тканей, связанных со скелетом, напрямую зависят от рельефа кости и её структуры. А Михаил Герасимов, был очень наблюдательным, он усовершенствовал этот метод, провел множество исследований, анализов, изучил множество черепов людей и доказал, что существует определенная корреляция между костной частью черепа и мягкими тканями. Исследовал многие закономерности в изменении структуры кости. К примеру, если человек при жизни имел излишний вес, то поверхность черепа отличается шероховатостью. А если человек был подтянут и достаточно поддерживал мышцы в тонусе, то места прикрепления мышц будут гладкими. Все сосуды и нервы, также, жировая клетчатка, расположенная близко к кости, все дефекты, то есть палеопатология отражаются на черепе, нужно только уметь считать всю эту информацию.

На основе этого можно было воссоздавать мышечные ткани по черепу. Так, Волькер, когда-то создал профиль Рафаэля по его черепу, и был решен вопрос о подлинности захоронения великого художника эпохи Высокого Возрождения. Нет в мире двух одинаковых черепов, как нет и двух одинаковых лиц.

«Одна из первых контрольных работ Герасимова, производилась в Ленинграде, в Музее этнографии Миклухо-Маклая: ему дали череп, чей, не сказали, и он по своей методике создал портрет. Позже выяснилось, что существует, оказывается, прижизненная фотография этого человека — папуаса, которого Миклухо-Маклай в свое время вывез в Россию; папуас заболел и умер в Петербурге, а его фотографическое изображение сохранилось. Дав Герасимову череп папуаса, скептики хотели показать несовершенство его методики. Они были уверены, что получают скульптуру европейца, но получили — папуаса. Так была сделана одна из проверок искусства Герасимова» [2].

Михаил Михайлович, создавая реконструкции опирался только на череп, на все его изгибы, структуру кости, гладкости, учитывая все мельчайшие подробности, касающиеся и кости, и мышечной ткани. При этом все полностью

документировал. М.Герасимов в доказательства достоверности своего метода проводил подобные контрольные опыты. При контрольных опытах, он брал череп неизвестного ему человека, у которого есть прижизненные фотографии, снимал с него копию и постепенно вылепливал до полного восстановления облика. За тем сравнивал его с имеющейся изображением.

Каждый человек имеет индивидуальное лицо, и соответственно оригинальные мышцы. В этом деле очень важна щепетильность, внимательность, опыт и знание о расположении тканей на кости при жизни, зависимость между рельефом черепа и толщиной мягких тканей. Одним словом, требуется огромное количество совокупных знаний анатомии, скульптуры, костей, знание как меняется поверхность кости под влиянием внешних раздражителей, возможно движения мышцы, ее атрофии или наоборот активном сокращении.

И так, метод Герасимова представляет из себя скрупулёзное изучение костной основы и за тем поэтапное, с учетом закономерностей анатомии, выстраивание слой за слоем всех мышц головы человека по средством скульптурной лепки. Сам он разделяет этот процесс на следующие этапы:

Анализ черепа:

- антропологическое исследование с акцентом на описательных признаках;
- определение пола;
- определение возраста;
- индивидуальные отклонения форм;
- степень развития рельефа черепа;
- расовая диагностика.

Графическое решение реконструкции. Им разработаны два типа графической реконструкции:

- графическая схема для объективной оценки степени правильности решения скульптурного портрета. Как правило, этот прием применяется в качестве вспомогательного, при реконструкции исторического лица;
- графическая реконструкция этнического типа. Данный прием применяется при массовой обработке антропологических серий.

Скульптурное воспроизведение схемы головы:

работа заключается в том, что на подлинном черепе или на гипсовом его отливке воспроизводятся постепенно основные мускулы, затем наносятся гребни толщины, обеспечивающие в дальнейшем объективное построение схемы головы. В качестве скульптурной массы употребляется специальный воск.

Завершение работы над бюстом с учетом археологических и исторических данных (костюм, прическа) [3, с. 6].

По сложности реконструкции Герасимов разделяет следующие части:

- с самой большей вероятностью воссоздаются мягкие ткани, мышцы;
- за тем - нос. Хотя он и является выступающей частью головы и кажется сложным для точного восстановления. Однако Герасимов, а за тем и его ученица

Г.В. Лебединская, разработали правила реконструкции носа с высокой степенью вероятности;

- следующая часть это - губы. Здесь ширина рта определяется по зубам, так же определяется высота пигментированной части;

- глаза – разрез, постановка глазного яблока, толщина век и степень их отвислости, все считается с поверхности кости;

- самым сложным по степени точного воспроизведения являются уши. Так как ушная раковина так же индивидуальна, как и отпечатки пальцев.

«В криминалистике существуют концепты идентификации человека по форме его ушной раковины, по углублениям и возвышенностям ее профиля. Оттопыренность ушей определить возможно по восходящей ветви в челюсти, что называется сосцевидным отростком. Никитин – эксперт-криминалист, современный последователь метода Герасимова, провел связь в соотношении большого объема мозга с маленьким размером скуловых костей. Что является сапиентным признаком, то есть близким к человеку разумному» [4].

На ряду с вышеупомянутым, не маловажна и правильная посадка головы на шее. На что влияли массивность головы, длинна шеи, и отражалось это на расположении затылочного отверстия.

Так же антропологи утверждают, что можно определить и возрастные изменения. Герасимов, иногда намерено омолаживал восстановленные облики. Из соображения восприятия реконструкции зрителями. Известно, что время не щадит человека, особенно при тяжелых условиях быта. Внешний вид может выглядеть достаточно потрепанным. Поэтому, чтобы улучшить визуальное восприятие, реконструкции придавался более ранний возраст, чем тот в котором личность погибла.

Михаил Михайлович изучил не малые труды своих предшественников и современников, и довольно критично относился к реконструкциям того времени, в своих трудах он подробно указывал на грубейшие ошибки, допущенные анатомами и скульпторами. «Глядя на скульптуры, невольно отдаешь должное прежде всего мастерству скульптора. Все портреты выразительны и живы, и не посвященному в таинства антропологической науки человеку хочется верить, что они, действительно, были такими. Это, скорее художественная скульптура с некоторым участием ученого, а не наоборот» [5, с. 105]. Что характерно, при выполнении точной копии лица человека, оно не должно выражать, каких либо, эмоций. Поэтому часто в практике Герасимова, при выполнении реконструкции современников, они не были узнаваемы людьми, знавшими эти личности при жизни. Это же можно сказать и при снятии точного слепка лица человека, при отливке которого, например из гипса, сложно с первого раза опознать человека. Это обуславливается тем, что человек в первую очередь воспринимает эмоции и мимику другого человека. А также, большую роль играют глаза, как говорят - зеркало души. Именно отсутствие искры живых глаз, теплого выражения лица, и не дает мгновенного отклика и узнаваемости.

М.М. Герасимов был необычайно талантливым человеком, умеющим увидеть то, чего не видно, и во многом успешность его трудов обуславливается

именно этим талантом. Проведя детство в обстановке археологических раскопок, он мечтал узнать, как выглядел человек прошлого. Что в принципе ему и довелось совершить своими руками. Все же стоит признать, что не все элементы лица поддаются точной реконструкции на основании черепных данных. Однако, на сегодняшний день, на территории Казахстана имеется немало материалов, добытых в результате археологических раскопок. Для которых, реконструкция подобным методом, помогла бы продвинуться на несколько шагов вперед, и повсеместно привлечь должное внимание не только специалистов этой сферы, но и всех не равнодушных казахстанцев, желающих узнать историю своих предков и увидеть их в лицо.

Список используемой литературы:

1. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. // Советский художник. – Москва, 1980.
2. Пристрастие Михаил Михайлович Герасимов. Ред. Раушенбах Б.В./ Режим доступа: <http://www.rusanthropology.ru/index.php/informatsiya/novosti/614-pristrastie-mikhail-mikhajlovich-gerasimov>.
3. Восстановление лица по черепу (современный и ископаемый человек)/М. М. Герасимов / Академия наук СССР, Москва, 1955г.
4. Программа «Вся правда О...» <http://www.onlinetv.ru/project/33/> Эфир от 30 августа 2013.
5. Герасимов М.М. Основы восстановления лица по черепу. – Москва: Советская наука, 1949.

IV. КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ

КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ: ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИИ ХУДОЖНИК ПО КОСТЮМАМ В КИНО

Мусина М.М.

магистрант 2 курса специальности

«Сценография костюма театра, кино и ТВ»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - Дадырова А.А.,

кандидат философских наук, доцент КазНУИ

Создание костюмов в кино – очень сложная задача, так как, художник по костюмам является незаменимой частью целого мира кинематографа. Создание образов, пошив изделий, примерка костюмов, продумывание цветовых соотношений – ответственность за сложный рабочий процесс берет на себя художник по костюмам. Это титанический труд художника по костюмам, и тем не менее эта профессия успела завоевать любовь и уважение людей неравнодушных к искусству, к кино, к игровому жанру, и кроме того, стать незаменимой и уникальной творческой работой в театре и кино.

Не ошибемся, если отметим, что неким негласным девизом, художника по костюмам могла бы стать фраза: «В моей работе много меня». Ведь костюм – это личная история, при создании костюма необходимо придерживаться принципа, что хочется изменить в себе, наверное, только и так приходит понимание собственной работы и профессии.

Профессия художника по костюмам требует не только многолетнего творческого роста и поисков – это высокий уровень изобразительного искусства, умение передать в эскизе характер персонажа с помощью рисования мимики лица или позы фигуры, передача фактуры тканей, отличное знание цветоведения и также совершенствование особых качеств характера, которыми должен обладать художник по костюмам, такими как: коммуникабельность, настойчивость, стрессоустойчивость, усидчивость и целеустремленность. Кроме этого, художник по костюмам обязан знать технологию шитья, свойства различных тканей, историю костюмов разных эпох, буквально быть историком или аналитиком по костюмам.

Художник по костюмам каждый день развивается как личность и профессионал. Представителю этой профессии нельзя стоять на одном месте. Нужно быть в постоянном поиске, совершать некий research, узнавать новое, быть любознательным, посещать театры и постановки не только как специалист, но и как зритель, чтобы увидеть то, что может уловить художник по костюмам, не уставая

находить новое вдохновение для своего творчества, поиска и конечно же профессионального роста.

Художника по костюмам часто путают с костюмером. К сожалению, это большая ошибка. Задача костюмера - ухаживать за костюмом, следить за его состоянием. Костюмер может подшить изделие, подогнать его по фигуре актера, отвечает за чистоту костюма, его транспортировку, и вместе с ассистентом художника по костюмам является незаменимым помощником художника по костюмам.

По мнению некоторых режиссеров, костюм играет даже большую роль, чем декорация. В частности, А.С. Михалков-Кончаловский отмечал, что «...главная декорация жизни человеческой души неизменна на протяжении веков, это природа. Ее не надо строить: и лес, и небо, и море — декорация вечная. Если одеть человека в тогу и снять его на фоне зеленого луга, мы попадем в древний Рим; если на том же лугу мы снимем человека в рыцарских доспехах — это уже будут средние века; если же человек будет в современном костюме, то мы будем воспринимать ту же «декорацию» как современную. Поэтому лично я к костюму всегда отношусь с огромным вниманием» [1].

К работе художника по костюмам добавляются дополнительные сложности, связанные с бюджетными и временными ограничениями, в связи с этим условия работы затрудняются, и, увы..., возможности творить практически не остается. Не будем лукавить и отметим, что в настоящее время при создании отечественных кинокартин такого рода ограничения сталкиваются не только художник по костюмам, но и вся съемочная группа. Несмотря на эти временные трудности, каждый член съемочной команды пытается выложиться на все качество, чтобы работа дала максимально хороший результат [2, с. 1].

К примеру, есть такие моменты, когда художник по костюмам при участии в малобюджетном кинопроекте жертвует личным гардеробом, одевая актеров в личные вещи, также не исключено, что порой, он может купить за свой счет костюм для кинокадра, или оплатить химчистку игрового костюма, если продюсер ограничил финансирование кинопроекта. И подобных затруднительных ситуаций в съемочной практике очень много. Известно, что на съемках не может быть идеального рабочего процесса, даже банальный, а порой и не банальный, человеческий фактор может послужить причиной срыва съемок.

Ниже, хотелось бы привести некоторые факты из практического опыта специалистов, профессионалов, художников по костюмам, столкнувшихся с теми трудностями, которые были описаны выше.

Творчество отечественных художников по костюмам кино можно проследить в казахстанских кинокартинах. Самая яркая картина, которая отражает самобытность и душу казахского народа, не ошибемся, если отметим, что это фильм «Кыз Жибек». Художником постановщиком и художником по костюмам этого фильма была Гульфайруз Исмаилова. По её эскизам были сшиты костюмы к фильму «Кыз Жибек» [3, с. 12].

Художник по костюмам Камила Нурмагамбетова поведала о том, что

однажды произошел очень интересный случай, который произошел на съемках фильма «100 минут о любви» (2017 год). Тот самый случай, когда департамент костюма находит выход из сложной ситуации за несколько минут до съемок. Съемки происходили на джайлау в двух часах езды от города. Стояла задача подготовить актера к съемке, и вышло так, что игровые брюки и галоши остались в городе. И так как эти вещи уже были заявлены в предыдущих сценах, в данной сцене должны были быть идентичные брюки и галоши. Ассистент художника по костюмам не долго раздумывая берет машину и едет в соседний аул успев возвратиться на локацию с необходимыми вещами.

Стоит ли говорить, что в этой ситуации художник по костюмам и его ассистенты испытали большой стресс... В итоге, что имеем, первое, то, что ответственные за костюм могли подвести всю съемочную группу, второе, за срыв съемок пришлось бы нести материальную ответственность.

Например, срыва съемок из-за костюма в практике художника постановщика Евгения Пака, не было никогда. Даже несмотря на некоторые казусы, форс-мажорные ситуации, департамент костюма всегда находил выход. «Нельзя говорить на площадке слово «нет», - рассказывает Евгений Пак, - если оказалось так, что костюм отсутствует на момент съемок, художник по костюмам и его команда обязаны предложить другие варианты на то они и здесь, чтобы решать критические ситуации по костюму».

Так же Евгений Пак отметил, что на исторических постановках художник по костюмам работает с подлинными материалами, изучает быт и жизнь народа той или иной эпохи, общается с историками. Е.Пак подчеркнул: «Слухи в кино распространяются мгновенно. И если получилось так, что ты допустил ошибку в своей работе, больше тебя не пригласят сотрудничать».

Художник по костюмам фильма «Подарок Сталину» (2008 год) Нурия Каспакова рассказывает о сложностях работы художника по костюмам в кино, буквально следующее: «Водитель нашего семиметрового костюм-вагона, дядя Женя, назвал меня *главной по тряпкам*. Наш трейлер был полностью забит историческими костюмами. Каждое утро дядя Женя, ругаясь, умудрялся взгромоздить мою «костюмерку» на колёсах на самую высокую гору, разгребая снег и цепляясь за военную машину, а после заката спускал, крестясь и причитая. Как-то в выходной день он пришел мне помогать пришивать погоны с подворотничками к военной одежде. Старый солдат, хорошо пришил, кстати, лучше, чем я и костюмеры. Пока дядя Женя шил, поведал, что обижен на меня за то, что я раньше всех выезжаю и позже всех возвращаюсь на базу: «Вы, оказывается, пока все ещё спят, готовите костюмы на следующий день, а днем работаете на съёмках, потом еще приводите в порядок всё, фотографируете, записываете, рисуете полночи. Мужики так не работают, как вы, девочки». Вот оно где, признание».

«Странно себя чувствуешь, когда приходишь на площадку, снимаешь с себя пиджак, одеваешь его на актрису и она так пойдёт в кадр. И негде там творить. В малобюджетных современных картинах нет возможности полёта, где можно применить свою фантазию», - продолжает Нурия Каспакова.

Действительно, в настоящее время на некоторых отечественных кино-

картинах выделяется маленький бюджет на костюмы. Работа художника по костюмам упирается в бюджет и превращается не в творческую работу, а в техническую. Это отметила и Асель Кенжетаева, дизайнер и художник по костюмам, в свою очередь, поработав в кино, сделала выбор между семьей и кино в пользу семьи: «На съемочном процессе огромная физическая нагрузка. Там сильно думать не надо. Нужно выполнить задачи, которые поставлены. А вот творческой работы становится всё меньше и меньше».

Для Асель Кенжетаевой трудности в рабочем процессе заключаются в процессе общения с актерами. Самое интересное происходит именно в костюмерной, когда актриса считает себя великим модельером и отказывается одевать утвержденные костюмы. «То, что до этого художник шерстил историю, сценарий, обсуждал с режиссером характер героини (заметьте не актрисы), замучил портных, и ночь не спал, чтобы подготовиться к защите, неважно. Нужно, чтобы красиво, чтоб со мною носились все... и платье подарили. А в титрах-то фамилия художника по костюмам будет стоять... на минуточку» - делится своим наболевшим Асель Кенжетаева.

Подобных историй в кино множество. Художник по костюмам должен обладать холодным умом, чтобы трезво оценить ситуацию и не поддаться панике, не дать эмоциям взять верх над собой. Для этого часто приходится нарушать привычные правила. И это постоянно заставляет тебя мыслить шире и искать новые нестандартные, а зачастую креативные решения.

Но также хочется отметить и несомненную положительную динамику в отечественном кинопроизводстве, благодаря которым казахстанское киноискусство продолжает развиваться, словно делосский пловец из знаменитой древнегреческой истории о пловце, все время плывущему к острову и, казалось бы, уже доплыл, но нет, остров вновь отдаляется на длительное расстояние, до которого снова необходимо плыть.

В настоящее время в отечественных сериалах стали использовать английскую систему съемок, которая систематизирует работу каждого департамента. Тщательная подготовка к работе английских коллег обеспечивает комфортный съемочный процесс. Английская система отличается тем, что художник по костюмам на отдельной доске отмечает номер сцены, сценарный день и фотографию костюма. Второй режиссер на своей доске заранее пишет дату съемок и последовательность сцен. И так у каждого департамента есть свои доски с референсами и особенностями их работы. Рабочие доски расположены на всеобщем обозрении, и, таким образом, съемочная группа в курсе рабочего процесса каждого департамента.

Эта система очень практичная с технической точки зрения, так, к примеру, если художник по костюмам ошибется и случайно забудет одеть на актера некоторые детали костюма, то взглянув на заранее подготовленные фотографии на рабочей доске, можно будет избежать неприятного казуса. Художник по костюмам Камила Нурмагамбетова поделилась тем, что на съемках сериалов «Перекресток», «Асель и ее друзья», съемочная группа использовала английскую

систему, и рабочий процесс шел сравнительно легче. К примеру, на съемках комедийного сериала «Киберзащитники», департамент работал по этой системе. Актеры смотрели на рабочую доску с обозначением сценарных дней и фотографиями образов, и уже смогли сами переодеться без посторонней помощи.

Кроме этого, в казахстанской киноиндустрии стали активно использоваться специальные платные электронные программы для систематизации и менеджмента съемок. С их помощью вся техническая работа продлевается заранее, и на момент съемок не появляются неожиданные моменты. На съемках сериала «Жолайрык» (2019 год) автору статьи впервые удалось поработать в программе FilmToolz. В чем ее особенность и как она помогла в рабочем процессе? Дело в том, что во время читки работник съемочной группы заходит в эту программу через гаджет со своего аккаунта, открывает сценарий и на каждой сцене отмечает пометки от своего департамента – костюм отмечает номер образа, художник пишет нужный реквизит, бригадир по массовке количество актеров массовых сцен. После читки второй режиссер готовит кпп и вызывной (расписание), в котором уже автоматически указаны пометки. Данная программа значительно облегчила работу всего департамента и избавила от некоторых технических моментов.

Ранее было отмечено, что из-за ограничения по бюджету фильма художник по костюмам перестает творить. Но необходимо отметить, что отношение продюсеров к костюму с каждым годом становится серьезнее, и тем самым увеличивается бюджет на костюм. Постепенно меняется в лучшую сторону отношение к кинопроизводству, так как приходит понимание того, что попытаться собрать команду из опытных специалистов, не так-то просто.

Помимо своих профессиональных навыков, художник по костюмам должен обладать следующими качествами, такими как: ответственность, настойчивость и коммуникабельность.

В настоящее время в Казахстане все чаще стали снимать исторические художественные фильмы, и это не может не радовать. При просмотре наших картин зритель растворяется в атмосферу фильма, следствием этого выступает то, что состоялся плодотворный творческий тандем режиссера с оператором и художественным департаментом. К примеру, фильмы Акана Сатаева «Районы», в котором художником по костюмам была Елена Рубанова, и «Томирис», где работала художник по костюмам Асель Шалабаева. В этих картинах проработана каждая деталь, костюмы соответствуют моде той эпохи, отлично передают характер и историю персонажа. После премьеры фильма «Томирис» Асель Шалабаева в социальных сетях поделилась референсами образов фильма, где подробно описывает символику костюма, свою идею и процесс создания. Это в свою очередь свидетельствует о том, что у художника по костюмам было достаточно времени и бюджета для воплощения своего творческого замысла.

Профессия художник по костюмам кино набирает стремительное развитие и является востребованной и необходимой для индустрии кино в настоящем и без сомнения, в будущем.

В наше время все больше современных казахстанских режиссеров серьезно

и внимательно относятся к костюму, образу персонажей. Поэтому профессия художника по костюмам стала актуальной и интересной. Конечно, необходимо признать, что в будущем профессия художника по костюмам в отечественном кинопроизводстве потерпит изменения. Если сейчас художник по костюмам ответственный за фактурирование костюма, то в будущем, возможно, появится художник по фактуре тканей, который будет работать совместно с художником по костюмам и создавать исторические, современные игровые костюмы с уникальной и реалистичной фактурой тканей. Такая практика используется в зарубежном кинопроизводстве.

С каждым годом качество отечественного кинопроизводства будет только расти, а вместе с ним и профессия художника по костюмам будет выходить на новый уровень и получать высокий статус.

На сегодняшний день снято множество документальных фильмов и написано бесчисленное количество статей о различных кинопрофессиях. Но работа художника по костюмам кино зачастую остаётся в тени, за кадром. Достаточно мало информации на просторах интернета посвящено профессии «художник по костюмам кино», что еще раз подтверждает актуальность темы.

Кроме этого, необходимо подчеркнуть, что при подготовке статьи были использованы личные наблюдения и опыт, полученный на съёмочных площадках, что в свою очередь позволило раскрыть проблемы и актуальность профессии художника по костюмам кино.

Список литературы:

1. Из интервью А.С.Михалкова-Кончаловского образовательному portalу argamas. Ru
2. Inbusiness.kz – электронный журнал, 20.06.2019 г.
3. Костюк Л. Покоряющая сила таланта // Простор. – 2015. - № 9.

ДЕРЕКТІ КИНОДАҒЫ ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕР ЖӘНЕ ФИЛЬМ ДУБЛЯЖЫ

Базылбек А.А.

2 курс магистранты, мамандығы «Операторлық өнер»

Қазақ Ұлттық Өнер Университеті

Ғылыми жетекші – Н.Р. Мұқышева,

өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

Бүгінде кино жергілікті проблемалар мен ерекшеліктермен тұйықталмайды, әлемнің дүниетанымдық бейнесін көбірек айтуға және көрсетуге тырысады. Кинематографта өнер ретінде шек жоқ болғандықтан, шетелде фильмді түсінудегі маңызды құрамдас бөлігі - дубляж.

Ресей кинонарығы шетел тіліндегі киноларды аудару мен дыбыстауды жүзеге асыра бастаған әлемдегі алғашқылардың бірі болып табылады. Бірінші

кеңестік дубляж режиссер Джеймс Уэйлдың Герберт Уэллстің туындысы бойынша «Человек-невидимка» фильміне 1937 жылы жүзеге асырылды. Дубляждың режиссері Марк Донской болды, дубляжбен жұмыс бір жылға жуық жүргізілді. Кейіннен дубляж әдеттегі іс болды, атап айтқанда, Ресейде шетел тіліндегі фильмдерді дубляждауды жүзеге асыратын компаниялар саны көп пайда болды.

Бірақ әр елде мұндай тәжірибе жоқ, мысалы, Ұлыбритания, Португалия, Данияда және Еуропаның бірқатар елдерінде тек балаларға арналған телебағдарламалардың қайталануы жүзеге асырылуда, ал қалған фильмдер субтитрлермен шығады. Германия, Италия, Испанияда барлық шеттен келген кинолардың толық дубляжы жүргізіледі. Сонымен қатар, өз дубляжы жасалатын елдердің мысалдары да бар, басқа елдердің дубляжы да пайдаланады. Олардың қатарына жақында шетелдік фильмдерді мемлекеттік тілге көшіре бастаған Қазақстан да бар. Дегенмен, Қазақстан Ресеймен кинотеатр нарығын бөлісетіндіктен, яғни негізгі сатып алу мен дубляжды Ресей жүзеге асырады, ал Қазақстан көбінесе қайта сатып алады, тиісінше өнім шығаруда сол сияқты болады. Оның сапасы жыл сайын төмендеп келеді. Дубляж, аударма немесе, оны кейбіреулер бейімделу деп атайды (бұл контексте мүлдем сәйкес келмейді), бес негізгі нысаннан тұрады, бұл - түпнұсқа ойды сақтай отырған әдеби аударма, дыбыстандыру үшін актерлерді таңдау, цензурау, жалпы сөздерді аудару (сол бейімделу) және кино атауын аудару. Дубляждың нашарлау проблемаларының түбірін түсіну үшін дубляждың әрбір бөлігін бөлек талдау қажет.

Бейімделу. Оны фильм әлеміне қандай да бір елдің көрерменін көшіруді жеңілдету үшін пайдаланады. Кейіпкерлер орыс тілінде сөйлегендіктен, онда олар ресейлік тақырыптарды талқылауы керек. Бұл істе барлық мультфильмдерді ресейлік көрермендерге оңай меңгеру үшін жасайтын Рихард компаниясы алға шықты, мысалы, режиссерлер Эндрю Стентон мен Энгус Макклейннің «В поисках Дори» фильмінде океанариум бойынша жол көрсеткішін дыбыстандырған Сигурни Уивердің дауысын Николай Дроздовтың дауысына ауыстырды, өйткені оның дауысы ресейлік көрермендерге флора мен фаунаның білгірі ретінде үйреншікті. Айта кететін жайт, басты кейіпкерлер Николай Дроздовқа жүгінген. Бұл бастапқы тұжырымдаманы бұзбаған, тек қана меңгеруге көмектесетін сапалы бейімделудің ең сәтті мысалдарының бірі. Уэс Крейвеннің «Кошмар на Улице Вязов» культты слэшері бастапқыда "A Nightmare on Elm Street" деп аталған, кейін Элм Стритпен Улица Вязов болып ауыстырылды, солай жасаушылардың өзіндік ойы сақталған. Жалпы, бейімделу – жақсы тәжірибе. Тек адам тегі мен үй-жайлар атауларынан бастап, бәрін аудармай, шектен шықпау керек. Бұл бізді келесі тармаққа көшіреді.

Жалқы есімдерді аудару. «Гарри Поттер» фильмдері топтамасының түпнұсқа тілі кез келген жастағы адамдар үшін түсінікті етіп бейімделген және экрандаудың аудару мәселелері тікелей кітап аудармасымен байланысты. Северус Снейп Северус Снегг, Невилл Долгопупс болып аударылды. Жеке атауларды бейімдеу және аудару, бір қарағанда, бір ғана тармақ болып табылады. Бірақ іс жүзінде бәрі олай емес, оның жақсы мысалы - бұл Уэс Крейвеннің «Кошмар на Улице Вязов» фильмі түпнұсқада «A Nightmare on Elm Street» деп

аталған, Ресейде Элм атауы бар көше жоқ, ал оның тікелей аудармасы Вяз сөзі, сондықтан фильмнің атауы да солай болды. «Кошмар на улице Элм» фильмі «Кошмар на улице Вязов» дегеннен кем танымал болмас еді, бұл жай ғана меңгеруге көмектесу үшін жасалған. Ал жалқы есімдерді аудару - бұл мүлдем басқа мәселе, Гарри Поттер - әлемде басқаларға ұқсамайтын атты қалдыруға болмайтын бірде-бір себеп болған жоқ. Бұл сөздердің дәлелі және жарқын мысал ретінде режиссер Питер Джексонның «Властелин Колец» фильмінің трилогиясы, онда Гэндальф түстерін қоспағанда, бір де бір сөз бейімделмеген/аударылған жоқ, себебі бұл қажет емес, ол дубляжға ешқандай зиян келтірген жоқ, ал көрермен болып жатқан жағдайды толық түсінді.

Цензурау. Отандық прокатта жасы бойынша рейтингтер жүйесі енгізілді, ол «Барлығына арналған фильмдерден» «21+»- ке дейін өзгеріп отырады, алайда, тіпті ең «ересектерге» арналған нұсқаларда қандай да бір әдепсіз лексика жоқ. Бұл, әрине, проблема, өйткені әдепсіз лексиканы жою/жұмсарту рәсімі іс жүзінде бөтен туындыға басып кіру болып табылады. Егер шартты Квентин Тарантино өзінің кейіпкері үшін ұрысуды қажет деп санаса, онда ресейлік прокатшыларға режиссердің бастапқы ойын түзету құқығын кім берген? Бұл ретте «тоқсаныншы» жылдардың басында ресейлік бейне-прокатта «авторлық» аудармадағы фильмдер жиі пайда болғанын атап өту қажет. Юрий Живов, Андрей Гаврилов сияқты адамдар цензураудан әрдайым өтсе де, қазіргі кинопрокатта жасалғандай, дөрекі лексиканы толық кеспей-ақ, жеңілдетіп қана аударған. Ғасыр соңына қарай ғана фильмде қалай айтылса, солай тура аударған аудармашылар пайда болды, олардың арасында Дмитрий «Гоблин» Пучков та өте танымал болды, бірақ бұл екі мысалды қарастырудың қажеті жоқ, өйткені бұл аударманың сапасы жалпы орта деңгейде болды.

Дыбыстандыруға актерлерді таңдау. Алдыңғы тараулар ұсақ мәселе болса, актерлерді таңдау және олардың дыбыс жазу студиядағы жұмысы – ол аса зор мәселе, өйткені бұл іске деген көзқарастың өзі күрт өзгерді. Бүгінгі таңда актерлер бір-бірден жазылады, ал ең жақсы жағдайда кадр бойынша серіктесті құлаққаппен естиді. Олар өздерімен өздері жиі сөйлеседі. Сондықтан экрандық химия жоғалады. Ресейдегі ең танымал және кәсіби актерлердің бірі Денис Беспалый сұхбаттың бірінде былай деді: «Кейде сурет соңына дейін келмейді. Кинотеатрда көретініміз емес, тек ақ реңде менің кейіпкерім келеді. Немесе - оның бір ғана ерні. Барлық экранда. Сонда ол қайда келді, ол неге дейді, кімге айтады, неге айтады?» [1, 2 б.].

«Көбінесе дубляждың актерлері бірнеше фильмдер мен кейіпкерлермен бір мезгілде жұмыс істейді. Жұмыстың ерекшелігіне байланысты олар жиі микрофон алдында бірден бейнеге кіру керек. Кейде ықтимал қарақшылыққа қарсы күреске байланысты актер мен кейіпкер оны көре алмайды» [2, 3 б.].

Дубляж жасалатын елдердің әрқайсысында әрбір ірі Голливуд актеріне дыбыстандыру актері бекітіледі. Оларды актерлердің өздері немесе фильмнің құқық иеленушілері таңдайды. Ал, алаңда актерлер орындайтын жұмысты және дыбыс жазу студиясының кабинасында жүргізілетін дыбыстау процесін салыс-

тыруға болмайтын шығар. Сол себепті, дубляждың актерлері көбінесе "соқыр" жұмыс істеп, өзінің түпнұсқаларына әрдайым сәйкес келмейді.

«Көрермендер жиі ойлайды: о, қате аударма. Хаа, біз оған кінәлі емес! Бұл супервайзердің жұмысы. Ал біз оларға қарсы тұралмаймыз. Аударма жасалады. Супервайзер орыс тілін білмеген кезде, ол аударуды талап етеді. Сіз не болып жатқанын түсінесіз бе?» [3, 1 б.].

Осыдан өз кейіпкерлерінің арасындағы «химияға» сүйенетін фильмдер зардап шегеді. Жаңа мысалдардан «Ла-Ла-Лэнд» картинасы ерекшеленеді, ондағы дубляждың актерлері түпнұсқаға сәйкес келмейді, аударылған фильмде түпнұсқадағы актерлер көрсеткен сезімдер, ойындар, қорқыныш сезімдерін сезіну мүмкін емес, өйткені «Ла-Ла-Лэнд» картинасында дубляж актерлері парақтан мәтінді жай ғана оқып, бірде бір эпизодта шын ойынамайтын, жылына шығатын жүз картинаның бірі.

Атауларды аудару. Бұл ең айқын проблемалардың бірі. Егер алдыңғы тармақтарға қатысты сұрақтарға ықтимал жауаптар болса, онда ресейлік прокатшылар фильмдердің атауын неге өзгертеді деген сұраққа жауап жоқ. «Киіміне қарап, қарсы алады», - бұл сөйлемше осы жағдайға сәйкес келеді. Көбінесе, фильмнің атауы, ең алдымен көрерменнің назарын қызықтырады. Мысалы, «Реальная любовь» фильмін де түсірген режиссер Ричард Кертистің «О времени» өте ақылды фильмі ресейлік прокатта «Бойфренд из будущего» атауымен шығып, көптеген әлеуетті көрермендерді үркітті. Бірақ түсініксіз алмасулар да бар, мысалы, Пол Томас Андерсонның «There Will Be Blood» фильмі «И будет кровь» деген мағыналы атаудың орнына «Нефть» деген мағынасыз атауды алды. Тағы бір мысал, Кеңес дәуірінде Билли Уайлдердің «Some like it hot» картинасы, «Некоторые любят погорячее» атауын «В джазе только девушки», деп өзгерткен, бұл көрерменді жаңылдырып, фильмнің акценттерін өзгертті. Кейбірде кино атаулары өзгертілмейді, мысалы Кристофер Ноланның «Interstellar» фильмінің «Межзвездный» деген аудармасы болса да, «Интерстеллар», ал Пак Чхан Уканың «Oldboy» болып түпнұсқамен қалдырылды. Атаулардың аудармасында қисынды және нақты түсіндіретін ережелерді іздеу мағынасыз. Сонымен қатар, кейде атаудың өзгеруі фильмге оң әсер ететінді ескермеуге болмайды, мысалы, орыс көрерменіне мағынасыз «Hitch» атауы «Правила съема: Метод Хитча». «Fast & Furious»- дегі «Быстрые и Дерзкие» мәнсіз және мағынасыз сөз тіркесін сәтті табылған «Форсаж»-бен ауыстыру, немесе, фразеологизмді фразеологизммен ауыстыру, мысалы, «Die Hard»-ты «Крепкий орешек» деген ауыстыру - бұл ережеден тыс жағдай және сәтті табылған ауыстыру.

Бұл тараулардың барлығы фильм үшін үлкен проблема – ол бастапқы ойдың өзгеруі. Ең сұранысқа ие дубляждың актерлері жылына 60-70 рөлге ие, дубляждың режиссерлері де солай. Драматургияның барлық ережелері бойынша сан әрдайым сапаға айналады. Бірақ, дубляж болған жағдайда, аудармалардың сапасы жыл сайын төмендейтінге қарағанда, дубляж бұл ерекшелік. Бірақ ол біртума шығарманың тілін білмеген көрерменге киноның мазмұнын жеткізіп, өзінің қызметін үздік орындайды. Ол түрлі елдерде өз аударма студияларын аша

бастаған Голливуд студияларының қамтылуын кеңейтуге мүмкіндік берді. Оның арасында Қазақстан да, ол соңғы уақыттан бастап, қазақ тіліне аударыла бастады. Бұл ретте, 2012 жылы шыққан «Мәдениет туралы» заңындағы түзетулерге сәйкес «Қазақстандық кинотеатрларында көрсетуге арналған барлық фильмдер қазақ тіліне аударылу тиіс» [4, 12 б.] деректі назардан тыс қалдырмау қажет. Бірақ, бүгінгі таңда тек 14-тен сәл ғана артық фильм аударылған және Заңның бұл бабы келесі себептер бойынша қызмет ете алмайды.

«Дистрибьютор кинолардың көшірмелерін әкеледі, кеденден өткізеді, оларды кинотеатрларға таратады, ақша жинайды. Ал фильмдердің дубляжін жасау тек оның ғана құқығы бар, кинотеатрлардың ондай құқығы жоқ.

Бірақ таратушылардың фильмдерді аудару үшін қажетті инфрақұрылымы мен шығармашылық кадрлары жоқ. Демек, олар тек дубляжға тапсырыс беруге тура келеді. Біз жылына екі жүзден астам фильм түсіреміз. Демек, біздің шығынымыз шамамен 15 миллион долларды құрайды. Өткен жылы біздің айналымымыз 40 миллионға жуық болды. Олардың жартысы кинотеатрларда қалды. Енді бізге 15 миллионды жұмсауды ұсынамыз. Бұл мүмкін емес. Жүйеде мұндай ақша жоқ. Оларды алатын жер жоқ» [5, 7 б.].

Сонымен қатар, 2012 жылдан бастап, «Меломан» компаниясы «Болашақ» бағдарламасының қолдауымен фильмдерді қазақ тіліне аударуды орыс тіліне аудару нұсқасы бойынша жүзеге асырып келеді, құқық иеленушімен барлық дауыстар бектіліп, соңғы аудару шетел жүргізілу туралы уағдаластық бар.

«Ең дұрысы, суреттің толық дубляжы жарты жылдан кем емес уақыт алады, өйткені киноның қазақ тіліндегі мәліметтері Қазақстанда емес, Лондонда, Shepperdston студиясында жасалатынын ескеру қажет, бұл да уақытты қажет етеді. Біз екі айда дубляжды жасадық, бірақ бұл өте қиын болды. «Университет монстров» фильмінің материалдарын біз премьерға дейін төрт-бес ай бұрын ала бастадық» [6, 3 б.].

Қазақ тіліне аударылған фильмдер Disney компаниясына тиесілі, олардың арасында қазақ тіліндегі «Cars 2» немесе «Көліктер-2» дубляжындағы алғашқы фильм, ал жаңа мысалдардан «Avengers: Age of Ultron»/ «Кек Алушылар-2: Альтрон дәуірі» тағы да Disney компаниясында аударылған, бұл мысалдардың арасында 4 жылдағы айырмашылық бар, ол үшін дубль сапасының арттыруын, дыбыстандыратын актерлерді дәл таңдауды анық көруге болады, қазақ тілінің фонетикасы ағылшын тілінен әлдеқайда ұзын болғандықтан, кейбір жерде сөздер «липсинкаға» (ерінге түскен) кесіледі. Бірақ мұнда басқа мәселе, Disney компаниясының қазақ тіліне аударылған барлық фильмдері диалог пен актерлік ойын туралы емес, әзілдер бар, бірақ оларға жағдайларда қатысты құрылады, қиын аударылатын өткір сөздер жоқ, көп актерлік диалогтар да жоқ, сондықтан олардың аудармасын салыстырудың қажеті жоқ. Ол ең аз міндеттерді орындайды, әзілдерді (қалай пайда болады) аударып және көрерменге қажетті ақпаратты жеткізеді, қалғандары - жарылыстар, төбелес, трюктер өзгеріссіз қалады, соның нәтижесінде көрермендердің көпшілігі тіпті өзгерістерді байқамауы мүмкін.

Бұл қажет пе деген мүлдем басқа мәселе? Кино білім беру қызметін де атқарады, әрине, аударма тіл үйренуді насихаттайды, кино кейіпкерлері қандай тілде сөйлесе, оның көрермендері де сол тілде сөйлесуге тырысады. Бұл өте жауапты қызмет, ол көбінесе ондаған адамның міндеті, бірақ олар барлық ынта мен ықыласына қарамастан, түпнұсқа деңгейіне жете алмайды. Дыбыстандыру студиясы ауа райы жағдайына байланысты емес, кез келген қалада, соның ішінде Астанада да құрылуы мүмкін, бұл дубляждың актерлерінен дубляж төсегішінің кәсібімен аяқталатын, көп жұмыс орындарын жасайды. Тағы бір мәселе - бұл өте шығынды процесс, өйткені қазақ тілінде тек Қазақстанда ғана сөйлейді және оның барлық жерлерінде емес.

«Дамыған елдерде бір кинотеатрға шамамен 60 мың тұрғын келеді, осыған орай Қазақстан аумағында 200 кинотеатр жұмыс істеуі тиіс. Қазіргі уақытта Қазақстанда 6 кинотеатр желісі - Kinoplexx, Kinopark, Star Cinema, Otau Cinema, «Арман» және «Меломан» жұмыс істейді, олардың жиынтығында 20 мыңға жуық көрерменге арналған 121 кинозалы бар 33 кинотеатр басқарады. Елдің кинозалдарының 70% Астана және Алматы қалаларында» [7, 8 б.].

Киноға баратын ірі қалалардың көрермендердің көбі қазақ тілінде сөйлемейді, ал ауыл туралы айтпағанда, облыс орталықтарындағы кинотеатрлардың жағдайы мүшкіл. Қаржы жағынан қарағанда, бұл іс шығынды және оны қалай да бір ақтаудың жалғыз жолы - бұл Қазақстанда "Меломан" желісін тарататын DVD/Blu-ray сияқты қайталама прокаттау нарығы, ол шетелдік фильмдерді дыбыстайды. Бұл заңды енгізбесе қайтеді? Қазақ тіліне дубляж жасауға қаражаты бар, мүдделі тұлға жасаған дұрыс болмай ма?

Әрбір режиссер/дубляждың актері өмірде бір рет мынадай мазмұндағы сөйлемді айтқан: «Біз не істеп жатырмыз, бұл дубляж емес, жаңа фильм жасау», - бұл негізгі мәселе, бастапқы мағынадағы дубляж шетелдік фильмді аударма тіліне көшіру процесін баяғыда тоқтатты. Бір нәрсе кесіледі, бір нәрсе қосылады, жеңілдетіледі және т. б.

«Ал түпнұсқа деңгейіне қалай қол жеткізуге болады?» деген орынды сұрақ пайда болуы мүмкін. Көптеген адамдар киноның барлық қырларын басқа тілге көшіру мүмкін емес деп ойлауы мүмкін. Оның ең жарқын дәлелі - Джеймс Кэмеронның «Терминатор 2: Судный день» фильмінің орыс тіліндегі аудармасы барлық 5 ережелердің эталоны деп санауға болады, барлық сөз тіркестер өз орнында сақталған, контекст сақталған, дыбыстау актерлері дәл таңдалған, аударма бөлшектерге дейін дәл жасалған, жалқы аттар аударылмаған, және ең бастысы, бейімделу жоқ болғанның өзінде дәл болған, «Terminator 2: Judgement Day» деген атпен қоса, ағылшын тіліндегі емес сөз тіркестері аударылмаған. 1992 жылғы фильм аудармасын ең дұрыс деп айтып, үлгі ретінде алуға болады. Алайда, бұл жағдайдың мән-жайы фильм шыққан сәттен бастап, 25 жыл өтті, ал аударма сапасы жыл сайын төмендеп барады.

Қорытындылай келе, Қазақстан индустриясының мемлекеттік тілге дубляжды жүзеге асыру үшін база құруға деген талпынысы авантюра деп сеніммен айтуға болады. Ресей нарығы және оның сұранысы аудармашыларға шығатын кинолар санына қарай дубляждың сапасын төмендетуге мәжбүр етті.

Сонымен қатар орыс тілі халықаралық тіл болып табылатындығын ұмытпау керек, ол төрт елде ресми мәртебеге ие, ол орыс тілінде сөйлейтіндер саны одан да артық.

Дубляжды жүзеге асыруға мүлдем басқа көзқарас қажет, оны жасауға көп уақыт бөлу керек, кино, кинотеатр прокатына кейбір кідіріспен шықсын. Көпшілік қарсы болады, әрине, себебі кино нарығындағы курстар ауысу жылдамдығы киноны мүмкіндігінше тезірек көрсетуге мәжбүр етеді, бірақ бұл тұтастай алғанда кинематографтың проблемасы. Бұл мәселеде ең бастысы - проблеманың ауқымын түсіну. Өйткені, егер ойланатын болсақ, соңғы 25 жылда орыс тілінде кино көрген адамдардың көпшілігі оның бастапқы ойындағы бірде-бір фильмді көрмеді. Сол себепті аралас пікірлер, пікірдегі біртүрлі шашыраңқы. Орыс тілінде сөйлейтін көрермендерге киноны автор ойлаған түрде көрсетудің жалғыз жолы - оны ерекше дыбыста шығарумен қатар ойлаған түрде қайтару. Бұл дубляждың сапасын арттырады, ондағы суырып салма сәті жойылады, дубляж актерлерінің сапасы артады. Бірақ, егер орыс тілінде сөйлейтін көрермендерге дубляж авторлары кино мәнінің өзгертіп, қандай да кемшіліктерге жол берсе, ал кино көрермендері оны көрмесе, онда дубляж авторларына бұл олқылықтарды түзетудің қандай қажеті бар, деген сұрақ туындайды.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Марина Кобелеваның мақаласы ««Индустрия кино»: актёры дубляжа» // filmpro.ru - 2012.
2. «Арман» кинотеатрлар желісінің директоры Бауржан Шукеновпен сұхбат// Время - 2012.
3. Любинайте М., Бейсенбаева А. Трудности перевода // Forbes Kazakhstan - 2013.
4. Кузьмичева С. А. Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Москва, 2012. - № 9 (642).
5. Хаджиев Т.И. Казахстанский рынок киноотрасли // Программа международной научно-практической конференции «Кинематограф и телевидение на современном этапе: Проблемы режиссуры, продюсирования и драматургии», Алматы: 2013.

Г. МЕРҒАЛИЕВАНЫҢ РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ ІЗДЕНІСТЕР

Омарова Қ.Б.

2 курс магистранты, мамандығы «Театр режиссурасы»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Ескендилов Н.Р.,

доктор PhD, ҚазҰӨУ доценты

Театр – сан қырлы өнер түрлерінің басын қосатын алып мекеме. Ол бүгінгі мәдениетіміздің үлкен жетістіктерінің бірі. Ол басқа өнер түрлеріне қарағанда табиғаты өзгеше екендігі ертеден аян. Себебі, спектакль жасауға театрда жұмыс

істейтін бүкіл ұжым жұмыла араласады. Әрбір қызметкердің өзіндік орны бар. Сондықтан актер шеберлігінің, режиссураның іргетасын қалаған театр реформаторы К.С.Станиславский сегіз томдық еңбегінде: «Театр – синтездік өнер. Ол тек актер мен драматург, режиссерлердің бірлігі ғана емес, ол суретшілер мен композитордың, тігін, грим, жарық шеберлерінің ортақ шешімге келетін орны» [1, 69 б.], – деп жазған болатын. Расында да, сахна өнері саласында шынайы өнер туғызушылар жеке-дара адам емес, керсінше біртұтас шығармашылық ұжымнан құралған үлкен топ. Сондықтан да В.Г.Белинский «Театр – это истинный храм искусства, при входе в который вы мгновенно отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений...» [2, с. 20], – деп бекер айтпаса керек. Себебі онда драматургия, хореография, композитор, вокал, грим, костюм, музыка, жарық эффектілері, режиссура, мүсін, сурет, қолданбалы сәндік өнері, актер шеберлігі, т.б. бірігуі арқылы синтездік өнер туындайды. Осындай сан түрлі өнердің жиынтығынан құралған театр өнері бүгінгі күнге дейін жан-жақты өсіп, құлашын кеңге жайып, өркендеуде.

Театр атты лып мекеме жай көңіл көтеру орны емес, рухани білім мен ілімнің қоймасы ретінде саналады. Ол – жер мен көктегі қиял-ғажайыптар әлемімен қатар қоғамдағы түрлі мәселелердің шешімін табуға көмектесіп, ойландыратын дүние. Тағы да айта кететін жайт, саф өнердің болмысқа қарағанда айтар ойының еркіндігінің ауқымы кең. Сондықтан да, ол мүлдем өзгеше, жаңа деңгейдегі өз әлемін жасайды. Мұндағы еркіндік өмірде кездесе бермейтін мүмкіндіктерді сахнада туғызады. Оны сезіну – өмірдің ащы шындығын сырттай бақылап тұрғандай әсер қалдырары хақ. Алайда, адамның ішкі жан дүниесін ақиқатты көрсетумен ғана ашу мүмкін емес болғандықтан театр өнері адамның ой-қиялына ерік пен еркіндік беріп, оны дамытып, қимыл-әрекетіне мүмкіндік береді. Егер өнер түрлі кеңістіктегі таным болса, ең алдымен «адамды тану» болып табылады.

Қазіргі заман театрының негізгі тірегі – драматургия екені айдан анық. Себебі, әдебиетті, оның ішінде драматургия саласы өмір парақшаларынан алынады және ол заманның айнасы болып есептеледі. Драматургтың қаламынан туындаған қайталанбайтын шығарма басты құндылық. Ол театрдың бағыт-бағдарын анықтайтын, режиссердің қиялын өрбітетін басты нысана. Театр өнерінде драма мен сахнада орындалатын қойылымдардың барлығы өмір сүріп келеді. Егер адамда сезім мен эмоция болса, онда драма да өмірін жалғастыра бермек. Бұл өнердің бір бөлігі ретінде драматургия оны толықтырып отырады. Театр шығармашылығының күрт құлдырауы немесе шарықтауы драматургияға байланысты. Қазіргі кездегі театрға қойылған талаптарға байланысты жауапкершілік пен жаңадан жарық көрген драматургияға аса көңіл бөлу. Ел басымыз Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан еліне жолдауында: «Нағыз дарын жиі кездеспейді. Өнерді дамыту үшін дарынды әдеби шығарма жазылуы керек. Өнер бұл – ұлттық жетістік», [3, 207 б.] – деген сөздерін театр жұмыстарының өркендеуіне пайдаланылған.

Қазіргі таңда еліміздің сахна өнеріне өзіндік қолтаңбасын қалдырған режиссерлеріміздің шығармашылық ізденіс жолдары толығымен зерттеле

қоймағаны белгілі. Уақыт алға жылжыған сайын театрдай қасиетті өнердің тізгінін ұстап, спектакльдер қойған режиссерлердің жаңалықтары мен еңбектерін кәсіби тұрғыда қарастырудың маңызы зор. Себебі, театр–ұлт рухының сақталуына негіз болатын қасиетті орда саналса, сол киелі сахнаның көркін келтіріп, театрдың тамырын соқтыратын режиссердің өнерінсіз театр бір адым да алға баса алмайды.

Бұл тақырыптың өзектілігі қазақ театр өнерінің гүлденуіне бар саналы ғұмырын арнап келе жатқан режиссерлеріміздің шығармашылығын дер кезінде тарихта қалдыру мәселесімен ұштасып жатуында. Өйткені, режиссураның қырсырын меңгеріп, жұмбағын шеше білген сан буын режиссерлердің соңдарына қалдырған рухани мұралары дер кезінде зерттеу нысанына алынбағандықтан әлі күнге дейін ғылыми тұрғыда жүйеленбей жатыр.

Қазақ театр режиссурасының ілгерілеуіне Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, «Тарлан» тәуелсіз сыйлығының лауреаты, бірнеше дүркін Республикалық және Халықаралық театрлар фестивальдерінің жүлдегері Гүлсина Мерғалиеваның қосқан үлесі зор. Бүгінгі таңда қазақ театр өнерін алыс-жақын шетелдерге танытып жүрген Г.Мерғалиеваның шығармашылық еңбек жолы арнайы зерттеу нысаны болуға лайық.

Театр – қазіргі күні дүниежүзілік кеңістікте кеңінен қанат жайып, өркендеп-өсіп келе жатқан синтездік өнер. Театр әлемі ұғымының бойында халықтың мұны, әлеуметтік жағдайы, қоғамның әлсіз тұстарының мәселелері ешқашанда ұмыт қалып көрмеген. Ол сан-салалы жекелеген тұлғалардан құралып ұрпақтан-ұрпаққа көшіп келе жатқан керуен іспеттес.

Атақты орыс режиссері Г.Товстаноков: «Беда театра начинается именно с противопоставления друг другу «китов», на которых зиждется театральное искусство драматурга, режиссера и актера» [4, 67 б.], – деген екен, яғни театрда бір-бірімен біте қайнасқан, бөле-жарып қарауға болмайтын үш ұғым айтылып тұр. Олар – актер, режиссер, драматург. Осы аталғандардың біреуі болмаса қойылымның толыққанды болмайтындығы баршамызға белгілі.

Драматург барлық драматургияның заңдылықтарын сақтап, сахна кеңістігіне ықшамдап, құнды пьеса жазса, оны ұйымдастырып, пьесаның ішкі құбылысын ашып, ондағы әрбір сөздің астарына үңіліп, көмкерілген сөйлемдерді кенін қопарып рең беріп, көрермендерге ой салушы, шикізатты өнімге айналдырушы, яғни спектакль етіп қоюшы - режиссер, ал актерлер берілген рөлдерге жан бітіріп, көрермендердің алдында көркем туындыны орындап шығады. Сонымен қатар сценографиялық өнер, грим, костюм, музыка, жарық эффектілері т.б. спектакльдің құрамдас бөлігі болып табылады. Сондықтанда сахна реформаторы К.С.Станиславский: «Театр – ұжымдық өнер» [5, 34 б.], – деп тура айтқан еді. Жұмыла көтерген жүк сахна заңдылығының қасиетті қағидасы.

Аталғандардың әрқайсысы жеке-жеке ілім. Олар бірлесе отырып өмірдегі кездесетін түрлі саладағы барлық тақырыптарға әр қырынан тоқталып, шешімін тауып, сахнаға шығарып отырады. Уақыт тоқтаусыз жылжып, күн санап

жаңарып, жаңғырып келеді. Сол сияқты режиссура да күннен күнге жанданып, қиялды тербеп жаңаруы тиіс.

Қазіргі таңдағы қазақ театрының дамуы режиссурадан әрқашанда белсенділікті талап етеді. Сахнадағы әрекеттілік режиссер мен актер үшін өте маңызды жұмыс. Белгілі театртанушы Б.Құндақбаев өз кезінде «Пьеса сахнаға қойылу тұсында драматург ойының терең ашылуы, актердің өз рөлімен адам характерінің алуан сырларын табуы, театрға жаңашыл бағыт әкелуі, озық дәстүр мен тәжірибе салтанат құрып отыруы, түптеп келгенде, талантты спектакльдің тууы тікелей бүгінгі режиссураға байланысты»[6, 62 б.], – деп режиссураның театр өнерінің дамуындағы рөлін дұрыс анықтаған. Қойылым атмосферасын әр көріністе сезініп, оны ішкі дүниесіне бағындыра білу көп еңбектің жемісі. Заманның әр кезеңінде, ұлттың өнер атты қазынасына үлес қосып, бір-бір уық болып қадалған дарындылар қатары үзілген емес. Құнарлы топырақтан нәр алған өнер дәні жайқалып, жемісін бере бермек. Қазақ театрын жандандырып, нәр берушілер шоқ жұлдыздардай жарқырап, биіктен көрінуде. Әсіресе, атақты режиссер, ұлағатты ұстаз – Гүлсина Мерғалиеваның есімі өзіміздің елімізге ғана емес, бүгінгі алыс - жақын шетелдерге жақсы таныс.

Саналы ғұмырын қазақ театр өнерінің өркендеуіне арнап келе жатқан Г.Мерғалиеваның қазақ театр өнеріне қосқан үлесі осы уақытқа дейін арнайы зерттеу нысанына алынған емес. Сондықтан да, «Г.Мерғалиеваның режиссура-сындағы ізденістер» деп аталатын мақаланың өзектілігі осыдан туындайды. Қазіргі кезде Н. Жантөрин атындағы музыкалық драма театрында режиссерлік қызметті атқарып жүрген маманның ерекшелілігін бұл жұмыста арнайы зерттеу нысанына айналдырдық. Шын мәнісінде сахна суреткерінің көркемдік қиялынан туындаған спектакльдер осы уақытқа дейін арнайы түрде ғылыми жұмысқа арқау болмағандығы зерттеудің өзектілігін арттыра түседі деп есептейміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Еркебай А. Қазіргі қазақ театры: тарихи спектакльдер. Монография – Алматы: Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2015. – 69 б.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. – Москва: Издательство А.Н.СССР, 1953-1959. – С. 20.
3. Назарбаев Н.Ә. «Мәдени мұра» бағдарлама болуы тиіс // Егемен Қазақстан. 29.11.2003.
4. Товстаноков Г. Зеркало сцены. Ленинград: Искусство. 1980. т-1, – С.67
5. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – Москва: Искусство, 1938. – С. 34.
6. Құндақбаев Б. Заман және театр өнері. Алматы: Өнер, 2001, – 62 б.

V. ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР

ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

«АБАЙ» ОПЕРАСЫНЫҢ ЖАЗЫЛУ ЖӘНЕ САХНАҒА ҚОЙЫЛУ ТАРИХЫ

Мұқан А.А.

1 курс магистранты, мамандығы «Арт-менеджмент»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Шаймерденова С.К.,

философия ғылымдарының кандидаты, профессор

Мәскеудегі «Молодая гвардия» баспасының «Жизнь замечательных людей» сериясымен басылып шыққан Н.Анастасьевтің сиясы кеппеген «Абай» кітабының эпилогі Республикалық «Егемен Қазақстан» газетінің бетінде «Абай асқары» деген атпен белгілі қаламгер Ж.Ысмағұловтың аудармасымен жарияланған еді. Эпилог соңы сұхбатқа ұласып: «Абайға барар жол қашанда өрлеу жолы, оның өзі – қашанда жалғасатын жол» - деген автордың қорытынды сөздерімен аяқтаған екен. [1, 10 б.] Абайтану мен Әуезовтануда /Анастасьев Н. Трагедия триумфатора: Мухтар Ауэзов – судьба и книги. «Атамұра» 2007/ сырт көзбен жаңаша пайымдалған, қазақ үшін орны бөлек тұлғаларды зерттеуде соңғы кездері соны пікірлермен көрінген бұл жазушының осы бір ойы оқырманды биік те шексіз жаңа көкжиектерге жетелейтін секілді.

Аталмыш сұхбатта белгілі мәдениеттанушы Мұрат Әуезовтің: «Атап айтсақ, XX ғасыр біздің қазақты мықтап тұрып сілкіледі, Абай соны көрегендікпен білген де, қайталап айтайын, отандастарын соған әзірлеп кеткен...» - дейді [1, 10 б.]. Біздіңше орынды айтылған пікір. Сол Абайдың өмірін, шығармашылығын, бар бітім-болмысын қай жағынан алып қарамайық, елі мен халқының қамын жеуден туындаған ой-тұжырымдары халықтың келешегіне бағытталған. Арада жүз, одан да көп жылдар өтсе де біздің бүгінгі күнімізді, уақыт алшақтығына бағынбайтын ұрпақ бойындағы қисықтықты, келеңсіздікті әшкерелеп, жүріс берер дұрыс жол іздеуге, пендешіліктің құлына айналмай адам болуға, өзгелермен терезесі тең ел болуға шақыратын тамаша ғұмырдың - «жұмбақ адамның» жанына сыналай еніп, жаңа қырларын аша түсу ұрпақ үшін өте қажетті іс.

Сол Абайымыздың өшпес бейнесін танып білуде бұл тұлғаның театр сахнасы арқылы көрерменмен қауышуының маңызы зор болды. Халқымыз қадірлеп, пір тұтқан өзінің ғұламасымен драма және опера театрының рампасы арқылы жүздесті. Абайды ашындырған, Абайды толғантқан, Абайды лирикалық терең сезім иірімдеріне жетелеген сәттері сахнадан сомдалған образдар арқылы білу ерекше әлем. Уақыт өткен сайын көмескіленгенімен рухани мұраларымен

бізге етене жақындай түскен данышпанымыздың бар болмыс-бітімін тереңірек тани түстік.

Сахналық қойылу жолына көз жіберсек, қазақ опера өнерінде өзіндік орны бар А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Абай» операсының тарихы, драматургиясы музыкатанушы мамандар тарапынан зерттеліп, бүгінде хрестоматиялық ұғымға айналды. Қойылу тарихы, орындаушылық дәстүрі, сценографиясы, т.б. компоненттері кезінде толығымен қарастырылып жазылған бұл шығарма – ұлттық өнеріміздің алтын қорындағы қымбат классикалық мәдени мұрамыздың бірегейі. Театрда алғаш қойылғаннан бастап сахнадан түспей келе жатқан бұл шығарманың көркемдік құндылығы ұрпақ үшін орасан зор. Қазақтың мемлекеттік академиялық опера және балет театры сахнасына Абай Құнанбайұлының 100 жылдығын тойлау салтанаты қарсаңында қойылғаннан кейін, атын иемденген, бүгінде 75 жылдық тарихы бар еліміздің музыкалық бас театрын Ұлы Абай есімінсіз көз алдымызға елесте алмаймыз. Неше онжылдықтар өтсе де «Абай» операсы аталмыш театр репертуарының көркі болып келеді. М.Әуезовтың драма театр сахнасына арналған трагедиясының сахнадағы екінші, ұзақ ғұмыры опера жанрының негізі - музыкалық драматургия арқылы қайта түледі.

Республиканың музыкалық театрлары /төртеу/ өздерінің шығармашылық жұмысында бұл операны әлі талай жылдар бойы репертуарлық азық ететініне күмәніміз жоқ. Себебі, «Абай» операсы - қазақ халқының маңдайына біткен терең ойшыл философ, жазба әдебиеттің негізін қалаған тамаша ақын, Шығыс пен Батыс мәдениетінің арасында қазақтың төл әдеби бағыт-бағдарын музыка арқылы айшықтаған қымбат тұлға – Абайымыздың өмірі мен шығармашылығына, жүрек тынысы мен арман-қиялының самғау белестерін айқындайтын ерекше туынды. Сондықтан да қазақ халқы, оның театрлары бар жерде ғұлама Абайдың жарқын келбеті көмескі тартпақ емес. Шығарманың бұлай өміршен болуына қазақтан шыққан тұңғыш кәсіби композиторлар, ұлттық кәсіби музыка өнерінің негізін қалаушы академик Ахмет Жұбанов пен Латыф Хамидидің бірлесіп жазған дәстүрлі музыкалық тамырынан һәм Абайдың ән шығармашылығынан қол үзбеген тамаша музыкасының да үлесі зор.

«Абай» шығармасының сахнаға қою үлгісі сонау 40-жылдардан бастау алады. Қазақстанның 20 жылдық мерекесі қарсаңында дүниеге келген М.О. Әуезовтың Л. Соболевпен бірге жазған «Абай» трагедиясын сахнаға қою автор мен театр әкімшілігін біраз ойланысқа түсірген еді. Таңдау дәл осы кезде Мәскеудің А.В.Луначарский атындағы Театр өнері институтын бітіріп, дипломдық спектаклін қоюға Алматыға келген жас кәсіби маман Асқар Тоқпановқа түсті. Бұл кезде жазушы роман-эпопеясының жекеленген бір тарауы «Әдебиет майданы» журналына «Татьянаның қырдағы әні» деген атпен жаңадан басылып шығып (1937 жылы көктемде), көпшілік қауымға енді таныла бастаған кезі болатын. Трагедиядағы оқиға желісін, тартыстардың мән мағынасын анықтап, кейіпкерлерді тереңнен түсініп алу үшін режиссер А.Тоқпанов қолда бар мүмкіндіктің бәрін пайдаланады. Ақын туралы зерттеулердің әлі де болса көп тарала қоймаған уақытында жас режиссер Абайды, оның өмір сүрген ортасын баспа бетінде басылған, өзге де материалдардан терең зерттейді. Көз көрген

көнекөз қариялардан естіп білмекке Семейге арнайы сапармен барады. Сондай бір естелігінде А.Токпанов Абайды танудағы қадамдары жайлы: «Ысқақтың баласы Әрахммен, Абай ауылында өскен Қатпа сияқты көне көздермен дидарластым, - дей келе ол - Әлі есімде, Қайым Мұхаметхановтың үйінде Мұхтар келді де, бәріміздің басымыз қосылды. Сұрау беруші Мұхтар да, айтушы Қатпа ағай болды.... Мен қатпа ағайдан Айдар сияқты жалқы, жетім жігіттің кейбір қасиеттерін аңғардым. Менің «Абай» трагедиясындағы адамдарды анық түсінуіме Қатпа ағайдан естіген әңгімелерім өте көп көмегін тигізді», дейді [2, 16 б.]. Бұл жазушы М.Әуезовты әлемге танытқан «Абай жолы» роман-эпопеясының желісін жазу мен кейіпкерлерін сомдау жолында қызу материалдарды жинап жүрген кезі болатын.

«Абай» трагедиясы сахнаға алты ай бойы дайындалады. Жас режиссер А.Токпанов драма театр сахнасында Абай бейнесіне Қ.Қуанышбаевты тағайындап, екеулеп жүріп ғұламаның образына кілт таба алмай біраз қиналысқа түседі. Ол өзінің «Сахнада – Ұлы Абай» атты еске алу мақаласында М.Әуезовтың дайындық барысына қатысып көрген кезде дайындық аяғына дейін шыдай алмай орнынан атып тұрып: «Ей, Қалибек, «сен не дейсің?» дегенді айта алмайсың ғой. Тілің күрмеледі ғой... Осы күнге дейін бір ауыз сөзін айта алмайсың. Сенен қалай Абай шығады? «Сен не дейсінде» бүкіл Абай бейнесінің кілті тұр. Осы бір сөзінде күйіну де, түңілу де, тебірену де, таңдану да, тағысын-тағы толып жатқан көп астарлы сыр жатыр. Ал сенің «не дейсінінде» жалаң қабат, жай адамның айтатын, онда да тұтықпа жабының үні ғана тұр. Пәлі, сендердей актері бар, мынадай /мені нұсқап/ режиссері бар мен бақытсызбын. «Абай трагедиясы – симфония, ал симфонияны балалайкамен ойнаса не болар еді? Сендер балалайкашысыңдар», - деп Қалибекті де, мені де, бүкіл коллективті де қатты мұқатып, күдер үзе, автор Семейге жүріп кетті», дейді [2, 19 б.]. Осындай қиындықтарға қарамастан «Абай» трагедиясы А.Токпановтың режиссурасымен алғаш рет көрермендерге жол тартты.

«Абай» трагедиясы қазақ драма театры сахнасына алғаш шыққаннан бастап еліміздің мәдени өмірін дүр сілкіндірген, театр ұжымының кезеңдік қойылымы деп танылды. Белгілі актер К.Қуанышбаевтың сахнада сомдаған Абайын қалың көрермені бір ауыздан ерекше ықыласпен қабылдады. «...Қуанышбаев Абай роліне енгенде жұртшылық тірі Абайды көргендей әсер алды. Қуанышбаевтың ұлы ақынның ролін ғажап шығарғаны сонша, ол өмір бойы тек қана осы ролді орындап келе жатқан тәрізді боп көрінетін еді» [3, 338 б.], - дейді театр тарихнамасы. Осы трагедия негізінде Абайдың өміріне арналған қазақ драма театрларының сахнасына шыққан спектакльдер легі ұлттық театр тарихының беттері мен мерзімді баспасөз беттерінде жақсы жазылған. Бұл жол кейін заңды жалғасын тауып, 60-жылдары Ә.Мәмбетовтың, 90-жылдары Ж.Хаджиевтің, Б.Атабаевтың т.б. режиссурасында әр кезеңнің көрермендерін өз Абайымен қауыштырып отырды.

Сәтті шыққан трагедиядан кейін қай сахнада болмасын Абайдың қайталанбас тұлға болып көрінетін түсінген композиторлар жұмысына ақынның

қызықты да өнегелі өмірбаяны, ән шығармашылығы көп көмек жасады. М.Әуезовтың композиторларға берген ақыл кеңесі, Абай әндерін қай жерде қолдану туралы ұсыныстары орынды қолданылған. Композитор Л.Хамиди өзінің естелігінде либретто авторының операның жазылуы барысында берген бағалы кеңестері жайлы: « «Абай» операсын Ахмет Жұбанов екеуміз 1942 жылдың көктемінен бастап жаза бастадық. Ол кезде «Абай» пьесасы қазақ академиялық драма театрында үлкен табыспен өтіп жатқан болатын. Драма театры, сахнасында көріп көз үйренгеннен болу керек, енді «Абай» операсы жазыла бастады деген хабарды естігенде, оған наразылық білдірген жолдастар да болды. Бірақ, Мұқаң бізге үлкен сенім білдіріп: «Қорықпай операны жаза беріңдер. Абай опера геройы бола алады, ешбір күмәнденбеңдер. Өйткені, Абайдың өзі ақын, әрі композитор болған жоқ па? Абайдың өз әндерін творчестволық түрде операда мол пайдаланыңдар. Сонда Абай айтатын ариялар оның өзіне де жарасып тұрады және тыңдап отырған жұртқа да ұнар» деп бізге ағалық ақылын айтып, іске жігерлендіріп қоятын. Осы айтқан ақыл-кеңесін дәлелдеу үшін болу керек, либреттоның кейбір жерлеріне «Абайдың пәлен әннің ырғағымен» деп жазып та қоятын еді. Мұқанның бұл айтқандарын опера жазылып жатқанда Ахмет екеуміз қатты ескердік», - дейді. [4, 42 б.] Драма театр сахнасының Абайына қарағанда опера Абайының күні бүгінге дейін сахнадан түспей келуі де осындай жан-жақты, көп салалы өнер компоненттерінің шығармада бір жерден үйлесіммен шығуында болса керек. Операның бұлай ұзақ жылдар бойы ғұмырлы болуы жайлы опера авторына жүгінсек: «Енді қазір «Абай» операсының отыз жылдан артық үздіксіз сахнадан түспей келе жатқанының бір себебі – Мұхтардың кеңесін тыңдап Абайдың өз әндерін операда творчестволық түрде орынды пайдалана алғанымыздан болу керек деп ойлаймын» - дейді [4, 42 б.].

Опера театры да «Абай» операсының қойылымын өз деңгейінде жасауға ерекше құлшыныспен кірісті. 1944 жылғы 24 желтоқсанда тұсауы кесілген операның режиссері Қ. Жандарбеков, суретшісі Қ. Ходжиков, дирижері Л. Шаргородский, балетмейстер Ю.Ковалев болды. Театр барлық шығармашылық ресурстарын пайдалана отырып, өз заманына сай елеулі сахналық қойылым арқылы қазақ өнері мен мәдениетінің барша талантты ұл-қыздарының бастарын біріктірді. Театр Е.Г. Брусиловскийдің «Қыз-Жібек», «Ер-Тарғын», т.б. операларынан кейін ұлттық композиторларымыздың өзіндік соны туындысын дүниеге алып келді және сахнада қойылуында ерекше жетістіктерге жетті. «Абай» операсы кезінде Мәскеу көркем театрының сахнасында қойылған А.Чеховтың «Шағаласы» секілді тұтастай қазақ халқының қара шаңырағы болған – опера және балет театрының бойтұмар спектакліне айналды.

Жазушы-драматург М.Әуезов опера либреттосын драма театр сахнасына, қойылған өзінің трагедиясы негізінде музыкалық театрдың жанр ерекшеліктерін ескере отырып жазды. Опера шығармасының сәтті жазылуы ұлттық профессионал композиторларымыздың музыка өнерінің ең күрделі жанрларының біріне саналатын операны жазуда нық басқан алғашқы қадамдарымен бірге либретто авторының биік жазу шеберлік деңгейін көрсетеді. Драматургиялық даму желісі ширақ, өте жинақты жазылған М. Әуезов либреттосы композиторларға жұмыс

істеу барысында үлкен көмек болды. Кейінгі кезде сахнада ғұмыры қысқа сәтсіз жазылған туындыларды қоюдың жиілеуі, опера драматургиясы – либреттоны жазуға белсенді тартылуға тиісті осындай ірі тұлғалардың шет қалуы кезінде болған жақсы бастаманың аяқсыз қалғандығын көрсетеді. Опера либреттосын «бір жазса, М.Әуезов жазады» деген тұжырымға келген А. Жұбанов өзінің кезекті «Құрманғазы» операсының либреттосын жазу жұмысына да тек М. Әуезовті тартқысы келгендігін білеміз. Композитор М. Әуезовпен жаңа опера жазуға дайындық жұмыстарын басталғанмен жазушының денсаулығына байланысты уақытша тоқтап, кейін қайтыс болуымен бұл жоба мүлдем іске аспай қалды [5, 36-37 б.].

Талантты актер Қ.Қуанышбаевтың жасаған Абай бейнесі көрермен жүрегіне сәтті жол тауып Республика көлемінде үлкен мәдени маңызы бар оқиға ретінде аталып өткендігін жоғарыда айттық. Араға бірнеше жыл салып, Абайдың өмірі мен шығармашылығы жайлы опера жазып жатқандығы құлағы түрік жұртшылық көңілін елең еткізеді. Құлағдар болғандардың не себептен алаң болғаны жайлы белгілі қаламгер Ғабит Мүсірепов: ««Абай» операсы сахнаға шығар кезде көп адамның алдында өлең айтып тұрған Абай қалай болар екен деген дүдәмал сұрау жүрді. Болашақ мұңын, ел қамын жеген ойлы Абай ән салып тұрғанда жеңіл көрініп кетпес пе деген заңды сұрау еді», - дейді [6]. Қылқалам шеберінің мұндай күдікті ой айтуына өзіндік себеп бар болатын. Осы кезге дейін бұл театрдың сахнасында негізінен ұлттық ауыз әдебиеті желісіне негізделген батырлық, лиро-эпостық дастандардан бастау алған: «Қыз-Жібек», «Ер Тарғын», т.б. махаббат, достық тақырыбын жырлап келеді. Бұған дейін Жалбыр секілді ұлт азаттық күрестің батыры кейіпкерлер ретінде сахнада болса да Абайдай күрделі тұлғаны қасиеті мен құнын түсірмей музыкалық театр сахнасына шығару театрға зор жауапкершілік жүктеген болатын. Бұл жұмысқа тапсырыс берушілер мен оны орындаушылар, сахнаға шығарған өнерпаздар тобы өте жауапкершілікпен келген. «Абай» шығармасы ұлттық композиторлық мектебінің алғашқы қарлығаштары А. Жұбанов пен Л. Хамидидің опера жанрындағы тұңғыш, сонымен бірге тыңнан бастаған соны жолы болатын. Екіншіден, ұлт пір тұтқан Абайға опера жанрына тән өзіндік шарттылықтармен сахнада ән айтқызып қою ол кезде көрермен үшін әлі үйренісе қоймаған тосын құбылыс болғаны анық. Драма театры сахнасындағы Абайға көздері үйрене бастаған көрерменге сахнадан әндетіп жүрген Абай ерсі көрінуі заңды. Алғашқы тұсаукесер көрсетілімінде әр түрлі себептермен көрермен сынына ұшыраған фактілер әлемдік опера театры тарихынан жақсы білеміз. Қазір опера театрларының ең көп қойылатын, ал кезінде оңбай сыналған Дж. Верди, Д. Бизе, П. Чайковский, т.б. секілді танымал композиторлардың «Травиата», «Кармен», «Евгений Онегин» операларының сахнаға келуінің бұралаң тарихы осының дәлелі. Аталмыш шығармалардың опера сахнасына алғаш рет шығуы бұрын қоғамда көз көріп, құлақ естімеген қарама-қайшы пікір-талас тудырып, тұсаукесер қойылымын көрермен мүлдем қабылдамаған болатын. Жекелеген кейіпкерлер күні кеше көз көрген заманның фрак киген Онегині, қоғамның төменгі сатысындағы өмір сүрген сыған қызы

Кармен мен куртизанка Виолетталар болып, опера сахнасы үшін төңкеріс әкелген жаңалықтың басы еді.

Ойда күдік болса да «Абайдың» алғашқы қадамынан-ақ жоғарыда аталған сәтсіздікке ұрынған опералар тарихымен тағдырлас болуы мүмкін емес еді. Күдікке негіз жоқтығын зор табыспен өткен тұсаукесер қойылым толық көрсетті. Театр репертуарының төрінен берік орнын алған операның өміршеңдігіне алпыс жылдан аса уақыт театр маусымының беташар спектакліне айналуы және театрға сол кезде Абай атының берілуі куә. Біздің ойымызша ақын, философ, композитор, жалпы адамгершілік қырлары мол ғұлама Абайдың шынайы келбетін музыкалық театр сахнасы толығырақ ашса керек. Сыршыл да сұңғыла поэтикалық образдар әлемі мен әсем де әрлі лирикалық әндері, терең де ащы айтылған қара сөздеріндегі ойлары Абайдың бір бойынан табылып, оны дайын күйіндегі музыкалық образ ретінде театр сахнасына жетелеп тұрған болатын. Ән-күймен көңіл шерін тарқатқан Абай партиясының түйінді тұстарында оның ішкі жан дүниесін ашуға композиторлар ақынның төл әндерін сәтті қолданып, кейіпкердің сахналық образын «өз тілімен» сөйлеткен. Абай партиясының осы тұстары - «жұмбақ жанның» жүрегіне терең бойлайтын опера партитурасының ең шұрайлы беттері. Талай ұрпаққа рухани азық болар бұл операның сахналық ғұмырын үзіліссіз, ұзақ болу сыры да осыдан болар.

Операның орталық тұлғасы Абайды сомдау театрдың әншілері Р.Абдуллин, Қ. Байсейітов, Е. Серкебаев, М. Мұсабаев секілді талантты орындаушылардан бастап бүгінгі Ғ. Есімов, Б. Сқақов, Ш. Әбілов, Т. Күзембаев, Ж. Шыбықбай секілді өнерпаздардың қанжығасына бұйырды. Әрине, барлық әншілердің айтатын партиясы автордың жазып кеткен бір образы болса да, олар өздерінің бойындағы ән-орындаушылық қызуқанды темпераментімен, әуезді дауыстық бояу-тембрімен, әралуан күшке, самғау қасиетіне ие ерекшеліктеріне салып, Абайдың қайталанбас бейнесін жасады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Абай асқары.//«Егемен Қазақстан» № 184-187, 27.05.2009 ж.
2. Асқар Тоқпанов. - Алматы: «Өнер» 2005 ж.
3. Қазақ театрының тарихы. I-том. - Алматы:, «Ғылым», 1975 ж.
4. Латиф Хамиди. Құрастырған А.Омарова - Алматы: «Өнер» 2006.
5. Жубанова Ғ. Мир мой - Музыка. В 2х т. Т. II. А., «Компьютерно-издательский центр АКСИМ» 1997 ж.
6. «Абай» – қазақ операсының жаңа белесі. Мүсірепов Ғ. //«Социалистік Қазақстан». 16 январь 1945ж.

БҮГІНГІ ТЕАТР МӘДЕНИЕТІ ХАЛ-АХУАЛЫНЫҢ КӨРКЕМДІК ДЕҢГЕЙІ

Айымгазы Е.Е.

2 курс магистранты, мамандығы «Режиссура»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші - Ескендіров Н.Р.

театртанушы, PhD докторы, ҚазҰӨУ доценты

Еліміздің Тұңғыш Президенті Н. Назарбаевтың 2018 жылғы Қазақстан халқына жолдауында: «Ұлттың әлеуетін арттыру үшін мәдениетіміз бен идеологиямызды одан әрі дамытуымыз керек. «Рухани жаңғырудың» мән-маңызы да нақ осында.» [1], - деді. Бұл барша өнержасаушы тұлғалар мен мекемелердің мойынындағы міндет, атқаруға тиісті абройлы аманаты деп ұққанымыз жөн.

Ұлттық идеологиямыз тек ұлттық болмыс қана емес, тұтынушы көрермен қауымды тәрбиелейтін, алға жетелейтін биік тәрбие мектебі болса игі еді. Театр туралы сөз қозғалса екінің бірі айтатын ойлары К.С.Станиславскийдің «Театр киім ілгіштен басталады» [2, 240 б.], - деген бір ауыз киелі сөзінде үлкен пәлсапа жатыр. Бұны бәріміз жатқа айтқанымызбен астарындағы мазмұны мен мәнісін біле бермейміз. Осы ретте театр табалдырығынан аттап, киім ілгішке киімдеріңізді тапсырғаннан кейінгі жүктелер міндеттер мен мәдени қағидаларды сақтағанымыз абзал. Бойынды тіктеу, ойынды нықтау, өзінді ұстау мәдениетін сөзіміздің әлқисасы деп қабылдаған жөн.

Театр мәдениет ошағы болғандықтан мәдениеттілікті сақтау бірінші талап. Бірақ біздің көбіміздің көзімізге оғаш көрінетін кейбір мәдениетсіздіктерге қандай жағдаяттар себеп болды. Мысалы: Нұр-Сұлтан қаласындағы «Астана опера», «Астана балет» театрларына барсақ көрермендерінің өзі театрға ерекше құрметпен қарайды. Театрға келген қонақтардың үстіне киген киімінен, жүрген жүрісінен, жағымды иіссуынан, өне бойын тіктеп, өздерін театрға келіп жоғары мәдениетті бағалап, лайықты ұстауынан байқаймыз. «Этика – тәлім-тәрбие туралы ілім. Сөздің қазақша баламасы – әдеп. Әдеп – адамдардың арақатынасын қалыптастырып, олардың рухани дүниесін азып - тозудан, азғындаудан арашалайтын мөлдірлік, тазалық ұғымы» [3, 146 б], - деп ұлы режиссер М.Байсеркенов әдептілік туралы өте жақсы ой білдірген.

Ал, біздің қазақ драма театрларында аңғал-саңғал, алба-жұлба, жүрдім-бардым жүрген көрермендерді жиі көреміз. «Себебі неде екен» - деген сұрақтар мазалайды. «Әдеп – өнегелікке, тәлімгерлікке баулитын ілім. Ол – сахна өнерінің моральдық сипаты, - адамның рухани дүниесін азып – тозудан, ластанып – бұзылудан сақтандырып, жалпы адамдар арасындағы қарым- қатынастарды қалыптастыратын өнегелі тазалық желісіне негізделген тәлім- тәрбие жүйесі» [3, 150 б], - деп ұлы режиссер М.Байсеркенов өзінің кітабында пайымдағанына қосылмасқа шара жоқ.

Қазақ драма театрларына келген көрермендер аристократтық деңгейге сай этикет сақтай алмауына қандай себеп бар. Бажайлап қарасақ себебі мен салдары мынада секілді. Қойылымның статус, дәрежесін көрермен санымен есептейтін кереғар түсініктің кесірінен театр төрін танымы таяз, түсінігі тапшы, оқушылар мен әскери сарбаздар мен қызметкерді күшпен әкелінгенсоң аржағы түсінікті жайт. Бір жағынан ойлап қарасақ олардың да кінәсі жоқ. Балабақшадан бастап қуыршақ театрына бармаған балаларға бірден үлкендерге арналған қойылымға қинап апарған дұрыс емес. Баланы кішкентай кезінен ертегі оқып беріп, қуыршақ театрына апарып, біраз өскенсоң жасөспірімдер театрына апарып спектакльге деген махаббаттарын оятқан абзал. Нұр-Сұлтан қаласында жасөспірісдер театры жоқ болғансоң, үлкендерге арналған театрға апарып балалардың ой-қиялдары жете бермейтін қойылымдар көрсетеді. Олардың іші пысып, телефондарымен сөйлесіп, инстграмда отырып, тамақ ішеді. Жалпы ойланатын дүние... «Спектакльге көшеде келе жатып кіріп кетіп, көре салуға болмайды» [4, 193 б], деген Ә.Сығайдың сөзі еріксіз есіңе түседі. «Көрермендерге арналған ережелер болғаны абзал» - деп білеміз.

Онсызда сахнадағы актерлердің сөздері анық естілмейді, оған қоса көрермендер де шулайды, сөйлейді. Ең бастысы актерлердің әр сөзі анық болғаны дұрыс. «Тіл – адамның ой парасатының шешен шежіресі. Амал не, адам баласының ой қазынасын ақтарып алдыңа жайып салатын тіл құдіреті мен тіл қасиетінің қызметін олақ пайдаланамыз. Ал, ақиқатына келсек, әр буын, әр бунақ, әр сөз, әр сөйлемнің өз табиғаты, өз жан дүниесі бар. Біз сөздің осындай сиқыр сарайы мен тылсым құпиясына атүсті қараймыз. Соның салдарынан өмірде қалай сөйлесек, сахнада да солай сөйлейміз. Өйткені, өмірдегі өзіміздің сөз саптасымызға құлағымыз үйреніп кеткен. Сөздің астарына үңіліп, үніне құлақ аспаймыз» [3, 150 б], - деп ұлы режиссер М.Байсеркенов тура айтып кеткен.

Театр залына жайғасқан көрерменге қойылатын талаптар үшінші қоңырауға дейін үш рет қайталанатын мына бір хабарландыру бәрімізге жат емес шығар. «Құрметті көрермендер! Нұр-Сұлтан қалалық жастар театрына қош келдіңіздер. Сіздер бүгін У. Шекспирдің «Асауға тұсау» комедиясын тамашалайсыздар. Қойылым барысында видеоға, фотоға түсіруге болмайды. Ұялы телефондарыңызды дыбыссыз режимге қоюларыңызды сұраймыз. Өтініп сұраймыз» - деп, оқып отырғаныңыздай үш рет айтады. Сонда да біздің кейбір көрермендер видеоға түсіріп, сахнадағы жұмыс процесімен жарысып инстаграмға кіріп, тіпті телефонмен сөйлесіпте үлгереді ғой. Сол кісілер бір уақыт төңірегіне назар аударып, артистер мен адамдардың алдында өзін айыпты санамайды.

Шоколад, чипсыларын шытырлатып жеп, қылқылдатып шырындарын жұтып отыратындарды да жиі көзіміз шалады. Жансыз сөзге жан бітіріп, тіркестерді тірілтіп, оқиғаларды өрбітіп, кейіпкердің мінез-құлқын сезініп, тағдырын таразылап жатқан артистерге осы бір болмашы дыбыстарыңыздың қаншалықты кедергі боларын білмейді. Екіншіден іргелес отырған көрерменнің ойын бұзып, манадан бергі қадағалап отырған құлшынысын су сепкендей басатыныңыз тағы бар.

Әлде біздің театрлар өз көрерменінің деңгейін төмен санап, көргенде көз тоятын, ой салатын, театрдан шыққан соң ауыз толтырып айтатын азық бермеуде ме. «Біздің көрермен ондайға дайын емес, бізге ең бастысы театрға келетін халық санын көбейту керек», актер кейіпкердің ішкі арпалысын этюд арқылы білдіргісі келетін, жеткізгісі келетін болса «жоқ, көрермен бұны түсінбейді, қорыта алмайды ғой, осы бір жерде мына сөзді айтып жібер, түсінікті болсын», - деп жатады. Бұндай жағдайда, әрине, театр репертуарының деңгейі де, оны көруге келген құрметті көрерменнің де деңгейі бір орында тапталып қалу қауіпі бар.

2018 жылы Қазақ ұлттық өнер университетінің музыкалық драма театр әртісі мамандығы бойынша Қамиев Сайлаудың екінші бітіруші түлектері оқуын тәмамдады. Бес дипломдық спектакль қойылды, соның бірі және ең салмақтысы, Қ.Қуанышбаев театрының сахнасында қойылған Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлуы» еді. Бір жыл дайындықты талап еткен бұл қойылым, шүбәсіз, көрермендердің де, қабылдау комиссия мүшелерінің де көңілінен шығуы керек болды. Студенттер костюмдерін театрдан алдырып, күн демей, түн демей, тіпті университет қабырғасында түнеп дайындық жүргізді. Дипломдық спектакльді қорғайтын күні көрермен залы лық толы, актерлер дайын, үш рет қоңырау соғылғаннан кейін, шымылдық ашылып, тыныштық орнады. Қойылым Баянның әкесі, Қарабайдың монологуынан басталады. Қарабай рөлін сомдап жүрген, сахнаға онсыз да қобалжып шыққан жап жас студент бірінші сөзін бастап еді, көрермен залынан қоңырау шырылы естілді: «Мен театрдамын, театрдамын деймін!». Одан соң әже ұялы телефонын қалтасына салып, «Әй, балам, қаттырақ сөйлеші! Ештеңе естіп отырғанымыз жоқ!» - деп, отырған көрерменнің де, сахнада жастығына, тәжірибесіздігіне қарамастан қолынан келерін аянбай, халықты сендіруге тырысып тұрған актерлердің де назарын өзіне аударды. Бұл сәттен кейін, спектакльді жалғастыру мәнсіз еді. Көрермен Қарабайға да, Қодарға да, Қозы, Баянға да сенбеді. Самайын ақ шалған ажеміз қойылым барысында, ахілеп-ухілеп, ұялы телефонмен сөйлесіп, түшкіріп, жөтеліп біраз кедергі келтірді. Иә, олар жас, бұл тек оқу бағдарламасы бойынша тапсырылып жатқан дипломдық жұмыс, десе де, біз өнер жолын енді бастаған, театр әлеміне саяхатқа шығуға дайын тұрған сарыауыз балапандарға да қолдау көрсетуіміздің өзі халқымыздың мәдениетінің жоғары екендігін білдірер еді.

«Сахна қозғалысы пәнінің негіздері» атты оқулығында өнертану кандидаты, профессор А. Құлбаев: «Актердің сахналық қызметі көрермен алдында туатын толыққанды кейіпкер сомдауда жатыр, онсыз актердің қандай да бір тартымды жұмысының өзі жай кескіндеме болып қала береді» [5, 89 б.]. – дейді, ұзақ жылдар театр педагогикасына өлшеусіз үлес қосқан тәлімгердің бұл пікірімен келісе отырып, артистің басты сахналық міндеті кейіпкер бейнесін толыққанды мүсіндеу екеніне көз жеткіземіз.

«Актер алдында екі күрделі міндет тұрады. Образ жасау, яғни басқа адам өмірін бастан өткеру және бір мезгілде көрермен алдында, сахнада өтетін психофизикалық шығармашылықтың қиын жағдайын кәсіби деңгейге көтеріп, қызмет атқару» [5, 91 б.], - деп, тайға таңба басқандай айқындап тұр. Сонымен,

қай кезде де актердің ең басты болмысы көрерменнің көз алдында бейне сомдауы болып табылады мыс. Ал, қадірменді көрермен ақ тер, көк тер болып тұрған актер қауымға шығармашылық байланыс құра алып отырма. Алдында отырған көпшілікті айрандай ұйыта алмаған актер кінәліме. Әлде өнержасаушы өнерпаздың еңбегіне атүсті қарап отырған кейбір көрермен кінәліме. Егер өнержасаушы тарапты кінәлайық десек көпшілік көрерменнің дені бірге күрсініп, актермен бірге күліп жадырап отырады. Екінші тарапты жазғырайық десек жеткізетін жолын таппасақ, сөзің өтпейтін сыңайлы.

Қазақ театрының мәртебесін көтермейінше тұтынушы көрерменнің мәдениеті көтерілмейтін сыңайлы. Мысалы: құрылғанына 7 жыл ғана болған «Астана опера» мемлекеттік опера және балет театрында орташа жалақы 150000- 200000 тг екен. Ал, құрылғанына 19 жыл толған Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық мемлекеттік Қазақ музыкалық драма театрының орташа жалақы көрсеткіші 80000-120000 тг айналасы. Бірақ, екеуі де мемлекеттік статустағы театрлар. Билет бағалары да әртүрлі. Айтпаса да белгілі опера және балет театрында билет құны екі есеге қымбат. Сонда, арзанның дәмі татымастың кебін киіп отырмыз. Әлде, қазақ театры өнері «Опера» мен «Балет» театрларының қасында әуесқой болғаным деген сұрақ туындайды.

Біздің мақсат театр руханиятын тазалықтың, ұлылық пен сұлулықтың, мейірім мен махаббаттың, тағылым мен танымның ордасы екендігін естеріңізге салу. Әдебиеттің ең күрделі жанры – драматургия екені рас болса, өнердің де ең күрделісі, әрі жандысы – театр екенін ұмытпағанымыз абзал. Көрермендер қазақ театр мәдениетін ақсатпай, керісінше көтеру біздің қолымызда. Рухани азық беретін театрға сай киініп келу, ұялы телефонды бір жарым сағатқа сөндіріп қою, көрермен мен сахнадағы актерлердің арасында алмасып жатқан энергияның бөлігі болу, қолымыздан келмейді емес, келеді ғой. Ендеше өз еліміздің мәдениетін арттыруды, әлем қызығарлық деңгейге жеткізуді өзімізден бастаған жөн.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. Төртінші өнеркәсіптік революция жағдайындағы дамудың жаңа мүмкіндіктері – Елбасы Жолдауы. <http://www.inform.kz/>. 10.01.2018.
2. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М., 1994. Т. 6. – 347 с.
3. Байсеркенов М. «Сахна және актер» (Станиславский К.С. жүйесі әм оның тезистері мен негізгі заңдылықтары). Алматы, Ана тілі. 1993. – 336 с.
4. Әшірбек С. Толғам /театр туралы толғаныс/, -Алматы. Парасат, 2004-392 с.
5. Құлбаев А.Б. Сахна қозғалысы пәнінің негіздері. Мамандықты иегрудің теориялық мәселелері. – Алматы: Мектеп, 2012. – 296 с.

НОМАД ТЕАТРЫНДАҒЫ «ҚЫЗ ЖІБЕК» ЛИРО-ЭПОСЫНЫҢ ЗАМАНАУИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯДА САХНАЛАНУЫ

Алпысбаева Л.Қ.

1 курс магистранты, мамандығы «Театртану»

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – Ескендіров Н.Р.,

театртанушы, PhD докторы, ҚазҰӨУ доценты

Нұр-Сұлтан қаласы әкімдігінің Номад театрында «Қыз Жібек» лиро-эпосының премьерасы өтті. Авторы: елімізге белгілі зерттеуші, қазақ фольклорын насихаттаушы ақын – Жүсіпбек қожа Шайхисламұлы. Бүгінгі күнге дейінгі қойылып келе жатқан Қыз Жібектерден ерекшелігі – спектакльдің аталмыш жыршының ақ өлеңімен жазылған дастаны бойынша сахна көруі болды. Ақын ауызекі айтылып жүрген аңызды жырға айналдыруы арқылы «Қыз Жібек» туындысы дүниеге келген. «Жүсіпбек академик М.Әуезовпен 1927 жылы кездескенде «жырды Ақшәмшідегі бір жыраудан жазып алғандығын айтқан» [1, 194 б.]. Айта кетерлік, автордың бұл шығармасы бірнеше мәрте жарық көрген. Соңғы нұсқаның өзінде Жүсіпбек қожа дастанды қайта жазып шыққанының себебін былайша түсіндіреді:

«Басында менен жайылды,
Қисса болып бұл Жібек.
Басы-соңына қарасам,
Бәрі шала сөзінің,
Еңіреп жылап жүр жүдеп.
Басында менен шыққанда
Тыңдаған адам жылаған,
Сүйейін мұны бір демеп» [2, 84 б.].

Қиссада кейіпкерлердің мінездері айқындалған, шығарманың соңы да бұрынғы нұсқаларынан ерекше, сонымен қоса ақ өлеңмен тамаша сипатталған қыз бейнелері, көріністер де шығармашылық жас ұжымға дұрыс әрі ұтымды таңдалған нұсқа деп санаймыз. Дастанның өткір де әдеби тілі, тамаша әдеби теңеулер мен әсірелеуді қолдануы актерлерге бейнені терең түсінуіне көмекші іспетті. Дастан Қыз Жібек пен Төлегеннің махаббат жырын баян етеді, драмаға сәйкес кейіпкерлер арасындағы қақтығыстарды да, тіпті қазақ пен қалмақ арасындағы өзара тартыстар да қиссада көрініс тапқан. Жырды шамамен XVI-XVII ғасырға жатқызуға болады. Қалмақ елінің болғандығы, сонымен қоса жырда ислам дінімен қоса, пірлерге табыну элементтері де кездеседі.

Қойылымның режиссері – Дина Құнанбай. Режиссер спектакльді дәстүрлі емес стильде, заманауи интерпретацияда сахналауды мақсат тұтқанын бірден байқаймыз. Пролог 2 жыршының (Айбол Шәкіржанов және Нұржігіт Муслимов) асық ойнауы арқылы дастанды баян етуінен басталады. Шымылдық ашылғаннан сахнада үлкен алтыбақанды көреміз. Спектакльдің суретшісі Айнұр Есболато-

вамен бірігіп жасалған декорацияға режиссер үлкен метафоралық мән береді. Бірде ол Қыз Жібектің қыл үстінде тұрған тағдыры, біресе өмірдің өткінші екенін білдіретін философиялық ой болса, бірде көңіл қосқан екі ғашықтың отауы сынды мағынада қолданылған. Жалпы, спектакль декорациясы минимализмге құрылған, аталмыш алтыбақаннан басқа күбі, жігіттер ұстаған ағаш болмаса, айтарлықтай артық нәрсе сахнада жоқ. Ол актерлердің қимылына, әрекеттеріне бір жағынан өте қолайлы жасалынған.

Спектакль белгілі бір режиссерлік формаға құрылғандықтан, кейіпкерлер кейде дастанды айтып отырған жыршыға да айналып кетеді. «Артық туған» Төлегенді атағанда, алтыбақанды тербету арқылы бас кейіпкерге акцент берілген. Келесі сахнада анасымен қоштасу сәтіндегі Қамқаның (Ажар Шәкіржанова) орамалын тартып, ары-бері жұлқылауы арқылы режиссер өмір бойы ата-анадан жырақ кетіп көрмеген жас Төлегеннің өз-өзімен арпалысуын көрсетеді, ал орамалдан босануы өз ойына ерік беріп, кетуге нақты шешім қабылдағанын білдіреді. Алтыбақан үстіндегі жігіттердің әрекеттері, Қамқа мен қыздардың күбі пісуі уақыттың өткенін көрсетеді.

Спектакльдегі барлық актерлердің костюмдерінің бірдей болуы арқылы режиссер кейіпкерлерді нақты бөлмей, монументалдықтан қашып, жалпы адам ретінде, бас кейіпкерлердің сезімін қарапайым адам басынан өтетін оқиғалар арқылы көрсетуді мақсат еткен. Қыз Жібек пен Төлегеннің де басқаларынан ерекшеленбеуімен кейіпкерлердің жан дүниесін, ішкі психикалық хал-күйін көбінесе би қимылдары арқылы көрсеткен. Қойылымның хореографиясын Алматы қаласы корей театрының хореографы Анна Цой қойды. Оның Дина Құнанбай екеуінің бірігіп жасалған жұмысынан бір-бірін ұғына алған мықты тандемдік жұмысты байқадық. Төлегеннің Қыз Жібекті тағатсыздана іздеп, тапқанша дамыл таппаған күйін көрсететін сахна өте әсерлі қойылған. Әрбір қыздың мерейін өсіріп, алтыбақанда екі жыршының (Айбол Шәкіржанов пен Бағлан Иманғазин) сипаттауымен сәйкес қойылған би қимылдарына үміттеніп күтіп отырған көрерменнен тек «Жібек емес!», - деген сөзден кейін ғана демін тартып, келесі қыз сол шығар деген жанған үміт пен қызығушылықты байқаймыз. Актерлердің ішкі хал-күйін, сол сәттегі сезімін бүгінде би элементтері арқылы көрсетуі құптарлық. Себебі сахнада сөзден гөрі әрекетке көшкен актердің ойыны ұтымдырақ. «Сахна алаңында әрекетке бару керек. Актер өнері мен драма өнерінің тірегі-белсенділік пен әрекет» [3]. Өзер дегенде сұлудың көшіне жеткен сахнада актерлердің костюмдерін Қыз Жібектің (Аида Жанзакова) үстіне іліп, актрисаның алдыға қарап, барлық киімдерді үстінен лақтырып, жүзін көрсеткен эффекті сахнада ғана көрермен бас кейіпкерді бейнелеген актрисамен танысады. Келесі сахнада бикешті Төлегенге жеңгетай болып таныстырған Қаршыға (Әли Жарасұлы), Қыз Жібек (Аида Жанзакова) және Төлегенді (Әли Бидахмет) көреміз. Қай уақытта да екі жастың қосылуына себеп болар адамдардың болғанын, қазақ халқындағы жеңгетайлық жағдайын осы көріністен аңғарамыз. Спектакльде режиссер басқа кейіпкерлерден гөрі нақты Қыз Жібек пен Төлегеннің ғана мінездерін, сезімдерін ашуға акцент жасағаны байқалады.

Қос ғашықтың алғаш кездескен сахнасында Жібек өте паң, бейтаныс жігіттің өжеттігіне қарсы жауап бере алатын, нағыз өз елінің сұлуы екенін аңғартатын мінез көрсетеді. Ал, өз елінде патшамен тең көріп, еш қыздың теріс жауабын алып көрмеген Төлегеннің ашу шақырып, таң қалатынын байқаймыз.

Қаршығаның Төлегенмен әрі Қыз Жібекпен сөйлесіп, екі ғашықты кезіктіретін сахнада алтыбақанда тұрып, екі жақта бас кейіпкерлердің тұруы - ұтымды шешілген мизансцена. Бекежан, Төлеген, Базарбай кездесетін сахнада Қыз Жібектің келіп отырып, алтыбақанда тербетілуі, оның тағдырының шешіліп жатқандығын, қыл үстінде тұрғанны білдіреді. Қыз Жібектің Төлегенмен кездесуге шыққан сахнада алдымен Бекежанның кездесуі арқылы Бекежанның Қыз Жібекке деген сезімін, оған қатысты құрған жоспары барын білдіртеді. Осы сахнада режиссер жарықпен жақсы жұмыс жасаған. Тек Қыз Жібекке түсірілген жарық арқылы, актрисаға құрылған би арқылы сүйіктісіне қамдана шығып, жеткенше асыққан Қыз Жібектің сезімін жеткізуге тырысқан. Жалпы, спектакльде көбінесе хореограф модерн негізіне сүйенген контембери биін қолданып, дастанды заманауи бағытқа жақындатады. Екі ғашықтың көңілдері қосылған сахнаны да би қимылдары арқылы шешкен. Сүйгендердің көңіл қосқан сахнамен қатар ашуға берілген, не істерін білмей, тіпті жер тырмалауға дейін барған, ашынған Бекежанды көреміз. Бұл дегеніміз паралель Бекежанның үмітінің сөнуін, үлкен мақсаты жолындағы Жібектің қолына түсе қоймағандықтан, қиналысқа түсіп, жоспарының күл-талқан болғанын байқаймыз.

Қыз Жібектің түсінде мистикалық сарын байқалады. Шашын жалбырата жіберген қыздардың қорқынышты музыкамен жасаған би қимылдары, күбіні піскенде судың шашылуы қауіптің жақындағанын, пуанты киген Жібектің ары-бері жүруі, жерде жатып, бір орында жүгіруі қорқынышты түстен қаша алмағанын көрсетеді. Түсінен шошып ояна сала Жібектің жеңгесі Дүрияны (Еңілік Айымғазы) Төлегенге жіберген тұсы алда келе жатқан кесірдің жақындағанынан хабар береді. Төлегеннің өз еліне жолға шығарда ғашықтардың бір-біріне деген ынтызар сезімін екеуінің қосылып, жанындағылардың қайта-қайта екеуін бір-бірінен айыруынан байқаймыз. Базарбай ауылындағы сахнадағы әкесі мен ұлының сөзге келіспей, Төлегеннің Базарбайға қарсы шығып, сөз қайтаруынан Төлегеннің өз дегенін істететін, аздап еркелік, қызба мінезді екені байқалады. Дегенмен, осы бір тұста Базарбайдың теріс бата беруінің себебін одан сайын тереңдете көрсеткен жөн болар еді деп санаймыз.

Төлегеннің түс көруінде С.Сейфулиннің «Аққудың айырылуы» поэмасын режиссер ұтымды қолданған деп ұйғаруға болады. Себебі шығармада аққудың сыңарының өлуі оның шын өмірдегі өлімінің жақындағанын білдіреді. Алдағы өлімін көрсе де, «Алланың келсе әмірі, үйде болса өлемін», -деп тағдыры не жазса да қалындығына кетуге шешім қабылдаған Төлегеннің анасымен қоштасар сахнада қатты қиналысқа түсуі, тіпті жылауы әкесінің берген теріс батасының әсері әрі қиын жолға жалғыз шығып бара жатқандығынан екені анық.

Біз білетін «Қыз Жібек» жырында, киносында болсын ғашықтардың негізгі жауы Бекежан деп біліп келдік. Ал, Жүсіпбек қожа Төлегеннің бір ғана емес,

тіпті алпыс жауы болған деп көрсетеді. Яғни, Қособаның көлінде Төлегенді тек Бекежан ғана емес, ол бастап келген Жібектен дәмелі алпыс жігіттің де болғаны айтылады. Тек Төлегенді жеңген, оны өлтірген оқ Бекежанға тиесілі еді. Осынау қорқынышты әрі қатыгез өлімді хореограф төбелес қимылдарымен шешеді. Бекежанға лағынет айтып, бетіне түкіретін сахнадағы актрисалар жыр арқылы Төлегенді мадақтап, артында қалған туғандарының өкінішін жеткізеді. Сол тұстағы Бекежанның Жібек берген белдікпен өзін қамшылауы, өз-өзіне зиян тигізуі, шыңғырып-айқайлауы арқылы режиссер Бекежанның іштей толық сынуын, мақсатына жету жолында бір қыздың кедергі болуын, қызға қолы жетпеуін көтере алмауын көрсеткісі келген.

Төлегеннің өлген жерінде жоғарыдан топырақ шашылып, оның қайта орынынан Сансызбай болып тірілуін көреміз. Бұл сахна арқылы режиссердің адамның топырақтан жаратылып, топыраққа көмілетінін жеткізгісі келген ойын байқаймыз. Дұрыс әрі дәл шешілген шешім деп есептейміз. Ағасының өлімін естіп жоқтап отырған Сансызбай мен арьерсценада тойы өткелі отырған Жібектің жеңгесіне жылап, қиналғанын тіпті ән арқылы беретін сахнада қатар болып жатқан іс-әрекеттерден алда қайын іні мен жеңгесінің кездесер тұсының жақындағанын байқауға болады. Бұл жерде де жеңгетай рөлін, Төлеген басшы болып келеді деп ескерткен Шеге (Ерасыл Ахан) атқарып, екеуінің кездесуіне себепші болады. Сансызбай Жібекті көргенде пышақ алып, өлтіруге ұмтылғанынан ағасының өліміне себепкер жанға деген кек ниетін байқаймыз. Сансызбай әрі Төлеген рөлін бірдей бейнелеген Әли Бидахметте кейіпкер арасындағы айырмашылықты ұстай алды ма? Төлеген – қызба мінезді, от секілді алып-ұшып тұрған, өзіне сенімді, іс-әрекетке бірден кірісіп кететін жігіт болса, Әли кейіптеген Сансызбай – байсалды, әр ісін ойлап барып қана жасай алатын, мінезі жайсаң, ағасын өлтірген қылмыскерлерді жазалау үшін барын салуға тырысқан, қамқор жігіт боп бейнеленді.

Пышақты көрсе де, өлімге де көнген, тіпті соны қалаған жеңгесінің мүшкіл халін көрген Сансызбай оны кешіріп, өзіне жар етеді. Спектакль соңындағы алтыбақанда тербеліп тұрған Қыз Жібек пен Сансызбайды әр кейіпкердің бір-бірлеп қосылып тербетуі, жырға қатысқан барша актерлердің екі жастың қосылуына себепші болған жандарды көреміз. Эпилогта автордың (Айбол Шәкіржанов) сөзімен аяқтауы спектакльдің тұтастығын сақтап, бүтін етуге ықпал етеді.

Елордалық Номад театрының репертуарына енген «Қыз Жібек» лиро-эпосы труппа үшін сәтті сахналанған туынды деп есептейміз. Себебі жырдың тілі, таңдалған актерлік құрам, би сахналарын қойған хореограф, дастанға жаңа серпін беріп, сахналық оқылым сыйлаған режиссердің жұмысы көңіл қуантарлық. Бұл қойылым қазақтың танымал туындыларын жаңа заманауи үлгіде сахналауға болатынын тағы бір дәлелдеді. Қазақ тарихында болған оқиғаны ашып көрсетуден қымсынбауымыз керек деп санаймыз. Оны сахнадан көрсеткеннен, ел абыройына нұқсан келеді деп ойлау қате пікір. Егер көркем түрде шешіліп, дұрыс жеткізілсе, еш ағаттығы жоқ деп ойлаймыз. Классикалық дүние ешқашан өзектілігін жоймақ емес, аталмыш қойылымның шешімі, қойылу стилі-

нің ерекшелігімен құнды болып қалмақ. «Классикалық репертуардың мәңгі таусылмас зәру проблемалары күн тәртібінен ешуақытта түскен емес», - [4, 24 б].

«Қыз Жібек» лиро-эпосында Қыз Жібек пен Төлегеннің сезімдерін тереңнен ұғынуға, олардың бастан кешірген махаббат жырында кездескен кедергілерді жақыннан көруге, кейіпкерлердің ішкі күйін, жан тебіреністерін, сүйіспеншіліктеріне бұрынғыдан тереңірек үңілуге мүмкіндік туады. Екі ғашықтың қосылуына кедергі болған Бекежан ба, әлде Базарбайдың ұлына берген теріс батасы ма, мүмкін мүлде басқа себеп екенін көрермен өз пайымдары бойынша топшылауға ой салады. Тек екі ғашықтың ғана емес, сонымен қоса қойылымда ырымдар, салт-дәстүр, саяси мәселелер де қозғалады. Спектакльдің басты жеңісі – танымалы дастанға жаңа бағыт, жаңа көзқарас сыйлауы деп білеміз. Ел ішінде сахна көруге сұралып тұрған алтын жауһарларымыз көп. Оған тіршілік беріп, өмір сыйлайтын, өзіндік көзқарас пен ой қосатын талантты режиссерлеріміз, кейіпкерлерді кескіндейтін талантты жастарымыз көбейе, қазақ театр өнерінің дамуына өзіндік үлес қосар еді деп түйіндейміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қазақ әдебиетінің тарихы. – Алматы, 1948.-1-т., - 194 б.
2. Бабалар сөзі. Әдебиет және өнер институты - Астана: Фолиант, Ғашықтық жырлар, 2009.– 456 б.
3. www.uniface.kz «К.С.Станиславский этикасының негіздері».
4. Сығай Ә. Толғам // Парасат. – Алматы, 2004. - 392 б.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ҚЫЗ ЖІБЕК» В ТЕАТРЕ «АСТАНА ОПЕРА»

Тулегенова М.Т.

магистрант 2 курса специальности «Сценография»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Мухтарова Г.С.,

кандидат философских наук, доцент КазНУИ

Казахская опера «Кыз-Жібек» была создана композитором Евгением Брусиловским в 1934 году. Либретто, принадлежит перу величайшего казахского писателя Габита Мусрепова.

Данная опера «Кыз-Жібек» стала первой казахской национальной оперой, написанная по мотивам одноименного казахского лиро-эпоса.

Гениальность Е. Брусиловского, дала рождение в будущем ряду новых опер, основанных на богатом казахском музыкальном наследии и фольклоре, таких как «Жалбыр» (1935 г.), «Ер Таргын» (1936 г.), «Айман Шолпан» (1938 г.), «Алтын астык» (1940 г.), музыки к балету «Козы Корпеш - Баян сулу» (1967 г.) и др.

Е. Брусиловский позже признавался: «Какую бы музыку я ни писал, я писал музыку – казахскую» [1, с. 50].

Премьера оперы «Кыз-Жибек» состоялась 7 ноября 1934 года в Казахском музыкальном театре г. Алматы. Этот театр был открыт 13 января 1934 года на базе музыкальной студии, основанной за год до этого.

Эта первая национальная опера была показана во время первой декады казахского искусства в Москве в 1936 году. 10 мая на сцене филиала Большого театра артисты казахской оперы представили «Кыз-Жибек». Восторженные отклики появились в газете «Правда» и многочисленных публикациях по всему Советскому Союзу. Московские газеты писали: «Это настоящая музыкальная поэма, по праву одна из высочайших примеров поэзии этого жанра. Его автором и композитором является сам казахский народ. Она была составлена древними предками - певцами, чьи имена давно утрачены и живут только в сказках и легендах, вы быстро привыкаете к необычному способу пения с открытым звуком, без вокальных уловок... Для многих было радостным сюрпризом встретить такой талантливый, спетый и очень музыкальный коллектив.

Партию Кыз - Жибек исполнила одна из первых казахских оперных певиц - Куляш Байсеитова, эта роль принесла ей ошеломительный успех и славу.

Критики отдельно отметили выступление партии «Жибек» Куляш Байсеитовой: «У исполнительницы К. Байсеитовой есть талант огромной, все-поглощающей силы. Сценическая пьеса К. Байсеитовой и ее пение настолько выразительны, что зрители положительно забыли об их незнании казахского языка. Неудивительно, что после таких рецензий К. Байсеитова в сентябре того же 1936 года, одной из первых была удостоена звания народной артистки СССР» [2].

Именно, после успеха оперы «Кыз-Жибек», и гастролей с этой постановкой в г. Ленинграде 17 января 1937 года, данный театр был переименован в Казахский Государственный Академический театр оперы и балета (ныне ГАТОБ им. Абая).

После гастролей оперы в 1937 году в г. Ленинграде в печати положительно оценивалось оформление оперы, как красочное, жизнерадостное, носящее ярко выраженный национальный характер. Писатель А. Толстой, присутствовавший на спектакле в качестве зрителя, напишет, как казахский театр превзошел Европу своей энергией: «Передо мной театр и нечто большее, чем театр. Глаза открыты, с благодарностью и энтузиазмом ... Здесь есть красота, здесь сила и молодость убеждения» [3].

В подготовке первой постановки «Кыз-Жибек» участвовали дирижер Ф. Кузьмич, режиссер Ж. Шанин, К. Байсеитов, художник А. Ненашев, балетмейстер А. Александров.

Партию Кыз-Жибек в разные годы исполняли признанные оперные солисты казахской сцены: Бибигуль Тулегенова, Роза Жаманова, Майра Мухамедкызы, Нуржамал Усенбаева, Жаннат Бактай и др.

В 1945 году опера «Кыз-Жибек» была поставлена снова. В связи с поправками, внесенными в либретто, художник – постановщик А. Ненашев ввел

изменения в декорации и сделал около 300 новых эскизов костюмов, добившись театральной выразительности.

Премьера новой постановки «Кыз-Жибек» в театре оперы и балета «Астана опера» в столице Казахстана состоялась 10 февраля 2017 года.

Либретто Мусрепова не должно было претерпеть кардинальных изменений, но интерпретация должна была быть соответствующей духу времени, с момента написания либретто прошло более 80 лет.

Сюжет лиро-эпоса «Кыз - Жибек» посвящен истории любви отважного воина Толегена и прекрасной Жибек. Любви героев препятствует вражда двух разных родов - Жагалбайлы и Шекты, ревность Бекежана, что приводит к трагическому концу событий.

Музыка Е. Брусиловского в новой постановке театра оперы и балета «Астана опера» принципиально не изменилась, но впервые в истории отечественного классического искусства вместе с Симфоническим оркестром, в опере были задействованы казахские народные музыкальные инструменты.

Благодаря чему, зритель смог услышит звуки домбры, кыл-қобыза, шан-кобыза, жетыгена и керней, которые звучали временами сольно. Также эффект постановке придают громкие ударные инструменты.

Исполнители на домбре, хорошо дополняют озорные танцы джигитов с луками и стрелами. Сцена траура Толегена под звуки кыл-кобыза стала подлинной и трогательной. Тонкая символика раскрылась благодаря кыл-кобызу, который является сакральным инструментом в казахской музыкальной культуре и воспринимается, как проводник в потусторонний мир.

«В новом музыкальном издании, дирижер А. Мухитдинов заменил разговорные диалоги речитативной музыкой, а также добавил несколько эпизодов, используя, как Е. Брусиловский, казахскую музыку из знаменитых песен и кюев» [4]. Также дирижер впервые представил в постановке детский хор.

Изначально в опере, помимо музыкальных цитат из известных казахских песен, представление состояло из диалогов, которые оперные певцы произносили со сцены, как драматическое представление. Поэтому первоначальная версия оперы 1934 года была ближе к музыкально-драматическому жанру, чем к опере.

В новой трактовке оперы, поставленной в театре оперы и балета «Астана опера» были внедрены несколько музыкальных номеров, которые не использовались в ранее известных постановках этого спектакля.

В новой интерпретации опера становится более динамичной. Замена диалогов на музыкальные речитативы дала возможность солистам доносить эмоции до слушателя способами музыкального выражения.

«Опера, в которой ритм и интонация казахского языка записаны в музыкальной форме, может быть исполнена любым профессиональным певцом, даже не носителем языка.

Партитура оперы претерпела значительные изменения - ошибки ручной переписки были исправлены безоговорочно, оркестровка стала богаче. Парти-

тура с фортепиано была обновлена, и теперь опера отвечает всем традициям оперного жанра» - заключает дирижер, заслуженный деятель Республики Казахстан А. Мухитдинов [5].

Режиссер – постановщик из Беларуси Михаил Панджавидзе поставил себе цель удивить публику. Он внес изменения в оперу, которые коснулись, как драматургии, так и сценографии.

Благодаря интерпретации образов, они стали более насыщенными с точки зрения психологизма. Например, образ главной героини трактуется посредством смены сезонов года.

Даже сцена смерти главной героини Жибек рассматривается не как физический уход из жизни, а передается сменой времен года - началом зимы – увядания и началом нового года – вечным обновлением. Символизм, воплощенный в идее реинкарнации Кыз-Жибек, вызвал у публики слезы и восторг. Образ Кыз-Жибек предстает, как неземное существо.

В новой постановке «Кыз-Жибек» появилась новая сцена - проклятия Бекежана пожилыми женщинами, что является худшим наказанием для казахов.

Зловещий истерический смех убийцы в ответ звучит, как предвестник его неминуемой смерти, которую зритель больше не увидит. Эта сцена произвела сенсацию, и любой боевик позавидовал бы такому психологическому эффекту.

Для раскрытия внутреннего мира героев были использованы выразительные художественные формы жанра ритуальных песен казахского народа, как жар-жар, сынсу, жоктау, айтыс – поэтических состязаний. В оригинальной партитуре Е.Брусиловского тоже использовались мелодии импровизаций акынов, народных обрядов, танцев, игр и др.

История созвучная бессмертному шедевр У. Шекспира «Ромео и Джульетта» прониклась колоритом и ароматом степей, в этом большая заслуга режиссера-постановщика М. Панджавидзе и дирижера А. Мухитдинова.

Дополнительные пять минут музыки знакомят слушателя с исторической атмосферой оперы. Во время таких пауз на сцене разворачивается жизнь казахского кочевья.

Постановка удивляет зрелищным сценографией, яркими костюмами. Художественно-постановочной работой занимались художники-постановщики – Софья Тасмагамбетова и Павел Драгунов. Также в спектакле над созданием эффектов по проекциям и свету работали художники из России – Павел Суворов и Сергей Шевченко.

Эффекты были ошеломляющими, сцена кочевых казахов в снежной степи заслужила первую овацию публики.

При просмотре сцен с метелью, штормом, снегом, караваном верблюдов задаешься вопросом является ли настоящим, или это - результат трехмерных технических инноваций? Так, например, караван кочевников, не только движется по сцене, с живыми лошадьми и верблюдами, но также, благодаря современным цифровым технологиям движется в пространственно-временных планах.

Облака, плавающие в небе, меняют форму, цвет, свет и скорость также, как переменчивое психологическое настроение персонажей.

Самым захватывающим зрелищем стало появление ремесленников на сцене. Откроются двухсторонние планы, и зрителю развернутся потрясающие красивые виды города.

Город мастеров выполнен на высоком художественном уровне, особенно с точки зрения передачи экстерьеров наружных стен и интерьера здания. Публика увидит большие ворота, жители города, будут постоянно в движении, например, можно увидеть кузнецов, занимающихся ковкой железа.

Степь будет представлена в разных интерпретациях: снежная и цветущая маками. Развитие технологий видеопроекций и их применение, в совокупности к крупномасштабным декорациям, придает постановке зрелищный характер.

Специально для удобства верблюдов и лошадей подготовлен не скользкий пол. Впервые на сцене можно увидеть перекати-поле. Травянистое растение катится по всей сцене, для этого используется специальный механизм.

Для постановки было вышито рекордное количество костюмов: 350 комплектов.

Для главной героини были созданы два костюма. Психологическое состояние Жибек отражается в цветовой гамме ее нарядов, а также в вышитых орнаментах. Например, геометрические орнаменты на чапане, говорят о ее волевом характере, а мягкий декоративный орнамент на платье под жилетом, указывает на нежную и уязвимую душу девушки.

Завершено украшение камнями и жемчугом. Свадебный наряд невесты является самым важным. Этот костюм обычно изображается в белом или красном цвете. В спектакле, было принято решение, сделать его жемчужным, этот оттенок символизирует несбывшиеся надежды героини.

Это, один из самых современных костюмов, в этом спектакле. Кружевная юбка расшита камнями и бисером, жилет с необычным орнаментом в центре, расшит серебром.

Многочисленные символы казахского народа (алые цветы в степях, тайказан, лебеди, шашу, игра в жамбы ату и т. д.) обогатили оперу национальным колоритом. Чтобы обогатить действие были составлены музыкальные «картины», которые, благодаря визуальным эффектам, декорациям, танцам и сценическому движению развивают сюжет.

Новизна постановки Кыз-Жибек заключена в подготовке новой инструментовке партитуры оперы, композиторская редакция привнесла изменения к звуко-высотному, ритмическому и фактурному ряду композиции номеров и разделов.

Во-вторых, благодаря идее режиссера Панджавидзе, зритель впервые увидит новую линию разворачивания драматургии оперы, посредством введения особого символизма и лирики.

В-третьих, публику порадуют современная сценография, с использованием не только классических декораций, но с невероятных трехмерных эффектов, с использованием 3D технологий, но и присутствие на сцене настоящих животных - верблюдов и лошадей.

Постановка «Кыз-Жибек» была важным этапом в жизни казахского оперного театра. Гордость казахского искусства опера «Кыз-Жибек» является жемчужиной, классического оперного искусства Казахстана и вошла в золотой фонд национальной культуры.



Рисунок 1.
Опера «Кыз-Жибек» в
ГАТОБ им. Абая
(г. Алматы)



Рисунок 2.
Опера «Кыз-Жибек» театр оперы и
балета «Астана Опера»
(г. Нур-Султан)

Список использованной литературы:

1. Брусиловский, Е. Пять тетрадей. Воспоминания / Е. Брусиловский Простор. – 1997. – № 9. – С. 50–75.
2. <https://www.voxpopuli.kz/history/82-goda-bez-antrakta-polnaya-istoriya-gatob-imeni-abaya-hast-1-12936.html>
3. <https://www.voxpopuli.kz/history/82-goda-bez-antrakta-polnaya-istoriya-gatob-imeni-abaya-chast-1-12936.html>
4. <https://ru.sputniknews.kz/radio/20170116/1388025/abzal-muhitdinov-o-vozrozhdenii-opery-yz-zh-bek-my-popali-v-desyatku.html>
5. <https://www.zakon.kz/4839459-vtoroe-rozhdenie-opery-1178yz-zhbek.html>

VI. МӘДЕНИЕТТАНУ КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ФОРМАЛИЗОВАННЫЕ МЕТОДЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Балагумар Ж.Д.

магистрант 2 курса, специальность «Культурология»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Поваляшко Г.Н.,

кандидат философских наук, доцент КазНУИ

В относительно молодой культурологической науке исследовательские методы чаще всего носят междисциплинарный характер с преимущественной опорой на философские, исторические, социологические, педагогические подходы. В приложении к изучению культурных феноменов накоплен довольно большой объем вариативных подходов, средств, способов, работающих именно в культурологическом поле. Все они достаточно результативны, однако в настоящее время все чаще стали привлекаться исследовательские стратегии, связанные с различными формализованными методами.

О такой необходимости более полувека назад писал английский физик и писатель Чарльз Сноу, обозначив противоречия между миром рационального знания и эмоциональным миром как проблему двух культур [1]. Нильс Бор постулировал принцип дополнительности, указав на необходимость совместного использования языков естественных и гуманитарных наук, затем поддержанным Юрием Лотманом. Синтез таких методологических возможностей эффективен не только в теоретическом, но и в эмпирическом плане в приложении к исследованию искусства как части культуры, художественного процесса, собственно культуры.

Кратко охарактеризуем два магистральных направления формализованных методов культурологического анализа. Первое – исследование художественной жизни в рамках психологии искусства, которое является обширной частью системы культурных феноменов. Автором является Колин Мартиндейл, известный американский исследователь, лауреат премии Р. Арнхейма Американской психологической ассоциации. Подчеркнем, что «что модель К. Мартиндейла довольно хорошо согласуется с концепцией парадигмального развития науки Томаса Куна. Все изменения парадигм трактуются им как результаты процессов, отражающих внутренние потребности научного сообщества» [2, с. 54]. Второе направление представляют исследования сторонников Абраама Моля, выполненные в границах теоретико-информационной парадигмы.

Последователи К. Мартиндейла считают исходным следующий тезис: потенциал возбуждения есть фактор эволюции художественной жизни. В терминах психологии этот концепт сформулировал канадский психолог и эстетик Дэниел Берлайн, ведущий ученый современной эмпирической эстетики: потенциал кортикального возбуждения. Это означает факт того, что любой вид деятельности в любом обществе характеризуется определенным уровнем возбуждения в широком круге явлений, включая культурные феномены. Этот уровень не должен убывать, поскольку это означает деградацию определенного вида социальной деятельности в обществе, он должен постоянно возрастать.

Применительно к концепции К. Мартиндейла указывается, что потенциал возбуждения равен степени эмоционального воздействия, то есть сила влияния искусства на человека: «практически все художественные инновации связаны исключительно с деятельностью профессиональной художественной среды, которая почти не зависит от внешних условий. Причём чем больше масштабы этой среды, тем она свободней и тем энергичнее развиваются в ней инновации, характер которых целиком определяется элитой и вовсе не зависит от потребностей населения [2, с. 55]. А сила влияния искусства на человека не должна уменьшаться, эффект привыкания должен быть минимализирован возрастающим уровнем новизны произведений искусства, усложнением их структуры и разнообразием специфических художественных средств. Все специфические средства художественного выражения реализуется с помощью любой комбинации взаимосвязанных компонентов потенциала возбуждения.

Колин Мартиндейл провел ряд прикладных исследований для эмпирического подтверждения своей теории. Он изучил различные виды искусства в различных национальных школах (английскую поэзию XII-XX вв., европейскую готическую культуру, древнегреческую вазопись, египетские погребальные рельефы, японские гравюры школы укиё-э и т.п.). Опираясь на научными данными особенностей человеческой психики, и полученными результатами, он выделил два типа процедур возбуждения познавательного процесса. Примордиальные (первичные) характерны для свободного ассоциативного мышления и его иррационального уровня. Концептуальные (вторичные) направлены на решение реальных задач, логические процедуры дедукции и индукции. На центральную ось такой модели с оппозицией изначальное-концептуальное проецируются все психические процессы. Исследователь считает, что «в каждый момент времени наши мысли лежат на этой оси... Изначальное мышление, обладая ассоциативной свободой и ненаправленностью, увеличивает вероятность новых комбинаций ментальных элементов. Такие комбинации образуют «исходное сырьё» для произведения искусства» [3, с. 89].

Теоретический и эмпирический анализ, сделанный К. Мартиндейлом, выявил постоянный рост потенциала возбуждения, связанного с циклическими подъемами и спадами чувственного содержания произведений искусства в случае преобладания первичных процедур возбуждения познавательного процесса. Отсюда логически следуют четыре основных выводов данной концепции:

- изначальный потенциал возбуждения испытывает монотонный рост и одновременно растут его индикаторы (степень сложности, новизны, изменчивости и т.п.);

- отрезки времени падения изначального возбуждения совпадают с периодами стилевых изменений в искусстве, во время которого возникает тенденцию к поиску и росту;

- эволюция художественной жизни тесно взаимосвязана с колебаниями потенциала возбуждения и с содержанием психических процессов, где чередуются либо примордиальное, либо концептуальное мышление;

- дробность (нецелостность) творческих процессов проявляется на трех видах эволюции художественной культуры: художественная жизнь, биографическая история отдельного художника, культурный объект (артефакт).

Теоретико-информационный подход к исследованиям в различных гуманитарных и социальных областях, в том числе в культурологических, стал применяться по второй половине XX века, когда появилась математическая теория информации, предложенная «отцами информационного века» Клодом Шенноном и Норбертом Виннером. Статус этой методологии в социогуманитаристике подкреплён высокой степенью формализации теоретических построений в приложении к конкретным проявлениям культуры и искусства. А это наиболее трудная для теоретического анализа область, поскольку находящиеся в ней структуры и процессы сложны и нелинейны.

Информационная культурология стала активно развиваться благодаря научной деятельности французского ученого Абраама Моля и его книгам по вопросам функционирования культуры и восприятия искусства. А. Моль предложил рассматривать искусство как ядро многофункционального и многостороннего процесса, включающего в себя создание художественных ценностей, деятельность различных культурных институций, процесс освоения художественных ценностей. Он также автор «атомарной» модели культуры как набора «культурем».

Надо признать, что дальнейшее развитие идей А. Моля в приложении к теоретико-информационному подходу в дальнейшем развито российскими учеными В.М. Петровым и С.Ю. Масловым и Г.А. Голицыным, но в несколько различных интерпретациях. Петров В. М. трактует этот процесс с позиций принципа дополненности Н. Бора, считая, что этот постулат является наилучшей базой применения теории информации к исследованиям культуры [4, с. 20].

Г. Голицын центральное звено своей теории назвал «принцип максимум» в противовес принципу энтропии [5, с. 17]. Суть заключается в том, что любая сложная нелинейная система (культура, искусство, социум, человек и др.) стремится к максимуму информационного обмена между данной системой и средой. Только так достигается максимальная адаптация системы к внешней среде. Конкретные условия функционирования изучаемой системы сопрягаются с четкими и аргументированными теоретическими культурологическими, психологическими, социологическими, эстетическими концепциями.

Выводы теоретических построений Г. Голицын аргументировал математическими расчетами, из которых вывел основные статистические и динамические следствия, описывающие процессуальность системы:

- экспансия как стремление к росту разнообразных реакций в системе;
- стремление к минимализации энтропии ошибок, совершаемых системой;
- уменьшение (экономия) дефицита ресурсов системы.

Краткий обзор двух наиболее признанных формализованных исследовательских стратегий в культурологии позволяет сделать выводы и уяснить определенное методологическое сходство фундаментальных исходных допущений:

- динамика (изменчивость) является базовым, свойством эволюции нелинейной системы;
- бинарная оппозиция является сущностью эволюционного движения;
- эволюция в культуре и искусстве наглядно проявляется и визуализируется стилевыми изменениями и различными художественными парадигмами;
- в современной теории художественной культуры цикличность и изменчивость являются установленными во всех эволюционных теориях.

Список использованной литературы:

1. Сноу Ч. Две культуры. Сборник публицистических работ / пер. с англ. М., 1973. 144 с.
2. Коваленко Т. В. Эволюция театральной жизни: опыт информационно-культурологического осмысления. М., 2012. 248 с.
3. Martindale C. Creativity, attention, and cognitive disinhibition // Tomassoni R. (ed.). La psicologia delle arti oggi. Milano: Angeli, 2002. P. 368.
4. Петров В. М. Информационное мировоззрение и парадигма XXI века // Информационное мировоззрение и эстетика: Тр. междунар. науч. симп. Таганрог, 1998. 242 с.
5. Голицын Г. А. Информация. Поведение. Язык. Творчество. М., 2007. 224 с.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ

Туктасинова А.А.,

магистрант 1 курса специальности «Музыковедение»

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – Мосиенко Д.М.,

кандидат искусствоведения, старший преподаватель КазНУИ

Опера – синтетический жанр, включающий музыку, сценическое действие, слово (текст либретто), актерскую игру, балет, декорации, костюмы, режиссерское искусство и другие компоненты (освещение, кинокадры) [1]. По словам О. Комарницкой, все перечисленные компоненты образуют единую художест-

венную форму. При этом основными из них являются музыка, слово и сценическое действие, а преобладающим из данной триады является музыка.

Жанр оперы начал свой путь на рубеже XVI – XVII веков (как известно, первые образцы оперы появились в Италии). Опера занимает одно из первостепенных мест среди систем жанров и является наиболее весомой частью в музыкальном наследии. Известный оперный режиссер Б. Покровский в своих книгах «Размышление об опере», «Об оперной режиссуре» отмечает, что «опера есть театр, выраженный музыкой», а также «музыку, как главное выразительное средство драматургии» [1].

Оперное искусство в наши дни пользуется большой популярностью и востребованностью со стороны профессиональных музыкантов, режиссеров, а также общественности и любителей музыки. С этим связано и открытие новых театров по всему миру, создание новых опер. Свое место также находят уже звучавшие на сцене театра, но обновленные постановки опер; проводятся фестивали, конкурсы.

Е. Приходовская в своей статье «К вопросу о критериях жанровой классификации опер» приводит некоторый обзор существующих классификаций опер. С. Гончаренко указывает, что «В. Ферманом впервые были обозначены параметры классификации оперных жанров: музыкально-сюжетный, музыкально-стилистический, музыкально-композиционный» [2]. О. Соколов разделяет жанры опер на две группы – прежде всего по структурно-драматургическим признакам: опера номерная и опера, располагающая принципом сквозного развития [2].

Классификация М. Черкашиной по мнению Е. Приходовской является всесторонней и включает около 30 жанровых разновидностей оперы:

- 1) серьёзные и комические оперы;
- 2) лирические, эпические и драматические оперы (по характеру конфликта и способам его воплощения);
- 3) мифологические, сказочно-легендарные, исторические, бытовые, психологические оперы (по типу сюжета);
- 4) симфонизированная музыкальная драма, песенная и речитативная оперы (по музыкально-стилистическому параметру);
- 5) оперы сквозного развития, номерные и монтажные (по композиционно-структурному признаку);
- 6) большие и камерные оперы (по типу спектакля) [2].

О. Комарницкая в свою очередь называет «важнейшие составляющие» жанра оперы:

- признаки рода искусства, связанные с поэтикой драмы (трагедии), эпоса и сказки, лирики, комедии (сатиры);
- исторически сложившийся жанровый тип оперы (или жанровая модель оперы) - *dramma per musica*, зингшпиль, буффа, опера-серия, опера-семисерия и пр.;

- аутентичные индивидуально-авторские жанровые признаки, зафиксированные нередко (хотя и не всегда) композитором в названии оперы на титульном листе партитуры - опера-былина, опера-баллада и пр [3, с. 13].

Жанровая типология оперы является одной из сложных проблем. Определение жанра оперы всегда осложнено тем, что в одном произведении могут совмещаться ракурсы отображения жизненных картин – драматический, лирический, трагический, комедийный и т. д. Следовательно встречаются оперные произведения со «смешанным жанровым типом» (эпико-драматические, сказочно-лирические, лирико-драматические) [3, с. 10].

В период становления и развития оперного искусства возникают некоторые проблемы, связанные с жанровой типологией. По мнению И. Неясовой недостаточная исследованность жанровых типов, жанровых разновидностей и их особенностей вызывает потребность уточнения определений. Среди жанровых типов историческая опера привлекает внимание мирового оперного театра с начала его существования по настоящее время.

Рассматривая жанр исторической оперы, исследователи сталкиваются с понятиями как «историческая опера» и «опера на исторический сюжет» [4, с. 4]. Для разграничения этих двух понятий ученые выделили определенные признаки жанра исторической оперы.

К одному из признаков исследователи относят так называемый «принцип двойных акцентов» (определение М. Берковского), который заключается в соответствии эпического и конкретно-исторического ракурсов в сочетании изображения исторических событий с их реалистической достоверностью. Также важным показателем является решающая роль исторических событий в сюжетной линии произведения [4, с. 4].

Еще одним важным критерием, характерным для исторической оперы выступает антагонистический конфликт. Внешний антагонистический конфликт опирается на борьбу общественно-исторических сил.

В случае, если указанные признаки не находят свое отражение в произведении, то оно подпадает под определение оперы на исторический сюжет. Опера на исторический сюжет не относится к какому либо определению жанра, в ней лишь уточняется сюжетно-содержательная сторона.

Основой исторической оперы, по мнению исследователей, является масштабное обобщение. Историческая опера должна предусматривать ощущение авторов, героев и зрителей в глобальности происходящих событий, которое должно возникать в качестве окончательного итога.

Масштабность объясняется изображением событий с большой временной дистанцией, определенной косвенностью, отстраненностью (то есть ведущей ролью эпического начала, проявляющегося на различных уровнях художественного целого).

В историческом жанре оперы наблюдаются две основные разновидности с соображений идейно-сюжетной направленности: героико-патриотическая («оборон-ная») и социально-историческая. Для первой разновидности типична патриотическая идея, выраженная через конфликт межнационального характера, где

«образу народа-защитника своих национальных интересов противостоят враги-завоеватели». Для второй разновидности выступает социально-обличительная идея, как «следствие внутригосударственного конфликта власть предержащих и народа» [4, с. 12].

Рассмотрим для примера русский музыкальный театр, который с течением времени повлиял на казахстанских композиторов. Это было связано с тем, что Российское государство занимало одно из ведущих мест в мире (30-е годы XVIII в.). Немаловажной причиной является географическое положение – Россия граничит с Казахстаном.

Для русского музыкального театра опера «Иван Сусанин» М. Глинки становится ярким образцом исторической оперы, где впервые формируются первичные черты жанра. Здесь есть и историческая масштабность, внешнеполитический конфликт, который создается с помощью многопланового контраста (русское – польское, вокальное – инструментальное, песенное – танцевальное) [4, с. 7].

К последней трети XIX века формируется новый тип исторического конфликта – социальный. Н. Римский-Корсаков в своей опере «Псковитянка» впервые воплотил социальную активность народа, выразил его свободолюбивые устремления (сцена «Веча»). Но лирическая сторона в опере становится равносильна исторической драме. В результате исследователи определяют сложную жанровую природу «Псковитянки» как историко-бытовую оперу.

А. Бородин, являющийся последователем Глинки, продолжает и углубляет установившиеся традиции, усовершенствовав при этом сюжетную линию и драматургическое развитие оперы («внутренний конфликт в русском лагере и социальный мотив, связанные с образом Галицкого»). Одновременно благополучная развязка, оптимистический настрой, ослабленный основной конфликт привели к появлению одной из разновидностей исторической оперы – историко-героический [4, с. 9].

В XX веке в странах постсоветского пространства складываются свои оперные школы со сложившимися традициями. Оперное искусство Казахстана имеет не менее интереснейшую историю. Жанр оперы зародился в национальной культуре в начале 30-х годов XX века. Появление оперы в Казахстане послужило мощным толчком для развития других жанров – симфонической, вокальной и хоровой музыки.

За период развития жанра были созданы такие полотна, как «Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер-Таргын» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Амангельды» Е. Брусиловского и М. Тулебаева, «Айсулу», «Жұмбақ қыз» С. Мухамеджанова, «Камар-Сулу», «Алпамыс» Е. Рахмадиева, «Енлик-Кебек», «Двадцать восемь» (Москва за нами) Г. Жубановой и многие другие.

Отметим, что и культурная политика страны нацелена на то, чтобы создать все условия для востребованности академической музыки, включая оперу. Вследствие поставленных задач появились новые театры: Южно-Казахстанский

областной театр оперы и балета в Шымкенте в 2008 году, театр «Астана Опера» в Астане в 2013 году. Продолжает идти формирование новой плеяды оперных певцов. И среди них – С. Байгожин, Д. Хамзина, С. Ахметова, А. Ниязова, А. Желтыргозов, А. Капонова, Н. Бажекенов, Т. Рахметов, А. Кожухарова, З. Алтынбаева и др. На сценах открытых театров осуществлены новые постановки классического репертуара: «Травиата» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Богема» Дж. Пуччини и др.

Обращаясь к жанру оперы, национальные композиторы не могли не затронуть образы легендарных личностей, героев народа. Так, многие авторы посвятили свои произведения образам казахских батыров, борцам за справедливость и независимость.

Так, в основу сюжета оперы «Ер Таргын» (1937) Е. Брусиловского был положен казахский героический эпос. События в эпосе связаны с историей ногайских племен. В 1945 году была создана опера «Амангельды» (Е. Брусиловский, М. Тулебаев), где рассказывается о борьбе казахского народа за Советскую власть. Опера «Толеген Тохтаров», написанная Л. Хамиди с А. Жубановым, посвящена герою Великой отечественной войны.

Для К. Кужамьярова основной темой произведений являлась героика. Удачной работой в области музыкального театра стала опера «Назугум», где в основу сюжета было положено историческое предание о национально-освободительной борьбе против манчжурского угнетения в 1825 году и о героине этих событий Назугум.

В свою очередь казахстанский композитор Е. Рахмадиев также искал образы, сюжет, связанный с родным краем, ее историей. Последующий замысел героико-патриотической идеи был осуществлен в опере «Алпамыс» (1973), где описываются исторические битвы, и раскрывается образ народного героя. Тема мира и войны, патриотизма отразилось в опере «Двадцать восемь» Г. Жубановой. К образу национального героя обращался и Б. Джуманиязов, создав оперу «Махамбет» (1986) посвященную образу поэта и знаменательным моментом в жизни героя национально-освободительной борьбы 1836-1838 годов [5].

Несмотря на то, что оперный жанр претерпел кризисную ситуацию с временным охватом в два десятилетия, образы легендарных личностей продолжали вдохновлять композиторов. Были созданы оперы «Абылай хан» Е. Рахмадиева (1999), «Домалак ана» (2005) Д. Ботбаева, «Томирис» (2006) А. Серкебаева, «Гибель Отрара» (2007) М. Мангитаева. Данная тенденция продолжилась и в наши дни. Перу композиторов А. Жайымова и А. Жайыма принадлежит опера «Бейбарыс» (2007).

Рассмотрим сюжет оперы «Бейбарыс». Он основан как на подлинных исторических фактах, так и на вымышленных действиях и создании образов. В начальной ситуации сюжета мы видим столкновение мамлюков, возглавляемые султаном Бейбарысом, с крестоносцами. Таковые массовые ситуации выделяют наиболее значительными для исторической оперы из важнейших компонентов «оперной ситуации» [4, с. 14].

Характерна для исторической оперы ситуация «коллективной радости, эмоционального подъема, воодушевления» [4, с. 15]. В опере неоднократно народ воспеваает своего героя (Бейбарыса), восхваляет и прославляет его в своих песнях.

В сюжете оперы мы видим такие востребованные для исторической оперы ситуации, как весть, приказ, рассказ и «внутреннее слово» (самоисповедь) главного героя [4, с. 15]. Конечно, в опере нет всех перечисленных ситуаций. Одним из приметных в опере является «приказ» султана Бейбарыса о делении поровну между народом и воинами завоеванные трофеи в третьей картине. Далее в шестой картине Бейбарыс приказывает привести короля Людовика и берет с него слово, что он впредь не нападет на их земли.

В русской исторической опере складывается мнение и убеждение, что лирическая тема не является основной частью всего оперного действия. Однако композиторы-драматурги высказывают, что лирические сцены, образы создают необходимый «оттеняющий контраст» всему историческому действию [4, с. 12].

Многие казахстанские композиторы используют этот «оттеняющий контраст» (романс и песня Зылихи из оперы «Махамбет» Б. Джуманиязова). В опере «Бейбарыс» раскрывается небольшая лирическая сцена, где Бейбарыс был растроган рассказом плененной девушки и награждает ее свободой. Сюжет показывает главного персонажа не только как завоевателя, выдающегося полководца, но и как сочувствующего, преданного своей родине человека.

Таким образом историческая опера оказывает большое влияние для музыкального театра и культуры страны. Авторам опер интересна тема не только недавнего прошлого, но и обращение к раннему этапу в историческом событии. Так композиторы обращаясь к древним, важным событиям истории страны вновь поднимают во внимание культурное наследие, значимые исторические фигуры на новый этап, при этом рассматривая под другим углом, словно реинтерпретируя вновь забытые страницы жизни народа.

Список использованной литературы:

1. Комарницкая О. В. Феноменология оперы: метод структурного анализа [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-opery-metod-strukturnogo-analiza>
2. Приходовская Е.А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-kriteriyah-zhanrovoy-klassifikatsii-oper>
3. Комарницкая О. В. Русская опера XIX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис... д-ра иск.: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с.
4. Неясова И. Ю. Русская историческая опера XIX века: К проблеме типологии жанра: автореф. дис... канд. иск.: 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2000. – 21 с.
5. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература, 1920-1980. – Алматы: Гылым, 1995. – 255 с.

РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ АЯСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІ

Тезекбай М.

2 курс магистранты, мамандығы «Музыкалық білім»

Павлодар мемлекеттік педагогикалық университеті

Ғылыми жетекші - Қоқымбаева Б.Ж.,

өнертану кандидаты, философия ғылымдарының докторы,

ПМПУ профессоры

Қазақ музыкалық мәдениет және өнердің зерттеуін қысқаша үш кезенге бөлуге болады, атап айтқанда: ізденістер, табыстар және перспективалары. Бірінші кезең эмпирикалық материалды жинастырып жүйелеумен және арнайы А.В. Затаевич, Б. Асафьев, А.Қ. Жұбанов секілді ғылымдар ұстанымнан ұғынуымен мінезделеді [1,2,3,4,5]. Осы кезеңнің жалпы үрдісі қазақ музыкасың тек қана фольклор ретінде анықтау болып табылады. Және де мұндай көзқарас барлық мұраға экстраполяцияланған. Атап айтқанда, фольклорлық жанрларына да, сонымен қатар айтыс, жыр, ән, күй секілді ауызша кәсіби түрлеріне де тән. Бұл кезеңнің ерекшелігі, гуманитарлық білімнің қандай да болсын саласында: фольклористикада, филологияда, әдебиеттануда, музыкатануда еуроопорталық ұстаным басынқырақ болды. О деген, ауызша мұраны композиторлық практика, опера, симфония, балет, камералық шығармашылық секілді жоғары жазба кәсібилік дәстүрлері үшін қарапайым құбылыс ретінде, яғни шикізат түрінде анықтауы.

Олай болса да, отандық ғылымының алғашқы кезеңге он баға да беру мүмкін. Атап айтқанда, келесі ғылыми іздеулер үшін құнды деректі материалдардың жиналуы. Сөйтіп бұл екінші – табыстар - кезеңнің басы болды: А. Тарақты, Б.Аманов және Ә.Мұхамбетова, Г.Омарова [6,7,8,9]. Бірінші және екінші кезеңдер арасындағы шекара алпысыншылардың дәуірі, XX ғасырдың екінші жартысының осьтік/ белдеулік уақыты. Осы кезеңде қазақ интеллигенциясы ұлттық тарих пен мәдениет бойынша «жабық» тақырыптарды ашуға бар күш-жігерін жұмсайды. Зияткерлік күш-жігердің арқасында қазақ музыкалық өнеріне, жалпы алғанда, рухани мұраға өткен тарихи ескерткіш ретінде ғана емес, дамып келе жатқан құбылысқа деген көзқарас қалыптасады.

Перспективалы деп бағаланған үшінші кезең Қазақстан Республикасының тәуелсіздік кезеңін қамтиды және оның егде жасында. Және зерттеушілер дәлелдегендей, глобалды / ауқымды, аймақтық және ұлттық рухани-мәдени идентичность / бірдейлік тұрғысынан талап етілетін революциялық-шығармашылық әрекет, импульс ретінде маңызды. Осы кезде «Мәдени мұра» бағдарламасының аясында Н.Назарбаевтың қолдаумен құнды еңбектер, компакт-дискілер баспадан шығарылды [10].

Ұлттық музыкалық ғылымның заманауи қоғамға, мәдениетке және білімге қатысты негізгі ережелерін қысқаша талқылайық. Бүгінгі таңда мәдениеттанушылардың, филологтардың, философтардың және музыкатанушылардың күші-

мен қазақтардың музыкалық өнерінің көптеген қырлары зерттелді. Қазақ, кеңірек, түркі рухани мәдениетінің ішкі негіздеу ретінде, ашық дүниеге көзқарас түрінде тәңірілікке сүйенеді. Осылай әр тарихи кезеңдерде әнші, акын-жыраулар, күйші, сал-серілердің әртүрлі әлеуметтік және интеллектуалды-шығармашылық іс-әрекеттерінде көрсетілетін рухани-адамгершілік құндылықтарға ие екендігі айқындалды.

«Күй» ұғымының этимологиясы Көк (Көк Мәңгі Тәңірі - тәңіріліктің аутентикалық анықтамасы) - «Тәңір күйі» деп түсіндіріледі. О деген «Құдайдың сыбырлап өзі үшін айтқан, бірақта бүкіл Көкке жеткен үн, яғни сөз бен саздың бірлігі деп дәлелденеді [11, с. 100]. Үн болса, философ Қ.Ш. Нұрланованың, халқымыздың негізгі ұғымдарының бірі болып табылады. Бұл ой-пікірін дәлелдеу үшін, зерттеуші қоңыр үн секілді ерекше ұғымды келтіріп мынадай дәлел келтіреді:

Үн жинадым тыныс алуға, / Үн жинадым тыныстануға.

Үн жинадым тынысуға [12, 38 б.].

«Көк» кілттік константасының этимологиясы әртүрлі аймақтық нұсқалар мен көпмағыналы мәнге ие: Тәңір сөзінің синонимі; көңілдің ең жоғарғы сәті, көтеріңкі көңіл – күй; музыканың жалпы көрінісі, «саз» терминнің синонимі. Қазақтарда, қырғыздарда, түркімендерде ұлттық аспаптарға арналған бұл күй, немесе куу; алтайлықтар мен хакастарда – «кай» – эпикалық аңыз; татарлар мен башқұрттарда күй – ән де, аспаптық пьеса да. аспаптық пьеса; татарлар мен башқұрттарда – әрі ән, әрі аспаптық шығарма. Күй әртүрлі орындаушылық нұсқаларда да, атап айтқанда, аспаптық шығарма, ән, жыр ретінде қазір де Ұлы Даланың көптеген халықтарының классикалық мұрасы болып табылады [13, 177 б.]. Күйдің тарихи ғұмыры ұзақ болып шықты, өйткені өзінің ауызша табиғатының арқасында бүгінгі күні де ол бүлінбеген негізінде сакралды-медитациялық музыка ретінде тіршілік етуде. Күйдің ауқымы, оның шағын нысаны (2-3 минут шырқалады) ғарыштық дірілді естуге көмектеседі. Күй әлемді-модельдеуші рухани константа ретінде ең күрделі – Уақыттың және Кеңістіктің, яғни Мәңгіліктің сынағынан өтті.

Сонымен қатар күйдің икемді құбылыс екенін атап өткен жөн, оның тіршілік қарекеті ауыспалы әлеуметтік-мәдени жағдайлар мен өзгеру механизмдеріне бейімделе білу мүмкіндігімен қамтамсыз етіледі. Ұлы қағанат кезеңінде Көк Мәңгі Тәңірілік «мемлекеттілік символының ролін орындаған күйлердің цикліне ауысуы» – айтылғандардың жарқын мысалы болып табылады. «Қаған ордасында тартылатын күйдің саны бір жыл ішіндегі күндердің санына сәйкес 366 болған. Мұны «Тәңірінің 366 тармақ күйі» деп атаған. Жыл басы көктемдегі күн мен түннің тенесер күнінен /науырыздың 22-23-і/ басталып, бұл күнді «Ұлыстың ұлы күні» деп, ұлан-асыр тойға айналдырған. Ұлыстың ұлы күнінде бүкіл қағанаттың үміт-тілегін тәңірге жеткізетін 9 күй тартылған» [13, 177 б.].

Қазіргі заманғы мәдениетте қазақ, кеңірек - ортақ түркі жанры күй, «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасы бойынша шығарылған ықшам дискілерде қайтадан жаңғырылды (2013). Атап айтқанда бұл бағдарламасының

аясында «Мәңгілік сарын, «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» компакт-дискілер (қаз., ор., ағ.) – Астана, 2011; «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні» компакт-дискілер (қаз., ор., ағ.) – Астана, 2012, тағы да басқалары жарық көрді. «Еліміздің алуан аймақтарында қалыптасқан Шығыс, Батыс, Арқа, Қаратау, Жетісу, Сыр бойы, Маңғыстау күй мектептері ғана емес, елімізден тысқара Моңғолия, Қытай қазақтарының күй дәстүрлерінің бір жобада тоғысуын терең тамырлы халқымыздың мәдени бірлігінің айқын айғағы деп бағалаған жөн.

Қай замандағы болмасын күй өнеріндегі ортақ сарын – азаттыққа, бостандыққа ұмтылу, ел тәуелсіздігін аңсау. Осы тұрғыдан алғанда, қазақ кйлері – халқымыздың ғасырлар бойы армандап, бүгінгі ұрпақ жүзеге асырған, тәуелсіздікті жақындатқан ең қастерлі құндылық» - деп жазды ұлт Көшбасшысы Н.Ә. Назарбаев өзінің «Ұлтымыздың ұлық өнері» мақаласында [10, 3 б.].

Осылайша, мақала қазақ музыкалық мәдениетін рухани жаңғыру аясында талдауға арналған. Елімізде ұлттық мәдениетті, соның ішінде музыкалық мұраны жандандыру үшін көптеген жұмыстар атқарылуда. Ғалымдар мен мұғалімдердің міндеті - арнайы және музыкалық-педагогикалық білім берудің қазіргі заманғы саласына гуманитаристиканың, соның ішінде ұлттық тарих, мәдениеттану, философия және музыка ғылымдары бойынша соңғы деректерді енгізу. Қазақ музыкасының семантикалық мәнін ендірудің бірінші және ең маңызды шарты музыкалық материал болып табылады. Атап айтқанда, әндер мен күйлерді, айтысты және жырды аутентикалық, яғни қаймағы бұзылмаған түпнұсқалық түрінде тыңдау. Бұл үшін көптеген мүмкіндіктер бар: тұрақты телеарналар, сонымен қатар солтүстік және оңтүстік астаналарында, облыс орталықтарында ғана емес, көптеген ауылдарда да мезгіл-мезгіл өткізілетін жарыстар. Және де жоғарыда айтып кеткен компакт-дискілер. Мәселен, жаңартылған бағдарлама бойынша мектептегі музыка сабақтарында ұсынылған М.Төлебаевтың «Біржан-Сара» операсынан айтыстаң үзіліс ғана емес, түпнұсқалық, яғни халық сүйетін нақты айтыстың түрі. Сондай-ақ, еуропалық классикалық музыка сабақтарымен қатар, қазіргі уақытта да көпшілікке жататын арнайы әдебиеттерді ойланып оқыған жөн болып табылады. Бұл бұқаралық ақпарат құралдарында еліміздегі жаңа ұрпағын - біздің мәдениетіміздің рухын қалыптастыруға ықпал ететін міндеттерді шешудің мақсатты көзқарасы.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. Изд. 3-е – Алматы: Дайк-Пресс, 2004 – 496 с.
2. Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. Изд. 3-е – Алматы: Дайк-Пресс, 2002 – 378 с.
3. Асафьев Б.В. Три статьи о казахской музыке. // В кн.: Музыкальная культура Казахстана. - Алма-Ата: Казгосиздат, 1955, с. 5-11.
4. Жұбанов А.Қ. Ғасырлар пернесі – Алматы, Дайк-пресс, 2002. – 326 б.
5. Жұбанов А.Қ. Замана бұлбұлдары – Алматы: Жазушы, 1975. — 464 б.
6. Тарақты А. Күй шежіре., 1992; С. 31-32.
7. Сейдімбек А. Қазақ әлемі, 1997.

8. Аманов Б., Мұхамбетова Ә. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр», 2013 - 119 б.
9. Омарова Г.Н. Кобызская традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография – Алматы, 2009 – 520 с. (рус., каз.).
10. «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні». Компакт-дискілер (каз., ор., ағ.) – Астана, 2012; «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі». Компакт-дискілер (каз., ор., ағ.) – Астана, 2011.
11. Нурланова К.Ш. Синее небо – тайно-явленная явленность // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность. Материалы III Международной научно-практической конференции. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2011. – С. 97-102.
12. Нурланова К.Ш. Кочевничество: интуиция - форма научного познания // Актуальные проблемы развития мировой философии. Материалы II Международной научно-теоретической конференции в 2-х тт. Астана: из-во ЕНУ им. Л.Н.Гумилева, 2013. – Т. 1. – 448 с.
13. Қоқымбаева Б.Ж. Тәңірілік мәдениет түрі – түркі тілдес халықтардың ортақ мұрасы // Түркістан және Түркология. Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдардың жинағы. – Түркістан, 2017. – 1 75-178 Б.

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

I ОТАНДЫҚ МУЗЫКАНЫ ЗЕРТТЕУ ИЗУЧЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

1. Гулицкая Е.В.

КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА «ВОКАЛИЗ» ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО С. ЕРКИМБЕКОВА

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – доктор искусствоведения,

профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.

4

2. Орумбаев Н.М.

ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА-ФАНТАЗИЯ Г.А.ЖУБАНОВОЙ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ЧЕРТЫ СТИЛЯ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

доцент КазНУИ Кузбакова Г.Ж.

8

3. Щербакова С.С.

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ ФАНТАЗИИ В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д. М.

13

4. Капарова З

БРУСИЛОВСКИЙ Е.Г. «ФИНАЛ» ИЗ СЮИТЫ «БОЗ-АЙГЫР» АНАЛИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.

18

5. Альмишев С.Ш.

ТРАДИЦИЯ «КЕРЕЙ – СЫБЫЗГЫ»: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель – кандидат искусствоведения,

профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т.

21

- 6. Жазитова Г.К.,**
С.Ғ.ҚҰРМАНҒАЛИЕВАНЫҢ ҚАЗАҚ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ
ӘНДЕРІН Н.Л.ДОРЛИАКТЫҢ ОҚЫТУ ӘДІСНАМАСЫ БОЙЫНША
ОРЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ғылыми жетекші – өнертану ғылымдарының кандидаты,
ҚазҰӨУ доценты Құрманғалиева М.С. 27
- 7. Қалқұл И.М.**
ВКЛАД Н.С. КЕТЕГЕНОВОЙ В ИЗУЧЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЮ
ОПЕРЫ МУКАНА ТУЛЕБАЕВА «КОЗЫ КОРПЕШ – БАЯН СУЛУ»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Альпеисова Г.Т. 33
- 8. Байрамова И.К**
ФОРТЕПИАННЫЕ ПРЕЛЮДИИ ЛЯЗЗАТ ЖУМАНОВОЙ
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат педагогических наук,
профессор КазНУИ Досанова К.К. 37
- 9. Джамбаев А.К**
КЕНЕС ДҮЙСЕКЕЕВ - ЦИКЛ ДЕТСКИХ ПЬЕС «БАЛАЛЫҚ ШАҚ»
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель - кандидат искусствоведения,
профессор КазНУИ Акпарова Г.Т. 44

II МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 1. Сағимбаев И.С.,**
КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВАЛТОРНЫ Р. ШТРАУСА
В ИСПОЛНЕНИИ ГЕРМАНА БАУМАННА
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Джумакова У.Р. 51
- 2. Гулицкая Е.В.**
КҮЙ «СЕРПЕР» ҚҰРМАНҒАЗЫ В ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ АЛЬТА И
ФОРТЕПИАНО АЛИБИ АБДИНУРОВА
Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – доктор искусствоведения,
профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж. 57

3. Кешильбаева Т.Е.**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ШЫРЫН БАЗАРКУЛОВОЙ
В ИСПОЛНЕНИИ КАЛАМКАС ЖУМАБАЕВОЙ***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – доктор искусствоведения,**профессор КазНУИ Жумабекова Д.Ж.*

61

4. Кабимолла А.К.**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В ПОЭМЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО
«ЛЮБИМЫЙ МАВУ» БАКИРА БАЯХУНОВА***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат педагогических наук,**профессор КазНУИ Досанова К.К.*

66

5. Вали Д.М**БАЯН В АНСАМБЛЕВОЙ И В ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ
КАЗАХСТАНА***(к постановке проблемы)**Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат искусствоведения,**доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.*

73

6. Мысовский Л.Е.**АЛЬТОВОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА: КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С
ОРКЕСТРОМ Б.БАРТОКА И ЕГО ПЕРВЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬ
У. ПРИМРОУЗ***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат искусствоведения,**доцент КазНУИ Курмангалиева М.С.*

77

7. Муса М.Е**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ГАЗИЗА ДУГАШЕВА: ПО АРХИВНЫМ
МАТЕРИАЛАМ***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат искусствоведения,**старший преподаватель, КазНУИ Мосиенко Д.М.*

82

8. Кешильбаева Т.Е**АСКАР ДУЙСЕНБАЕВ – ИНТЕРПРЕТАТОР КОНЦЕРТА ДЛЯ
СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Л. АФАНАСЬЕВА***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель - доктор искусствоведения,**профессор КазНУИ Д.Ж. Жумабекова*

87

9. Бахтиярқызы А.**КУРГАНОВ А.М. ЖӘНЕ ЖАМАНОВА Р.Ү.: ҰСТАЗ-ШӘКІРТ
ДӘСТҮРІНІҢ ЖАЛҒАСЫ***Қазақ ұлттық өнер университеті**Ғылыми жетекші - өнертану ғылымдарының кандидаты,**ҚазҰӨУ профессоры Альпеисова Г.Т.*

92

10. Тобжанов А.Ж**ДОМБЫРАШЫЛАР ҰСТАЗЫ – ҚҰБЫШ МҰХИТОВ***Қазақ ұлттық өнер университеті**Ғылыми жетекші – өнертану ғылымдарының кандидаты,**ҚазҰӨУ профессоры Альпеисова Г.Т.*

97

11. Жунусбекова Р.Б.**КҮЙШІ ДӘУЛЕТБЕК СӘДАУҚАСҰЛЫНЫҢ АВТОРЛЫҚ КҮЙЛЕРІ***Қазақ ұлттық өнер университеті**Ғылыми жетекші – өнертану ғылымдарының кандидаты,**ҚазҰӨУ профессоры Р.С. Малдыбаева*

101

12. Оңталап Ф.М.**ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ ЭПИКАЛЫҚ МҰРАСЫН САҚТАУДАҒЫ
ҚАЙРОЛЛА ИМАНҒАЛИЕВТІҢ ҮЛЕСІ***Қазақ ұлттық өнер университеті**Ғылыми жетекші – өнертану ғылымдарының кандидаты,**ҚазҰӨУ профессоры Р.С. Малдыбаева*

105

13. Жолданова Г.А.**К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ЖАНРА КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМ-
ПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА (НА ПРИМЕРЕ ДУХОВОЙ МУЗЫКИ)***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат искусствоведения,**профессор КазНУИ Малдыбаева Р.С.*

109

**III. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН**

1. Асқар Н.Т.**ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ РУХ
ПЕН МАТЕРИЯНЫҢ КӨРКЕМДІК БЕЙНЕЛЕНУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ***Қазақ ұлттық өнер Университеті**Ғылыми жетекші- педагогика ғылымдарының кандидаты**ҚазҰӨУ профессоры Ижанов Б.И.*

114

2. Issa Z. N.**THE ROLE OF NATIONAL GAMES IN ETHNOCULTURAL EDUCATION***Kazakh National University of Arts**Scientific director - candidate of pedagogic sciences,**professor of the Kazakh National University of Arts Izhanov B. I.*

119

3. Оналбек А**ҚАЗАҚСТАН КЕСЕНЕЛЕРІНДЕГІ МОНУМЕНТАЛДЫ ӨНЕРДІҢ
ТАРИХИ ҚОЛДАНЫСЫ***Қазақ ұлттық өнер университеті**Ғылыми жетекші – педагогика ғылымдарының кандидаты,**ҚазҰӨУ профессоры Ижанов Б.И.*

124

4. Тұрбай М.О.**ЗНАКИ И СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат педагогических наук,**профессор КазНУИ Ижанов Б. И.*

129

5. Жимаилова З.Е**СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ОБРАЗЫ В РАБОТАХ ДОСБОЛА
КАСЫМОВА***Казахский Национальный университет искусств**Научный руководитель – доктор PhD,**доцент КазНУИ Жукенова Ж.Д.*

133

6. Сагиев Б.Т.**ПЕРЬЯ В КАЧЕСТВЕ ДЕКОРА В ОДЕЖДЕ И ИХ РОЛЬ В ИСТОРИИ
НОМАДОВ***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель - кандидат философских наук,**доцент КазНУИ Дадырова А.А.*

138

7. Шалғымбаева А.К**РЕКОНСТРУКЦИЯ ОБЛИКА ЧЕЛОВЕКА НА КРАНИОЛОГИЧЕСКОЙ
ОСНОВЕ***Казахский национальный университет искусств**Научный руководитель – кандидат педагогических наук**профессор КазНУИ Мухаметжанов Б.А.*

146

IV. КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ

КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

1. Мусина М.М.

**ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ: ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИИ ХУДОЖНИК
ПО КОСТЮМАМ В КИНО**

Казахский национальный университет искусств

Научный руководитель - кандидат философских наук,

доцент КазНУИ Дадырова А.А.

151

2. Базылбек А.А.

**ДЕРЕКТІ КИНОДАҒЫ ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕР ЖӘНЕ ФИЛЬМ
ДУБЛЯЖЫ**

Қазақ Ұлттық Өнер Университеті

Ғылыми жетекші - өнертану ғылымдарының кандидаты,

ҚазҰӨУ профессоры Н.Р. Мұқышева

156

3. Омарова Қ.Б.

Г. МЕРҒАЛИЕВАНЫҢ РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ ІЗДЕНІСТЕР

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші – доктор PhD

ҚазҰӨУ доценты Ескендіров Н.Р.

162

V. ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР

ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

1. Мұқан А.А

**«АБАЙ» ОПЕРАСЫНЫҢ ЖАЗЫЛУ ЖӘНЕ САХНАҒА ҚОЙЫЛУ
ТАРИХЫ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

ғылыми жетекші – философия ғылымдарының кандидаты,

ҚазҰӨУ профессоры Шаймерденова С.К.

166

2. Айымғазы Е.Е.

**БҮГІНГІ ТЕАТР МӘДЕНИЕТІ ХАЛ-АХУАЛЫНЫҢ КӨРКЕМДІК
ДЕНГЕЙІ**

Қазақ ұлттық өнер университеті

Ғылыми жетекші - театртанушы, PhD докторы

ҚазҰӨУ доценты Ескендіров Н. Р.

172

3. Алпысбаева Л.Қ**НОМАД ТЕАТРЫНДАҒЫ «ҚЫЗ ЖІБЕК» ЛИРО-ЭПОСЫНЫҢ
ЗАМАНАУИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯДА САХНАЛАНУЫ**

*Қазақ ұлттық өнер университеті Ғылыми жетекші – доктор PhD,
ҚазҰӨУ доценты Ескендиров Н.Р.*

176

4. Тулегенова М.Т**НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ҚЫЗ ЖІБЕК» В ТЕАТРЕ «АСТАНА ОПЕРА»**

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук,
доцент КазНУИ Мухтарова Г.С.*

180

VI. МӘДЕНИЕТТАНУ**КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

1. Балагумар Ж.Д.**ФОРМАЛИЗОВАННЫЕ МЕТОДЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА**

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат философских наук,
доцент КазНУИ Поваляшко Г.Н.*

186

2. Туктасинова А.А**ИСТОРИЧЕСКАЯ ОПЕРА И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В КУЛЬТУРЕ**

*Казахский национальный университет искусств
Научный руководитель – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель КазНУИ Мосиенко Д.М.*

189

3. Тезекбай М.**РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ АЯСЫНДАҒЫ
ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІ**

*Павлодар мемлекеттік педагогикалық университеті
Ғылыми жетекші - өнертану кандидаты, философия ғылымдарының
докторы, ПМПУ профессоры Қоқымбаева Б.Ж.*

195

***ӘЛ-ФАРАБИДІҢ 1150 ЖЫЛДЫҒЫ МЕН АБАЙДЫҢ 175 ЖЫЛДЫҒЫНА
АРНАЛҒАН***

***ХАЛЫҚАРАЛЫҚ
МАГИСТРЛІК ОҚУЛАРЫ-2020***

***МЕЖДУНАРОДНЫЕ
МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ-2020***

ПОСВЯЩЕННЫЕ 1150-ЛЕТИЮ АЛЬ-ФАРАБИ И 175-ЛЕТИЮ АБАЯ

Редакторы: Ж.Д. Жукенова, Г.Т. Акпарова

Подписано к печати 29.04.2020 г. Бумага офсетная № 1

Формат 60X84 _{1/16} Объем 12,0 усл.печ.л.

Тираж 100 экз. Заказ 0061

Отпечатано в типографии ТОО «Мастер ПО»

010005, г. Нур-Султан, ул. Пушкина, 15-76

тел.: 8 (7172) 223-418

e-mail: masterpo08@mail.ru