

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылға дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

3

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2021

ҚЫРКҮЙЕК
СЕНТЯБРЬ
SEPTEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Жүдебаев Арман Әділханұлы

бас редактор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Халықаралық және Республикалық байқаулардың лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

Г. З. Бегембетова	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК Ғылыми жұмыс және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
Р. К. Джуманиязова	өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
Б. М. Аташ	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
М. Х. Әбеусейітова	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
Н. Н. Гилярова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
К. В. Зенкин	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
Ә. Ғ. Қайырбекова	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
Д. К. Кирнарская	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
И. В. Мацевский	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
А. Б. Наурызбаева	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
С. Е. Нұрмұратов	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
А. Р. Райымқұлова	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
И. А. Рау	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
М. Сәбит	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
Б. М. Сатершинов	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
М. Саго	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
Я. Сипош	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
Г. С. Сүлеева	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
С. Ы. Өтеғалиева	өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
В. Н. Юнусова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина
А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:
Л. Балмагамбетова

Беттеген:
А.А.Сомов

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы,
Абылайхан д-лы, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы**Редакционная коллегия:**

Жудебаев Арман Адильханович – главный редактор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Лауреат Международных и Республиканских конкурсов, ректор КНК им. Курмангазы

Г. З. Бегембетова	заместитель главного редактора, проректор по научной работе и международному сотрудничеству КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
Р. К. Джуманиязова	кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы
Б. М. Аташ	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
М. Х. Абеусеитова	доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
Н. Н. Гилярова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
К. В. Зенкин	доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
А. Г. Каирбекова	доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
Д. К. Кирнарская	доктор искусствоведения, профессор, проректор по инновациям и творческой работе Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия)
И. В. Мацевский	доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств (Россия)
А. Б. Наурызбаева	доктор философских наук, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
С. Е. Нурмуратов	доктор философских наук, профессор, заместитель директора Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК(Казахстан)
А. Р. Раимкулова	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
И. А. Рау	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
М. Сабит	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
Б. М. Сатершинов	доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК(Казахстан)
М. Сато	доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония)
Я. Сипош	PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
Г. С. Сулеева	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
С. И. Утегалиева	доктор искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

Свидетельство о постановке на учёт №13880-Ж от 19 сентября 2013 года

Ответственные редакторы:
В. Е. Недлина
А.А. Сомов

Редактор казахского языка:
Л. Балмагамбетова

Вёрстка:
А.А. Сомов

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы,
пр. Абылай-хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Editorial board:

Arman Zhudebayev– Chief Editor, Honored worker of the Republic of Kazakhstan, the Laureate of International and Republic competitions, Rector of Kurmangazy KNC

G. Begembetova	Deputy Editor, Vice-rector for research and international relations of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
R. Jumanyazova	PhD in Arts, docent of Kurmangazy KNC
B. Atash	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
M. Abuseyitova	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
N. Gilyarova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)
K. Zenkin	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)
A. Kairbekova	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
D. Kirnarskaya	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music(Russia)
I. Matzievsky	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
A. Nauryzbayeva	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
P. Nurmuratov	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
A. Raimkulova	Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor
J. Rau	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
M. Sabit	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
B. Satershinov	Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan
M. Sato	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
J. Šipoš	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
G. Suleeva	PhD in Philology, docent
S. Utegaliyeva	Doctor of Arts, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunusova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. Nedlina
A. Somov

Kazakh editor:
L. Balmagambetova

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
A. Somov

Editorial address:
050000, Kazakhstan,
Almaty
Ablay Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

МРНТИ 18.41.09

Венера Закирова¹*¹Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
Ташкент, Узбекистан***ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭПОСА «АЛПАМЫШ»
В ТВОРЧЕСТВЕ МУСТАФО БАФОЕВА****Аннотация**

Многовековое наследие узбекского народа является важнейшим фундаментом для развития современного композиторского творчества. Оно, словно неиссякаемый источник, на протяжении многих лет питает творческую мысль создателей музыкальных произведений разных жанров и форм. Героический эпос «Алпамыш», вобравший в себя традиции тюркских народов, населявших в средние века огромную территорию от южного Казахстана и до Алтая, по сей день вызывает живой интерес как литературоведов и лингвистов, так и представителей творческих профессий, в частности, музыкантов. Подтверждением тому служит уникальное сочинение узбекского композитора Мустафо Бафоева «Пять музыкальных картин» из дастана «Алпамыш», представленное в виде музыкально-литературной композиции концертного типа. Впервые знаменитый памятник литературы «звучал» на концертной площадке в исполнении инструментального ансамбля. Анализ композиционной драматургии сочинения Бафоева, особенностей претворения идейной концепции и образной сферы первоисточника, а также музыкальных характеристик главных героев дастана позволяют говорить о художественной значимости произведения узбекского автора, о его новаторском подходе к музыкальному воплощению знаменитого эпоса. Впервые зрителям была представлена эта легендарная история в виде костюмированного музыкального представления, которое, в свою очередь, сформировало тенденцию проводить концертные программы в новом формате, обогащенном сценической зрелищностью, яркой театрализацией действия.

Ключевые слова: эпос, дастан, Алпамыш, композиторское творчество, концерт, ансамбль, каденция.

Венера Закирова¹*¹Ўзбекистон Республикасы Ғылым академиясының өнертану институты
Ташкент, Ўзбекистон***МУСТАФО БАФОЕВТИҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ
«АЛПАМЫШ» ЭПОСЫНЫҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ****Аннотация**

Ўзбек халқының көпғасырлық мұрасы қазіргі заманғы композиторлық шығармашылықты дамытудың маңызды іргетасы болып табылады. Бұл мұра таусылмайтын қайнар көз сияқты, көптеген жылдар бойы әртүрлі жанрлар мен формалардағы музыкалық туындыларды жасаушылардың шығармашылық ойларын нәрлендіреді. Орта ғасырларда Оңтүстік Қазақстаннан Алтайға дейінгі аумақты мекендеген түркі халықтарының дәстүрлерін бойына сіңірген "Алпамыш" батырлық эпосы бүгінгі күнге дейін әдебиеттанушылар мен лингвистердің, сондай-ақ шығармашылық кәсіптер өкілдерінің, атап айтқанда музыканттардың қызығушылығын тудырып келеді. Оған өзбек композиторы Мұстафо Бафоевтің концерттік үлгідегі музыкалық-әдеби композиция түрінде ұсынылған "Алпамыш" дастанынан алынған "Пять музыкальных картин" («Бес музыкалық бейне») бірегей туындысы дәлел бола алады. Алғаш рет әйгілі әдебиет ескерткіші аспаптық ансамбльдің орындауындағы концерттік алаңда орындалды. Бафоев шығармасының композициялық драматургиясын, идеялық тұжырымдаманы және түпнұсқаның бейнелі саласын жүзеге асырудың ерекшеліктерін, сондай-ақ дастанның басты кейіпкерлерінің музыкалық сипаттамаларын талдау өзбек авторының шығармасының көркемдік маңыздылығы, оның әйгілі эпостың музыкалық бейнесіне жаңашыл көзқарасы туралы айтуға мүмкіндік береді. Алғаш рет көрермендерге бұл аңызға айналған оқиға костюмдік музыкалық қойылым түрінде ұсынылды, ол өз кезегінде концерттік бағдарламаларды жаңа форматта, сахналық көрініспен, жарқын театрландырылуымен байытуға бейімділікті қалыптастырды.

Түйінді сөздер: эпос, дастан, Алпамыш, композиторлық шығармашылық, концерт, ансамбль, каденция.

Venera Zakirova¹

¹*Institute of Fine Arts of the Academy of science of the Republic of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan*

CREATIVE INTERPRETATION OF THE “ALPAMYSH” EPIC IN THE WORK OF MUSTAFO BAFOEV

Abstract

The centuries-old heritage of the Uzbek people is the most important foundation for the development of modern composer's creativity. This is an inexhaustible source feeding the creative thought of the musical works creators. The heroic epic named “Alpamysh”, which absorbed the traditions of the Turkic peoples who in the Middle Ages inhabited a vast territory from Southern Kazakhstan to Altai, still attracts the attention of literary scholars and linguists, and representatives of creative profession like composers. This is confirmed by the unique work – “Five musical pictures” from the dastan “Alpamysh” by Uzbek composer Mustafa Bafoev, which presented in the form of a musical and literary composition of a concert type. For the first time, the most famous monument of literature “sounded” at the concert venue performed by an instrumental ensemble. Analysis of the compositional drama of Bafoev's work, the peculiarities of the implementation of the ideological concept and the figurative sphere of the original source, as well as the musical characteristics of the main characters of the dastan allow us to talk about the artistic significance of the work of the Uzbek author, about his innovative approach to the musical embodiment of the famous epic. For the first time, the audience was presented with this legendary story in the form of a fancy-dress musical performance, which, in turn, formed a tendency to hold concert programs in a new format, enriched with stage entertainment, bright theatricalization of the action.

Keywords: epic, dastan, Alpamysh, composer creativity, concert, ensemble, cadence.

Творчество одного из ярких и самобытных композиторов Узбекистана Мустафо Бафоева тесно связано с культурой, традициями, богатым художественным и музыкальным наследием народов Востока¹. Обращаясь будь то к литературным памятникам или к образам легендарных личностей², он посвящает им произведения разных жанров и форм. Важное место в творчестве Бафоева занимает традиционное наследие народов Средней Азии, ставшее идейной, содержательной основой многих его сочинений. Знаковым в этом отношении является героический эпос «Алпамыш», созданный в XIV-XVII веках³ тюркскими народами, проживавшими на территории Хорезмского оазиса (ныне территория современного Узбекистана, Каракалпакстана, южного Казахстана). На протяжении многих веков он существовал в устном виде в творчестве народных сказителей – бахши, и, не исключено, что за столь продолжительную историю неоднократно изменялся и дополнялся. По сей день не угасает интерес к этому памятнику литературы как бесценной сокровищнице народной мысли, бессмертному шедевр поэтического искусства.

В первой половине XX века, когда велась активная работа по сбору и изучению литературно-поэтического наследия народов Средней Азии, узбекские ученые зафиксировали более десяти вариантов эпоса, хранящиеся по сей день в архивах АНРУз⁴ [2, 15]. На сегодняшний момент существует свыше сорока версий «Алпамыша», записанных от более чем тридцати поэтов [3]. Множество национальных версий (кунгратская, огузская, «кипчакская», алтайская [4, 10]), бытующих по сей день под схожими названиями – «Алпомыш», «Алпамыс», «Алпамша», «Алып Мямшян», «Алып-Манаш», свидетельствует о высокой художественной значимости героического эпоса. Сопоставление разных

¹ В данном случае мы имеем в виду страны Центральной Азии, Турции, Индии, Египта, Ирана

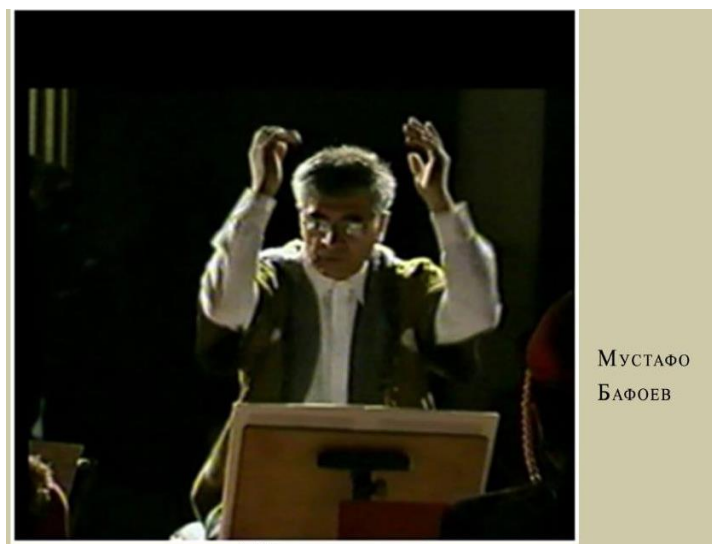
² Барбад, Абу Али Ибн Сино, Аль-Хорезми, Аль-Фергани, Хазрат Баховуддин Накшбанд, Алишер Навои, Абдурахман Джами, Амир Темур, Хамза, народные герои Ширак и Алпамыш.

³ По утверждению В.Жирмунского, происхождение эпоса об Алпамыше датируется более ранними веками – примерно IX-X – и может быть связано с богатырскими сказками, существовавшими на Алтае еще в VI-VIII веках [1, 102-104].

⁴ Впервые «Алпамыш» был записан и опубликован в 1939 году от прославленного узбекского сказителя Фазыла Юлдаш-оглы под редакцией Хамида Алимджана.

вариантов, их изучение позволяет приблизиться к пониманию исторических событий, в условиях которых жили народы, их культурной взаимосвязи между собой, общности народного быта, традиций и верований. Каждое новое обращение к знаменитому сюжету является попыткой продлить ему жизнь, воспеть такие непреходящие духовно-нравственные ценности, как верность, любовь, дружба, патриотизм, честность и справедливость, и донести их до современных людей, в особенности до молодого поколения.

Обращение к легендарному эпосу «Алпамыш» узбекского композитора Мустафо Бафоева – это взгляд на великое творение наших предков глазами современного музыканта, композитора и дирижера. Многогранная профессиональная деятельность подвигла Бафоева на создание сразу нескольких версий одного сочинения: для оркестра узбекских народных инструментов, для фортепиано-соло⁵ и, наконец, для фортепиано и инструментального ансамбля, включающего кашгарский рубаб, конун, дутар-бас, синтезатор и ударные. Крайний вариант появился в 2000 году как костюмированный инструментальный спектакль концертного типа – Дастан-performance под названием «Пять музыкальных картин» из дастана «Алпомиш»⁶. Впервые он был представлен в Ташкенте в рамках Международного фестиваля, посвященного празднованию 1000-летия эпоса «Алпамыш».



МУСТАФО
БАФОВ

Иллюстрация 1. Во время премьеры

Над разработкой концепции данного варианта Бафоев работал совместно с Заслуженной артисткой Узбекистана, профессором Адибой Шариповой, выступившей в качестве солирующей пианистки [5]. В творческом тандеме они качественно обновили идейную канву произведения, его музыкально-сценическое оформление. Первоначальный восьмичастный цикл был сокращен до пяти частей, в результате чего выстроилась цельная, лаконичная драматургия сочинения, последовательно раскрывающая сюжетную фабулу знаменитого дастана. Шариповой

также предложила дополнить партитуру вербальным текстом в виде скандирования имен главных героев, коротких возгласов, имитирующих звуки животных и птиц, произносимых исполнителями на сцене непосредственно во время игры, что, в результате, конкретизировало музыкальную мысль, усиливало восприятие сюжетной линии⁷. Подобный союз композитора и исполнителя позволил создать одно из ярких в узбекском музыкальном искусстве творений начала XXI столетия, покорило слушателей незабываемым представлением.

* * *

Идейная концепция произведения Бафоева неразрывно связана с содержанием самого дастана. Однако, композитор не стремился точно пересказать его сюжет. Он, скорее, преследовал цель создать музыкальные портреты героев в их взаимодействии, где в основу положены вечные темы добра и зла и всепобеждающей силы любви и красоты. В связи с этим сюжетная фабула музыкально-литературной композиции лишь фрагментарно затрагивает основное содержание эпоса, подразумевая и без того его широкую известность у современных слушателей. Вместе с тем, обращение к литературному первоисточнику, к

⁵ Музыкальный анализ фортепианной версии сочинения Бафоева представлен в статье Г.Умаровой [4]

⁶ Бафоев использует узбекский вариант написания имени героя. При анализе сочинения мы используем именно его.

⁷ Из беседы автора с Адибой Шариповой.

истории его возникновения, позволяет приблизиться к пониманию всей глубины мысли, заложенной его создателями многие века назад.

Согласно исследованиям, сюжет об Алпамыше сложился в Средней Азии, а затем распространился в Малую Азию⁸, на Волгу и Алтай. Отсюда множество версий одной и той же легенды, в основе которой – история героя Алпамыша и его возлюбленной Барчин, противоборство родных братьев Байбури и Байсари – отцов главных героев, преодоление сложных жизненных испытаний и обретения счастья, мира, семейного благополучия.



Иллюстрация 2. Обложка партитуры сочинения Бафоева

Краткое содержание эпоса: По велению свыше Алпамыш с колыбели обручен с красавицей Барчин. Отец Барчин поссорился с отцом Алпамыша и откочевал со своим родом в страну калмыков. Калмыцкие богатыри пытаются заставить Барчин выйти замуж за одного из них. Узнав об этом, Алпамыш отправляется к ней на помощь. Победив соперников в состязаниях, он женится на Барчин и увозит её на родину. Вскоре, узнав, что тесть терпит притеснения от калмыков, Алпамыш совершает новый поход в их страну, но попадает в плен и семь лет проводит в подземной темнице. Бежав оттуда, он возвращается домой и узнаёт, что новый правитель сверг его семью в нищету и пытается заставить Барчин стать его женой и уже назначен день свадьбы. Неузнанный, Алпамыш проникает на свадебный пир и, оказавшись единственным, кто смог натянуть его старый богатырский лук, побеждает в состязаниях в стрельбе. Будучи затем признан, он вместе с друзьями истребляет своих врагов и вновь объединяет народ под своей властью.

Таким образом, эпос делится на две части:

1. Поездка Алпамыша за невестой, состязание его с женихами-соперниками, женитьба героев;
2. Поход Алпамыша против калмыцкого правителя Тайчакана, его семилетнее пребывание в темнице и победное возвращение героя на родину.

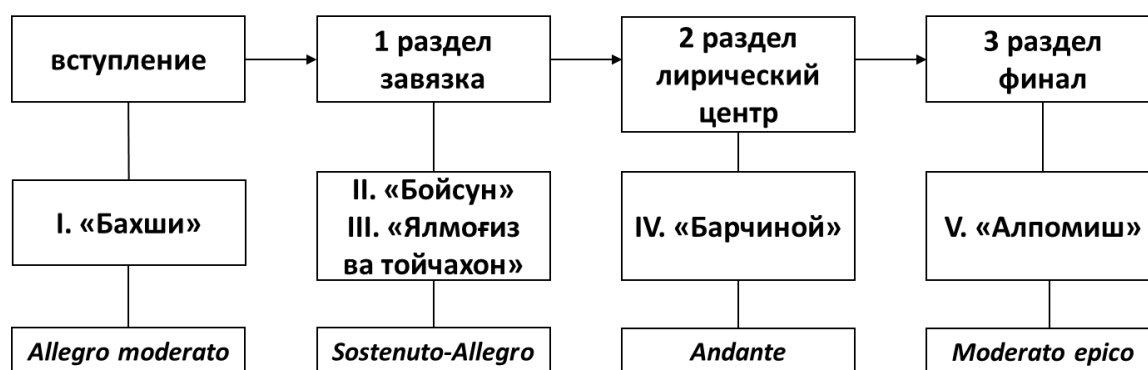
Опираясь на литературный первоисточник, Бафоев выделил несколько сюжетных линий и образных сфер, показавшихся ему наиболее интересными для музыкального воплощения. Пять музыкальных картин являются характеристиками главных действующих лиц, поэтапно раскрывающих идейную канву народного дастана:

- I. «Бахши» – вступление к музыкальному циклу, обобщенный образ народного сказителя;
- II. «Бойсун» – музыкально-поэтическая картина живописного края;
- III. «Ялмоғиз ва Тойчакон» – ярко сатирическая зарисовка музыкальных портретов героев;
- IV. «Барчиной» – лирический центр композиции;
- V. «Алпомиш» – героико-эпическое повествование, кульминация сочинения, торжественный, апофеозный финал.

Пятичастный цикл можно условно представить в виде сложной трехчастной композиции со вступлением и грандиозным финалом (Схема №1):

⁸ Срединная часть современной Турции.

Схема №1



Первая часть цикла (*Allegro moderato*), выполняющая роль вступления, озаглавлена Бафоевым «Бахши» не случайно. Композитор стремился приблизить свое сочинение к традиционному формату исполнения дастанов народными музыкантами – бахши – главными сказителями легендарных историй о жизни и подвигах героев прошлого. В произведении Бафоева обобщенный образ бахши как бы вводит слушателя в мир жителей племени Кунграт (или Конграт), в котором родился Алпомиш, знакомит нас с главными действующими лицами, раскрывает красоту окружающей их природы. Все это выражено яркими и довольно выразительными музыкальными темами, фразами. Даже короткие интонации, проскальзывающие сквозь мелодический поток партитуры, имеют конкретный смысловой подтекст. В частности, многие тематические фрагменты интонационно связаны с музыкальными образами будущих частей цикла, а именно с образами живописного края – Байсун, выразительными портретами героев эпоса. Этим первая часть цикла напоминает оперную увертюру, иллюстрирующую основной тематический материал всего сочинения.

Однако, Бафоев сохраняет тесные связи с традиционным жанром дастан, в котором особое значение имеет вербальный текст. После нескольких приветственных «Хей», исполнитель на кашгарском рубабе в процессе игры на инструменте проговаривает короткий текст: «Мен дostonчи, дostonчи, Алпомишдан кўйлайни, Барчинойдан кўйлайни. Мен бахшиман, бахшиман, Қорақондан кўйлайман, Тойчахондан кўйлайман, жодугардан кўйлайман, Ялмоғиздан кўйлайман», представляя, таким образом, себя и всех действующих лиц, о которых пойдет его рассказ. Музыканты ансамбля периодически приветствуют его и всех присутствующих в зале.

Вслед за приветствиями бахши начинает свое повествование с музыкального описания местности, в которой разворачиваются события эпоса. Бафоев представил здесь удивительный по красоте природы Байсун, где зеленые равнины соседствуют с песчаными степями, окруженными горами и древними пещерами. Так начинается вторая картина – «Бойсун» (*Allegro moderato – Sostenuto*), пронизанная звуками живой природы – пением птиц, кваканьем лягушек, лаем собак, гоготом гусей, имитируемыми музыкантами на сцене (Пример №1). Такая натуралистичность оживляет исполнение, придает ему театрализованную зрелищность.

Звукоизобразительность стала ведущим приемом в музыкальном развитии второй части. Восходящие и нисходящие пассажи напоминают дуновение ветра, журчание воды, ходы на малую терцию вниз имитируют пение кукушки, а последовательность форшлаггов в высоком регистре символизирует птичек, прыгающих с ветки на ветку. Наиболее полно и выразительно все эти приемы использованы в партии фортепиано, играющего ведущую роль в сочинении. Сольные фрагменты, порученные пианисту, наполнены множеством разных элементов, музыкально иллюстрирующих живописный край. Это взлетающие пассажи, охватывающие практически весь диапазон инструмента, сменяющиеся звонкими форшлагами в высоком регистре, волнообразные мелодические обороты и ритмические выразительные фрагменты токатного склада. Остальные участники ансамбля лишь дополняют партию фортепиано характерными тембрами народных инструментов,

расцветившая звуковую палитру яркими тонами. Фактически здесь разворачивается сольная каденция фортепиано, виртуозная, эмоционально выразительная, придающая сочинению особую концертность звучания.

Пример №1. Фрагмент из второй картины

Нежным свистом на *p* завершается эта часть, и перед зрителями предстают первые герои музыкального спектакля – старуха Сурхайль (Ялмоғиз кампир) и калмыцкий шах Тойчакон. Сатирические образы этих отрицательных персонажей дастана раскрываются в музыке третьей картины – «Ялмоғиз ва Тойчакон» (Allegretto) в жанре, близком юмореске. Острые пунктирные ритмы, изобилие малых секунд, привносящих резкий диссонанс, сочетание аккордовых фраз в динамическом крещендировании и хроматизированных пассажей по всем регистрам, дополненные стуками кулаками – все это создает колоритную сценку заговора коварной ведьмы и грозного шаха, намеревавшихся выдать замуж красавицу Барчиной за сына калмыцкого правителя (Пример №2).

Пример №2. Фрагмент из третьей картины

Вновь фортепиано выступает главным выразителем музыкальных портретов отрицательных героев, их злобного настроения против молодых влюбленных. Основное тематическое развитие происходит в низком регистре как олицетворение темных сил. Гудящие кластеры, периодически возникающие в партии синтезатора, усиливают драматизм сцены, передают бездушность ведьмы и шаха. Музыка этой части характеризуется постоянной сменой драматических оттенков, их контрастным сопоставлением, соответствуя переменчивости образов Сурхайль и Тойчахона.

Четвертая картина – «Барчиной» (*Andante*) – лирический центр всей композиции. Эта музыкальная характеристика возлюбленной Алпомиша, девушки не только прекрасной внешне, но и невероятно смелой, уверенной в себе и бесконечно преданной своему жениху. О стойком характере Барчиной красноречиво свидетельствуют ее слова всем претендентам на руку и сердце:

Не для вас расцвел такой, как я, тюльпан!
Я обручена – и мне другой желан,
Милый мой в стране Бойсун-Конград-султан,
Имя – Хокимбек, он тоже пахлаван!
В богатырстве носит имя Алпомыш.
Перевод Льва Пеньковского [6]

Открывается четвертая часть цикла нежной протяжной мелодией (*Andante*), исполняемой вибрирующим звуком на синтезаторе. На фоне этой душевной кантилены звучит сопрано-соло (Пример №3).

Пример №3. Фрагмент из четвертой картины

IV – БАРЧИНОЙ.

41 *Andante*

Sopr. solo

Synth.

Sopr. solo

Synth.

Это единственное появление в композиции человеческого голоса стало мощным выразительным приемом, позволяющим передать все грани тонкой души Барчиной, ее глубокие переживания по Алпомишу, с которым разлучила их судьба. Мелодия, которую исполняет вокалистка, проводится затем в партии синтезатора, тем самым создавая удивительное по красоте и силе эмоционального воздействия звуковое пространство. После небольшого вступления голос затихает, а к синтезатору добавляются остальные участники ансамбля. Начинается инструментальное изложение образа героини дастана.

Музыкальная ткань уплотняется, динамизируется, передавая душевные смятения Барчиной, ее тоску по любимому. Наконец, когда звучит весь ансамбль *tutti* музыка приобретает более величественный тон, символизируя силу духа и достоинство молодой девушки. Вместе с тем, Бафоев постепенно подготавливает наступление финальной части композиции, торжественно и гордо вводя в музыкально-сценический процесс главного героя – богатыря Алпомиша.

Пятая картина – «Алпомиш» (*Moderato epico*) – самая грандиозная и помпезная часть цикла. Основная тема, порученная фортепиано, изложена большими длительностями, степенно и ровно исполняемые в октавном унисоне в низком регистре (Пример №4).

Пример №4. Вступление к Финалу

Moderato epico 5. Алпомиш.

По характеру данный фрагмент напоминает некоторые разделы «Богатырской» симфонии А.Бородина или «Богатырских ворот» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» М.Мусоргского – классические примеры воплощения в музыке богатырской тематики. Однако, если в произведениях русских композиторов эта тема носит скорее обобщенный характер, то в сочинении Бафоева перед слушателями возникает реальный персонаж, наделенный характерными чертами, мужественный, сильный и отважный молодой человек, победоносно шествующий навстречу своей возлюбленной.

Облик Алпомиша композитор подчеркивает интонационно, выстраивая мелодическую линию на секвенционной последовательности чистых кварт. Семантически интервал кварты тоже обладает твердостью звучания, определенной устойчивостью, заложенной в его природе. Данный прием – использование хода на кварту – Бафоев сделал одним из основных при создании музыкальной характеристики пахлавана Алпомиша. Он встречается и в токкатных фрагментах в партии фортепиано, и в составе аккордовых комплексов, и даже в мелких пассажах, начинающихся со скачка на кварту.

Финальная часть – одна из самых динамично развивающихся в композиции. Насыщенная разными интонационно-ритмическими элементами музыкальная ткань с каждым разом все более динамизируется и приводит к сольной каденции фортепиано, которая, в свою очередь, разбавляется короткими фразами ансамбля узбекских народных инструментов, звучащими на фоне гудящих кластеров в партии синтезатора. Фортепианная каденция невероятно виртуозная, полная блеска, энергетического накала и эмоционального напряжения, что придает ей ярко выраженные черты концертности. Охватывая весь диапазон, пианист, буквально, заполняет своей игрой все пространство вокруг, подводя к торжественному апофеозу – Коде. Продолжая исполнять свою партию на *sff*, пианист мощно и уверенно ведет за собой всех артистов-музыкантов, участвующих в данной музыкально-сценической композиции. Партия фортепиано уплотняется, все пассажи теперь звучат в октавном удвоении, переходя из одного регистра в другой. Ансамблисты многократно скандируют «Али ёр!», прославляя могучего Алпомиша и его невесту Барчиной. На этой кульминационной ноте грандиозная постановка завершается.



Иллюстрация 3. Мустафо Бафоев с музыкантами во время исполнения произведения

также художественно-выразительные картинки-иллюстрации, дополняющие эмоциональное впечатление от сюжета. Смелым, неожиданным для зрителей было облачение музыкантов в костюмы, разработанные художником по костюмам Зебо Насыровой. «Основным элементом этих костюмов являлась символика животных, выполненная в традициях национальных костюмов скотоводов-кочевников, олицетворяющая звериный стиль. Тем самым мы стремились показать доисторическую эпоху»⁹.

Впечатляющим стало участие самого Бафоева в качестве дирижера, управляющего ансамблем из 9 человек. Он выходил на сцену с длинной палкой (типа посоха) в руках, представляя образ аксакала (главы общины), за которым следовали остальные участники действия. Важную выразительную функцию заключал в себе прием включения в инструментальную музыку вербального текста, который произносили сами музыканты во время игры, и специальных шумов – имитации звуков животных, природы, живую исполняемых музыкантами на сцене.

Наконец, настоящей находкой было жанровое определение этого костюмированного инструментального спектакля как Дастан-performance, объединяющего в себе целый комплекс музыкально-сценических и эмоционально-выразительных приемов, описанных ранее. Реализация таких смелых творческих идей во многом стала возможным благодаря выбору материала – героического эпоса «Алпамыш», который вновь явился примером величия мысли и творческого вдохновения и создателей литературного первоисточника, и авторов современной концертной версии – композитора Мустафо Бафоева, пианистки Адибы Шариповой и всей команде исполнителей – истинных творцов, составляющих славу узбекскому музыкальному искусству в XXI веке.

Список литературы

1. **Жирмунский В.** Эпическое Сказание об Алпамыше и «Одиссея» Гомера [Текст] // Известия Академии наук СССР. Отдел лит-ры и языка. – М., 1957, том XVI, вып. 2. – С.97-113. [В интернете] [Цитировано: 15.06.2021] URL: https://altaica.ru/LIBRARY/AN_SSSR/zhirmun1.pdf
2. **Кор-Оглы Х.** Узбекская литература. Изд. 2-е, перераб. и доп. Учебное пособие для филологических специальностей университетов. – М.: Высшая школа, 1976. – 301 с.
3. **Маматхонова Ш.** Кинофильмы по эпосу «Алпамыш» и их фантастические аспекты [Текст] // Проблемы современной науки и образования. – 2020. – №10 (155). [В интернете] [Цитировано: 13.03.2021] URL: <https://ipi1.ru/s/10-00-00-filologicheskije-nauki/1963-kinofilmy-po-eposu-al.html>; URL: <https://ipi1.ru/images/PDF/2020/155/kinofilmy-po-eposu-al.pdf>
4. **Жирмунский В.** Сказание об Алпамыше и богатырская сказка [Текст]. – М.: Изд-во восточной лит., 1960. – 340 с.

⁹ Из беседы автора с Адибой Шариповой.

5. **Умарова Г.** Мустафо Бафоев камер асарларида эпик мавзулар ва образлар талқини (Фортепиано учун ёзилган “Алпомишга бағишлов” беш муסיқали картинаси милосида) [Текст] // Ўзбекистон муסיқа санъатининг долзарб масалалари: туплам. – Т.: «Musiq», 2020. – С. 103-110.
6. **Шарипова А.** Преображение [Текст; партитура]. – Т.: Kohinur, 2000. – 78 с.
7. Алпамыш. Узбекский народный эпос [Текст]. – М.: 2013. – 87 с. [В интернете] [Цитировано: 18.06.2021] URL: <https://www.rulit.me/books/alpamysh-uzbekskij-narodnyj-epos-perepechatano-s-izdaniya-1949-goda-download-324605.html>

References (transliterated)

1. **Žirmunskij V.** Èpičeskoe Skazanie ob Alpamyše i «Odisseâ» Gomera [Tekst] // Izvestiâ Akademii nauk SSSR. Otdel lit-ry i âzyka. – М., 1957, tom XVI, vyp. 2. – S.97-113. [V internete] [Citirovano: 15.06.2021] URL: https://altaica.ru/LIBRARY/AN_SSSR/zhirmun1.pdf
2. **Kor-Ogly H.** Uzbekskaâ literatura. Izd. 2-e, pererab. i dop. Učebnoe posobie dlâ filologičeskikh special’nostej universitetov. – М.: Vysšaâ škola, 1976. – 301 s.
3. **Mamathonova Š.** Kinofil’my po èposu «Al’pomiš» i ih fantastičeskie aspekty [Tekst] // Problemy sovremennoj nauki i obrazovaniâ. – 2020. – №10 (155). [V internete] [Citirovano: 13.03.2021] URL: <https://ipi1.ru/s/10-00-00-filologicheskie-nauki/1963-kinofilmy-po-eposu-al.html>; URL: <https://ipi1.ru/images/PDF/2020/155/kinofilmy-po-eposu-al.pdf>
4. **Žirmunskij V.** Skazanie ob Alpamyše i bogatyrskaa skazka [Tekst]. – М.: Izd-vo vostočnoj lit., 1960. – 340 s.
5. **Umarova G.** Mustafо Bаfoev kаmer аsаrlaridа èpik mаvzular vа оbrаzlar tаlқini (Fortepiano uсun èzilgan “Аlрomišgа bағiшlov” beш musiqali kartinasi milosida) [Tekst] // Ўзбекiston musiqа san’atining dolzarb masalalari: tuplam. – Т.: «Musiq», 2020. – S. 103-110.
6. **Šaripova A.** Преображение [Текст; партитура]. – Т.: Kohinur, 2000. – 78 с.
7. Alpamyš. Uzbekskiј narodniј èpos [Tekst]. – М.: 2013. – 87 s. [V internete] [Citirovano: 18.06.2021] URL: <https://www.rulit.me/books/alpamysh-uzbekskij-narodnyj-epos-perepechatano-s-izdaniya-1949-goda-download-324605.html>

Сведения об авторах:

Закирова Венера Мансуровна – доктор философии (PhD) по искусствоведению, старший научный сотрудник Отдела музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан.

Авторлар тўралы мәлімет:

Закирова Венера Мансуровна – өнертану ғылымдарының докторы (PhD), Өзбекстан Республикасы ҒА Өнертану институтының музыка өнері бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Information about the authors:

Zakirova Venera Mansurovna – Doctor of philosophy (PhD) of Musical Art, Senior Researcher of the Department of Musical Art of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan.

МРНТИ 18.41.17

Закия Сапенова¹, Эльмира Султангалиева¹, Лаззат Жаумбаева²¹Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова,²Республиканский эстрадно-циркового колледж им. Ж. Елебекова
Казахстан, Алматы**ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ КАЗАХСТАНА В МЕЖДУНАРОДНОМ
МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ****Аннотация**

В статье рассматривается геокультурный образ Казахстана в аспекте его восприятия в музыкальном общении межкультурного пространства. В данной работе применены методы анализа и оценивания уровня восприятия международных слушателей некоторых произведений с использованием казахского музыкального цитирования. Авторы представили качественное тематическое исследование казахских музыкальных произведений зарубежных композиторов, которые способствуют расширению как национальной, так и международной аудиторий. Выведенные на основе анализа и оценки предварительные результаты показали предполагаемую разницу восприятия. Установлено, что существуют существенные отклонения между восприятием местной и зарубежной аудиторий. Данные различия выявлены при распознавании казахских традиций, используемых зарубежными композиторами. Результаты исследования помогут создать лучшее понимание того, каким образом можно продвинуть идентичный образ Казахстана и Центральной Азии. Кроме того, выводы работы помогут укрепить «международное понимание», а также создать мост между культурами, не теряя при этом уникальных аспектов казахской музыкальной и культурной самобытности. Статья предназначена как для специалистов в области музыкального искусства и педагогики, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: Казахстан, казахская музыка, современные зарубежные композиторы.**Закия Сапенова¹, Эльмира Султангалиева¹, Лаззат Жаумбаева²**¹Қазақ ұлттық атындағы өнер академиясы Т.Қ. Жүргенов,²Республикалық эстрада-цирк колледжі И. Ж.Елебекова
Қазақстан, Алматы¹**ҚАЗАҚСТАННЫҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ
КЕҢІСТІКТЕГІ ГЕОМӘДЕНИЕТТІК БЕЙНЕСІ****Аннотация**

Мақалада Қазақстанның геомәдени бейнесін мәдениетаралық кеңістіктің музыкалық байланысында қабылдау аспектісінде қарастырылады. Бұл жұмыста қазақ музыкалық дәйексөзін қолдана отырып, кейбір шығармаларды халықаралық тыңдаушылардың қабылдау деңгейін талдау мен бағалау әдістері қолданылады. Авторлар шетелдік композиторлардың ұлттық және халықаралық аудиторияның кеңеюіне ықпал ететін қазақ музыкалық шығармаларына сапалы кейс-стади ұсынды. Талдау мен бағалаудан алынған алдын ала нәтижелер қабылдаудағы айырмашылықты көрсетті. Жергілікті және шетелдік аудиторияның қабылдауы арасында айтарлықтай ауытқулар бар екені анықталды. Бұл айырмашылықтар шетелдік композиторлар қолданған қазақ дәстүрлерін тану кезінде ашылды. Зерттеу нәтижелері Қазақстан мен Орталық Азияның біркелкі бейнесін қалай ілгерілетуге болатынын жақсы түсінуге көмектеседі. Сонымен қатар, жұмыстың қорытындылары қазақтың музыкалық -мәдени сәйкестігінің бірегей аспектілерін жоғалтпай, «халықаралық түсінікті» нығайтуға, сонымен қатар мәдениеттер арасында көпір құруға көмектеседі. Мақала музыкалық өнер мен педагогика саласындағы мамандарға да, оқырмандардың кең тобына арналған.

Түйінді сөздер: Қазақстан, қазақ музыкасы, қазіргі шетелдік композиторлар.

Zakiya Sapenova¹, Elmira Sultangalieva², Lazzat Zhaumbaeva³
¹The Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov
¹The Republican Estrada-Circus College named after Zh. Elebekov
Kazakhstan, Almaty

GEOCULTURAL IMAGE OF KAZAKHSTAN IN THE INTERNATIONAL MUSICAL SPACE

Abstract

The article examines the geocultural image of Kazakhstan in the aspect of its perception in the musical communication of the intercultural space. In this work, methods of analysis and assessment of the level of perception of international listeners of some works are applied using Kazakh musical citation. The authors presented a qualitative case study of Kazakh musical works by foreign composers, which contribute to the expansion of both national and international audiences. Derived from analysis and evaluation, the preliminary results showed the perceived difference in perception. It was found that there are significant deviations between the perception of local and foreign audiences. These differences were revealed when recognizing Kazakh traditions used by foreign composers. The research findings will help create a better understanding of how an identical image of Kazakhstan and Central Asia can be promoted. In addition, the conclusions of the work will help to strengthen "international understanding", as well as create a bridge between cultures, while not losing the unique aspects of Kazakh musical and cultural identity. The article is intended both for specialists in the field of musical art and pedagogy, and for a wide range of amateurs as well.

Keywords: Kazakhstan, Kazakh music, contemporary foreign composers.

Введение

Казахская музыкальная культура существенно изменилась за последние два столетия. Одним из самых сложных изменений стал переход от устной к письменной традиции. Другим было её вовлечение в европейскую музыкальную систему, в результате чего произошло изменение ее инструментов, технологий, музыкальных стилей и мышления. Изначально казахская музыка исторически связана с традиционным фольклором [1, 15-16; 2, 413]. Она включает в себя музыкальные фрагменты и целостные произведения из легенд, сказок и фольклора, а также импровизации по правилам и ритмам традиционной казахской музыки. Русские, монгольские, турецкие и американские культурные традиции также оказали явное влияние на современную казахскую музыку [3, 697]. Произошло своего рода взаимообогащение, когда российские и европейские музыковеды экспериментировали с казахскими музыкальными традициями, а казахские музыканты познакомились с разными стилями мировой музыки. Новаторы этой сферы, такие как Абай Кунанбаев, Курмангазы Сагырбайулы, Ыкылас Дуkenov и другие создали произведения жанра фьюжн с неказахской музыкой.

Однако, несмотря на все эти слияния, казахская традиционная музыка по-прежнему сохраняет свои уникальные отличительные особенности, вследствие чего она четко узнаваема среди родственных центрально-азиатских и монгольских музыкальных культур [4, 376]. Ярким примером музыкальной культурной гармонии или культурной дипломатии с чуждыми традициями является казахский джаз, который, несмотря на предполагаемое западное культурное влияние, развился как авангардное культурное движение, столкнувшись с большим сопротивлением [5, 1]. «Бумеранг» был первым казахстанским джаз-бендом, который начал с подпольных концертов в Алматы через свои кафе и рестораны. Со временем джазовые фестивали были организованы по всей стране, включая знаменитый Jazzystan, который собрал музыкантов из Великобритании, Израиля, Европы и других стран.

Совсем недавно, в начале XX-го века, было предпринято несколько других инициатив. В Казахстане открылась школа классической музыки, например, были созданы народные оркестры, национальные композиторы создавали симфонии, а опера и балет стали значимыми общественными событиями. Всё это явилось результатом синтеза западноевропейской классической и казахской народной музыки.

Обозревая культурный обмен и совместное использование традиционной музыки с другими народами, можно отметить ряд композиторов неказахского происхождения, которые использовали синтез казахской традиционной музыки и других музыкальных стилей и жанров. При этом многим из них удалось выразить в музыке чувства и эмоции казахской культуры. Одни из этих музыкальных произведений отражают казахскую национальную самобытность более успешно, другие – менее. На основе сочетания национальной и европейской музыки создан ряд классических произведений казахской оперы, в том числе «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского, «Абай» Ахмета Жубанова, «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева. В настоящее время в Казахстане действуют следующие учреждения классической музыки: Астана Опера, Казахский государственный филармонический оркестр, Казахская национальная опера, Казахский государственный камерный оркестр, Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая и Казахский государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы. Инструменты. Постоянное сохранение казахской традиционной музыки в сочетании с процветающей западной классической музыкой делает Казахстан таким уникальным.

Одной из целей культурной дипломатии Казахстана является создание положительного и узнаваемого имиджа страны во всем мире. М. Смыкова (2014) утверждает, что «туристический бренд может быть построен на таких преимуществах, как... культурные традиции и обычаи», а одной из целевых групп аудитории являются «туристы, интересующиеся альтернативной культурой» [6, 162-63]. Однако еще большую роль играет собственно казахская музыкальная культура, которая существенно влияет на культурное наследие Казахстана. Часто поднимается проблема оценивания - в какой степени европейская музыкальная система с ее инструментами, технологиями и музыкальными стилями повлияла на наследие казахской музыки и ее традиционный фольклор. Таким образом, существует необходимость проанализировать и изучить влияние русской, монгольской, турецкой и американской культур на казахскую музыку, которая подверглась такому количеству экспериментов со стороны европейских музыковедов, что слияние радикально расширило культурный горизонт казахов. Также необходимо оценить разницу между восприятием казахской и неказахской публики при признании идентичности казахских традиций и реакции на них, особенно в современных музыкальных аранжировках. В этом исследовании также будет предпринята попытка выяснить, как музыка как культурный мост может улучшить международное понимание Казахстана в отличие от других народов Центральной Азии.

Исторически сложилось так, что в XVIII-XIX-ом веках путешественники и исследователи посещали и изучали Великую степь и описывали музыкальность казахов. Это были неказахские слушатели, но тонкие ценители казахской музыки. Польский поэт и этнограф Адольф Янушкевич, будучи в ссылке, посетивший в 1835-ом году выступление казахского певца, описывает его «...беспрецедентную легкость и мастерство» и его мастерство пения «храбрым и харизматичным голосом». Сегодня также есть много казахов, которые являются исполнителями мирового уровня и победителями международных музыкальных и песенных концертов. В марте 2019-го года, к 10-летию двусторонних отношений между Республикой Казахстан и Княжеством Монако, Посольство Казахстана во Франции организовало концерт, демонстрирующий традиционную культуру и музыку стран Центральной Азии. Шоу было организовано так, чтобы помочь неказахской публике открыть для себя культуру Казахстана, его традиционную среду. Правительство Казахстана составило казахскую традиционную музыку и народные песни в рамках программы культурного наследия «Мәдени Мұра/Культурное наследие».

Казахстан взрастил множество талантливых и всемирно известных классических музыкантов, в том числе Куляш Байсеитову, Бибигуль Тулегенову, Ермака Серкебаева, Розу Багланову, Алибека Днишева, Айман Мусаходжаеву, Марата Бисенгалиева, Майру Мухаммад-кызы и других. Они выступали перед неказахской публикой и получили признание на таких концертах, как Международный конкурс юных пианистов им. В. Клиберна, Международный конкурс молодых исполнителей популярной музыки «Новая

волна», Гран-при «Славянского базара», Международный конкурс Московской консерватории исполнителей на духовых и ударных инструментах и Международный фестиваль мировой музыки в Израиле.

Материалы и методы

В рамках данного исследования была разработана анкета для определения ключевых слов и концепций казахской музыкальной культуры, которые были представлены во всем мире рядом неказахских композиторов (Карлом Дженкинсом, Карло Силиотто, Эрраном Бароном Коэном, Энн ЛеБарон, Питером Чайлдом, Вернером Линденом, Ювалем Авиталем и другими). Анкета была представлена двум группам слушателей: местным и зарубежным, были использованы два разных музыкальных фрагмента: один оригинальный/традиционный, а другой – аранжирован европейским композитором. Анкета была направлена на выяснение мнений, как местных, так и зарубежных слушателей с целью определения степени адаптации музыки к ценностям казахской культуры [4, 376].

Целью этого исследования было выявить ключевые слова, связанные с восприятием Казахстана и казахской идентичности при прослушивании этой музыки. Другой целью было выявить восприятие слушателями использования казахской традиционной музыки неказахскими композиторами. Участниками были более 45 национальных (возрастом от 20 до 75 лет) и 15 зарубежных (возрастом от 20 до 57 лет) слушателей обоих полов, а также студентов некоторых ВУЗов и колледжей города Алматы, обучающихся в 2015-ом году. Географический диапазон исследования включал как европейских, так и азиатских респондентов из Великобритании, Германии, Брунея, Южной Кореи и Казахстана. Тридцать процентов национальных респондентов и 10% зарубежных были профессиональными музыкантами. Пятнадцать процентов зарубежных слушателей посещали когда-либо Казахстан. В основе исследования лежал анализ восприятия слушателями этих музыкальных произведений [8, 20; 9, 74; 10, 23; 1, 16; 11, 201].

По процедуре исследования - в этом исследовании были использованы два музыкальных отрывка, чтобы изучить, как музыка может помочь вызвать интерес и представить точный образ Казахстана за рубежом. Одна песня, использованная в этом исследовании, принадлежит народному композитору Улебаю Анетову (1886-1966) - песня «Дударай», в которой рассказывается о любви русской девушки к казахскому джигиту Дуйсену. Она описывает силу чувств и религиозных предрассудков. Название песни происходит от нежного отношения Марии к джигиту («дудар» по-казахски означает кудрявый).

Второе произведение, использованное в исследовании, принадлежит известному британскому композитору - Карлу Дженкинсу – сюита "Тілеп" (2006) написана им по заказу известного казахстанского мецената Сапара Исакова. Темой одной из частей сюиты стала песня "Дударай". Из истории песни известно, что первым широкому слушателю её представил собиратель казахского музыкального фольклора, музыкант-этнограф Александр Затаевич, записавший около десяти вариантов песни. Тема песни также легла в основу оперы Е. Брусиловского «Дударай», которая была поставлена в 1953-м году на сцене Казахского государственного академического театра оперы и балета им. Абая в Алма-Ате (Энциклопедия, 2-е издание, дополненное, Алматы). Казахский поэт Х. Н. Бехожин посвятил поэму «Мариям Жагор-кызы» (1950) в честь любовной истории Марии и Дуйсена. В 2013-м году этнический казах Таскын исполнил эту песню на китайской версии конкурса «The Voice/Голос», которая стала вирусной в Интернете.

Результаты

Согласно ответам респондентов, современный Казахстан для этих иностранцев всё ещё остается неизвестной мировому сообществу страной. При этом девяносто процентов считают музыку универсальным языком: «музыка — это формы и эмоции. Слова могут исчезнуть, музыка - никогда». 80% местных респондентов подчеркнули, что адаптированная этническая музыка может потерять свою оригинальность и

привлекательность в результате неудачной адаптации. Напротив, только 20% зарубежных слушателей согласились с этим утверждением, например, один сказал: «Это риск, когда дело касается адаптации» [12, 45]. Интересно, что 100% местных жителей согласились с тем, что каждый из участников музыкальной коммуникации (композиторы, музыканты или публика) может синтезировать любую этническую музыку с другими музыкальными стилями и жанрами, чтобы выразить чувства и эмоции. Это беспокоит 20% иностранцев: «Это... возможно. Но музыкант неизбежно не только копирует стиль, но и понимает подоплеку песни/кюя». 80% местных жителей считают, что лучше слушать просто аранжированную версию (которая может сохранить оригинальные черты), чем умело адаптированную (которая может их уничтожить) этническую музыку, чтобы лучше понять страну, которую она представляет. Примерно 15% иностранцев предпочитают оба варианта. Один из них сказал: «Я думаю, что каждый, кто интересуется культурой казахов, должен услышать музыку во всех возможных формах: традиционной, адаптированной, и, таким образом, выяснить, что именно его трогает в ней». [13, 243]. Примерно 95% местных жителей считают, что адаптированная этническая музыка должна адекватно отражать казахские ценности и сам этнос в целом. С этим утверждением согласно 100% иностранцев: например, один сказал: «Совершенно верно. В противном случае это будет тотальный «этнокич», бессмысленный, бессердечный, никчемный. Но это справедливо для любого межкультурного эксперимента такого рода». Только 53% местных жителей и 36% иностранцев отдали предпочтение современной версии «Дударай». Половине местных жителей и почти двум третям иностранцев понравился оригинальный вариант. Однако, хотя все респонденты могли выбрать только одну версию, почти 76% местных жителей подчеркнули большее преимущество современной аранжировки Карла Дженкинса, подчеркнув ее «уникальность» и «высокий профессионализм».

Обсуждение

Все респонденты (100%) согласны с тем, что необходимо сохранять и продвигать традиционную музыку для создания привлекательного имиджа страны за рубежом. Большинство респондентов заявили, что также необходимо адаптировать традиционную музыку для зарубежных слушателей, незнакомых с казахской музыкой. Почти все респонденты считают, что музыкальная чуткость, талант, разносторонность и мастерство, и казахских и неказахских аранжировщиков необходимы для сохранения ценности и оригинальности традиционной музыки при адаптации.

В процессе анализа результатов исследования выявлены существенные различия между ключевыми словами, как в отношении имиджа Казахстана, так и его репрезентации в казахской музыке. Восприятие зарубежными слушателями помогло нам определить степень и характер признания казахской музыки за пределами страны. Сравнение ожиданий иностранцев и восприятия местных слушателей помогло прояснить особенности Казахстана по отношению к казахстанскому геокультурному имиджу. Кроме того, это позволило бы создать как признание казахстанской музыки за рубежом, так и сохранить ее уникальность в глобализирующемся мире. Определение ключевых слов и концепций зарубежных слушателей помогло определить предпочтения/ожидания от казахской музыки как в отношении оригинальной, так и адаптированной формы.

Согласно восприятию слушателей, «национальность» казахской песни «Дударай» в интерпретации К. Дженкинса, включает три различных предположения, таких как i) «универсальный/наднациональный», ii) в ирландском стиле или iii) в татарском. Таким образом, ни одному из респондентов не удалось определить фрагмент, как казахский традиционный.

Дальнейший анализ данных показал, что геокультурный образ Казахстана, воспринимаемый в рамках межкультурной «мировой» музыкальной коммуникации, все еще недостаточно изучен. Исследование также показало, что существует разница между восприятием казахстанской и неказахской аудиторией при распознавании и реагировании на казахские традиции, используемые в неказахских музыкальных аранжировках

(например, с использованием джаза), таких как сюита «Тілеп». Хотя отечественные слушатели в целом предпочли знакомую и просто аранжированную версию «Дударай», они также оценили новую версию К. Дженкинса. Можно предположить, что у второго варианта есть большой потенциал стать популярным.

Заключение

Таким образом, результаты исследования показали, что респонденты считают, что лучше слушать оригинальную, а не адаптированную версию этнической музыки, чтобы лучше понять страну, которую она представляет. Однако они хотели бы иметь как оригинальную традиционную версию, так и адаптированную версию традиционной музыки, чтобы сделать свободный выбор. Исследование также показало, как музыка может вращаться вокруг социальных проблем, а также культурной политики в целом и развития области музыки и музыкального образования, в частности. Благодаря своему наследию казахстанские композиторы, похоже, обладают сильным общественным сознанием, которое проявляется в чувстве ответственности за сохранение и развитие области современной музыки, а также за обеспечение ее культурной жизнеспособности. Результаты исследования помогут лучше понять стратегии композиторов по привлечению международной аудитории.

Список литературы / References

1. *Sipos, J et al.* Kazakh Folksongs from the two ends of Steppe. [Текст] //Budapest: Akademiai Kiado, 2001. p. 303
2. *Fuki Yagi.* Systematization of Kazakh music in Mongolia: activities of theater and radio station during the Soviet era, 2019. London: Asian Ethnicity, Volume 21, 2020 - [Issue 3](#), pp.413-424
3. *Rietbergen, P.* Europe: a cultural history, 1998. London: Routledge. p.730
4. *Kazakh SSR: Short encyclopedia* (ed. By R. Nurgaliev. -: Ed. The Kazakh Soviet encyclopedia. — Т. 4: Language. Literature. Folklore. Art. Architecture, Almaty, 1991. p. 685
5. *Mariyam Zhagor-kyzy* //North-Kazakhstan region. Encyclopedia. -2-e Edition, enlarged. - Almaty: Arys, 2006. p. 491
6. *UNESCO. What is intangible cultural heritage?* 2013. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002>
7. *Smykova, M. R.* /Smykova, M. R. [Текст] // Mezhdunarodnyi nauchnyi jurnal ‘Simvol nauki’, 2016. pp.161-164
8. *Gluck, R. J.* /Gluck, R. J. //The Columbia-Princeton Electronic Music Center: Educating International Composers, Computer Music Journal, Vol. 31, No. 2, Creating Sonic Spaces (Summer), 2007. pp. 20-38
9. *Hannan, M.F.* Educating Australian screen composers [Текст] // Hannan, M.F.//D Bennett & M. Hannan (eds), Inside, outside, downside up : conservatoire training and musicians' work, Black Swan Press, Perth, WA, 2008. pp. 73-85
10. *Nedlina, V.* Academic music of Kazakhstan and USA: Intersections of a turn of centuries. [Текст] Almaty: Kurmangazy Kazakh State Conservatory, 2011. p.180
11. *SOAS. Kazakh Music: Songs & Tunes from across the Steppe*, London: SOAS, 2007. <http://www.soas.ac.uk/music/cds/kazakh/>
12. *Boyes, G.* The Imagined Village: Culture, Ideology, and the English Folk Revival. [Текст] // Manchester: Manchester University Press, 1993. p.285
13. *Brocken, M.* The British Folk Revival, 1944-2002. [Текст] // Brocken, M. //Song and Popular Culture. Freiburg: Zentrum für Populäre Kultur und Musik, 2003. pp. 243-246

Сведения об авторах:

Закия Абдуллаевна Сапенова - старший преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова.

Эльмира Сакеновна Султангалиева - кандидат философских наук, профессор Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова.

Лаззат Мухановна Жаумбаева - преподаватель Республиканского эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова.

Авторлар туралы мәлімет:

Закия Абдуллаевна Сапенова - Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы.

Эльмира Сакеновна Сұлтанғалиева - Философия ғылымдарының кандидаты, Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры.

Лаззат Мұханқызы Жаумбаева - Ж.Елебеков Республикалық эстрада-цирк колледжінің оқытушысы.

Information about authors:

Zakiya Abdullaevna Sapenova - Senior Lecturer at the Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov.

Elmira Sakenovna Sultangalieva - Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov.

Lazzat Mukhanovna Zhaumbaeva - Lecturer at the Republican Estrada-Circus College named after Zh. Elebekov.

МРНТИ 18.41.51

Кира Гаркуша¹

¹Қарагандинский университет им. академика Е.А. Букетова
Қараганда, Қазақстан

ВЛАДИМИР ЭММАНУИЛОВИЧ ШИЛЛЕР: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Аннотация

Статья носит биографический характер. В ней рассматриваются этапы творческого пути хорового дирижёра, педагога, руководителя хоровых коллективов, Почётного профессора Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы Владимира Эммануиловича Шиллера. Цель статьи – познакомить читателей с основными фактами творческой биографии В.Э. Шиллера, сформировать представление о масштабе его личности и этапах профессиональной деятельности. В статье приведены факты личной биографии В.Э. Шиллера – дата и место рождения, краткие сведения о семье и семейном воспитании, чертах характера, жизненной истории, а также профессиональной биографии и этапах её становления – годах учебы в консерватории, получении профессионального дирижёрского образования, ступенях профессиональной деятельности, профессиональных достижениях. Этапы творческого пути героя статьи – В.Э. Шиллера рассматриваются в контексте социальной биографии во взаимодействии с социально-экономическими и историко-культурными процессами жизни общества, повлиявшими на профессиональное становление музыканта и человека. Изложенные в статье биографические сведения представляют научный интерес, могут быть полезны музыкантам, биографам, студентам, изучающим историю хорового искусства Казахстана в её событиях, фактах, персоналиях.

Ключевые слова: Владимир Эммануилович Шиллер, хор, хоровой дирижёр, хоровое искусство, дирижёрское искусство, хоровой репертуар.

Кира Гаркуша¹

¹Қараганды университеті Академик Е.А. Бөкетов
Қараганды, Қазақстан

ВЛАДИМИР ЭММАНУИЛОВИЧ ШИЛЛЕР: ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛ КЕЗЕҢДЕРІ

Аннотация

Мақала өмірбаяндық сипатта жазылған. Онда хор дирижёрі, педагог, хор ұжымдарының жетекшісі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Құрметті профессоры Владимир Эммануилович Шиллердің шығармашылық жолының кезеңдері қарастырылады. Мақаланың мақсаты – оқырмандарды В.Э. Шиллердің шығармашылық өмірбаянының негізгі фактілерімен таныстыру, оның жеке басының ауқымы мен кәсіби іс-әрекет кезеңдері туралы түсінік қалыптастыру. Мақалада В.Э. Шиллердің жеке өмірбаянының фактілері – туған күні мен жері, отбасы мен отбасылық тәрбие, мінез ерекшеліктері, өмір тарихы, сондай-ақ кәсіби өмірбаяны және оның қалыптасу кезеңдері туралы қысқаша мәліметтер, консерваторияда оқыған жылдары, кәсіби дирижёрлік білім алу, кәсіби қызмет сатылары, кәсіби жетістіктері жазылған. Мақала кейіпкері – В.Э. Шиллердің шығармашылық жолының кезеңдері музыкант пен адамның кәсіби қалыптасуына әсер еткен қоғам өмірінің әлеуметтік-экономикалық және тарихи-мәдени процестерімен өзара әрекеттесу кезінде әлеуметтік өмірбаян контекстінде қарастырылады.

Мақалада жазылған өмірбаяндық мәліметтер ғылыми қызығушылық тудырады, Қазақстанның хор өнерінің тарихын оның оқиғаларында, фактілерінде, персоналдарында зерттейтін музыканттарға, биографтарға, студенттерге пайдалы болуы мүмкін.

Түйінді сөздер: Владимир Эммануилович Шиллер, хор, хор дирижёрі, хор өнері, дирижёр өнері, хор репертуары.

Kira Garkusha¹

¹*Karaganda University named after Academician E.A. Buketova
Karaganda, Kazakhstan*

VLADIMIR EMMANUILOVICH SHILLER: STAGES OF THE CREATIVE WAY

Abstract

The article is written in a biographical style. It examines the stages of the creative path of the choral conductor, teacher, head of choral groups, Honorary Professor of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy Vladimir Emmanuilovich Shiller. The purpose of the article is to acquaint readers with the main facts of the creative biography of V. E. Shiller, to form an idea of the scale of his personality and the stages of professional activity. The article presents the facts of V. E. Shiller's personal biography – the date and place of birth, brief information about the family and family upbringing, character traits, life history, as well as professional biography and the stages of its formation – the years of study at the conservatory, obtaining professional conducting education, the stages of professional activity, professional achievements. The stages of the creative path of the hero of the article – V. E. Shiller are considered in the context of social biography in interaction with the socio-economic, historical and cultural processes of society that influenced the professional development of a musician and a person. The biographical information presented in the article is of scientific interest, can be useful to musicians, biographers, students studying the history of choral art of Kazakhstan in its events, facts, personalities.

Keywords: Vladimir Emmanuilovich Shiller, choir, choral conductor, choral art, conducting art, choir repertoire.

Имя Владимира Эммануиловича Шиллера – хорового дирижёра, педагога, руководителя хоровых коллективов, Почётного профессора Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы – хорошо известно в казахстанской дирижёрской среде. Родился он 14 сентября 1950 года в селе Колывань в Новосибирской области. Его отец – Эммануил (Александр) Иванович Шиллер (1922-1985) – сосланный в Сибирь, одаренный музыкант, хоровой дирижёр, композитор, педагог, организатор и художественный руководитель нескольких хоровых коллективов и вокальных ансамблей в Сибири, в Казахстане (Павлодар, Алма-Ата). Мама – Глафира Тимофеевна Дудина (Шиллер) (1929-1966) – учительница начальных классов, солистка хора. От родителей Владимир Шиллер не только унаследовал музыкальные способности, но и получил уроки добросердечности, честности, глубокой порядочности, тактичности в отношении к людям, принципиальности и верности выбранному делу и профессии. Эти качества он пронес через всю свою жизнь, проявляет их в общении с окружающими его людьми – студентами, участниками его хоров, друзьями и коллегами.

Владимир Эммануилович Шиллер получил фундаментальное музыкальное образование. Окончив музыкальную школу в г. Павлодар (куда семья переехала в 1957 году) по классу фортепиано (педагог Г.В.Шаляпина), он поступил на дирижёрско-хоровое отделение Павлодарского музыкального училища (преп. О.О. Киш, А.И. Творогов, 1966 г.). Затем, в 1967 году, по семейным обстоятельствам, когда его отец был приглашён художественным руководителем Русского Народного хора «Зори Семиречья» Алма-атинского производственного объединения по переработке пластмасс «Кызыл-Ту», Владимир перевёлся на дирижёрско-хоровое отделение Алма-атинского музыкального училища имени П.И. Чайковского (преподаватель. Н.Е. Полевая).

Будучи учащимся музыкального училища, Владимир в составе оркестровой группы Народного Хора русской песни, руководимого его отцом Э.И. Шиллером, выезжал на Декаду казахского искусства в Москве. Участие в большом составе Павлодарского хора, который был единственным самостоятельным коллективом, представлявшим культуру Казахстана в столице Родины, в Москве, выступление в составе творческой делегации, в которую вошёл весь цвет казахского исполнительского искусства того периода – Государственный симфонический оркестр Казахской ССР, Государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы, Ансамбль песни и танца Казахской ССР,

Народные артисты СССР Роза Багланова, Ермек Серкебаев, Бибигуль Тулегенова – это было уникальное событие в судьбе Владимира Шиллера, несомненно, оказавшее влияние на всю его дальнейшую жизнь.

Годы учёбы в Алма-Ате сопровождались активным культурным просвещением юного студента, посещением концертов филармонии, Большого зала Алма-атинской консерватории им. Курмангазы и, конечно же, всех спектаклей в ГАТОБ имени Абая.

В воспитании будущего хорового дирижёра, помимо специальности и хорового класса, важную роль сыграли уроки гармонии и сольфеджио (преподаватель В.А. Писмарёва), занятия по хоровой аранжировке (преподаватель Б.М. Ляшко), а также уроки композиции (преподаватель, композитор О.В. Гейльфус, ученик Е.Г. Брусилковского), которые Владимир Шиллер на факультативной основе посещал вместе с однокурсниками-теоретиками. Уроки аранжировки и композиции не прошли даром. Забегая вперед скажем, что в 1975 году, по окончании консерватории, В. Шиллер дирижировал собственным хоровым сочинением – написанным на стихи известного казахского поэта Нутфуллы Шакенова хором «Жастар эні». Позднее, находясь на службе в Советской армии, В.Э. Шиллер был дирижёром и аранжировщиком Ансамбля Среднеазиатского военного округа. Занятия аранжировкой и композицией стали неотъемлемой частью профессиональной деятельности В.Э. Шиллера на протяжении всей его жизни.

По окончании музыкального училища, в 1970 году Владимир Шиллер поступает в Алма-атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы, где с 1970 по 1975 годы обучается в классе хорового дирижирования. С огромным уважением, благодарностью и признательностью вспоминает Владимир Эммануилович своих преподавателей по специальности – доцента Георгия Леопольдовича Арикайнена, профессора Базаргали Ажиевича Жаманбаева, руководителя хорового класса и заведующего кафедрой хорового дирижирования профессора Бориса Михайловича Ляшко (позднее – Заслуженного деятеля искусств РФ), преподавателя по сольфеджио доцента Михаила Алексеевича Ермолова, преподавателей по фортепиано – доцента Галину Дамиановну Нейкову и доцента Валерия Георгиевича Пестова.

Помимо учебных занятий и общения с педагогами, в профессиональном становлении музыканта и дирижёра В.Э. Шиллера важную роль сыграли весь культурный контекст и та атмосфера творчества, которой были наполнены учебные аудитории. Возглавлял консерваторию в те годы её ректор – композитор, педагог, общественный и государственный деятель Е.Р. Рахмадиев. Преподавали в консерватории выдающиеся музыканты – композиторы К.Х. Кужамьяров, Г.А. Жубанова, певцы – Б.А. Тулегенова, Е.Б. Серкебаев, Н.А. Шарипова, хоровые дирижёры Б.В. Лебедев, А.В. Молодов, Г.А. Ахметова, Т.М. Алибакиева [1]. Помимо своих занятий они давали открытые уроки и мастер-классы, которые в свободном порядке могли посещать все желающие студенты. В их числе всегда был Владимир Шиллер.

По окончании консерватории, в 1975 году, В.Э. Шиллер принимает решение поступить в ассистентуру-стажировку при Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Здесь, в классе профессора Бориса Самуиловича Певзнера он продолжает углубленное изучение профессиональных дисциплин, шлифует свои дирижёрские навыки. Следует отметить, что профессиональные и человеческие связи В.Э. Шиллер поддерживает со своим наставником, профессором Б.С. Певзнером на протяжении всей своей жизни.

Начало профессиональной деятельности В.Э. Шиллера приходится на конец 1970-х годов. В 1976 году, после демобилизации из вооруженных сил Советской Армии, В.Э. Шиллер приступил к преподавательской деятельности на кафедре хорового дирижирования Киргизского государственного института искусств им. Б. Бейшеналиевой (г. Фрунзе). Важно отметить, что, идя по пути своего отца, Владимир Эммануилович Шиллер всегда стремился к созданию собственных хоровых коллективов. Так, уже в начале профессиональной деятельности, здесь, в Киргизии, им был организован первый хор мальчиков. В 1978 году В.Э. Шиллер дирижировал Камерным хором радио и телевидения

Киргизии (руководитель хора В.Д. Гумбин), сдав на нем свой выпускной аспирантский экзамен.

В 1980 году В.Э. Шиллер возвращается в Алма-Ату, где до 1982-го года работает в должности хормейстера Государственного академического театра оперы и балета им. Абая. Здесь, в составе оперно-постановочной группы, В.Э. Шиллер готовит с хором театра произведения русской и мировой оперной классики. Кроме этого им были разучены и подготовлены к постановке хоровые номера и сцены в операх казахских композиторов – «28 панфиловцев» Г.А. Жубановой, «Целина» Е.Р. Рахмадиева. В 1982 году В.Э. Шиллер выезжал с театром на гастроли в Ленинград и Ярославль. Как отмечает сам В.Э. Шиллер, годы работы в ГАТОБ имени Абая стали важной вехой на его профессиональном пути хормейстера и дирижёра. Здесь он открыл для себя новый огромный мир, за что всегда благодарен своему учителю – хормейстеру, дирижёру, педагогу, профессору Б.А. Жаманбаеву, который оказывал своему ученику огромную творческую и человеческую поддержку.

С 1982 года началась преподавательская деятельность В.Э. Шиллера в стенах своей alma mater – Алма-атинской государственной консерватории им. Курмангазы, куда он был избран по конкурсу на должность старшего преподавателя кафедры хорового дирижирования. Проработав в консерватории до 1994 года, В.Э. Шиллер прошёл путь от старшего преподавателя до доцента и заведующего кафедрой хорового дирижирования (1990-1994 годы).

За годы преподавательской деятельности в АГК (с 1982 по 1994 годы) в классе хорового дирижирования В.Э.Шиллером было подготовлено 17 студентов. Выпускники В.Э. Шиллера работают в разных городах и странах, преподают в музыкальных школах, средних и высших музыкальных учебных заведениях. Так, к примеру, Надежда Кожемякина – работает в Центре детского творческого развития «Креатив» в г. Тольятти (Россия), хормейстер и педагог по вокалу высшей категории; Кира Гаркуша – кандидат педагогических наук, директор Дворца студентов, доцент кафедры социальной работы и социальной педагогики Карагандинского университета им. Е.А. Букетова (г. Караганда, Казахстан); Анар Мукашева – доктор педагогических наук, и.о. профессора кафедры педагогики и образовательного менеджмента Казахского Национального университета им. Аль-Фараби (г. Алматы, Казахстан); Зимфира Полоз – главный дирижёр Центрального детского хора, профессор, международный эксперт в области хорового искусства, член всемирного Хорового совета Interkultur (г. Торонто, Канада). Ученики В.Э. Шиллера помнят и любят своего педагога, с благодарностью и признательностью говорят о нём.

Помимо преподавательской деятельности, с 1987 по 1994 годы В.Э. Шиллер руководил студенческим смешанным хором Алма-атинской государственной консерватории им. Курмангазы. Владимир Эммануилович приступил к работе с хором, проявив принципиально новый подход к формированию хорового репертуара. Он изменил концепцию работы с хором, что проявилось в составлении учебной программы и подготовке коллектива к обязательным концертным выступлениям, как в стенах учебного заведения, так и за его пределами. В хоровом классе под руководством В.Э. Шиллера студенты выпускных курсов, как и предусмотрено учебными планами, готовили свои экзаменационные программы. Кроме того, студенческий смешанный хор систематически готовил концертные программы, вынося результаты своей работы на суд не только государственной экзаменационной комиссии, но и широкой публики.

Большинство из хоровых программ, выученных студенческим хором под руководством В.Э. Шиллера, носили премьерный характер. Студенческий хор стал настоящей творческой мастерской, он презентовал столичным слушателям новые произведения малой и крупной хоровой формы, а также возрождал забытые страницы хорового творчества композиторов разных стилей и национальных школ.

Так, в исполнении студенческого хора Алма-атинской консерватории впервые в Казахстане (в 1988 году) прозвучала в концертном исполнении «Литургия Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского, что было приурочено к празднованию 1000-летия введения

христианства на Руси и стало одним из свидетельств возрождения и возвращения слушателям огромного пласта хоровой культуры – русской духовной музыки. Из музыковедческих источников известно, что «Литургия» задумывалась композитором не как концертное произведение, а предназначалась для церковной службы. Сам факт публичного (концертного) исполнения духовного сочинения, которое до этого звучало лишь в стенах храма, и было частью церковного обихода, имел принципиальное значение. Руководителю хора необходимо было иметь профессиональную интуицию, смелость, энтузиазм, важно было почувствовать и осознать переломный в общественном сознании момент смены восприятия духовного наследия и его роли в истории культуры, проявить эстетические принципы и художественный вкус, чтобы осуществить этот проект и представить музыку русской духовной традиции слушателям со сцены. Все это в полной мере и продемонстрировал В.Э. Шиллер.

Концертное исполнение «Литургии Иоанна Златоуста» П.И. Чайковского студенческим хором под руководством В.Э. Шиллера в Большом зале Алма-атинской консерватории было записано и транслировалось на республиканском телевидении, а для Владимира Эммануиловича Шиллера оно стало событием, одним из «особо памятных и знаковых» в его творческой биографии.

Иллюстрация №1 В.Э. Шиллер и студенческий хор АГК (1988 год)



Памятными для студентов стали выступления хора в концертном зале Кафедрального собора, организованные по приглашению Союза музыкальных деятелей Казахстана, возглавляемого в те годы Заслуженным деятелем искусств КазССР Ж.Е. Еркимбековым. Выступление хора в атмосфере собора требовало от руководителя поиска новых исполнительских средств выразительности, отвечающих требованиям акустики и нового культурного контекста. Подготовка к этим выступлениям требовала мастерства дирижёра и давала новый профессиональный опыт молодым хормейстерам и певцам.

В 1989 году студенческий хор Алма-атинской консерватории (под управлением В.Э. Шиллера) первым в республике исполнил «Реквием» Альфреда Шнитке – сочинения для хора, органа, электрогитары, фортепиано, маримбы, вибратона и ритм-секции. Думается, что воплощенное композитором в его партитуре «вечное время мессы» и «время этого времени», сочетание и переплетение «вечного» в темах и «современного» в особом мелосе и музыкальном языке было понято и реализовано студенческим хором, руководимым В.Э. Шиллером. А со стороны маэстро, это, конечно же, было довольно смелым шагом. Премьерное исполнение было приурочено к празднованию 45-летия Алма-атинской консерватории и стало еще одним важным событием в культурной жизни города и всей республики. (*Горда тем, что две части – «Requiem aeternam» и «Dies irae» – были моей дипломной работой – К.Г.*).

С 1987 по 1994 годы смешанным хором АГК им. Курмангазы под руководством доцента В.Э. Шиллера было подготовлено и представлено 11 премьерных концертных хоровых программ: 1987 год – «Песни Революции»: хоры советских композиторов (программа приурочена к празднованию 70-летия ВОСР); концерт из сочинений современных композиторов Казахстана; 1988 год – П.И. Чайковский «Литургия Иоанна Златоуста»; 1988 год – В.-А. Моцарт «Vesperae solennes de confessore» – «Торжественная вечерня для проповедника»; 1989 год – А.Г. Шнитке «Реквием» для хора, органа, группы ударных; 1990 год – В.-А. Моцарт «Коронационная Месса»; И. Брамс «Песни любви»; 1991 год – И.Ф. Стравинский «Симфония псалмов»; К. Орф сценическая кантата «Carmina Burana»; 1992 год – А. Брукнер «Месса» d-Moll; Ф. Шуберт «Stabat Mater». И каждый концерт хора был праздником для студентов – его участников и важным культурным событием для столичной аудитории.

К работе со студенческим хором В.Э. Шиллер всегда привлекал своих единомышленников – концертмейстеров С.В. Костевича (позже – профессора АГК), А.К. Кусаинова (ныне – профессор КазНУИ), молодого пианиста О. Штумпфа, солистов-вокалистов – А.М. Днишева, Ш.К. Абилова, А.В. Поликаркина (который давал студентам уроки вокала), Н.П. Усенбаеву, Б.Т. Момбекова и др. Гостями и соратниками хора и его руководителя были композиторы Сейдолла Байтереков, Мансур Сагатов и др.

Дружба и контакты В.Э. Шиллера с казахстанскими музыкантами и композиторами, его энтузиазм, стремление к поиску новых форм работы и новых сочинений для хора способствовали тому, что в 1984 году им (совместно с Б.С. Кутуновым) был создан еще один интересный творческий коллектив – камерный хор при Союзе композиторов Казахстана. Камерный хор объединил, как профессиональных певцов, так и любителей хорового пения, а также студентов и стал настоящей творческой лабораторией, открывшей публике новые имена и сочинения казахских композиторов так называемой «новой волны». В исполнении хора звучали вокальные произведения М. Сагатова, Ж. Дастенова, Т. Кажгалиева, А. Серкебаева, К. Дуйсекеева, Т. Мухамеджанова, А. Бычкова, Б. Джуманиязова, К. Кумысбекова, Б. Баяхунова, Б. Аманжолова, С. Кибировой и др. Работа с камерным хором – еще одна важная страница в творческой биографии В.Э. Шиллера.

В 1992 году В.Э. Шиллер подготовил и вывез студенческий смешанный хор консерватории в г. Павлодар на фестиваль, приуроченный к празднованию первой годовщины Независимости Казахстана.

Огромную поддержку В.Э. Шиллер и возглавляемый им студенческий хор получали от руководства вуза – ректора консерватории, Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, профессора Д.К. Касеинова, проректора по учебной работе И.Б. Лебедева, декана вокально-хорового факультета, заслуженного артиста РК Ш.К. Абилова, заведующего кафедрой (до 1990 года) Т.С. Алагузова и всех коллег – членов кафедры.

Интересными (и как оказалась, судьбоносными) были контакты В.Э. Шиллера с представителями немецкой диаспоры в Казахстане и зарубежными коллегами. На протяжении ряда лет он сотрудничал с немецкими писателями, журналистами, друзьями и коллегами своего отца, корреспондентами немецкоязычных СМИ, фольклорными ансамблями, коллективом Республиканского немецкого драматического театра, созданного в 1980 году и 1989 году, переехавшего из Темиртау в Алма-Ату. Так, в 1990 году Владимир Эммануилович Шиллер принял активное участие во Всесоюзном фестивале немецкой культуры, прошедшем в Алма-Ате, дирижировал сводным составом фольклорных коллективов на закрытии фестиваля [2]. В 1993 году В.Э. Шиллер нашел спонсора в лице Посольства ФРГ в Казахстане и получил из Германии контейнер с нотами и голосами для хора, солистов и всех инструментов симфонического оркестра «Немецкого Реквиема» И. Брамса, который планировал исполнить со студенческим хором. Но, к сожалению, проект не был осуществлен по причине того, что в октябре маэстро сломал руку.

С 1994 года начинается новый этап в жизни, творческой биографии и профессиональной деятельности В.Э. Шиллера. Связан он с переездом на постоянное место жительства в Германию. Переезд с семьей (женой и маленьким сыном) в первое время,

конечно же, сопровождался множеством трудностей и проблем, одна из которых – немецкий язык. Но, как говорит сам Владимир Эммануилович – «спасибо Музыке». С самого начала он стал востребован как пианист, органист, хормейстер. Он налаживал первые контакты в различных церквях. Кроме этого, он в качестве пианиста-аккомпаниатора играл множество различных программ с певцами, инструменталистами, ансамблями и хорами.

Постепенно расширялась география его деятельности, стали появляться новые контакты с коллегами-музыкантами. Владимир Эммануилович был приглашён хормейстером в католическую церковь в небольшой городок Еглофс (Eglofs). Вскоре там же он с супругой Татьяной создает камерный хор. В перечне подготовленных с церковным хором (с которым Владимир Эммануилович работает и сегодня) программ: мессы Моцарта D-dur, F-dur, B-dur, «Коронационная месса» и др.; мессы Гайдна, Шуберта, Шумана, Мендельсона и др. Есть в программе сочинения композиторов XX века – Циммермана, Бюхеле, Майерхофена, а также спиричуэлсы, как на немецком, так и на английском языках. Конечно же, не обошлось и без русской хоровой музыки. За эти годы были спеты сочинения Д.С. Бортнянского, В.П. Титова, А.С. Даргомыжского, А.А. Алябьева, С.И. Танеева, П.И. Чайковского и др.

Первая репетиция созданного и носящего имя своего руководителя певческого коллектива – «Kammerchor Waldemar Schiller» – состоялась 13 июня 1998 года [3]. В начале 1999 года молодой коллектив принял участие хоровом конкурсе, где занял первое место. Интересно, что в программу конкурсного выступления руководитель В.Э. Шиллер включил «Херувимскую» П.И. Чайковского из его «Литургии» (на русском языке). Спустя три года «Kammerchor Waldemar Schiller» вновь участвовал в хоровом конкурсе и вновь стал победителем.

В работе с хором В.Э. Шиллеру помогала его жена, Татьяна. Ею была создана при хоре джазовая группа, это разнообразило репертуар и было интересно и самому маэстро. В.Э. Шиллер отработал со своим коллективом десять лет. За эти годы был подготовлен и спет большой и разнообразный репертуар – П.И. Чайковский «Литургия» (на русском языке), И.С. Брамс «Песни любви». В 2000 году состоялось знаменательное не только в жизни хора, его руководителя, но и южного региона Германии, событие – совместный концерт «Kammerchor Waldemar Schiller» с Московским камерным хором Владимира Минина, где сводным составом была исполнена Месса G-dur Ф. Шуберта [4] с оркестром (владение навыками симфонического дирижирования В.Э. Шиллер получил еще в годы учёбы и работы в АГК, когда брал уроки у своего друга, дирижёра Р. Салаватова, съездил к профессору И.А. Мусину в Ленинград, познакомился с В.А. Гергиевым, некоторое время проучился на оперно-симфоническом отделении в классе профессора Т. Абдрашева).

«Kammerchor Waldemar Schiller» неоднократно участвовал в различных международных фестивалях. В целом, программа хора охватывала произведения разных стилей, жанров и направлений – от Григорианского хорала до больших джазовых программ с участием известных джазовых музыкантов Германии. За прошедшие годы В.Э. Шиллеру пришлось поработать с различными хорами. Их более десяти, в том числе: Liederkranz Isny (смешанный хор), Männerchor Beuren (мужской хор) Männerchor Neutrauchburg (мужской хор) и др.

Продолжилась в Германии и музыкально-педагогическая деятельность В.Э. Шиллера. В апреле 1996 года он был приглашён в качестве учителя пения в Вальдорфскую Школу «Альбрис», город Кемптен, в Баварии (Waldorfschule Freie Schule «Albris», Kempten, Bayern). Здесь им осуществлен ряд крупных проектов: подготовлены и исполнены «Реквием» В.-А. Моцарта для хора, солистов, оркестра (отдельные номера), кантата К. Орфа «Carmina Burana», оратория «Elijah» Ф. Мендельсона, драма Ф. Шиллера «Деметриус», Рождественский концерт хоровой музыки a'cappella, хоровые программы, состоящие из обработок казахских, киргизских, немецких народных песен, оригинальных сочинений для хора. В.Э. Шиллер продолжает свою работу в школе как концертмейстер и преподаватель уроков музыки, с удовольствием занимается аранжировкой и композицией.

Работает над сочинением «Deutsche Messe» («Немецкой мессы»), в которой канонический текст изложен на немецком языке.

На протяжении всей своей профессиональной жизни, кроме преподавательской и хормейстерской деятельности, В.Э. Шиллер занимался научно-методической работой, им были подготовлены научные и учебно-методические публикации, изданы нотные сборники. Общий объем публикаций составляет более 20 печатных листов. В последнее время активизировалась научно-публикационная деятельность В.Э. Шиллера. Им подготовлена статья-воспоминание об отце – страницы биографии и творчества Э.И. Шиллера, опубликованная в сборнике материалов Международной научно-практической конференции «Музыкальный VUCA мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму» (посвященной 30-летию Независимости Казахстана и 175-летию Жамбыла Жабаева) [5], статья, посвященная его другу и единомышленнику А.В. Поликаркину, опубликованная в сборнике материалов международной онлайн-конференции «Вокальное искусство Казахстана: прошлое и современность» [6].

В целом, творческий путь Владимира Эммануиловича Шиллера – от студента Алма-тинской государственной консерватории до её Почётного профессора – насыщен фактами и событиями. Его профессиональный облик сформирован целым рядом факторов, в числе которых следующие: музыкальные способности, любовь к музыке и хоровому искусству унаследованы им своего отца – Э.И. Шиллера; профессиональные навыки дирижёра-хормейстера сформированы в классе его педагога по специальности – профессора Б.А. Жаманбаева; дирижёрская техника и мастерство хоровой интерпретации совершенствовались в годы аспирантуры в классе профессора Б.С. Певзнера и в период стажировки у В.Н. Минина в Москве. Работая в Германии, В.Э. Шиллер смог сохранить и приумножить тот потенциал личности музыканта, дирижёра, композитора, педагога, который был выработан в культурном контексте многонационального Казахстана. Возрастает интерес к личности и творческой деятельности В.Э. Шиллера со стороны научной общественности [7], студенческой аудитории [8].

В настоящее время Владимир Эммануилович Шиллер – отец четверых детей (дочери Полина и Вероника, сыновья Эммануил и Александр) – с семьёй, супругой Татьяной и сыновьями, живет и работает в Германии.

Владимир Эммануилович не теряет связей со своей alma mater, продолжает дружеские и деловые контакты со своими учителями, коллегами, студентами. Его многолетний труд на педагогическом и дирижёрском поприще оценён, что нашло отражение в присвоении ему в 2010 году звания Почётного профессора Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы [1].

Список литературы

1. Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы. – URL: <http://http://www.conservatoire.kz/ru/> (дата обращения: 02.09.2021).
2. Schlussszene des Festivals der deutschen Kultur in Almaty, Kasachstan Oktober 1990. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n5o4G7riaf8>
3. Der «Kammerchor Waldemar Schiller». – URL: <https://www-old.eglofs.de/musikmus/Musik/Lied%20Chor/Kammerchor1.htm>. (дата обращения: 02.09.2021).
4. **Franz Schubert** – Messe G-Dur. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=strKx-cPh5k> (дата обращения: 02.09.2021).
5. **Шиллер В.Э.** Мои воспоминания об отце: страницы биографии и творчества Эммануила Ивановича Шиллера / Музыкальный VUCA мир: от исполнительства и художественного осмысления пространства к социуму (посвященная 30-летию Независимости Казахстана и 175-летию Жамбыла Жабаева): Материалы международной научно-практической конференции/ ред.-сост. Р.С. Малдыбаева. – Алматы: «Vedapress», 2021. – 330 с.: нот., ил. – с. 318-326.
6. **Шиллер В.Э.** Гори, гори, моя звезда... Моему другу и единомышленнику Александру Владимировичу Поликаркину посвящается... / Вокальное искусство Казахстана: прошлое и современность: материалы между. науч.-прак. онлайн конф. / ред.-сост.: Т.Н. Руднева. – Нур-Султан, 2021. – 223 с. – с. 77-86.

7. **Гаркуша К.Г.** Владимир Эммануилович Шиллер: штрихи к портрету (к 70-летию со дня рождения) / Хоровое искусство Казахстана: Сборник научно-методических статей. – Нұр-Сұлтан, 2021. – 159 с. – С. 81-94.
8. В гостях у хора – Владимир Шиллер (Германия). Прямой эфир. – <https://www.instagram.com/p/C1a8eBYjFsK/>

References

1. Kazahskaâ Nacional'naâ konservatoriâ im. Kurmangazy. – URL: [http://http://www.conservatoire.kz/ru/\(data obrašeniâ: 02.09.2021\)](http://http://www.conservatoire.kz/ru/(data%20obrašeniâ:02.09.2021)).
2. Schlusszene des Festivals der deutschen Kultur in Almaty, Kasachstan Oktober 1990. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n5o4G7riaf8>
3. Der «Kammerchor Waldemar Schiller». – URL: <https://www-old.eglofs.de/musikmus/Musik/Lied%20Chor/Kammerchor1.htm>. (data obrašeniâ: 02.09.2021).
4. **Franz Schubert** – Messe G-Dur. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=strKx-cPh5k> (data obrašeniâ: 02.09.2021).
5. **Šiller V.È.** Moi vospominaniâ ob otce: stranicy biografii i tvorčestva Èmmanuila Ivanoviča Šillera / Muzykal'nyj VUCA mir: ot ispolnitel'stva i hudožestvennogo osmysleniâ prostranstva k sociumu (posvâšenniâ30-letiu Nezavisimosti Kazahstana i 175-letiu Žambyla Žabaeva): Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii/ red.-sost. R.S. Maldybaeva. – Almaty: «Vedapress», 2021. – 330 s.: not., il. – s. 318-326.
6. **Šiller V.È.** Gori, gori, moâ zvezda... Moemu drugu i edinomyšlenniku Aleksandru Vladimiroviču Polikarkinu posvâšaetsâ... / Vokal'noe iskusstvo Kazahstana: prošloe i sovremennost': materialy mežd. nauč.-prak. onlajn konf. / red.-sost.: T.N. Rudneva. – Nur-Sultan, 2021. – 223 s. – s. 77-86.
7. **Garkuša K.G.** Владимир Эммануилович Шиллер: штрихи к портрету (к 70-летию со дня рождения) / Хоровое искусство Казахстана: Сборник научно-методических статей. – Нұр-Сұлтан, 2021. – 159 с. – С. 81-94.
8. В гостях у хора – Владимир Шиллер (Германия). Прямой эфир. – <https://www.instagram.com/p/C1a8eBYjFsK/>

Сведения об авторе:

Гаркуша Кира Георгиевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социальной работы и социальной педагогики Карагандинского университета им. Е.А. Букетова.

Автор туралы мәлімет:

Гаркуша Кира Георгиевна – педагогика ғылымдарының кандидаты, Е.А. Бөкетов атындағы Қарағанды университетінің әлеуметтік жұмыс және әлеуметтік педагогика кафедрасының доценті.

Information about the author:

Garkusha Kira Georgievna – candidate of pedagogical sciences, Associate Professor of the Department of Social Work and Social Pedagogy of the E. A. Buketov Karaganda University.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ
СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

IRSTI 18.41.91

Yerzhan Kushanov¹

¹*Kazakh National Conservatory. Kurmangazy,
Almaty, Kazakhstan*

MYTHOLOGICAL THEME IN FRENCH FLUTE MUSIC

Abstract

The article is devoted to the issues of the embodiment of mythological themes in French flute music. The author, based on the works of A. Losev, K. Levi-Strauss, M. Eliade, Y. Zuev, S. Kondybay, Z. Naurzbaeva, examines characteristics common to myth and music, emphasizes the relevance and specificity of musical works on mythological themes.

The article notes new ways of actualizing the myth in modern humanitarian knowledge, including the use of myths as a basis for the scientific reconstruction of historical events, cultural representations of the people, philosophical, aesthetic and musical concepts. Important characteristics of the flute are also indicated, sharpening the significance of the topic for this particular instrument: the prevalence of flute instruments among the peoples of the world, the abundance and variety of myths about the origin of the flute. Based on the analysis of flute works by K. Reinecke ("Undine"), C. Debussy ("Afternoon of a Faun", "Syrinx"), A. Jolivet ("Song of Linos"), compositional and performing receptions. The personal interpretation of myths by French composers is provided by new ways of organizing sounds, a peculiar choice of means of musical expression gives rise to new meanings, recreates a new interpretation of myths.

Keywords: flute, myth, mythological themes, French music, new reading of myths.

Ержан Кушанов¹

¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

ФРАНЦУЗ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ФЛЕЙТАҒА АРНАЛҒАН МИФОЛОГИЯЛЫҚ ТАҚЫРЫП

Аннотация

Мақала француз флейта музыкасында мифологиялық тақырыптардың іске асу мәселелеріне арналған. Автор А.Лосев, К.Леви-Штраус, М.Элиаде, Ю.Зуев, С.Қондыбай, З.Наурзбаеваның шығармаларына сүйене отырып, миф пен музыкаға тән ерекшеліктерді зерттейді, музыкалық шығармалардың өзектілігі мен ерекшелігін атап көрсетеді. мифологиялық тақырыптар бойынша.

Мақалада мифті қазіргі гуманитарлық білімдерде өзектілендірудің жаңа әдістері, оның ішінде мифтерді тарихи оқиғаларды, халықтың мәдени идеяларын, философиялық, эстетикалық және музыкалық концепцияларды ғылыми түрде қайта құрудың негізі ретінде қолдану көрсетілген. Флейтаның маңызды сипаттамалары көрсетілген, бұл аспаптың тақырыбының маңыздылығын арттырады: флейта аспаптарының әлем халықтары арасында таралуы, флейта шығу тегі туралы мифтердің көптігі мен әртүрлілігі.

К.Рейнекке («Ондине»), К.Дебюссидің («Фаунның түстен кейін», «Сиринкс»), А.Жоливеттің («Линос әні») флейта композицияларын талдауға негізделген, композициялық және орындаушылық қабылдаулар. Француз композиторларының мифтердің жеке интерпретациясы дыбыстарды ұйымдастырудың жаңа тәсілдерімен қамтамасыз етілген, музыкалық мәнерлеу құралдарының ерекше таңдауы жаңа мағына береді, мифтердің жаңа интерпретациясын тудырады.

Түйінді сөздер: флейта, миф, мифологиялық тақырыптар, француз музыкасы, мифтерді жаңа оқу.

Ержан Кушанов¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация

Статья посвящена вопросам воплощения мифологической тематики во французской флейтовой музыке. Автором, на основе работ А. Лосева, К. Леви-Стросса, М.Элиаде, Ю. Зуева, С. Кондыбая, З. Наурзбаевой, рассматриваются общие для мифа и музыки характеристики, акцентируются актуальность и специфичность музыкальных произведений на мифологическую тематику.

В статье отмечаются новые способы актуализации мифа в современном гуманитарном знании, в том числе - использование мифов как основы для научной реконструкции исторических событий, культурных представлений народа, философских, эстетических и музыкальных концепций. Обозначаются и важные характеристики флейты, обостряющие значимость тематики именно для этого инструмента: распространенность флейтовых инструментов у народов мира, изобилие и разнообразие мифов о происхождении флейты.

На основе анализа флейтовых произведений К. Райнеке («Ундина»), К. Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», «Сиринкс»), А. Жоливе («Песня Линоса»), выводятся свойственные для флейтовой музыки на мифологическую тему композиционные и исполнительские приемы. Личностная трактовка мифов французскими композиторами обеспечивается новыми способами организации звуков, своеобразный выбор средств музыкальной выразительности рождает новые смыслы, воссоздает новое прочтение мифов.

Ключевые слова: флейта, миф, мифологическая тематика, французская музыка, новое прочтение мифов.

Among the oldest instruments in the history of mankind, the flute or flute instruments are always mentioned. Simple construction, portability, unlimited expressive possibilities, specific timbre - the various characteristics of the flute are associated with thousands of unique stories and, of course, myths. The mythological theme in the flute repertoire is most vividly embodied in French music, which can be explained by the high level of development of the French flute school as a whole. Myths (from the Greek mythos - "legend, legend"), having arisen in primitive society, throughout the history of human development, provided a stable psychological, moral, value base and determined the understanding of the structure of the world, the nature of human character and the norms of relationships. The best minds of mankind were engaged in the search for the correct understanding of the myth already in the period of antiquity.

Today, the main branches of scientific knowledge, for which the study of myths is characteristic and important, are literary criticism, philosophy, cultural studies, folklore studies, ethnography, anthropology, sociology, religious studies, musicology and others. Due to the fact that all representatives of the above scientific disciplines are trying to give their understanding of myths, there are a huge number of definitions of what a myth is. Russian philosopher, writer, prominent figure in Soviet culture A.F. Losev seeks to ontologize myth, giving it an understanding of being: "Myth is the most necessary — it must be said directly, transcendently necessary — a category of thought and life; and there is absolutely nothing accidental, unnecessary, arbitrary, invented or fantastic in it. This is a genuine and maximally concrete reality"[1]. This definition by A.F. Losev gives from the point of view of the myth itself, the mythical consciousness, and not the scientific one. For a long time, science has considered myth as invention, fiction and fiction. That is, many researchers studied the myth as an ancient fairy tale or legend. The best minds of mankind already in the period of antiquity.

French ethnographer, anthropologist, philosopher and culturologist, member of the French Academy Levi-Strauss - is the founder of the structuralist concept of myth, which is based on the use of structural analysis. Levi-Strauss offers his understanding of the myth: "A myth is a code that must be deciphered. Deciphering succeeds when in countless variants of the myth certain and

constantly repeating patterns of a logical nature are found" [2]. In the understanding of K. Levi-Strauss "Myth always refers to the events of the past:" before the creation of the world "or" at the beginning of time "- in any case," a long time ago. " But the meaning of the myth is that these events that took place at a certain moment in time exist outside of time" [3]. In the course of his reflections, Levi-Strauss gives music a privileged place in comparison with poetry and painting, and finds the greatest number of points of contact of myth precisely with music: "Music poses a much more complicated problem, because we do not know all the mental conditions of musical creation ... Music, without a doubt, is a language of messages that can be understood by the vast majority of people, although only a few are able to create them" [4]. In other words, Levi-Strauss, recalling the sacred nature of music, identifies its function with myth. In addition, both the myth and the piece of music are transmitted and received by the listener, at the same time, they unfold in a time sequence, but this is not an ordinary, flowing time, but time that has stopped, similar to "immortality".

Another influential researcher of mythology, philosopher, ethnographer and writer Mircea Eliade, in his book *Aspects of Myth*, attempts to structure and define the functions of myth. Myth, as well as music, has to do with "creation", cognizing a myth, a person learns the "origin" of things, "in one way or another, the myth is "lived" by the audience, which is captured by the sacred and inspiring power of events recreated in memory and re-actualized" [5]. Thus, the main functions of a myth can also relate to the functions of music.

The attitude to myth and mythology in general in scientific knowledge acquires new nuances in the XX-XXI centuries. The works of Yu.A. Zuev show that plots and motives from the mythological heritage can become the basis for the historical reconstruction of events that actually happened, but were not recorded for various reasons. G. Ageleuov notes that often "... a mythical projection is based on real historical events associated with the emergence of nomadic state formations" [6]. Most of the details in the mythological heritage of the Turks, according to Z. Naurzbaeva and S. Kondybai, are quite historical. "WITH. Kondybai wrote: "The works of the Kazakh historian Y. Zuev demonstrated the possibility of solving historical problems of periods, poor in written sources, with the help of mythological materials. The works of Yu. Zuev, who devoted many years to researching the history of the Steppe, in particular the works of recent years that have seen the light of day ... represent a radical upheaval, a revolution in the study of the history of Kazakhs, Turks in general ... Thus, the analysis of mythological material also has methodological and methodological potential for modern humanitarian knowledge "[7].

Mythology and music are also united by the presence of sign systems - articulate speech and the musical language itself. B.V. Asafiev, developing the theory of intonation, formed his own definition of music: "Music is the art of intonated meaning" [8]. So, the motives that make up a musical theme can be called a musical speech. And the myth, which combines a story and a sacred legend, was naturally embodied in musical works.

In addition, both myth and music, being a means of communication, do not have territorial and temporal boundaries. Almost every nation has mythological images intertwined with music in folk sources. So, for example, in Kazakh music a huge layer is occupied by kuis-legends in instrumental music and songs-legends in traditional song culture. The Kazakh researcher of folklore and mythology Serikbol Kondybai rightly believes that mythology carries important spiritual information, myths contain the most necessary ideas for a meaningful life in the future. "Mythology is the main key that opens the door to a magical, sacred, amazingly beautiful country, to our Eternal Motherland, forgotten by us" [9].

There are also many myths surrounding the origin of the ancient flute. In one of the versions of the myth of Pan and Syringa, Pan is told how Pan in anger slashed the reed, which was turned into a nymph. Realizing that he was cutting not a reed, but the body of his beloved, he began to kiss separate parts of the stems, accompanied by sobs and heartbreaking cries. It was then that Pan heard that reed segments of different sizes emit different sounds [10].

In world musical culture, mythological plots are inexhaustible. "Operas, ballets, oratorios and cantatas of the 17th – 18th centuries are especially densely populated with mythological characters. They are much less common in the music of the 19th century. And again, their number

is noticeably increasing in Western European music of the 20th century. Many mythological images appear several times - in different centuries and in different musical genres" [11].

French musical culture has developed in close interaction with other European cultures. Historically, the appearance of mythological themes in music is associated with the era of romanticism, or rather, with the Heidelberger Romantik school. Within the framework of the ideology of searching for the "folk spirit", romantics began to show an increased interest in the national cultural and historical tradition. It was within the framework of Heidelberg romanticism that the first attempts at scientific understanding of folklore appeared - a mythological school based on the mythological ideas of Schilling and the Schlegel brothers. This period also played a fundamental role in the development of music, in which mythological motives began to appear more and more.

In France, composers from Lully to Xenakis turned to the images of ancient Greek mythology. The mythological theme attracted C. Gounod, G. Berlioz, J. Massenet, L. Delibes, G. Fauré, A. Bruno, T. Dubois. Jacques Offenbach wrote his interpretation of Orpheus in Hell, the exploits of Hercules were captured in the symphonic poem The Youth of Hercules by Saint-Saens, in his work The Suffering of Orpheus, D. Millau transferred the myth of Orpheus to the modern era, S. Frank wrote the symphonic poem "Psyche". If in the works of the pre-romantic era, mythological plots were simply retold, then from the 19th century composers began to use mythological plots and images as a tool for self-identification, searches and the formation of national identity.

A number of works on mythological themes were written for the flute. **Undine** is a sonata for flute and piano by Karl Reinecke, based on a story by Friedrich Mott-Fouquet. Undine is a mythological magic figure with a fish tail, similar to the Slavic mermaid. In the story "Undine", translated from French, the spirit of the waters marries a knight named Huldebrand in order to take possession of his soul.

This tale was a resounding success at the time of publication, became very popular throughout Europe and inspired many artists to create many canvases. Several operas have been written on the theme of Undine, including the opera "Undine" by E.T.A. Hoffmann (1816), after de la Motte-Fouquet's story was translated into Russian by V. Zhukovsky, a number of Russian works appeared on this topic: the opera "Mermaid" by A.S. Dargomyzhsky (1856), opera "Undine" by P.I. Tchaikovsky (1869). The Mermaid by A. Dvořák (1900) has a very similar story, the plot of Undine formed the basis of the works of I. Seyfried (1817), K.F. Girchner (1837), with this name there is a piece from M. Ravel's piano cycle "Gaspard at night", a piece for piano from the second book of preludes by K. Debussy, a study for piano by A. Rubinstein.

The sonata for flute and piano by the composer Karl Reinecke was first published in 1882, opus 167. The sonata consists of 4 parts:

- **The first** movement is written in traditional sonata form. The main key is *e moll.* Noteworthy is the modulating development (*Cis dur, As dur*). Repeated exposure allows you to find the main key in *E minor*, before the deviation into the key *E dur*. You can see that the composer is working on the arpeggio motif in the first theme. The main focus is on the flute, and the piano acts more as an accompaniment.
- **The second** movement is a playful, perky *intermezzo* in the key of *h moll.* This is the most virtuoso part of the Sonata. The composer pays special attention to the rhythmic pattern built on numerous jumps of quarts and quints within the framework of the tonic arpeggio. The second part in *G dur* contrasts with eighth notes with two dots (the so-called humor of Dvořák). Then comes the return to the opening *intermezzo* before another equally contrasting and much more singing part in *H dur*, designated *pui lento quasi Andante* (piano accompaniment in triplets). Finally, the chorus reappears, completing the movement.
- **The third** movement is the slow movement of the Sonata, written in the key of *G dur*. Here, attention is drawn to the main theme, based again on the movements of the tonic arpeggio. It reveals a melodic and expressive melody located in the rather low register of the flute. An unexpected contrast ensues further, the music suddenly panics (noted by

Molto vivace), modulating in *h moll* with piano triplets before a quick return of calm and expression in *G major*.

- **The fourth** movement is the final *Allegro molto agitato*, in some respects reminiscent of the first flute chateau, with large phrases. The flute part contrasts with the arpeggio-based piano part.
- **The fourth** movement is the final *Allegro molto agitato*, in some respects reminiscent of the first flute chateau, with large phrases. The flute part contrasts with the arpeggio-based piano part.

The « **Prelude a l'après midi d'un faune** » is a symphonic work written between 1892-1894, based on the eclogue of Stéphane Mallarmé. In this work, the flute and flute part become the central image and the main element of musical expression. The flute solo immediately introduces you to the pastoral world of ancient antiquity. The theme containing the tritone *cis – g* will run through the whole piece, but harmonized differently by Debussy. In number 1, it is by alternating numbered *D7* (with a large seventh) and numbered +6 (changing the dominant 7th) that Debussy harmonizes the theme, and in number 2 it is an *E6* chord (*C # minor* chord), then a natural *C5* chord (*C # major* chord). It is in the richness of these various chords harmonizing the melody that Debussy's style is found. The musical background changes, but the pattern and melody remain the same.

At 31 measures, the part becomes more dramatic, beginning with a short repetition of the rhythm on the piano. The tension is increasing. In the 51st measure, this drama falls. In measure 63, the piano part takes on an expressive melody with a great uplift, and the flute repeats a small motive in triplets (like a call).

In bar 79, the faun theme reappears, but this time the E and the newt disappear. Now, the dissonance is receding (as in the 86th bar). Obviously, this change should be noted at the level of interpretation. At clock 94, *C #* returns, and this time the tritone is present. In measure 106, the melody is filled with a beautiful E major color, chromatically colored by the harmonization of parallel chords of the faun theme. At the 108th bar, there is a kind of time dilation (caused by Boulez in this piece), the flute lands on *G #*.

Syrinx is a work by Debussy for solo flute in one movement. He wrote it in November 1913, and it was published after his death in 1917. This was a commission from Gabriel Moorey for his play *Psyche*. *Syrinx* is stage music, but according to the idea of the piece, the flutist does not go on stage, he plays backstage.

The piece opens with a theme typical of Debussy. The flute in a sonorous register plays a descending melodic line from *b*. The key signature seems to indicate the key of *Des* or relative *B*, but the melody is not tonal. The lengthened second between *E* and *Des* is very impressive. The second sentence takes the beginning of the first one before the comment from *b* in middle case. In the third sentence there is a notation, to perform at the tempo "a little restless". Here is a pentatonic scale with 5 notes in bars 11 and 12: *b, des, es, ges, as*. Two bars later, the scale changes and becomes chromatic with Es in the bass, and with a transition to *Des*. Then the theme takes us to bass with a rhythmic slowdown: triplets of doubles, sixteenth notes, triplets and quarters. An enlarged second *E – Des* is present when the melody line is interrupted by *Des*. In the last three measures, which we call the coda, the scale sounds in tones: *h, a, g, f, es, des*. Therefore, in this piece, Debussy uses several modes: chromatism, pentatonic scale and whole tone mode.

The French composer André Jolivet has a special relationship with the flute. He actually wrote a lot of pieces for flute. For example, such works for chamber music as: "Conjuration" for solo flute (1936), "Little Suite" for flute, viola and harp (1941), "Pastorales de Noël" for flute (1943-1958), Sonata for flute and piano (1958), and of course the Concerto for flute and string orchestra (1949).

In 1944, Andre Jolivet, continuing the "magic" line of creativity, wrote the play "**Chant de Linos**" for the flutist competition at the National Conservatory of Music and Dance in Paris. Returning from the war, where he was mobilized at Fontainebleau, Jolivet was inspired by the myth of Linos.

The piece lasts from 10 minutes to 11 minutes, depending on the version. The Leduc edition has the following words in the title: "Chant Linos was, in Greek antiquity, a kind of *tren*: funeral lament, lamentation interspersed with shouts and dances." Thus, the work is permeated with darkness, lamentations, and Jolivet also indicates that there will be an alternation of depressive episodes and dance episodes.

You can pay attention to the fact that the work is divided into different contrasting parts. The piece opens with an introduction: the piano plays a musical motive on the *fort* 3 times, starting from G and developing in successive semitones. The flute responds to the piano and the G note becomes polarized in the intro for both instruments. With *Meno*'s indication, the first part opens, which, as the author announced in his title, is dark and in a mood of uncertainty. Piano dynamics are played without the heaviness of the piano, where every chord is measured. The flute sings an endless song. This part ends on a pole note: *salt*. Starting with the letter B, there is a contrasting episode: the music reflects the excitement. The pace is accelerating (up to 104). It's almost a dance episode, the composer uses "*Flutterzung*" on the flute. The *Meno* episode returns on the letter C, but this time the flute melody is in high register. The climax has yet to be reached in this tense song. Again on the letter D there is an episode of excitement, on the dynamics of the piano dense fabric, with large arpeggios. As announced, there is an alternation of dark episodes and slow dancing and anxiety episodes.

A new motive and a new episode open from the letter F. It is a dance of a certain stability in its piano accompaniment (the same), but at the same time asymmetrical due to the use of measures 7-8. On this rhythmic canvas, the chatty flute carries us away. A new episode on the letter L with a new formula on the piano using eights. We notice that from the very beginning it is the piano that announces the new sections and directs the music in a contrasting way, the flute plays the role of the soloist in the melody, but not in the selection of episodes. In this part, the pole is rather the note D.

The examples considered indicate that works on mythological themes represent a significant, valuable and integral part of the repertoire of French flute music. French composers have never stood aside from world musical trends, absorbed the folk musical traditions of many regions of the country, at the same time, interacted with other European cultures, giving their music a special French style.

As a result of the analysis of the flute works of French composers on mythological themes, some aspects can be identified. The novelty of the interpretation and musical design of mythological plots is emphasized by such means of musical expression as a variety of modal systems, a wealth of rhythmic patterns, modulation techniques, the use of contrasting dynamics, as well as the desire for sophistication of style, transparency of texture. For example, in the prelude "Afternoon of a Faun" by C. Debussy, the mythology of the world perception is conveyed thanks to bright harmonious colors, increased moves, and frequent change of modal systems. The composer uses chromaticism, pentatonic scale, whole-tone scale. In Carl Reinecke's Sonata for Flute and Piano Undine, all parts of the Sonata contrast in tonal, tempo and rhythmic relationships. In Chant de Linos by André Jolivet, all three parts are in contrast to each other. The composer uses rhythmic variety, dynamic, register contrasts, different tonal poles, complex technical elements in the flute part. The piano part not only accompanies as a background, but also takes on the role of a solo instrument, performs complex arpeggios and other elements.

Thus, it can be noted that, referring to mythological themes, French composers offer their own interpretation of the mythological plot. New ways of organizing sounds, a peculiar choice of means of musical expression give rise to new meanings, recreate a new reading of myths.

References

1. Losev, A.F. Dialektika mifa. – M.: «Pravda», 1990. – 5 p.
2. Mantorova, A.V. Referat. Istoriya izucheniya mifa v naukakh o cheloveke. – Perm, 2016. – 15 p.
3. Levi-Stross, K. Strukturnaya antropologiya. Struktura mifa / Per. s fr. V.V.Ivanova. – M.: Izd-vo EKSMO-Press, 2001. – 213-242 p.
4. Levi-Stross, K. «Mifologiki. I. Syroye i prigotovlennoye». – M., 2006 g. – 25 p.

5. Eliade, M. «Aspekty mifa». Izdaniye na russkom yazyke, perevod Bolshakov V., – M., 1994. – p. 23
6. *Ageleuov, G.E.* Yol-tengri - bog puti v mifotvorchestve drevnikh tyurkov // Voyen-noye iskusstvo kochevnikov Tsentralnoy Azii i Kazakhstana. – Almaty, 1998. P. 101-105.
7. *Naurzbayeva, Z.* Zhenskiye obrazy v mifologii predkazakhov Serikbola Kondybaya. – Almaty, 2021 - 336 p.
8. *Asafyev, B.V.* Muzykalnaya forma kak protsess. – L., 1974. – p. 58.
9. *Kondybay, S.* «Kazakhskaya step i germanskiye bogi». – Almaty, «Zerde», 2001.
10. *Gertsman, Ye.V.* Muzyka drevney Gretsii i Rima. – Sankt-Peterburg., 1995. – 52 p.
11. *Korshunova, N.N.* Istoriya i kulturologiya. Vestnik KrasGAU, 2012, №4. – 215 p.
12. *Perich, O.V.* R. Wagner i K. Debyussi: k voprosu o mifologicheskikh osnovakh tvor-chestva / Znaniye. Ponimaniye. Umeniye, 2010, №1. – 246 p.

Сведения об авторе:

Кушанов Ержан Серикович – магистрант кафедры духовых инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

Автор тўралы мәлімет:

Кушанов Ержан Серікұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі аспаптар кафедрасының магистранты; ғылыми кеңесші - Джуманиязова Раушан Кеңесқызы, өнертану кандидаты (PhD), доцент.

Information about the author:

Kushanov Yerzhan Serikovich – Master student of the Department of Wind Instruments of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy; scientific advisor - Jumaniyazova Raushan Kenesovna, candidate of art history (PhD), associate professor.

МРНТИ 13.91

Жанель Сафиева¹¹Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия**ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТРАДИЦИОННОЙ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ В
КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНОЙ ПОЛИТИКИ РК****Аннотация**

Данная статья посвящена изучению образа женщины в традиционной казахской культуре в её взаимосвязи с реализацией гендерной политики в Казахстане. Это происходит путём рассмотрения вопросов, связанных с актуализацией гендерного равенства на мировой арене. В контексте политического курса *sustainable development* утверждается при устранении неравенства по гендерному признаку можно достигнуть устойчивой экономики и стабильного уровня жизнедеятельности. В краткой форме поднимаются вопросы относительно исторической обусловленности заявленной проблематики. Избирается в качестве рабочей модели теория Ф. Энгельса, который утверждал, что истоки находятся в возникновении частной собственности, которое повлекло за собой тот факт, что мужской труд стал трудом «производительным» (*productive work*), а женский – трудом по поддержанию жизнедеятельности (*subsistence work*). На этой основе отмечается, что в казахском кочевом обществе женщина занималась непродуцирующим трудом. Так, посредством исторического метода изучаются её социальные функции, роль и положение в традиционной культуре. Подчёркивается её высокий статус, который опосредуется рядом факторов, связанных с функциональными, социальными и территориальными вопросами. Основываясь на исторических факторах, отмечается, что реализация гендерной политики на территории Казахстана способна проходить иными, не схожими с западными, способами.

Ключевые слова: Традиционная культура, гендерная политика, гендерное равенство, женщина.

Жанель Сафиева¹¹Санкт-Петербург мемлекеттік университеті
Ресей, Санкт-Петербург**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ГЕНДЕРЛІК САЯСАТЫ МӘНМӘТІНДЕГІ
ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІ****Аннотация**

Бұл мақала дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі әйел бейнесін, оның Қазақстандағы гендерлік саясатты іске асырумен өзара байланысын зерттеуге арналған. Бұл әлемдік аренада гендерлік теңдікті өзектендіруге байланысты мәселелерді қарау арқылы орын алады. Саяси бағыт аясында *sustainable development* гендерлік белгі бойынша теңсіздікті жою кезінде тұрақты экономика мен тіршілік әрекетінің тұрақты деңгейіне қол жеткізуге болады деп бекітіледі. Көрсетілген мәселелердің Тарихи шарттылығына қатысты мәселелер қысқаша түрде көтеріледі. Ф. Энгельстің теориясы жұмыс моделі ретінде сайланады, ол шығу тегі жеке меншіктің пайда болуы деп тұжырымдайды, бұл ерлер еңбегінің «өнімді жұмыс» еңбегіне (*productive work*), ал әйелдер еңбегінің өмірді қолдау еңбегіне (*subsistence work*) айналғанына әкелді. Осы негізде қазақ көшпелі қоғамында әйел өнімсіз еңбекпен айналысқан. Сонымен, тарихи әдіс арқылы оның әлеуметтік функциялары, дәстүрлі мәдениеттегі рөлі мен орны зерттеледі. Оның жоғары мәртебесі атап өтіледі, ол функционалды, әлеуметтік және аумақтық мәселелермен байланысты бірқатар факторлармен делдал болады. Тарихи факторларды негізге ала отырып, Қазақстан аумағында гендерлік саясатты іске асыру батыстыққа ұқсас емес өзге де тәсілдермен өтуге қабілетті екендігі атап өтілді.

Түйінді сөздер: Дәстүрлі мәдениет, гендерлік саясат, гендерлік теңдік, әйел.

Janelle Safieva¹

¹*St. Petersburg State University*

Saint-Petersburg, Russia

THE IMAGE OF A WOMAN IN THE TRADITIONAL KAZAKH CULTURE IN THE CONTEXT OF THE GENDER POLICY OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

Abstract

This article is devoted to the study of the image of a woman in the traditional Kazakh culture in its relationship with the implementation of gender policy in Kazakhstan. This is done by considering issues related to the actualization of gender equality on the world stage. In the context of the sustainable development policy, it is argued that with the elimination of gender inequality, it is possible to achieve a stable economy and a stable standard of living. In a brief form, questions are raised regarding the historical conditionality of the stated issues. The theory of F. is chosen as a working model. Engels, who argued that the origins are in the emergence of private property, which entailed the fact that men's labor became «productive» labor (productive work), and women's labor became life support work (subsistence work). On this basis, it is noted that in the Kazakh nomadic society, a woman was engaged in unproductive labor. Thus, through the historical method, its social functions, role and position in traditional culture are studied. Its high status is emphasized, which is mediated by a number of factors related to functional, social and territorial issues. Based on historical factors, it is noted that the implementation of gender policy on the territory of Kazakhstan can take place in other ways that are not similar to Western ones.

Keywords. Traditional culture, gender policy, gender equality, woman.

На сегодняшний день на мировой арене вопрос о гендерном равенстве представляется одним из наиболее важных и обсуждаемых. Он актуализирован политическим курсом ООН *Sustainable development¹*, входит в программу ЮНИСЕФ, да и в целом в развитых государствах этот вопрос поднимается на всех уровнях экономической и социальной деятельности. Во Всеобщей Декларации прав человека, принятой Генеральной Ассамблеей ООН в 1948 году, отмечено следующее: «Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах» (статья 1) [1]; а также «Каждый человек должен обладать всеми правами и всеми свободами, изложенными в этой Декларации, без какого бы то ни было различия, как-то в отношении расы, религии или иного положения» (статья 2) [1].

Гендерное равенство – одно из важнейших прав человека, которое обязывает обеспечить реализацию потенциала человека на основе устойчивого развития. Курс *Sustainable development* определяет то, что при включении женщин во все структуры государственной жизнедеятельности можно достигнуть устойчивой экономики и приобрести пользу для общества в целом. Для решения этого вопроса государства ведут гендерную политику, которая подразумевает государственную и общественную деятельность, направленную на достижение равенства мужчин и женщин во всех сферах жизни общества. Цель этой политики – обеспечение реализации равных возможностей среди мужчин и женщин. К основным же задачам относятся достижение сбалансированного участия женщин и мужчин в структуре власти, равная заработная плата вне зависимости от пола, создание условий для равного осуществления прав и обязанностей в семье, свобода от насилия по признаку пола и так далее. Несмотря на то, что на 2014-й год гендерное равенство было закреплено на конституционном уровне в 143 странах, это не отменяет того факта, что неравенство по половому признаку сохранилось, как на политическом, так и экономическом уровне. В 2019-м году Всемирный банк провел исследование, в котором выяснил, что лишь 6 стран мира достигли «полного гендерного равенства – Бельгия, Дания, Латвия, Люксембург, Франция и Швеция» [2].

¹ Программа ООН, направленная на процесс экономических и социальных изменений, при котором природные ресурсы, направление инвестиций, ориентация научно-технического развития, развитие личности и институциональные изменения согласованы друг с другом и укрепляют нынешний и будущий потенциал для удовлетворения человеческих потребностей и устремлений.

Гендерное неравенство имеет глубокую историческую обусловленность. Так, Фридрих Энгельс [3] отмечал, что его формирование связано с разделением труда. Возникновение частной собственности повлияло на то, что мужской труд стал трудом «производительным» (*productive work*), а женский – трудом по поддержанию жизнедеятельности (*subsistence work*). Производительный труд имел обменную стоимость, а, следовательно, более высокий статус в отличие от непроизводительного труда.

В рамках статьи мы обратимся к тому, каким образом вопросы гендерного неравенства прослеживаются в казахской традиционной культуре. Женщина в кочевом обществе также занималась непроизводительным трудом – труд по поддержанию жизнедеятельности (*subsistence work*). Она воспитывала детей и поддерживала хозяйство, однако её положение разительно отличалось от, например, женщины в европейской христианской традиции, где она являлась не правоспособным субъектом. К. Белиловский в своей работе «Женщины инородцев Сибири» отзывался о девушках степи следующим образом: «Женщина кочевых народов в силу роли своей — жены, матери, хозяйки, в силу необходимости, смотрит за хозяйством, доит кобылиц, готовит пищу, чинит одежду, обшивает семью, сшивает кошмы для юрты, заботится о кумысе и проч. Но следует ли из этого, что она «вьючное животное», «раба» в низком смысле этого слова? Я много раз бывал на пиршествах казахского населения, <...> женщины истребляли баранину и куырдак, пили кумыс и чай наравне с мужчинами, принимали самое деятельное участие в пиршествах и отдавались веселью всею душою. Иная красавица, вся алая, как маков цвет, джигитую на степном скакуне, направо и налево даже хлестала нагайкой нагонявших её джигитов. Я много знаю казахских семейств, в которых женщины пользуются даже особенным вниманием и авторитетом. Без их согласия ни муж, ни сыновья не смеют делать в городе не покупок, не совершать продажу и прочее» [4, 74].

В кочевой традиции женщина отвечала за большое количество обязанностей, связанных с домашним хозяйством, но при этом её статус в семье был авторитетным. Воспитанная как гостя в отчем доме, выполняющая функции верной супруги и соратницы в браке, ставшая заботливой матерью после рождения ребенка, женщина считалась во всём равной мужчине, в том числе и в способности к труду. Иное положение её связано с самой структурой жизни кочевого общества. В мире суровой степи, в жёстких условиях перекочевки женщина была обязана уметь оседлать коня, установить юрту и выстрелить из лука, дабы выжить. Неудивительно, что при таком укладе, на многих этапах истории женщины-казашки сражались бок о бок со своими отцами, братьями, мужьями на одном поле битвы.

С самых ранних лет девочек учили держаться в седле, развивали в них силу и ловкость. Наравне с мальчиками они могли принимать участие в конных скачках «*байге*», охотились с ловчими птицами и всегда умели постоять за себя. Девушки-наездницы, умело обращавшиеся с оружием, были в почете у мужской половины, но жениться на такой было достаточно проблематично – жених должен был доказать свое право на невесту в состязании с соперниками, а иногда и с самой невестой, одолеть которую оказывалось совсем не просто.

Специфика одежды казахской девушки была также определена особенностями кочевого быта. Она не должна была сковывать её в движениях и затруднять выполнение физической деятельности. Платье её имело туникообразный покрой, который не сковывал в движениях. Головной убор указывал на её семейное положение: до замужества она надевала на голову *тақыя* (подобие тюбетейки), которая на макушке украшалась перьями филина, выступающими в роли оберега; новообретенный статус жены маркировал *саукеле*; после рождения детей она надевала на себя белый *кимешек* (платок), выполнявший во многом функциональную роль.

Во многих эпических сказаниях девушка ценится наравне с маститым конём и оружием, что никак не принижает её статус, а скорее указывает на восхищение ею. Зачастую имя женщины могло стать боевым кличем целого рода. Это были имена жён, матерей, к примеру, «*Қарқабат*» был боевым кличем рода *қаракесек*. Данный факт

отражает высокую значимость и почёт в отношении к женщине у казахского народа и демонстрирует, что она представляла собой далеко не только явление красоты, женственности и юности, но и силы духа, символа народного единства, способного сплотить тысячи людей во время сражений с врагами.

Высокий статус женщины-казашки подтверждается и реальными историческими персонами. Помимо общественной значимости, они активно занимались политической жизнью страны. Зачастую происходило так, что окончательное решение великих казахских ханов было достигнуто под влиянием их жён. Они были не просто супругами правителей, которые довольствовались праздной жизнью, а в полной мере разделяли узды правления ханством и играли значительную роль в судьбе своего народа. Эта роль женщины очень ярко отражена в казахской пословице: «*Жақсы әйел жаман еркекті хан қылады*».

Одним из ярких примеров является Нигар ханым, жена Касым хана. Она отлично владела вопросами внешней политики и способствовала улучшению отношений между Казахским ханством и Могулистаном. После смерти супруга Нигар ханым стала советницей Тахир хана. Ханша Фатима, жена хана Жангира, активно участвовала в политической жизни страны. Когда во время восстания Исатай Тайманов окружил ханскую ставку, Жангир единственный выход из ситуации видел в побеге, однако же Фатима остановила его и благодаря её вмешательству было достигнуто примирение между Жангир ханом и Исатаем. Немалое значение на управление казахскими родами Среднего и Младшего жуза оказала Бопай ханым, жена Абулхаира, которая даже имела печать с собственным вензелем. Жена хана Уали Айганым после его кончины на протяжении 13 лет управляла казахским ханством и добилась у царской власти помощи в строительстве жилья, школ, мечетей и бань для казахского народа [5]. Несомненно, образ ханской жены отличался от жизни обычной казахской женщины, однако же общая тенденция к почтительному к ней отношению прослеживается во всех слоях общества.

Мужество, своеволие, внутренняя сила женщины-казашки прослеживается не только при кочевом укладе. В годы Великой Отечественной войны всем известны подвиги Алии Молдагуловой и Маншук Маметовой, навсегда оставшиеся в памяти народа, как символ истинного героизма и храбрости. А культура Казахстана XX столетия знает немало имён, повлиявших на становление академического искусства страны: Газиза Жубанова, Талига Бекхожина, Куляш Байсеитова, Шара Жиенкулова, Роза Багланова и многие другие.

На данном этапе понимание образа казахской женщины очень иллюзорно. Осуждение женщин в современном обществе берёт истоки из неверного понимания истории казахского народа и искаженного видения женщины-казашки. Ссылаясь на обычаи и традиции народа, в наши дни люди накладывают огромное количество ограничений на женскую свободу, утверждая, что казашка должна быть «покладистой, хорошо воспитанной и послушной». Но, озираясь в прошлое, мы можем утверждать, что такого никогда не было. Ведь женщина, живущая под вольным небом, способная совладать со скакуном, знающая особенности стрельбы из лука, попросту не могла быть склоненной пред кем-либо. Казахская женщина не просто любила семью, почитала старших, заботилась о детях, уважала мужа и занималась хозяйством. Она сражалась в битвах, вела за собой народ, влияла на ход истории.

В этой связи, оглядываясь на историю, стоит понимать, что реализация гендерной политики в Казахстане способна происходить под иным углом, нежели в странах Запада. В Европе, где женщинам предоставили избирательное право с движения суфражисток², неудивительно, что гендерное равенство только приобретает особый статус в жизни общественности. В Казахстане же на протяжении столетий женщина была свободной и правоспособной. Так почему же невежественные знания людьми истории способствовали тому, что женщина воспринимается, как послужное орудие? Мы не отрицаем роль

² Первой из европейских стран, где женщины получили избирательное право, стала Новая Зеландия в 1893-м году.

женщины, как матери и хозяйки очага, однако данная роль не представляется единственно возможной.

Казахстаном принят ряд документов, направленных на реализацию гендерной политики в стране. Это Концепция гендерной политики, Стратегия гендерного равенства, закон «О государственных гарантиях равных прав и равных возможностей мужчин и женщин». Они гласят о равенстве вне зависимости от пола во всех сферах общественно-политической, экономической и культурной жизни. С того момента, когда наше общество действительно поймет, как именно был представлен образ казахской девушки в традиционной культуре, вышеупомянутые документы начнут функционировать в полной мере.

Список литературы

1. Всеобщая декларация прав человека // Организация Объединенных Наций [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml (дата обращения 04.02.21).
2. Страны мира, достигшие гендерного равенства // The Village. Россия [Электронный ресурс] – 28.02.19. – Режим доступа. – <https://www.the-village.ru/city/news/342877-gender-ravenstvo#:~:text=Всемирный%20банк%20представил%20исследование%20«Женщины,%2C%20Латвия%2C%20Люксембург%20и%20Швеция.> (дата обращения 04.02.21).
3. **Энгельс Ф.** Происхождение семьи, частной собственности и государства: (в связи с исследованиями Льюиса Г. Моргана): [перевод с немецкого]. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. – 252 с.
4. **Белиловский К.** Женщины инородцев Сибири (Медико-этнографический очерк). – Санкт-Петербург, 1894. – 104 с.
5. История Казахстана: Учебник, 4-е изд., перераб. и доп. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2011. – 312 с.

References (transliterated)

1. Vseobšaa deklaraciâ prav čeloveka // Organizaciâ Ob"edinennyh Nacij [Èlektronnyj resurs]. – Režim dostupa. – https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/declhr.shtml (data obrašeniâ 04.02.21).
2. Strany mira, dostigšie gendernogo ravenstva // The Village. Rossiâ [Èlektronnyj resurs] – 28.02.19. – Režim dostupa. – <https://www.the-village.ru/city/news/342877-gender-ravenstvo#:~:text=Vsemirnyj%20bank%20predstavil%20issledovanie%20«Ženšiny,%2C%20Latviâ%2C%20Lûksemburg%20i%20Šveciâ.> (data obrašeniâ 04.02.21).
3. Èngel's F. Proishoždenie sem'i, častnoj sobstvennosti i gosudarstva: (v svâzi s issledovaniâmi L'ûisa G. Morgana): [perevod s nemeckogo]. – Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2010. – 252 p.
4. Belilovskij K. Ženšiny inorodcev Sibiri (Mediko-ètnografičeskij očerk). – Sankt-Peterburg, 1894. – 104 p.
5. Istoriâ Kazahstana: Učebnik, 4-e izd., pererab. i dop. – Almaty: Almatykitap baspasy, 2011. – 312 p.

Сведения об авторе:

Сафиева Жанель Адлетовна – Санкт-Петербург мемлекеттік университетінің «Музыкальная критика» бағыты бойынша 1 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – Каирбекова Алима Гафуовна, философия ғылымдарының докторы, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Сафиева Жанель Адлетовна – магистрант 1 курса Санкт-Петербургского государственного университета по направлению «Музыкальная критика»; научный руководитель – Каирбекова Алима Гафуовна, доктор философских наук, профессор.

Information about the author:

Safiyeva Zhanel Adletovna – a 1st-year master's student of St. Petersburg State University in the direction of «Music Criticism»; academic supervisor – Kairbekova Alima Gafuovna, Doctor of Philosophy, Professor.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Закирова В.	Творческая интерпретация эпоса «Алпамыш» в творчестве Мустафо Бафоева	
<i>Закирова В.</i>	Мұстафо Бафоевтің шығармашылығындағы «Алпамыш» эпосының интерпретациясы	
<i>Zakirova V.</i>	Creative interpretation of the “Alpamysh” epic in the work of Mustafu Bafoev	6

Сапенова З., Султангалиева Э., Жаумбаева Л.	Геокультурный образ Казахстана в международном музыкальном пространстве	
<i>Сапенова З., Султангалиева Э., Жаумбаева Л.</i>	Қазақстанның халықаралық музыкалық кеңістіктегі геомәдениеттік бейнесі	
<i>Sapenova Z., Sultangalieva E., Zhaumbaeva L</i>	Geocultural image of Kazakhstan in the international musical space	15

Гаркуша К.	Владимир Эммануилович Шиллер: этапы творческого пути	
<i>Гаркуша К.</i>	Владимир Эммануилович Шиллер: шығармашылық жол кезеңдері	
<i>Garkusha K.</i>	Vladimir Emmanuilovich Shiller: stages of the creative way	22

**ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ
СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS**

Kushanov Y.	Mythological theme in French flute music	
<i>Кушанов Е.</i>	Француз музыкасындағы флейтаға арналған мифологиялық тақырып	
<i>Кушанов Е.</i>	Мифологическая тематика во французской флейтовой музыке	32
Сафиева Ж.	Образ женщины в традиционной казахской культуре в контексте гендерной политики РК	
<i>Сафиева Ж.</i>	Қазақстан республикасының гендерлік саясаты мәнмәтіндегі дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі әйел бейнесі	
<i>Safieva J.</i>	The image of a woman in the traditional Kazakh culture in the context of the gender policy of the Republic of Kazakhstan	39

ISSN 2310-3337

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №16389-Ж 2017 жылдың 10 наурызда берілген

Алғашқы есепке қою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:

Л. Балмагамбетова

Беттеген:

А.А.Сомов

Мұқаба дизайны:

В.Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (г. Алматы)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Республики Казахстан №16389-Ж, выданное 10.03.2017 г.

Дата и номер первичной постановки на учёт №13880-Ж, 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Вёрстка:

А.А. Сомов

Дизайн обложки:

В.Е. Недлина

Редактор казахского языка:

Л. Балмагамбетова

Адрес редакции:

050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

3 (32) 2021

Published 4 times a year

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Magazine registered with the Ministry of Information and Communication

Certificate of registration # 16389-Ж from March, 10, 2017

First registration certificate №13880-Ж was given on September 19, 2013

Edition of 300 copies

Managing editor:

V. Nedlina

A. Somov

Page design:

A. Somov

Kazakh editor:

L. Balmagambetova

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы: *В.Е. Недлина, А. Сомов*

Верстка на компьютере: *А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать ***

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
