

SciPress.ru



Научно-издательский центр
ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ
РИНЦ УДК ББК ГОСТ ISBN ISSN DOI SCOPUS COPYRIGHT

**Международный
научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Серия

**ИСТОРИЯ, КУЛЬТУРА
И ИСКУССТВО**

№04 (09) 2022



**Нижний
Новгород**

www.scipress.ru/philology

УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

Ф 51

Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Сер: История, культура и искусство. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2022. №04 (09). 93 с.



Серия журнала представляет оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по актуальным проблемам отечественной и всеобщей истории, культурного наследия и искусствоведения в широком методологическом, географическом и временном диапазоне. Данный спецвыпуск адресован историкам, культурологам, искусствоведам, а также филологам, философам, социологам, психологам.

В спецвыпуске журнала представлены материалы по направлению "Исторические науки", "Культурология", "Искусствоведение".

Журнал публикует оригинальные статьи, обзоры, статьи теоретического характера, короткие заметки и рецензии по проблемам истории, филологии, мифопоэтики, национальной культуры. Все статьи, включенные в сборник, прошли рецензирование и представлены в авторской редакции. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – РИНЦ по договору № 358-05/2015.

Электронная версия номера находится в свободном доступе на сайте журнала <http://scipress.ru/philology/>

Данный сборник распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)



УДК 8: 93/94+008+7

ББК 80/83: 63+71+85

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2022

© Коллектив авторов, 2022

Главный редактор:

Плесканюк Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ.

Редакционный совет:

Александрова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Акимова Эльвира Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, РФ

Грачёв Михаил Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и общего языкознания, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, заведующий Лабораторией социопсихолингвистических исследований, член Гильдии лингвистов-экспертов по информационным и документационным спорам, г. Н. Новгород, РФ

Коптелова Ирина Евгеньевна – кандидат философских наук, заведующий кафедрой английского языка факультета международных отношений и международного права, Дипломатическая академия МИД России, г. Москва, РФ

Костецкий Виктор Валентинович – доктор философских наук, профессор кафедры общественных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

Кудряшов Игорь Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Арзамас, РФ

Мирзоева Лейла Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры языкового образования, университет им. Сулеймана Демиреля, г. Алматы, Республика Казахстан

Нагорный Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, Институт иностранных языков Цзилиньского университета, г. Чанчунь, Китай

Николаенко Сергей Владимирович – доктор педагогических наук, доцент, декан филологического факультета, Витебский государственный университет имени П.М.Машерова, г. Витебс, Республика Беларусь

Пацюкова Ольга Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ

Радбиль Тимур Беньюминович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики, профессор, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ, г. Н.Новгород, РФ

Сметанина Ольга Михайловна – доктор культурологии, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и профессионального лингвообразования Нижегородского института управления, филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Н.Новгород, РФ

Редакционная коллегия:

Андреева Людмила Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, Гуманитарный институт североведения, Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск, РФ

Аймагамбетова Малика Муратовна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой иностранной филологии и переводческого дела, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, г. Алматы, Республика Казахстан

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск Республика Башкортостан, РФ

Белова Екатерина Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики иностранных языков и лингводидактики, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н. Новгород, РФ

Воронцова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой восточных и европейских языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Воропаев Николай Николаевич – кандидат филологических наук, научный сотрудник, отдел языков Восточной и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН, г. Москва, РФ

Дехтярева Елена Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Жампейсова Жанар Муратбековна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, регионоведения и переводческого дела, Казахская головная архитектурно-строительная академия, г. Алматы, Казахстан

Маркова Татьяна Дамировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Новоградская-Морская Нинель Антоновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, Донецкая академия управления и государственной службы при Главе Донецкой Народной Республики, г. Донецк, ДНР

Овчинникова Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Пепеляева Софья Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии ФАиД, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, г. Н. Новгород, РФ

Петрова Инна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой по учебно-методической работе, Московский городской педагогический университет, Институт иностранных языков, г. Москва, РФ

Резунова Мария Владимировна – доцент, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Сегал Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания, Крымский Федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Сергиенко Елена Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных и европейских языков, директор ресурсного центра итальянского языка, Нижегородский государственный лингвистический университет им Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Солодовникова Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков факультета международных отношений, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

Твердохлеб Ольга Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург, РФ

Трофимова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Донецкий национальный университет, г. Донецк, ДНР

Филинкова Александра Николаевна – кандидат искусствоведения, член Союза художников РФ, член Международной ассоциации искусствоведов (АИС), заместитель директора музейно-выставочного комплекса Уральского федерального университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, РФ

Чиронов Сергей Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой японского, корейского, индонезийского и монгольского языков, Московский государственный институт международных отношений МИД России, г. Москва, РФ

Шашкова Валентина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных и русского языков, Орловский юридический институт МВД России имени В.В. Лукьянова, г. Орел, РФ

Щербина Сергей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации, Педагогический институт Тихоокеанского Государственного университета, г. Хабаровск, РФ

***Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет,
ответственность за достоверность информации несут авторы статей***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Гришина Л.В. Неужели английские детские песенки об этом?.....	6
Далбагай Г.Е. Генезис и развитие духовых окариновидных музыкальных инструментов тюркоязычных народов.....	11
Далбагай Г.Е. Факторы становления казахских окариновидных музыкальных инструментов	24
Жакыпбек Н.Б. Казахский жетыген: типологическое сравнение с родственными многострунными инструментами	35
Жакыпбек Н.Б. Современные виды инструмента жетыген и пути его совершенствования	43
Иванова Т.С. Индейские праздничные традиции в современной культуре Чили....	49
Измуратова З.Ш. Развитие и обучение игре на инструменте шертер.....	55
Квасова А.И., Ромашов А.А. Художественное пространство в анимационном кино Ю.Б.Норштейна на примере мультфильма «Ёжик в тумане» (1975)	61
Маслов В.П. Культурно-лингвистические особенности IV Международного конгресса исторических наук в Лондоне	68
Климова М.В., Голубчик Т.В. О роли экстралингвистических факторов в образовании антропонимов в языке произведений И.А. Бунина	73
Рауандина Ш.З. Модернизация кобыза и его новые функции в казахской музыкальной культуре советского периода	80
Смакова З. Из истории проникновения гармоники в казахскую культуру	88

УДК 008(391):316

Гришина Л.В. Неужели английские детские песенки об этом?

Гришина Любовь Викторовна

к.филол.н., доцент кафедры английского языка №1, факультет Международных отношений, Дипломатическая академия МИД РФ, Россия, Москва
DAConfa@mail.ru

Are English nursery rhymes really about it?

Grishina Lyubov Viktorovna

PhD in Philology, Assistant Professor, English chair # 1, Department of International Relations, Diplomatic Academy of Russia's Foreign Ministry, Russia, Moscow

Аннотация. Все, кто изучал английский язык еще в школе, могут рассказать детский стишок. Благодаря рифме, ритму и тональности они легко учатся, могут быть основой для подвижной игры. Но мало кто вдумывается в смысл текста, считая его чепухой, не требующей раздумий. В статье разбираются тексты песенок-стихов и приводятся события или имена людей, которые придают совсем недетский смысл этой милой «чепухе».

Ключевые слова: детские песенки-стишки; подвижные игры; ритм; исторические события

Abstract. Anyone who studied English at school can recite a nursery rhyme. Thanks to rhyme, rhythm and tonality, they can be learnt easily and can even be the basis for an outdoor game. But few people think about the meaning of the text, considering it nonsense that does not require deep thought. The article analyzes the texts of some nursery rhymes and cites events or names of people which gives a completely unchildish meaning to this sweet "nonsense".

Key words: nursery rhymes; outdoor games; rhythm; historical events

Почти всем, кто говорит на английском языке, и практически все, для кого он родной, известны английские детские стишки, или песенки. Они активно используются в обучении английскому языку и дошкольников, и школьников [1]; [2]. Авторство большинства детских стишков неизвестно: они пелись или читались нараспев, передаваясь между родителями, няньками, кормилицами и детьми. Впервые сборник таких песенок был опубликован Томми Таммом (*Tommy Thumb's Song Book*) примерно в 1744 году. На последней странице издания указывается псевдоним «Нянюшка Лавчайлд», но, вероятно, имеется в виду не автор, а человек, записавший стишки и передавший их к публикации. Некоторые

исследователи считают, что это могла быть Мэри Купер, книготорговец, указанная на титульном листе.

Через сто лет Эдвард Френсис Римбо (*Edward Francis Rimbault*) издал сборник детских стишков с нотным сопровождением. Хотя первое издание с музыкальной разметкой для песни «Три слепые мышки» относится к 1609 году.

Предположительно, первые детские песенки появились в XIV веке, хотя «золотым веком» называют XVIII век, когда были созданы те песенки-стишки, которые признаны сегодня классикой жанра. Конечно, английская культура не стала в этом смысле исключением: практически в любой культуре народов мира есть подобные «рифмы для детей». Их отличает песенный метр, тональность и ритм, который лингвисты называют «материнским языком». Как показывают исследования в области развития психологии ребенка, присутствие таких песенок в повседневной жизни детей способствует их умственному развитию и способности к пространственному мышлению [4]. Исследователи отмечают благотворное влияние песенок на формирование эмоциональных связей и языковых навыков. «Через песенки формируется картина мира. Когда мы их поем, мы становимся участниками процесса выстраивания связи между ребенком и родителем», - считает декан факультета искусств и гуманитарных наук калифорнийского университета в г. Сан-Диего Сет Лерер (*Seth Lerer*) [5]. Большинство этих песенок исполнялось во время детских игр, когда дети, как бы, «проживали» события, описываемые в них.

Поэтому, когда родители читают или поют детские стишки или песенки своим детям, они продолжают многовековую традицию, которая, несомненно, очень благотворна в плане развития у детей очень многих навыков и способностей. Но так ли эти стишки безобидны и безопасны, как может показаться на первый взгляд? Расшифровка смысла этих песенок погружает нас не только в мир принцесс и милых животных, но и интриг и жестокости церкви, взаимоотношений полов, эпидемий и болезней, убийств, шпионов, предателей, а порой и сверхъестественных сил. Поэтому объектом рассмотрения нашей работы будут детские песни-стишки на английском языке (т.е., которые относят к категории *nursery rhymes*), а предметом - их темы и смыслы. Цель работы – вычленивть связи детских стишков и песенок с историческими и культурологическими реалиями Великобритании, для чего используется исторический и культурологический анализ.

Погружение в подобные темы – не совсем то, что современный родитель ожидает от стихов для детей. На поверку такие забавные детские побасенки

оказываются совсем не такими уж и безобидными. Если присмотреться внимательнее, то можно разглядеть ужасные и мрачные истории о младенцах, упавших с деревьев, отрубленных головах в центре Лондона, животных, приготовленных заживо. В современном мире подобные истории следует отмечать ограничительным знаком «12+»!

Если в качестве примера взять всем известную песенку *Baa Baa Black Sheep*, то ее подтекст раскрывается через события истории Англии. Оказывается, история здесь о средневековом налоге на шерсть, введенном в XIII веке королем Эдвардом I. По его указу треть стоимости мешка шерсти выплачивалась королю, еще одна треть – церкви, а последняя треть оставалась фермеру. В оригинальной версии стишка, ничего поэтому не доставалось мальчику-пастуху, который жил в конце улицы. К тому же для англичан черная овца всегда была плохой приметой.

Другая песенка *Ring a Ring o Roses*, или по-другому, *Ring Around the Rosie*, возможно, об эпидемии чумы в Лондоне, вспыхнувшей примерно в 1665 году. Слово *Rosie*, как оказывается, это симптом болезни – появляющаяся на коже больного сыпь, неприятный запах которой приходилось скрывать при помощи *pocket full of posies*. В результате эпидемии погибло 15% населения Британии, отсюда и слова песенки *atishoo, atishoo, we all fall down*.

В *Rock-a-bye Baby* говорится о событиях, предшествующих Славной революции 1688 года, в ходе которой протестанты потеснили католиков, и был смещен с престола британский король-католик. Предположительно, ребенок, о котором идет речь, был сыном короля Англии Якова II. Многие верили, что на самом деле, он не был сыном короля: его принесли в королевский дворец и выдали за королевского отпрыска, чтобы сохранить трон за королем-католиком. Песенка полна «смыслов»: ветер *the wind*, возможно, символизирует протестантские силы, «дующие» из Нидерландов, злосчастная колыбель *the cradle* – королевский дом Стюардов. В самой ранней версии стишка содержалось предупреждение: *This may serve as a warning to the Proud and Ambitious who climb so high that they generally fall at last*.

Стишок *Mary, Mary Quite Contrary*, как полагают, рассказывает о Кровавой Мэри, дочери короля Генриха VIII – вдохновительнице мучений и убийств протестантов. Мэри была верной католичкой и ее сад - *garden* – это аллюзия на кладбище, где похоронены жертвы ее репрессий. А серебряные колокола – *silver bells* - символизируют тиски для пальцев, скорлупки - *cockleshells* – инструменты для пыток мужчин.

Еще одна история преследований на религиозной почве – *Goosey Goosey Gander*. Но теперь уже о тех временах, когда репрессии были направлены против католических священнослужителей, и им приходилось читать молитвы в тайне, даже в собственных домах.

О противостоянии католиков и протестантов также говорится и в песенке *Ladybird, Ladybird*, а именно о событиях XVI века и сожжении католиков на кострах.

Рассмотрим несколько других тем.

Lucy Locket – это, как утверждают, история о ссоре между двумя известными проститутками XVIII века.

Here We Go Round the Mulberry Bush, по словам историка Дункана (*R.S.Duncan*), появилась в английской тюрьме *Wakefield*, где заключенным приходилось совершать прогулки вокруг тутового дерева в тюремном дворе.

Знаменитая песенка *Oranges and Lemons* ведет нас по пути осужденного на казнь к месту исполнения приговора – “*Here comes a chopper / to chop off you head!*” – мимо известных церквей Лондона: *St.Clemens, St.Martins, Old Bailey, Bow, Stepney* и *Shoreditch*. Это была не только песенка, но и детская игра, которая запечатлена в скульптурной композиции в Рамснест Коммон (*Ramsnest Common*) в графстве Суррей.

Pop Goes The Weasel, на первый взгляд, бессмысленна, но при внимательном подходе оказывается песенкой о бедности, ростовщичестве, в которой упоминается таверна *Eagle* в Лондоне.

Определенно, в наши времена сама мысль о том, что детям можно рассказывать о подобных вещах, кажется, по меньшей мере, странной. Но уже в викторианской Англии подобное также стали считать неприемлемым и основали Британское общество по реформе детских стишков. К 1941 году это общество осудило 100 из наиболее распространенных песенок, в том числе «Трех слепых мышек» и «Шалтая-Болтая» за содержание в них «сомнительных элементов».

Длинный список обвинений также отмечал «упоминание бедности, глумление над богослужением, высмеивание слепых». К тому же в них 21 раз описывается смерть (а именно: вследствие удушения, обезглавливания, повешения, обжорства, раздавливания), 12 раз – истязание животных, и по разу – поедание человеческой плоти, похищение трупов из могил и «желания отсечения собственных конечностей».

Конечно, в детской литературе всегда присутствует темное начало. Можно воспринимать ее как давно существующую традицию пародии и народного

сопротивления правящей верхушке во времена, когда любая попытка высмеивания королевской особы или правителя наказывалась смертью, такие безобидные песенки давали возможность вкладывать в них тайные смыслы. Среди простых людей, в большинстве своем необразованных, легко запоминающиеся мелодии и стихи помогали им запомнить какое-то событие и передать эти сведения следующим поколениям. В любом случае детские песенки – это шедевры устного творчества, триумф устной истории.

«Простые рифмы и невинные мелодии отвлекают от того, о чем на самом деле идет речь об утонувшем коте в *Ding Dong Bell*, о страшном конце истории о лягушке и мышке в *A frog he would a-wooing go*, считает историк музыки Джереми Барлоу, специалист по популярной музыке раннеанглийского периода. «Некоторые из коротких стишков, особенно с повторяющимися словами и бессмыслицами, очень нравятся детям просто как стихи, даже без мелодии. Мелодия же усиливает их привлекательность» [3]. Им нравятся звук и ритм самих слов. И дети их повторяют, а если есть мелодия, поют их с большим удовольствием до сих пор. И их совершенно не интересуют скрытые тайные смыслы и страшные истории.

Список литературы

1. Синицын А.Ю. Песенная лирика на занятиях по иностранному языку // Обучение иностранному языку: современность и перспективы. Сб. статей конференции. ЮЗГУ. 2019. С. 403-417.
2. Степанова С.Ю. Цели и методика применения стихотворных произведений на занятиях английского языка в вузе // Педагогика искусства. 2012. № 3. С. 226-232.
3. Barlow, Jeremy. Eleven Nursery Songs from a Plymouth Family, in *English Dance and Song*, Vol. 59 No. 1, Spring 1997, English Folk Dance and Song Society [electronic text]. URL: www.efdss.org (Last retrieved 11.09.2022)
4. The British Library Sound and Moving Images Catalogue – List Recording 1CD0323981 on Audio CD: Oranges & lemons. Tunes from the collection “The Dancing Master” (includes notes by Annegret Fischer, and song texts [electronic resource]. URL: <http://cadensa.bl.uk/uhtbin/cgisirsi/?ps=PIYfLm5YH1/WORKS-FILE/99580096/18/X087/XNUMBERS/1CD0323981> (Last retrieved 11.09.2022)
5. Lerer, Seth. *Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter* (University of Chicago Press, 2008. 396 p.

УДК 78.02

Далбагай Г.Е. Генезис и развитие духовых окаринovidных музыкальных инструментов тюркоязычных народов

Далбагай Гульфайруз Есимханкызы

аспирант 3 года обучения Института Философии
права и социально – политических исследований
имени А.Алтмышбаева НАН Кыргызской Республики

Genesis and development of ocarine wind musical instruments of the turkish-speaking peoples

Dalbagai Gulfayruz Yesimkhankyzy

3rd year postgraduate student of the Institute of Philosophy
law and socio-political research named after A. Altmyshbaev NAS of the Kyrgyz Republic

Аннотация. Создание инструмента, его усовершенствование, увеличение его качественных показателей – всё это непрерывное движение вперёд, стабильно развивающийся процесс. Подготовка этого профессионального инструмента, изготавливаемого настоящими мастерами, требует непрерывного повышения квалификации. Такие технологические процессы, как сбор сырья и необходимых компонентов, подготовка глины для инструмента, гончарное дело, сушка, обжиг, раскрывают собственные грани мастерства и показывают наличие своих каких-то секретных способов у каждого мастера.

Ключевые слова: сазсырнай, культурное наследие, цивилизация, шелковый путь, музыкальные инструменты.

Abstract. Creating a tool, improving it, increasing its quality indicators - all this is a continuous movement forward, a steadily developing process. The preparation of this professional tool, made by real craftsmen, requires continuous training. Such technological processes as the collection of raw materials and necessary components, the preparation of clay for tools, pottery, drying, firing, reveal their own facets of craftsmanship and show that each master has his own secret ways.

Key words: sazsyrynay, cultural heritage, civilization, silk road, musical instruments.

Название окаринovidного музыкального инструмента казахского народа сазсырнай, изготовленного из глины и история его развития берёт своё начало с испокон веков. Материальная основа инструмента слова «саз» и «сырнай» требуют специального изучения по отдельности. Если всесторонне изучить их суть и содержание, провести анализ истории происхождения, пути эволюционного развития инструмента, то название инструмента, состоящее из двух слов, в первую очередь, даёт информацию о природе материала, из чего он изготовлен.

Среди исследователей фольклора существуют несколько гипотез о возникновении этого музыкального инструмента. Одна из них напрямую связана с

охотничеством, которым человечество занималось ещё с доисторических времён. Говорят, что охотники, ударяя палки друг о друга, пугали зверей и птиц, издавали разные звуки, таким образом, появились первые виды ударных инструментов. История происхождения духовых инструментов также напрямую связана с природой, они появились через «простое подражание природе с помощью влияния ветра в такие полые предметы, как камыш, кость и т.д. [13, 63].

Древние люди, заселявшие территорию нынешнего Казахстана и Средней Азии, начиная где-то с середины I тысячелетия до нашей эры начали создавать общины и переходить в оседлую городскую жизнь, создавая несколько государств. А с житья-бытия народов, занимавшихся скотоводством на обширной территории, развилась цивилизация кочевников и на пересечении Европы и Азии возникли своеобразное искусство и культура. Из истории известно, что подобный обмен и взаимодействия между цивилизациями шли непрерывно [7]. Материальные и нематериальные продукты умственного труда людей того времени – наследия, отличающиеся своей уникальностью, появились и в обеих средах обитания. Т.С. Вызго, говоря относительно сформировавшихся культурных связей на территории Казахстана и Средней Азии, писала: « ... уже в глубокой древности намечаются две параллельные линии развития культуры: земледельческого городского населения и кочевых племён. Перекрещиваясь и взаимодействуя, эти линии не сливаются, не поглощают одна другую и в более поздние эпохи. В области художественного творчества (в частности, музыкального) это привело к формированию *различных пластов наследия*» (курсив автора. Г.Д.). Однако в памятниках материальной культуры городская культура представлена гораздо полней, что и определяет неравномерность их освещения в археологических искусствоведческих публикациях. Ещё в большой мере это касается музыкально-исторических исследований, поскольку большинство памятников искусства прошлого документирует историю городской культуры» [3, 15]. Как отмечает автор, хорошему сохранению и фиксации дошедших до наших дней в целостности и сохранности древних артефактов огромное влияние оказала городская культура. Широко используя в быту глиняные изделия, они произвели на свет многообразные неповторимые образцы ценного культурного наследия. Благодаря подобным взаимоотношениям и обмену информацией между соседствующими народами в древних артефактах, которые находят в настоящее время, можно заметить общность между ними, единый корень происхождения. Безусловно, тесная связь в торговле, в обмене духовными ценностями, сложившейся

между народами, находящимися на территории Казахстана и Средней Азии, напрямую связана и с происхождением аналогичных древних музыкальных инструментов.

Философ Г.В. Плеханов в своей работе высказывает такое мнение: «Природа является самым первым, самым первичным объектом религии. Это мнение доказала история всех религий, всех национальностей» [9, 436-437]. Такие священные книги, как «Тора», «Библия», «Коран», ниспосланные распространителям мировых религий – Пророкам, начинаются с интересных сведений о сотворении мира, о возникновении жизни в нём, о появлении человечества. До тех пор, пока человечество познавало окружающую среду, открывало и исследовало тайны мироздания, считало его явлением, наделённым сверхъестественной силой и поклонялось этим природным явлениям это было закономерностью. Первобытные люди считали, что сама природа порождает собственное дитя природы, которое, собственно, является и хозяином природы. Среди них в «Библии» Господь Бог беспрестанно трудился целую неделю, чтобы создать Небо и Землю, мир и всё что в нём, Сам дал всему жизнь и дыхание и всё. Сотворив воздух, землю, воду и т.п. необходимую среду обитания, приложил особое усилие для сотворения самого разумного существа среди всех живых существ животных, зверей и птиц – Человека. Облик, умение мыслить, созидательную способность человека Он создал по своему образу и подобию, используя уникальный «строительный» материал. Этим материалом служила обыкновенная земля, глина, которая лежит у нас под ногами, которую мы каждый день видим.

А в Коране о прародителе всего человечества, первом пророке Адаме говорится: «Истинно, положение Исы (то есть появление на свет без отца) подобно положению Адама (мир ему) перед Аллахом. Аллах его тоже сотворил из земли. Затем сказал "Будь", и он (оживился) стал» (сура «Али Имран»59).

«Аллах сотворил Адама (мир ему) из земли, которую доставили из разных сторон света. Поэтому, читая суры священной книги, где написано: «Как и существуют чёрнокожие, белые, смуглые, краснокожие люди, среди них есть некоторые цвета между ними. Некоторые из них были мягкие, некоторые жёсткие, а некоторые без примеси и кристально чистые (Хадис шариф - Муснади Ахмед ибн Ханбал), поскольку по понятиям людей древних эпох из земли был сотворён человек, после смерти его лицо также покрывается землёй, он обладает особым свойством смешиваться с землёй. Значит, если основу организма Адама во всём мире составляет земля, то его составляющие, химические элементы, имеющиеся в нём, свойства

передаются Его любимейшим рабам, сотворённым Аллахом по его образу и подобию, через землю, которая является его структурой.

Та самая земля – благоприятный пьедестал, в котором пускают корни все растения на белом свете. Земля в жизни человечества является широко используемым сырьём, из которого по мере эволюции разума он создавал и другие необходимые изделия для быта. Она особенно широко применялась в изготовлении крова, посуды, в строительстве городов, дорог и других нужных для быта вещей.

Первые люди на земле также, в свою очередь, много использовали для удовлетворения своей нужды эластичную глину для изготовления бытовых предметов, терракотовых фигур разных форм, вымешивая глину ногами и руками. В Центральной Азии можно встретить работы, сделанные из глины, это терракотовые фигуры богов, воинов, музыкантов, которые предназначались не для бытовых нужд, а для удовлетворения духовных надобностей, для поклонения богам [3, 17]. Скульптурные фигуры, сделанные первобытными людьми вручную стоят на расстоянии друг от друга. Человечество приблизительно в 5-м тысячелетии до нашей эры в разных точках земли в одно и то же время начало осваивать гончарное дело, изготавливая из глины посуду для приготовления пищи, сбора воды, хранения пищевых отходов. Это было значительным достижением человечества в освоении первых бытовых принадлежностей. Создание различных форм посуды из глины, продление её срока употребления с помощью обжига было очередным достижением людей на пути приготовления и варки пищи в быту.

В создании культурного наследия древних эпох люди широко применяли глину в качестве инструмента для письма и чертежа [5]. Глиняные книги, дошедшие до наших дней через цивилизацию древних шумеров, 3500 лет назад до нашей эры живших на территории Месопотамии, позднее через вавилоно-аккадскую цивилизацию, когда раннее человечество ещё не изобрело бумагу и ручку, является свидетельством тому. Доски, где написан известный как «Кодекс Хаммурапи», первый урегулирующий отношения между людьми с правовой точки зрения, самый древний образец среди литературных артефактов, написанный на глиняных досках эпос «Эпос о Гилгамеше» [14,8] – одно из древних наследий, дошедших до нас. Эти первые книги, выработанные по особой технологии изготовления, нанесённые на глиняные доски, высушенные и хранившиеся в специальных помещениях, внесли огромный вклад в развитие цивилизации. Дошедшие до наших дней письмена, в целом культура древней эпохи и материальные предметы из глины, керамики

демонстрируют какую роль играло для человечества оставление первого культурного наследия своим грядущим поколениям. Керамические изделия, изготавливаемые, начиная с доисторических времён, несмотря на то, что веками находились под множеством слоёв земли или на дне бескрайних океанов, не подверглись структурным изменениям, и сам факт отличного сохранения до наших дней показывает, что они были в особом употреблении у человечества. Свойство устойчивого сохранения идентичных простых предметов из керамики дало возможность музыкальным инструментам в целостности и сохранности дойти до наших дней. Тогда как другие инструменты из дерева, кожи, кости и т.д., не выдержав испытания времени, изменчивым климатом, крошатся, гниют, разрушаются, только изделия из керамики устойчиво сохраняются, расширяя особую область применения и срок употребления [11].

Эти кувшины и сосуды разных размеров для хранения воды, котлы для приготовления пищи, разнообразная посуда и другие предметы быта, изготовленные ремесленниками, которые имеют место в культуре всех народов, обитающих на земле, повсеместно вошли в жизненный круг людей. Керамика, выполнившая такую задачу, работа с разнообразной структурной основой земли позднее привела к удивительным результатам. Благодаря собранным в самых передовых музеях экспонатам мы в настоящее время хорошо знакомы с образцами декора из глины древней греческой культуры через описания сюжетов мифов и легенд, технологии обжига посуды, разных чертежей к ним [4].

Т.С. Вызго, проводивший глубокие исследования музыкальных инструментов народов Средней Азии, в своём фундаментальном труде исторических очерков под названием «Музыкальные инструменты Средней Азии», рассказывает об истории античных музыкальных инструментов, изделий, изготовленных из кости, глины, дошедших до нас с эллинской эпохи, которые были в широком употреблении в своё время. В период, когда войска Александра Македонского завоевали Центральную Азию, на территории нынешнего города Самарканд, где когда-то процветала городская культура, при раскопках городища Афрасиаб было найдено огромное количество терракотовых фигур. Автор, опираясь на конкретные источники, заявляет, что в той среде особое внимание уделялось музыкальной культуре. Автор, рассказывая касательно духовых инструментов, найденных в данном историческом поселении, пишет: «В афрасиабской терракоте представлены также флейтовые инструменты своеобразной конструкции (ил. 9). Возможно, то были свистковые

флейты с боковым «отростком» (патрубок) для вдувания и несколькими игровыми отверстиями – то есть инструменты, окариновидные инструменты, а может быть, простые свистульки (также относящиеся к окариновидным). Инструмент последнего типа, но другой формы (обычно в виде птицы или животного) до сих пор бытует у разных народов в качестве детской игрушки, представляющей собой глиняную (керамическую) свистульку с одним-двумя игровыми отверстиями. Надо думать, что и флейта в руках музыкантши из Афрасиаба была снабжена игровыми отверстиями (верней всего, двумя), находящимися под её пальцами (совершенно очевидно, что и здесь запечатлён момент игры). Можно также утверждать, что в то время инструменты подобного типа предназначались не для детской забавы, а наравне с другими, более сложными для торжественных церемониях» [3, 26].

Особенно закономерно рассмотрение автором терракотовых фигур, в большом количестве найденных здесь, музыкальных инструментов из глины, изделий, на которых изображены инструменты, в парадигме с древними сведениями, найденными учёным в Восточном Туркестане (нынешняя КНР, СУАР). Обнаружение взаимосвязи между наследиями, найденными в двух городищах, расположенных в Великом Шёлковом пути, и для нас стало интригующим и ценным сведением. Поскольку нельзя отрицать их присутствие в жизни народов, обитавших на территории городов и населённых пунктов, расположенных в этом пространстве.

В этих и других источниках говорится, что широко распространённый в Китае музыкальный инструмент сырнай (суона), короткий щипковый барбап (пипа) происходят от древних тюркских народов. Отметим, что современные учёные-востоковеды особо отмечают тот факт, что тогда ещё имели место взаимный обмен и контакты между соседними державами и крупными племенами [10, 2, 3]. Безусловно, подобные связи, другие культурные обмены и взаимовлияния между соседними странами, берущие своё начало с испокон веков, также поспособствовали географической популяризации музыкальных инструментов. Об этом заявляет доктор искусствоведения Т. Алибакиева, которая проводит исследования касательно истории искусства и культуры уйгурского народа в её исторической родине в Китае, в своей статье «Памятники материальной культуры шёлковых путей и музыкальная хроника Центральной Азии об уйгурском музыкальном искусстве» особо отмечает связь между миниатюрными терракотовыми фигурами, найденными в городище Йоткан в оазисе Хотан и терракотовыми фигурами с изображением людей, играющих на музыкальном инструменте, которые были найдены в городище Афрасиаб. В ней

пишет: «Наиболее многочисленны терракоты музицирующих обезьянок и скоморохов. Наделённые антропоморфными качествами и символом оберега» обезьяны играют на длинных и коротких лютях, арфах, свирелях раковинах, продольных, поперечных и многоствольных флейтах, (курсив наш Г.Д.) разнообразных барабанах [1]. Это высказывание является свидетельством того, что между нашими народами тогда ещё существовала довольно тесная интеграция.

Инструмент, похожий на окарину позднеантичной эпохи, найденный на территории Средней Азии (Афрасиаб) на сегодняшний день можно считать единственным в своём роде уникальным образцом, обнаруженным до этого времени. Считаем, что такие наследия присущи также таким процветающим городским культурам, как Отырар, Туркестан (Яссы), Тараз, Манкент и т.д., населённые пункты на побережье Амударьи и Сырдарьи, расположенные на Великом Шёлковом пути, в древние эпохи являвшиеся крупными торговыми центрами центральной и южной части нашей страны. В этих благоприятных для торговли городах, связывающих Восток и Запад, с развитой интеграцией, расположенных в близости друг от друга, вполне возможно есть древние музыкальные инструменты, изображённые в образцах из керамики, найденных в Афрасиабе.

Если аргументировать эту мысль сведениями, приведёнными З. Жакишевой в своей книге «Традиционные музыкальные инструменты казахов», то: «Древняя территория Хорезма, расположенная на юге Аральского моря, а также населённые пункты, где обитали кочевые и оседлые казахи, являются местом древней цивилизации. Терракотовая фигура сакского воина с домброй на руке, найденная на этой территории, терракотовые фигуры, относящиеся наследиям древнетюркской эпохи, найденные в таких населённых пунктах, как «Город, где пали овцы» («Қой қырылған қала»), «Земляной город» («Топырақ қала»), «Город-базар» («Базар қала»), считаются ценными наследиями среди археологических находок V-VIII веков. Внешний облик сакского мужчины в шапке с выпуклым верхом, манера держания домбры, форма его домбры и тот факт, что его одежда близка одежде современного казаха, всё отчётливее доказывает это высказывание. Автор пишет «... если рассматривать с точки зрения истории нашей независимой страны, то не можем отрицать, что дальние предки древних хорезмийцев происходят от древних сакских племён, и в этих краях с испокон веков обитают казахи Младшего джуза. Поскольку Хорезм расположен в низменности, местные жители называли «казахи из низменной местности», «казахи из низменности»... Так как на территории Хорезма есть пять

городов с развитой цивилизацией, прикладным искусством и торговлей – (Шымбай, Төрткүл, Үргеніш, Қоңырат, Қожелі), есть множество сведений о том, что эти места назывались «Пять городов» («Бесқала»). Закономерно, что на древних поселениях этих городов имеются артефактные скульптуры, касающиеся казахской этнокультуры, как «Сакские домбристы-сказители» («Домбырашы сақ жыраулары»).

А среди экспонатов, находящихся в музеях и архивах соседних стран, находящихся на юго-востоке нашей страны, привлекает внимание вопрос «Какие музыкальные инструменты были в употреблении в древности?»

Известный учёный-фольклорист Акселеу Сейдимбек в своей исследовательской книге «Казахское искусство кюй», сделав обзор истории казахской музыки и музыкальных инструментов, начиная с древних эпох, приводит новые сведения из истории национальных инструментов, которые до этого не очень много использовались. Он прилагает усилие на то, чтобы обратить внимание читателей на историю музыкальных инструментов, которая берёт своё начало с испокон веков, описывая ценные инструменты, хранящиеся в музеях стран Европы и Азии, связывая их с нашим национальным наследием. А также эти наши сведения по артефактам в большинстве своём берёт из источников соседнего Китая, который с особой аккуратностью хранит, развивает и пропагандирует все свои культурные наследия, хранящиеся в библиотеках Европы, приводит ряд примеров из книг, которые на сегодняшний день редко встречаются.

Учитывая ценность конкретных документов, приведённых в книге, наше внимание сразу привлекли фотографии, обозначенные как духовой инструмент сазсырнай. В первом образце мы видим древний вариант инструмента, похожий на найденный казахский инструмент сазсырнай, один из которых изваян из камня, другой – из керамики. Однако, автор в своей книге приводит в качестве примера фотографии инструмента, указав их как сазсырнай, но не даёт комментариев. Считаем, что будет правильным, если мы выскажем своё мнение об этой фотографии.

В книге дана фотография *сазсырнай* (таушун), найденного в захоронении Кумрабат в оазисе Хотан Восточного Туркестана [12]. Это культурное наследие, берущее своё начало в VI-VII веках нашей эры, было опубликовано в «Большом альбоме культурно-исторических памятников Синь-Цзяня» (Вэн Ву Гу жи Да гунь 1999 г. 47 с.). Здесь имеются сходство и различия с современным инструментом сазсырнай. Музыкальный инструмент имеет округлённый корпус размером с кулак, а также отверстия для извлечения звуков. А вот несхожесть с инструментом сазсырнай

заключается в том, что отверстие, которое подносится к губам, выходит не из самого корпуса, а через специальную трубочку. Этот инструмент с такими внешними данными широко распространён в Китае и не подходит по структуре инструменту сюнь, который имеет многовековую историю. Шея, хвост этого инструмента, внешний облик которого напоминает очертания птицы, среди казахских духовых инструментов, подобных окарине это ценное наследие больше похоже на такие инструменты, как тастауық или құссайрауық, чем сазсырнай.

Вторая иллюстрация, встречающаяся в книге автора – другой древний вид инструмента сазсырнай в ней можно заметить отверстия с обделанными краями на углах в разных формах. И на эту фотографию автор не дал пояснения. По нашему мнению, это вполне может быть древний вид духового музыкального инструмента, история происхождения которого уходит в древность. Материал, из чего изготовлен инструмент, похож на строительные материалы, благоприятные для изготовления разных фигур, бытовых принадлежностей, – известь, мел и т.д., которые в изобилии встречаются в недрах Западного Казахстана и Туркменистана, которые расположены рядом с Каспийским морем. Надо заметить, если учесть, что наряду с множеством других бытовых изделий, изготовленных из этого материала, которому с помощью рук быстро можно придать нужную форму, лёгкого для обработки, были найдены такие казахские музыкальные инструменты, окаринovidные инструменты, как тастауық, үскірік и т.д., широкое распространение духовые инструменты на западных регионах получили неспроста.

В капитальном исследовании учёного Т. Вызго, тщательно изучавшего музыкальные инструменты родственных народов Центральной Азии, находящейся в соседстве с Казахстаном, приведённом выше в качестве ссылки, можно извлечь множество информации касательно музыкальных инструментов соседних народов в разные периоды, а именно: средние века до нашей эры, средние века нашей эры, последние несколько веков. На этой территории на одной терракотовой скульптуре встречаются сведения относительно духового инструмента, подобного окарине. Сведения об этом нашлись в фондах Эрмитажа, это силуэт женщины-музыканта, играющего на духовом инструменте, подобном окарине, изготовленно приблизительно в I веке до нашей эры и III веке нашей эры, найденно в городище Афрасиаб (№ 9, Головка флейтистки) [приложение Д]. Это один из источников, дающий информацию об истории древних инструментов, найденных и хорошо сохранившихся в соседних странах [3, 26]. Безусловно, это заключение повествует об

инструментах, использованных в эллинистическую эпоху, охватывающих несколько веков до григорианской системы исчисления и в последующие несколько столетий. Заметим, что, глядя на виды этих инструментов, их область применения, по приведённым автором выше предположениям вполне можно разделить их на две группы. Они, во-первых: У первой область применения, распространения только вида, который находится в составе музыкальных инструментов, исполняющих чисто аристократическую дворцовую музыку. А ко второй группе можно отнести больше известные как игрушечные инструменты с определённым количеством отверстий, из этих отверстий извлекающих несколько разных звуков, чем музыкальный инструмент. Казахские духовые инструменты такие, как Үскірік, Тастауық, Уілдек, Құсайрауық составляют эту вторую группу. Музыкальные инструменты данной группы на огромной территории нашей республики изготавливаются из разных материалов и часто встречаются среди населения под разными названиями, с разной структурной формой. После того, как в результате долгих поисков эти инструменты нашлись, из-за того, что не было достаточной активной пропаганды среди народа, не было достаточного внедрения в область применения, они не имели дальнейшего развития. Поэтому на сегодняшний день среди казахских музыкальных инструментов только сазсырнай, подобный окарине, причисляем к числу отдельных полноценных инструментов с широкой областью применения.

Хотя исследователь писал о музыкальных инструментах в представлениях с музыкальными исполнителями на восточных миниатюрах, широко распространённых в средние века, невозможно встретить сведения о духовых инструментах, которые применялись среди соседних народов. Даже сам этот факт говорит о том, что большая часть инструментов, подобных окарине, встречаются в употреблении в виде детской игрушки. Их природа и форма позднее подверглись изменениям.

В Европе есть инструмент, который называется «Окарина» (итал. Ocarina – гусёнок) [6], относящийся к группе духовых аэрофонов. Его история берёт своё начало с древних веков. Этот инструмент, который как и флейта входит в группу духовых инструментов, но внутри полый, имеет несколько отверстий, откуда извлекается звук. По сведениям некоторых исследователей он появился 12 000 лет тому назад. Данный инструмент играл особую роль в культурной жизни Китая, Америки (до открытия Америки Х. Колумбом).

По всей видимости, люди начали пользоваться каменными и глиняными духовыми инструментами, подобным окарине, считающейся самым древним музыкальным инструментом на земле, ещё до того, пока человечество не начало производить железо. В те времена некоторые государства ещё не появились. Это доказывают находки археологических раскопок, проведённых на территории нынешней Африки, Индии, Азии, Европы, Южной и Центральной Америки. Духовой музыкальный инструмент типа окарины), который был в употреблении 2500 лет тому назад до нашей эры, хранящийся в качестве экспоната в Национальном музее столицы Ирана в Тегеране, считается одним из самых древних инструментов в мире, найденный на Дальнем Востоке японский инструмент с многовековой историей под названием «тан» можно считать древним образцом духовых инструментов, подобных окарине. В этот список можно отнести такие инструменты, как гудуки, сопилку, свистульку и т.д. Они являются первыми образцами древних инструментов в мире, похожих на окарину.

Абсолютно ясно, что духовой инструмент, похожий на окарину, не придумал итальянец в XIX веке. Мастер сделал современный образец духового инструмента, который существовал и раньше, согласно требованиям времени усовершенствовал звучание и диапазон. Это демонстрирует превосходство авторской работы итальянского мастера, сделавшего инструмент, похожий на «гусёнка».

Окарина на протяжении тысячелетий служил музыкальным аккомпонементом в мероприятиях, связанных с обычаями и традициями, верованиями народов. Религиозные процессии, похороны, поминки и свадьбы не проходили без загадочного, завывающего, мягкого звука инструмента. В народных торжествах этот инструмент был украшением праздника, люди под аккомпонемент инструмента танцевали и развлекались, а прорицатели, знахари и гадалки с помощью чарующих звуков инструмента входили в транс, поднимаясь выше бренного мира, отстранялись и использовали его в качестве прелюдии для перехода на связь с потусторонним миром. Всё это стало неотъемлемой частью земной жизни человечества, придавал ему особое значение, духовность. В настоящее время этот инструмент не отклонился от своей первозданной структуры и природного звучания, не подвергся особым изменениям. Он не потерял своё уникальное свойство создавать условия для проникновения его звука в душу человека, его впечатляющий звук оказывает глубокое воздействие на внутренний мир человека.

Человеческий род ещё до того, как начал своими руками создавать для себя какой-нибудь музыкальный инструмент, издревле был знаком со структурой, системой извлечения звука, приятным и звучным звуком инструмента, похожего на окарину. Накладывая друг на друга ладони обеих рук, приняв позу молящегося Богу человека, обратив руки к небу, когда обе ладони соприкасаются друг к другу, словно здороваются, между ладонями появляется полое пространство. Если передуть через щель между двумя большими пальцами, извлекаемый звук будет похож на звук обычной окарины. Людям давно было известно, что с его помощью можно извлекать определённые звуки. Мы думаем, что человек ещё задолго до того, как начал создавать для себя инструмент, сначала научился издавать звуки путём скрещивания ладоней обеих рук, позднее начал изготавливать специальный инструмент. Если учесть, что каждый второй деревенский мальчуган таким образом может играть на «сазсырнай», то увидим, что этот способ извлечения звука, который сохранился в памяти ещё доисторического человека, до сегодняшнего дня не забыт. Тот факт, что инструмент сазсырнай среди всех соседних народов обосновался у казахского народа, демонстрирует особую стойкость памяти кочевых народов, способность запоминать.

Структура инструмента окарины имеет особую характеристику. На поверхности полой игрушки антропоморфной или зооморфной формы, или же трубочка размером с обычное яйцо, предназначенная для извлечения дополнительных звуков помимо звуков, извлекаемых из специальных звуковых отверстий инструмента, которые расположен нижней и верхней стороны. Их количество согласно выполняемой задаче инструмента и области применения меняется. Инструмент с одним или с двумя отверстиями называется «Тастауық», «Үскірік», «Үілдек», «Үшкірік», «Құссайрауық» и т.д. Эти названия и у других народов даются по-разному. На русском языке инструмент с наименьшим числом отверстий называется «Зозуля» или «Кукушка». Инструмент с количеством отверстий более двух называется сазсырнай. Профессиональные и умелые гончары могут изготовить «двойную окарину». Внутренняя полая часть такого инструмента разделен на две части, из которых извлекают два разных звука. В процессе игры на подобном инструменте, из которого одновременно можно извлекать два звука, он играет роль двух исполнителей. Хотя образец двойного сазсырнай на сегодняшний день широко не используется казахскими музыкантами, думаем, что в недалёком будущем инструмент сазсырнай по мере усовершенствования появится на сцене.

Диапазон инструментов, похожих на окарину обычно начинается с одного-двух звуков, бывают в пределах одной октавы. Не будет лишним, если напомним, что в последнее время в ходе усовершенствования инструмента усилиями специалистов он находится в процессе пополнения дополнительными звуками. В настоящее время у данного инструмента величина звука расширена, его диапазон достиг возможности исполнять произведения между одной, двумя октавами.

В этом ключе в повестке дня стоит вопрос расширения величины звука казахского окариновидного музыкального инструмента сазсырная. В результате проведённых совместно с мастерами-изготовителями работ объём звука сазсырная увеличился, количество отверстий для появления звука увеличено, диапазон расширен до 1,5 октавы. Это, несомненно, в первую очередь обогатит репертуар народного инструмента, повысит исполнительскую возможность, расширит область применения, поднимет инструмент на новый качественный уровень.

Список литературы

1. Алибакиева Т. Музыка тюркского мира. Мат-лы. Первого Международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009/2019. -320 б.
2. Жанболат Сұлтан. Ежелгі ұлыс тарихы. Тарихи зерттеу. – Алматы: Дүниежүзі қазақтары қауымдастығының «Атажұрт», 2012/2018. -296 б.
3. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. -Москва, Музыка, 1980. - 191 с.
4. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима: Пер. с пол.- М.: Высш.шк.,1990. – 351 с.
5. Кьер Э. Они писали на глине. – Москва: Наука, 1984. -133с.
6. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Москва, Музыка. 1973. – 263с.
7. Массон В.М. Средняя Азия и древний Восток. -Москва. Л., 1964. -468с.
8. Матвеев К.П., Сазонов А.А. Эпос о Гильгамеше и его связь с Библией // Земля Древнего Двуречья: История, мифы, легенды, находки и открытия. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 160 с.
9. Плеханов Г.В. Шығармалары. Таңдамалылары. Соңғы кітап. 1962.-280б.
10. Сартқожаұлы Қ., Мәсімханұлы Д. Ежелгі түрік және қытай өркениеті: тоғысуы мен ықпалдастығы. //Ақиқат. 2010 ж. № 10.
11. Толстов С.П. Древний Хорезм . Опыт историко-археологического исследования. – М.,1948.-352с
12. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана 2002/2017. – 832 б.
13. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. Пер. с англ. -М.: Политиздат, 1989. - 573 с.
14. Якобсон В. А. Законы Хаммурапи // История древнего мира: Ранняя древность. М., 1982. -С. 103–108. -430с.

УДК 78.02

Далбагай Г.Е. Факторы становления казахских окаринovidных музыкальных инструментов

Далбагай Гульфайруз Есимханкызы

аспирант 3 года обучения Института Философии права и социально – политических исследований имени А.Алтымышбаева НАН Кыргызской Республики

Factors for the formation of Kazakh ocarino musical instruments

Dalbagai Gulfayruz Yesimkhankyzy

3rd year postgraduate student of the Institute of Philosophy, law and socio-political research named after A. Altmyshbaev NAS of the Kyrgyz Republic.

Аннотация. Данная статья рассматривает происхождения окаринovidных музыкальных инструментов казахского народа. Казахский духовой инструмент сазсырнай прошёл через длинный эволюционный путь. Имеется множество доказательств того, что каждый этап развития кочевого народа и исторические периоды его жизни прошли под звуки таких музыкальных инструментов как сазсырнай.

Ключевые слова: сазсырнай, окаринovidные инструменты, аэрофоны, ускирик, уилдек, куссайрауык

Abstract. This article examines the release of ocarina-shaped instruments of the Kazakh people. The Kazakh wind instrument sazsyrynay has gone through a long evolutionary path. A large amount of evidence that each stage of the development of the Nomadic people and the historical periods of life passed to the sounds of such musical instruments as sazsyrynay.

Key words: sazsyrynay, ocarina instruments, aerophones, uskirik, wildek, kusairauyk.

В истории эволюции человечества духовые музыкальные инструменты появились в доисторические времена. Первые образцы этих инструментов найдены при археологических раскопках каменного века, эпохи палеолита. Они изготовлены из рогов, зубов, костей разных зверей и животных, полых трав и стеблей растений. В труде исследователя об истории происхождения духовых инструментов С. Левина можно встретить примеры, основанные на некоторые исторические и археологические сведения касательно этапов развития данного инструмента [6, 3-5].

Несомненно, первые инструменты были не на уровне извлекать мелодичные звуки, широко использовались для извлечения разных искусственных звуков, созвучия и тональности, то есть для предупреждения, позыва, сплочения группы, магических молений, наведения страха при охоте. По мере продвижения вперёд процесса общественного развития эти инструменты стали неотъемлемой частью

жизни людей на всех уголках мира, где существовали крупные цивилизации и развиты очаги культуры. В период первобытно-общинного строя среди групп духовых инструментов часто встречаются инструменты типа свирели (сыбызгы). В росписях на различных керамических вазах Древней Греции и на мозаиках на стенах роскошных дворцов часто видим исполнителей на свирели и рube. Ясность следов, оставленных в письменных источниках относительно духовых инструментов в древневосточных цивилизациях, таких, как Древнее Междуречье, Древний Египет, Месопотамия, Палестина, Китай, Индия, демонстрирует высокую музыкальную культуру. «Если говорить о музыкально-исполнительском искусстве Древнего Востока, то оно достаточно высоко для своего времени: многочисленные хоровые, танцевальные и инструментальные коллективы отличаются конкретной организаторской структурой, широко используя различные музыкальные инструменты при решении определённых задач» [6, 6]. А в средневековье разные виды этих инструментов широко использовались в религиозных процессиях и службах.

Думаем, что генезис происхождения духовых инструментов и источник звукового развития такого народа, как кочевой казахский народ, имеет глубокие корни. Народ вёл кочевой образ жизни, благоприятный для скотоводства. Все четыре сезона года проводил в степи, в тесной связи с природой, кочевал словно кровные дети матушки-природы. Окружающая среда и все природные явления в ней, звуковой мир зверей и птиц, животных в лоне природы никогда не оставались в стороне от чутких и бдительных ушей казахов. Наоборот, живые и неживые природные явления, звуки домашнего скота, хищных зверей и птиц они воспроизводили на простом музыкальном инструменте, слагали песни, развивали и создавали звуковую партитуру степного пространства. Среди них, начиная с полых внутри камышей, распространился многообразный ряд различных духовых инструментов, философия созвучности. Кроме специальных музыкальных инструментов особо отмечен и характеризуется бытовой, ритуальный, оружейный мир звуков.

Хочется отметить, что музыкальный инструмент изначально не возник сразу в таком виде. Любое культурное наследие или ценный предмет, составляющий национальную сокровищницу, благодаря непрерывности идей поднимается на высокий уровень, приобретает художественный облик и достигает вершину как ценность. Изначально возникший по причине простой бытовой надобности предмет со временем благодаря фантазии и умелых рук народных мастеров превращаются в украшение, в ценность, определяющую место человека (статус) в обществе. Это

явление, присущее развитию вещей, входящих в ряд многих культурных ценностей, которые в истории человечества развиваются именно таким способом и человечество придумало ряд музыкальных инструментов, в частности духовных инструментов, которые в диалектике развития также имеет свое место. Об этой проблеме в введении своей диссертации писала исследователь музыкальных инструментов тюркских народов М. Дорина, которая провела специальное исследование: «Согласно распространённой в европейском инструментоведении гипотезе, духовые и ударные музыкальные инструменты формируются из простейших шумовых орудий, погремушек, разного рода свистулек, манков и пр. Вследствие несложного устройства и довольно простого способа звукоизвлечения последние относятся учёными к наиболее ранним, появившимся ещё до каких-либо струнных в эпоху палеолита. Как правило, такие инструменты имеют прикладное значение и носят особое название трудовых фоноинструментов. Музыкальными в строгом смысле их назвать нельзя, поскольку они находят применение не в чисто музыкальной практике (профессиональной или фольклорной). Статус музыкальных такие звуковые орудия обретают лишь будучи вовлечёнными в фольклорную музыкальную среду» [3]. Думаем, что следует согласиться с правильным мнением учёной, опирающейся на мнения исследователей европейских музыкальных инструментов. Следовательно, мы можем высказать своё мнение и о казахском сазсырнае и других похожих на окарину глиняных инструментах, связывая его с данным высказыванием.

Следует отметить несколько источников способов возникновения духовых инструментов, подобных окарине, среди номадов. Во-первых, духовые инструменты, похожие на инструмент сазсырнай, были в широком употреблении в быту ещё в ранние периоды в жизни человечества. Мы не сомневаемся в том, что кроме этого он занимал особое место в религиозном веровании и военно-охотнической жизни людей, где они в повседневных бытовых условиях поклонялись своим богам. В те времена они широко использовались при взаимообмене разной информацией, при передаче звуковых условных знаков и приказов, имитируя голоса зверей и птиц. Как приводили примеры выше, в звукоизвлечении, в первую очередь, рассмотрим как получить звук в соответствии с природой для завывающего звука.

В целом человечество, когда у него в наличии не было ни одного совершенного материального орудия для охоты на зверей, на производство продукции, он с помощью своих рук был в состоянии изготавливать самый примитивный и самый

первый вид духового инструмента, похожего на окарину. Мы рассмотрим два способа этого явления.

Во-первых, первый шаг к изготовлению натурального инструмента с помощью рук – само собой возникающее явление у людей в холодный сезон года. В морозные дни в первую очередь замерзают тело человека и пальцы рук. Поэтому чтобы греть руки, человек дует на них и вследствие этого естественного процесса происходит то, что мы в данный момент рассматриваем. Человек, грея замёрзшие руки, потирает ладони друг о друга, дует на них своим горячим дыханием. В этот самый момент внешний вид рук, который возникает через скрещивание правой и левой руки человека, сразу обретает внутреннюю и внешнюю форму музыкального инструмента, похожего на окарину. Если положить правую руку на левую или наоборот, при этом сдавливая их местами, то получится форма, позволяющая внутри и снаружи не менять отверстие для вдувания, и воздух внутри ладони не меняется, оставаясь в одном и том же положении без изменений. Это положение создаёт основную структуру звукоизвлекаемого инструмента.

Второй способ состоит в сложении ладоней обеих рук. Это можно назвать положением, возникающим при признании таинственной мощи природы в качестве божьей кары в момент моления, поклонения этим сверхъестественным силам. Большие пальцы остаются в сложенном друг на друге положении, остальные четыре пальца зажавшись со всех сторон, образуют полое пространство. Отверстие, остающееся в изогнутой середине двух сложенных больших пальцев, совпадает с ролью отверстия будущего музыкального инструмента, в которую вдувается воздух. Первобытные люди через вдувание в это отверстие в определённом направлении могли услышать звук в форме первых духовых инструментов, похожих на окарину, как сазсырнай, у которых одна система звукоизвлечения, природа и краска звука одинаковы. Вполне уверенно можно заявить, что этот звук, возникающий с помощью обеих рук, позднее использовался для изготовления свистулек и первых инструментов. Сначала, научившись извлекать один звук, поднимая палец или увеличивая или уменьшая пространство щели, тренируясь, можно извлекать разные звуки, играть примитивные мелодии. Это, в свою очередь, выполняет множество практических задач таких как извлечение звуков, имитирующие голоса зверей и птиц в лесу.

Его можно назвать самым первым образцом духовых инструментов на земле, подобных окарине. Кажется, не будет сложным доказать своё заключение, что способ

простого и доступного духового звукоизвлечения – самый первый шаг к игре на инструменте сазсырнай был сделан аналогичным образом. Это привычная картина, которую можно встретить в местах, где собирается деревенская и городская ребятня и в наши дни. Вероятно, человечество всё ещё не разлучилось, полностью не отказалось от своего опыта, полученного в ранние периоды жизни человечества.

Учёные отмечают, что данные инструменты значительно раньше нашли своё применение, чем струнные инструменты, которые появились в эпоху палеолита. Поскольку прикладное значение данных инструментов велико, то они называются рабочими звуковыми инструментами.

Среди традиционных оружий казахских батыров (палицы, копья, сабли, боевого топора и других грозных оружий своего времени) особо отмечается место лука [2]. Разнообразие названий древних казахских оружий, встречающихся в древних эпосах и сказаниях, обращает на себя внимание исследователей. В героическом эпосе «Қобыланды» есть строки, упоминающие важность лука в культуре казахского народа.

После того, как придумали огнестрельное фитильное оружие, основным оружием кочевого народа служили лук и стрела. Об оружии адырна древние сказители и акыны нашего народа слагали замечательные стихи. «Кого только смерть не настигал от натянутой тетивы, Колчан, полный стрел, для кого хранится?» («Сұм ажал адырнасыннан кімдерді байлап атпаған, Қорамсақ толы сұр жебе кімдерге әлі сақтаған?») [7], – демонстрируя тем самым, что он является особо ценным видом оружия для батыра. Из пламенных строк Махамбета видим траекторию полёта стрелы, выпущенной из лука, вместе с тем видим и специфические особенности звуковой природы оружия – параллельный процесс. Это неповторимый звук тетивы, напоминающий «мычание пегого быка».

Виды наконечников стрел для тетивы и лука: сайгез, бұлың, серая стрела, раздвоенная стрела из латуни (жез айыр), қалжуыр, ала білек, вместе с этими названиями существуют и другие наименования стрел: стрела с баранью лопатку (қозы жауырын оқ), стрела сай кез, жёлтая стрела, серая стрела из пера грифа, красная стрела и т.д. Это можно встретить в произведениях указанных выше древних сказителей, в творчестве исполнителей эпосов, а также в произведениях современных авторов, писавших на историческую тематику.

В романе писателя Дукенбая Досжана «Шёлковый путь» касательно слов «сарнама» и «зарлауық» можно встретить следующие строки «Обрывок каравана,

лезущий напролом, внезапно остановился. Из детской люльки на последнем верблюде доносился *ясный чужеродный звук*. Лошади зашевелили ушами, шерсть на затылке верблюдов встала дыбом. Войска осмотрели всё внизу. Ясный голос из детской люльки на весь голос бранил кагана, проклиная, что все полководцы, идущие вслед за старым безумцем чванливые; точно голос Бауыршыка. Ноян Шики-Хутуху повернул лошадь в сторону последнего верблюда, вытащив саблю из ножен. ...Превратился в бога войны наподобие Сүлде, громко ржав и зажав зубами кровавую саблю Маңғұл и кипчака. Сүлде кому-то показывался в виде *стремительно летущей и шипящей стрелы*, кому-то – в виде бесхозного скакуна, повесившего на седло барабан, а кому-то – коварного посла с волочащейся чалмой.

Или же в поэме талантливого акына Сайлауа Байбосына «Жанпида» (по мотивам эпоса «Жантай батыр»), повествуя о смутных временах, когда на чаше весов стояла судьба казахского народа, в один из таких периодов – в XVIII веке, описывая героизм батыров, он так воспевает движение батыра, натягивающего лук. Обнаружение характеристики точно передающей природу звука, который имеется в инструменте *сазсырнай*, присуща особая специфическая звуковая тональность внутри музыкального инструмента, отражающая прошлое и настоящее казахского народа, приведённая во вчерашних и сегодняшних фольклорных образцах, в прозе и поэзии.

Мы рассматриваем структуру инструмента в связи с природой функционирования, с историей происхождения нескольких казахских музыкальных инструментов. Здесь можно особо отметить физические явления с извлечением нескольких звуков, возникающих в связи со структурой и функциями лука, полётом стрелы.

Звук, появляющийся в результате колебания присущ для казахских струнных инструментов, извлекаемый щёлканием, – хордофонам (домбра, шертер, адырна и т.д.) стал основой для формирования системы звукоизвлечения.

Способ формирования инструментов, извлекающих аэрофонный звук, возникает в результате трения летящей на небе стрелы воздухом (сюнь, сазсырнай, чоор и т.д., похожие на окарину).

Вернёмся к *сазсырнай* и другим инструментам, считающимся древним казахским духовым инструментом, похожим на окарину.

В процессе специального исследования мы убедились, что казахский духовой инструмент *сазсырнай* также прошёл через аналогичный эволюционный путь. Имеется множество доказательств тому, что каждый этап развития нашего народа и

исторические периоды его жизни прошли под звуки таких музыкальных инструментов, как сазсырнай.

Б. Сарыбаев в своём труде под названием «Казахские музыкальные инструменты» придаёт особое значение обилию общих обозначений, присущих для родственных тюркских народов в образцах звукоизвлечения, в структурном описании, в названиях духовых инструментов. Он пишет: «В раскопках в окрестности древней Казани (XIII-XV века) была найдена глиняная свистулька с четырьмя отверстиями и соскобленная кость гуся шириной 0,7 см, длиной 7 см. Глиняная свистулька имеет схожесть с сазсырнай, изготовленным из глины, и с инструментами наподобие үскірік. Сазсырнай был найден при раскопках средневекового городища Отырар в Шымкентской области» [8, 16]. Подобная схожесть давала большие возможности для рассмотрения истории казахских музыкальных инструментов в тесной связи с различными инструментами других родственных тюркских народов. Руководствуясь высказываниями исследователя «Музыкальные инструменты тюркоязычных народов имеют общее происхождение. ... Музыкальные инструменты, первоначально произошедшие из одной разновидности, развивались, подвергаясь многим преобразованиям в соответствии с особенностями, присущими каждому народу» [8, 16], можно было бы развивать и совершенствовать различные виды казахских национальных инструментов, сделать неотъемлемой частью духовной жизни народа. Однако, в связи с тем, что в своё время не придавали достаточного значения широкомасштабному развитию и совершенствованию сферы национального инструментостроения, не было дальнейшего развития.

Духовые инструменты наподобие сазсырнай были найдены на обширной территории Казахстана. Различного вида инструменты на территории республики встречаются в разных формах, изготовленные из керамики, глины, гипса, известняков. В исследованиях, где даны описания найденных артефактов, ясно, что эти инструменты до сих пор не вышли из обихода.

Из научного труда ученого Б. Сарыбаева, собиравшего и изучавшего, а затем прилагавшего огромные усилия для увеличения двух звуков на три, трёх звуков – на четыре, инструмент, ранее бывший глиняной детской игрушкой, становится в один ряд с казахскими национальными музыкальными инструментами. В качестве фольклорного музыкального инструмента получил широкую известность как полноценный инструмент, способный выступать на сцене в составе ансамбля и самостоятельно.

Учёный Т. Кобыратбаев в своём учебном пособии «Музыкальная культура и фольклор казахского народа» классифицирует музыкальные инструменты следующим способом:

1. Архаические инструменты, возникшие в древности (демос).
2. Фольклорные инструменты, возникшие при племенном строе (этнос);
3. Инструменты эпохи феодализма (народ)
4. Современные инструменты (нация).

«Фольклорные инструменты используются в рамках быта и традиций, народные инструменты – в исторические периоды, национальные инструменты – в настоящее время в культурной жизни» [5] - пишет Қобыратбаев Т.

Учёный причисляет музыкальный инструмент сазсырнай к фольклорному инструменту.

Сделаем несколько предположений касательно истории происхождения, области применения, развития казахского инструмента *сазсырнай*. Думаем, что эти заключения вызовут дискуссию и разные мнения относительно происхождения инструмента.

Сначала обратим внимание на национальные оружия, которые описаны в труде известного этнографа, исследователя Ахметжана Калиоллы «Этнография традиционного оружия казахов». Описав строение лука и стрелы, автор точняет его функции в обществе, сферу обитания в рамках традиционной культуры. Он даёт такое определение: «Особый тип казахских стрел – «свистящая стрела», предназначенная для подачи звукового сигнала. Этот тип стрелы изготовлен из кости, рога, внутри полая, в форме круглой призмы, на кончике были звукоизвлекаемые во время полёта отверстия» [4, 98].

Следующая древняя вариация инструмента *сазсырнай*, предназначенного совершать звукоизвлечение через воздух, инструмент *сюнь*, широко распространённый в Китае.

Ни один из первых образцов инструмента сазсырнай, найденных при раскопках городища Отырар, как тастауық, уілдек и т.д. не попал в наши руки с полным диапазоном, как сейчас. Даже широко распространённые среди казахов инструменты домбра и кобыз, начиная с момента появления коллективного творчества – оркестра национальных инструментов, подверглись серьёзным изменениям. Об этом говорится в специальных трудах известных инструментоведов Б. Сарыбаева, С. Отегалиевой. С. Отегалиева этой проблеме посвятила свой сборник «Хордофоны

Центральной Азии», научные статьи «О звуковысотной зоне настройки казахской домбры», «Современные и традиционные музыканты о высоте домбрового строя», «Где производят струны для домбры» [10] и. т.д. Безусловно, совершенствование домбры привело к изменению натурального вида, качества звучания, были и положительные, и отрицательные моменты. Главное, к звукам инструмента прибавилось несколько звуков, её диапазон значительно расширился. Струну, изготавливаемую из кишки домашнего скота, извлекающую натуральные звуки, сменила синтетическая леска, сила звука инструмента увеличилась, появилась возможность повысить регистр звука. Наряду с этим, навсегда потерял традиционный музыкальный инструмент – домбра с натуральным приятным звучанием, приятный тёплый тембр ниже среднего регистра. Когда инструмент кобыз усовершенствовали, приспособивая к оркестру, отдельному исполнителю, его также подвергли значительным изменениям. Эти сведения свидетельствуют о том, что древние музыкальные инструменты любого народа нуждаются в усовершенствовании в соответствии с велением времени, в выведении из архаической формы и обеспечении звуковыми возможностями согласно требований современных слушателей.

Когда впервые был найден инструмент *сазсырнай*, его объём был маленький «с птичье яйцо», также у него были считанные отверстия, не более двух-трёх. Инструмент, в своё время использовавшийся быту, в настоящее время с помощью работ по обеспечению требований и спросов фольклорного звукоизвлечения, возрождению искусства древних музыкальных инструментов и искусства кюй, исполнительского искусства, вошёл в число музыкальных инструментов. Огромный вклад на включение сазсырнай на передние ряды многочисленных инструментов нашего народа и завоевание симпатии публики своим неповторимым звучанием внёс деятель, проявивший особую заботу о национальных инструментах, – Б. Сарыбаев [5]. Несомненно, чтобы найденные из глубины веков древние прикладные орудия стали полноценными музыкальными инструментами, требуются огромные усилия, годы неустанного труда, огромного терпения, по многу раз повторяющихся экспериментальных работ.

Если совершить экскурс на ближайшую историю инструмента, то увидим, что древняя история тюркских народов, наскальные изображения и пиктографическая письменность, культурные и бытовые артефакты в изобилии разбросаны по территории современной Монголии. Об этом свидетельствует очень ценная находка – музыкальный инструмент V века домбра, о которой в последнее время дал описание

учёный-этнограф К. Сарткожаулы [9]. По следам данного инструмента мы на территории нынешней Монголии обнаружили сведения о том, что первые образцы *сазсырная* также были в широком употреблении. Артефакт (XIII-XVI в.в. нашей эры), найденный при раскопках Сарайшык Западно-Казахстанской области, – свистулька с тремя отверстиями похожа на сазсырнай, сделанный из медвежьей кости, также является доказательством тому.

Если говорить о сведениях относительно периода, связанного с приходом инструмента в казахскую землю, в казахскую культуру, то можно убедиться, что он широко применялся во время средневековых походов империи Чингисхана. В населённом пункте близ столицы Монгольской Народной Республики Улан-Батора, на берегу реки Тулба установлен памятник великому кагану Чингисхану, где он изображён сидящим верхом на коне. На нижнем этаже этого огромного памятника величиной с десятиэтажное здание есть крупный историко-познавательный музей. Среди экспонатов есть артефакты, бывшие в употреблении во времена завоевателя мира Чингисхана, свидетельствующие тот факт, что быт и экономика народа, который существовал за счёт завоеваний чужих территорий полностью были мобилизованы для обеспечения военных походов. Среди этих изделий того периода особое место занимают военные снаряжения. В экспозиции в числе разнообразных оружий: копьё, пики, наконечников стрел и другого арсенала, изготовленного из железа, особо привлекает внимание сделанный из кости экспонат величиной с птичье яйцо, у которого в нескольких местах есть отверстия. Это изделие из кости, на боку которого есть несколько отверстий, напоминает изделие, найденное нашим известным инструментоведом Б.Сарыбаевым при раскопках в городище Отырар, которое позднее стал называться сазсырнаем. Кроме объёма, количества отверстий в нём, также совпадают его продолговатая форма, расположение отверстий и структура. Несмотря на то, что экспонат сделан из кости, в экспозиции был представлен вместе с холодными оружиями из железа. На вопрос «Для какой цели монгольские войска использовали эту вещь?» был дан ответ, что даже в те далёкие времена войска в своей военной тактике для достижения более приоритетного положения с психологической точки зрения, чем противник широко использовали эту вещь. Известно, что во время набегов широко использовались наряду с такими ударными инструментами, как *дауылмаз*, *дабыл*, *даңғыра*, духовые музыкальные инструменты с сильным звукоизвлечением *керней*, *сырнай*, которые были широко распространены в народе. Это были инструменты с сильным, резким звукоизвлечением, широко

популяризированы в быту у всех народов во все времена. В разных источниках можно встретить сведения о том, что в Европе он был использован во время крупных походов, совершённых до Рождества Христова. Например, в святой книге повествуется о «Трубе Иерихона», звук которого настолько был силён, что несокрушимые стены крепости рухнули от его звука[1]. Волынка (у казахов *желбуаз*, *мес қобыз*), считающаяся у шотландцев национальным инструментом, у горных шотландцев служила сильным оружием против врагов. В истории были такие периоды, когда Указом Английского Короля игра на волынке, которая поднимает дух шотландцев, была категорически запрещена. Позднее инструмент целиком вошла в быт и военную жизнь англичан, использовался во всех завоевательских войнах, которые велись на протяжении последних 300 лет.

Хотим отметить, что генезис происхождения и природа развития звучания окариновидных музыкальных инструментов показывает, что они развиваются параллельно, начиная с первых шагов человечества, периода приспособления к быту.

Список литературы

1. Библия. Старый завет. Книга Иисуса Навина, гл. 6. – М., 2013. -1376с.
2. Батырлар жыры.- Алматы. Жазушы.1989. -416б.
3. Дорина М.В. Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (Опыт историко-этнографического исследования): Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07: Томск, 2004. -203 с.
4. Қалиолла А. «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» – Алматы. Алматыкітап, ЖШС, 2006/2016. -216б.
5. Қоңыратбаев Т. «Қазақ халқының музыкалық мәдениеті мен фольклоры» – Алматы. МерСал. ЖШС, 2004. – 168б.
6. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Москва, Музыка. 1973. – 263с.
7. Махамбет. Бес ғасыр жырлайды. 3-томдық, I т. – Алматы; Жазушы 1984. – 256 б.
8. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. –Алматы: Өнер,1981/2018.–208б.
9. Сартқожаұлы Қ. Ата домбыра // Дала мен кала. 2010 ж. № 78.
10. Утегалиева С. «Хордофоны Центральной Азии» – Алматы: Қазақпарат, 2006/2016 – 120б.

УДК 81

Жакыпбек Н.Б. Казахский жетыген: типологическое сравнение с родственными многострунными инструментами

Жакыпбек Нургуль Бижановна

Старший преподаватель Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, магистр искусствоведения

Kazakh zhetygen: typological comparison with related multi-stringed instruments

Zhakypbek Nurgul Bizhanovna

Senior Lecturer of the Kazakh National Kurmangazy Conservatory, Master of Arts

Аннотация. В статье вкратце описывается типологическое сравнение казахского музыкального инструмента жетыген с родственными многострунными инструментами. Испокон веков казахский народ с помощью музыкальных инструментов передавал свои переживания, тяготы и невзгоды, радость и веселье. Традиции и обычаи, события общественной жизни всегда сопровождалась мелодией и песней. Если бросить взгляд в прошлое казахского этноса, то можно заметить, что народ не ограничивался одним-двумя инструментами, ведь у каждого из них свой голос, ритм, умение передавать нюансы настроения. Звук, издаваемый жетыгеном, созвучен с другими многострунными инструментами.

Ключевые слова: жетыген, фольклор, чатхан, гуджен.

Abstract. The article briefly describes a typological comparison of the Kazakh musical instrument zhetygen with related multi-stringed instruments. And from time immemorial, the Kazakh people used musical instruments to convey their experiences, hardships and adversities, joy and fun. Traditions and customs, events of public life have always been accompanied by a melody and a song. If you look into the past of the Kazakh ethnic group, you can see that the people were not limited to one or two instruments, because each of them has its own voice, rhythm, ability to convey the nuances of mood. The sound produced by the token is consonant with other multi-stringed instruments.

Key words: zhetygen, folklore, chathan, gudzen

При определении идентичности и различий структуры инструмента жетыген с помощью типологического сравнения с аналогичными инструментами за основу было взято сравнение жетыгена с китайским *гудженом* и *хакасским чатханом*. Дело в том, что лишь следом за изучением своеобразных свойств жетыгена у нас появится возможность изменить и дополнить и при этом привести в соответствие его давно забытые методы игры и структуры посредством разбора этих инструментов.

Широко распространенные и прошедшие путь развития на протяжении многих веков виды инструментов из семейства цитры встречаются в странах Азии, среди них китайский гуджен /цинь/, японское кото, корейский каягым, монгольская ятга. В

процессе работы из вышеперечисленных инструментов наш выбор пал на китайский гуджен, который считается самым древним, и нами был проведен сравнительный анализ. С помощью гуджена были обнаружены следующие особенности:

- Настройка инструмента гуджен представляет собой трех-четырёхоктавную пентатонику, начиная с контроктавы до третьей, четвертой октавы;
- Инструмент гуджен имеет удлиненную форму размером около 160-180 см;
- Гуджен – широко усовершенствованный инструмент, на котором наряду с народными композициями можно исполнять и сложные классические произведения;
- На нем играют, положив его на специальную подставку;
- С помощью первых трех пальцев правой руки извлекают звук, надев на пальцы специальные плекторы, а вторая рука выполняет функцию извлечения из одного звука второй звук, вибрируя;

При сравнении инструмента жетыген с вышеуказанным инструментом были выявлены следующие различия:

- жетыген является инструментом, вышедшим из употребления среди своего населения, следовательно, его можно воссоздать, играя небольшие произведения, а не усложняя за один прием. Для этого необходимо провести анализ на возможности исполнения с помощью семи струн жетыгена и только впоследствии досконального освоения исполнения можно будет ввести ход процесса постепенного усложнения, пересмотреть его структуру, расширить исполнительский потенциал и увеличить число струн;
- жетыген настраивается не с помощью пентатонической настройки, а посредством настройки, свойственной своей географической специфике, то есть в связи с расположением Казахстана в Евразийском континенте настройка соответствует его местоположению (диатоническая, хроматическая, кварта-квинтовая);
- поскольку корпус жетыгена намного короче, чем у других многострунных, инструменты стран Азии настроены на минорную пентатонику, а настройка жетыген начинается с малой октавы и его можно квалифицировать как жетыген-тенор. Чем выше звук инструмента, тем короче инструмент по форме, это физические закономерности распространения звука;

- величина длины корпуса жетыгена и ширина устройства, не превышающая объема колен исполнителя дают возможность играть на нем, горизонтально расположив его на специальную подставку;

- способы игры на жетыгене делятся на два: параллельная игра пальцами обеих рук и двумя пальцами одной руки.

При рассмотрении различия этих инструментов жетыген и гуджен, была сделана попытка обозначить взаимные сходства между двумя инструментами. Поскольку период применения гуджена [1, с. 30] приходится на время существования гуннских этносов в Средней Азии, вполне возможно, что под влиянием и воздействием взаимоотношений этих народов в ту эпоху наряду с культурной интеграцией происходил обмен опытом по взаимному обучению и применению этих инструментов, вследствие чего аналогичные инструменты получили распространение среди народов стран Азии и тюркоязычных народов. Свидетельством тому служат взаимные сходства с древним жетыгеном. А именно:

- идентичность формы игры и способов исполнения на древнем инструменте этих народов, положив на его колени.

- Мнение исследователя Е. Васильченко: «Мудрецы, играя на пятиструнном цине, привели в движение сотворенный окружающий мир. Они использовали цинь для регуляции взаимоотношений неба и земли, инструмент стал символом гармонии, владыкой неба и человеком, связь духов предков с живыми людьми» [2, с.129], демонстрирует, что цель использования данного инструмента очень схожа с историей происхождения жетыген;

- на гуджене играли в просторных и тихих дворцах китайских аристократов [3, с. 99-129], в связи с чем можем заметить, что печальный и нежный звук этих двух инструментов предназначался для исполнения виртуозными музыкантами исключительно внутри здания дворца, а не для неустойчивого кочевого образа жизни;

- первые образцы гуджена имели 5 струн и этот древний вид назывался *цинь*, впоследствии число струн увеличилось до 12-13, а сейчас достигло до 21-25 струн. Также и первые образцы жетыгена имели 5-7 струн, в настоящее время их число достигло до 21-22.

Самый первый музыкальный инструмент, не претерпевший забвения на протяжении всей истории, достигший пика своего развития, до сих пор находящийся в употреблении – китайский инструмент гуджен (V-IVвв. до н.э.). При сравнении

инструментов кото, каягым мы заметили, что вышеупомянутые инструменты сродни с гудженом по своей структуре, способам исполнения, специфике настройки, в результате чего пришли к мнению, что в связи с тем, что он появился после 800-1000 г.г., жетыген был введен в употребление вследствие аналогичного китайского инструмента цинь. А также, констатируя факт, что эти народы усовершенствовали свои инструменты, опираясь на структуру инструмента дацинь (гуджен). Мы не сомневаемся в том, что рассмотрение национального инструмента казахского этноса жетыген является работой, проводившейся в правильном направлении.

Вместе с тем, проводя сравнительный анализ структуры, в целом фактуры типологически схожих инструментов стран Азии, мы убедились в том, что жетыген как музыкальный инструмент отстал по своему развитию. Инструменты стран Азии давно преуспели в сфере расширения музыкального репертуара, усвоения инструмента, удобства применения, нашли свою нишу и сформировались, а жетыген в свое время даже доходил до уровня забвения, выходя из употребления. Тем не менее, в результате изучения утерянных, преданных забвению старинных методов с помощью дошедших до нас исторических записей обнаружили, что есть множество таких схожих с гудженом моментов: способы расположения кобылок; извлекая звук пальцами одной руки, с помощью второй руки издавать вибрацию звуков; нажимая на один звук, извлекать из него второй хроматический звук; настраивать инструмент, сдвигая кобылку; игра на инструменте в лежащем положении на коленях.

Ученый-этнограф Б. Сарыбаев, обнаружив наличие типологически аналогичных инструментов среди родственных тюркских народов, убедился в достоверности концептуальных доказательств об их общем происхождении и путей популяризации.

В настоящее время ознакомление с историческими письменными источниками перед проведением глубокого анализа на определение самого древнего многострунного инструмента, страны происхождения и принадлежности к какой-либо конкретной нации показало, что география происхождения инструментов указывает на территорию Средней Азии. Упомянутые многострунные инструменты до сегодняшнего дня находят при раскопках на территории Монголии. Перечисленные предположения и некоторые сведения не дают усомниться в том, что история происхождения всех инструментов семейства цитра едина. Однако, со временем с момента, когда каждый народ сложился как нация, структура струнных инструментов и способы исполнения приобретали национальный характер. Несмотря на это,

уникальные специфические особенности струнных инструментов все же сохранили свою первозданность. Например, до настоящего времени сходства между многострунными инструментами народов Средней Азии, Монголии, сибирских тюрков стали очевидными. В таком случае, если работу по воссозданию процесса исполнения на жетыгене и восстановления инструмента с точки зрения структуры не проводить в сравнении с родственными инструментами, работу усовершенствования через адаптацию нужных частей к жетыгену, то он может превратиться во вновь появившийся инструмент, сделанный без научной основы, без модели структуры, без собственной исторической ценности. Следовательно, исследование инструмента жетыген, получившего отражение в истории культуры казахского этноса, на пути правильного усовершенствования даст возможность оставить его на исторической сцене в качестве инструмента со сформировавшимся, научно обоснованным происхождением через исследование нужных моментов родственных инструментов других народов. В таком случае, перед тем, как провести сравнительный анализ между жетыгеном и многострунными инструментами тюркоязычных народов, считаем уместным остановиться на инструменте монгольского народа «ятга».

Ятга – инструмент, успевший в своей стране стать на путь развития и реализоваться в качестве музыкального инструмента. К тому же, его происхождение берет свое начало из глубокой древности (V-IV вв до н.э.). Его структура, способы исполнения, настройка очень похожи на китайский гуджен.

Для его настройки используют шнур из специальной нити, с помощью чего натягивают струну с одного края, проводив в соответствие, затем регулируют, сдвигая кобылку. Это – процесс, продолжающийся с испокон веков. А в настоящее время они усовершенствованы, настройку делают так же, как и в случае с гудженом. Ятга является многовековым древним инструментом, степень развития которого довольно высока. При пентатонической настройке создается условие для свободной игры сложных классических произведений с диапазоном от трех до четырех октав, начиная с контроктавы. Хотя с точки зрения родства жетыгену более близка ятга, чем гуджен, в виду того, что с точки зрения идентичности структуры он аналогичен с гудженом, предпочли сравнить жетыген с китайским гудженом. Ятга, как и музыкальные инструменты стран Азии, давно прошла свой путь развития, да и специфика исполнения очень схожа с многострунными инструментами тех стран, следовательно, не очень подходит для сравнения с жетыгеном.

Если учитывать, в первую очередь, необходимость наставить на путь методики игры на жетыгене в старинной форме, можно развить сущность инструмента жетыген лишь путем нахождения инструментов, у которых сохранены старинные модели и особенности исполнения, чем сравнивать его с развивающимися инструментами. Для того, чтобы жетыген достиг потенциала играть сложные классические произведения, будет уделено особое внимание на инструменты, развитые по указанному пути и в одностороннем порядке полностью вводившие старинные правила, наставив на конкретный путь. Тогда согласно исполнительским требованиям можно будет ввести дополнения на настройку и методы исполнения на жетыгене.

В нашей исследовательской работе учтены находение и сравнение конкретных сведений об инструменте жетыген наряду с китайским гудженом и считающимся родственным инструментом чатхан, как упоминалось выше. В настоящее время самый близкий по структуре и звучанию жетыгену инструмент – это хакасский чатхан. Это инструмент, полностью сохранивший до настоящего времени свою старинную структуру. Следовательно, можно исследовать и сравнить, насколько он похож на жетыген. Об этом высказывал свое мнение и ученый Б. Сарыбаев: «В наше время трудно определить возраст джетыгена и тот период, когда он распространился среди казахов. Во всех упомянутых трудах нет всестороннего описания этого древнего инструмента. Поэтому, мы можем сослаться лишь на строй однотипных дошедших до нас хакасского чатхана и тувинского чадагана» [4, с. 112].

Итак, аналогичность и схожесть способов игры на старинных образцах чатхана и жетыгена заметны с помощью таких параллелей:

«Чатхан, чатган, джатыган – многострунный инструмент. Корпус деревянный, длина около 1000-1500 см. по внешнему виду напоминает корыто, перевернутое вверх дном. Иногда нижняя открытая сторона заделывается и внутрь корпуса насыпаются мелкие камушки, которые при игре издают дребезжащие звуки. Под ними находятся передвижные подставки из бараньих позвонков или лодыжек. Каждая струна в зависимости от подставки дает разные по высоте звуки. При передвижении подставок настройка меняется. На чатхане играют обычно правой рукой, нажимая левой на незвучащие участки струн, придают вибрирующий характер. Под его аккомпанемент поют песни старинные и современные. Ведутся работы по усовершенствованию чатхана и созданию его разновидностей» [5, с. 4-11].

Тот факт, что структура жетыгена древнего периода схожа с чатханом, можно заметить и в модели, записанной Б. Сарыбаевым: «Название «жетыген» –

«джатыган» инструмент получил благодаря семи струнам, натянутым на инструменте, ибо «джаты» /жеті-Б.С./ – «жеті», то есть означает слово «семь». У инструмента выдолбленная из дерева дека длиною в полтора аршина, его ширина равна $\frac{1}{4}$ корпуса, а высота достигает двух вершков, длинная и широкая сторона оставлена открытой, вторая сторона – закрытая. В закрытую сторону натягиваются проволоки разной толщины, внизу каждой из них натянуты по две струны. При игре на нем тонкие струны располагаются, повернувшись лицом к исполнителю, его постукивают двумя руками, одной рукой щелкая по струнам, а второй рукой регулируя печальные и вибрирующие звуки» [6, с.109].

После Б. Сарыбаева на жетыген обратил серьезное внимание, сравнивая его с чатханом, на практике проверил потенциал исполнения на нем казахских песен и кюев, обучал исполнителей игре на жетыгене исполнитель и исследователь старинной казахской музыки А. Райымбергенов. Основываясь на главном, мы можем ввести давно забытые способы игры и структуру жетыгена, заимствуя их у чатхана. Однако, чатхан – инструмент, адаптированный на произведения своего народа, поэтому нам необходимо ввести лишь самые нужные способы, сохраняя свои национальные особенности. Для этого проверим различия двух инструментов:

- поскольку чатхан настроен, начиная со звуков малой октавы *си бемоль, ля*, его длина составляет 130-180 см, а жетыген настроен на звук *до*, соответственно его длина составляет не более 100-110 см;

- на чатхан натягиваются проволочные струны, что не гармонирует с приятным, мелодичным звучанием жетыгена;

- кобылки из альчигов, установленные в древности, сохранились в датхане, а в жетыгене в связи с многисленностью струн эти кобылки не подошли и их заменили легкие деревянные кобылки;

- хотя мы адаптировали игру на чатхане через кварта-квинтовую настройку, для расширения исполнительского потенциала оставили диатоническую настройку, созданную Б. Сарыбаевым.

- впоследствии, узнавая о различиях двух инструментов, умело включив самые нужные из них, у инструмента жетыген намного возрос исполнительский потенциал. По кварта-квинтовой настройке начали исполняться многие казахские кюи обратной настройки, репертуар инструмента начал пополняться. Такие способы игры на чатхане, как щелканье, регулирование вибрации, извлечение второго хроматического звука нажатием одной струны введены в инструмент жетыген,

соответственно в ряд исполнительских особенностей были максимально привнесены дополнения. Резюмируя вышеизложенное, следует отметить, что адаптирование к условиям усовершенствования инструмента жетыген, самое главное через сравнительный анализ истории происхождения, становления, исполнительских периодов инструментов аналогичного семейства, структуры и исполнительских форм между родственными с жетыгеном инструментами или близких по своей сущности с жетыгеном инструментов оказало содействие на расширение творческого репертуара жетыгена, на увеличение спроса на инструмент. Это выяснилось благодаря вышеизложенным конкретным сведениям, довольно убедительным сравнениям в достаточном количестве, а также научно-практической деятельности.

Список литературы

1. Ақселеу С. Көшпенділер тарихы. Алматы. 1995.-112б.
2. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в Китайской культуре. // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986.-150с.
3. Васильченко Е. Музицирование на цине и его место в Китайской культуре. // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М., 1986.-150с.
4. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы: Өнер1981.-208б.
5. Жақыпбек Н. Жетіген аспабының құрылымы және ойнап үйрету әдістемесі. Алматы. 2016.-184б.
6. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы: Өнер1981.-208б.

УДК 81

Жакыпбек Н.Б. Современные виды инструмента жетыген и пути его совершенствования

Жакыпбек Нургуль Бижановна

Старший преподаватель Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, магистр искусствоведения

Modern types of tool zhetygen and ways to improve it

Zhakyrbek Nurgul Bizhanovna

Senior Lecturer of the Kazakh National Kurmangazy Conservatory, Master of Arts

Аннотация. Истинные ученые, занимающиеся инструментом жетыген, не покладая рук должны трудиться, чтобы наладить вопрос с репертуаром для этого инструмента, который по-настоящему продемонстрирует его уникальную сущность. Исполнение на инструменте все что ни поподя, любого произведения и песни, не осмыслив первооснову жетыгена, вновь может привести к исчезновению любимого инструмента казахского народа, который на протяжении веков пролежал невостребованным и не смог дать своему народу возможность насладиться своим дивным звуком, пока ученый исследователь Б.Сарыбаев с трудом не «возвратил его» после долгой разлуки с народом.

Ключевые слова: мировая глобализация, духовная культура, культурные ценности, национальная музыка, поляризация.

Abstract. True scholars of the zhetygen instrument must work tirelessly to sort out a repertoire for this instrument that will truly demonstrate its unique essence. Performing anything and everything on the instrument, any work and song, without comprehending the fundamental principle of zhetygen, can again lead to the disappearance of the beloved instrument of the Kazakh people, which for centuries lay unclaimed and could not give its people the opportunity to enjoy its wondrous sound, until the scientist researcher B .Sarybaev hardly "returned it" after a long separation from the people.

Key words: world globalization, spiritual culture, cultural values, national music, polarization.

По истечению времени, по мере изменения духа времени вместе с материальными ценностями общества будет меняться и спрос на культурные ценности. В настоящее время, когда настала эпоха мировой глобализации, облик духовной культуры также преобразовываясь, по-иному оказывает влияние на систему мышления. Например, если рассмотреть казахское общество с точки зрения музыкальной культуры, то можно убедиться в том, что широкое распространение эстрадной музыки, максимальное пропагандирование разной рок музыки на европейский лад негативно влияет на популяризацию национальной музыки. Тем не менее, исследователи, исполнители казахской национальной музыки, в целом

национальные музыкальные работники по мере возможности должны стремиться сохранить национальный облик, чтобы казахский этнос не остался за бортом истории. В связи с этим, усовершенствование используемых национальных музыкальных инструментов, которые вместе со своим репертуаром обеспечивает национальный колорит в музыкальной культуре, является велением времени. Также и инструмент жетыген, который рассматривается в качестве объекта исследовательской работы, чтобы сохранить свое название, мелодичное звучание, в первую очередь, свой национальный инструментальный образ, нуждается в повышении и усовершенствовании своих структурных и звуковых возможностей.

Чуть не подвергшийся исчезновению и возродившийся вид инструмента жетыген *тенор*, в настоящее время полностью включился в народную среду и находится в свободном обращении. Исполнители, мастерски освоив введенное нами направление преобразования инструмента с помощью кварта-квинтового и диатонического круга, кроме народных песен и кюев исполняют сложные произведения композиторов Казахстана и зарубежных композиторов, получают специальность, обучаются в магистратуре, являясь продолжателями инструментальной исполнительской тенденции.

В настоящее время посредством научных экспериментов начата работа по созданию вида жетыгена *бас* и введению его в практику. Нотная система данного инструмента установлена, начиная со звука *соль* контроктавы, число струн – 21. Также сделан диатонический круг. Длина инструмента около 100-115 см. Струны натягиваются аналогично инструменту гуджен, порядковое число которого начинается с 21, также инструмент проходит через исследовательскую классификацию. Первоначальная толщина деревянного корпуса инструмента немного толще, т.е. 1-1,5 см. Дело в том, что, если по мере утолщения струны основа не будет толстой, она может треснуть, не выдержав натянутые струны. При экспериментальной игре на инструменте *тенор* данный тип придал жетыгену новую струю с присущим ему своеобразным насыщенным и устойчивым звучанием, тем самым возродив и дополнив звук инструмента.

В процессе усовершенствования инструмента в целях устранения недостатков, встречающихся на деревянном корпусе и струнах при игре на инструменте, которое располагается на коленях исполнителя в горизонтальном положении, по-новому проводится реконструкция, в модернизированном виде инструмента огромное внимание уделяется комфортности и в конечном счете вводится в практику. Данная

тематика в дальнейшем будет продолжением нашей исследовательской работы. Следовательно, бесспорно, в перспективе достижения в процессе развития инструмента жетыген таким образом будут иметь свое продолжение в новом направлении и займет достойное свое место в системе полноценных модернизированных инструментов со своеобразной ценностью.

Однако, сегодня на пути усовершенствования инструмента возникают некоторые трудности. Этапы развития инструмента из века в век, продолжив свой путь разными способами, в конечном счете, не сумев раскрыть свою природу и сущность в качестве отголосков древних эпох, задыхается и подвергается забвению, окончательно потеряв спрос среди населения. Следовательно, в настоящее время развитие инструмента и дальнейшее продолжение его усовершенствования находится в очень тяжелой ситуации. Сколько бы инструмент не пытался приукрашивать суровую действительность и делать вид, «что все идет хорошо», каждый раз проблемы не дают забыть о себе. Например, самое главное препятствие – это тот факт, что структура инструмента не сохранился и не дошел до современных исполнителей. Хотя исполнители наших дней на протяжении нескольких лет играли на видах инструмента, изготовленного и выпущенного в свет ученым этнографом Б.Сарыбаевым [1; 109-112с.], впоследствии исполнители ограничивались этой игрой. На инструменте, изготовленном в аналогичной форме, при игре порой не хватает гротескной интонации, возможностей обработки звука, а также при исполнении кюев и удивительных мелодий казахского народа порой его потенциал остается ограниченным. Несмотря на то, что мы использовали его на практике и проводили эксперименты, начали разрабатывать способы дальнейшего его развития, взяли за увеличение числа струн, довели число струн до 25-30, от этого уровень инструмента не вырос. Этот инструмент, исполняющий сравнительно небольшие фольклорные произведения, к великому сожалению, остается жалким подобием давным давно прошедшей все свои эволюционные ступени арфы, на которой исполняются более сложные произведения, которая прошла свой конкретный путь и превратилась во всемирно известного инструмента. Если диапазон инструмента арфы в 3-4 октавы и педали для извлечения хроматических звуков делают ее уровень доминирующим, то наш фольклорный инструмент жетыген со своим потенциалом в 1-2 октавы, безусловно, отстает от арфы и продемонстрировал насколько он способен освоить сложные произведения, исполняемые на арфе. Вместе с тем, по специфике прикладывания рук на арфу, если не считать арфу только многострунным

инструментом, приемы игры на ней не подходят для жетыгена [2; 185с.]. При игре на жетыгене локоть, запястье и пальцы ставят по-своему, на арфе звуки извлекаются внутренней стороной кончика пальца, а на жетыгене чтобы извлекать звук таким способом, приходится делать движения, направляя локоть наружу, делая нагрузку на запястье, это со своей стороны приводит к судороге пальцев, их обессиливанию, нарушая в целом игровой аппарат и процесс извлечения звука. На жетыгене локоть не вытягивается наружу, запястье не опускается вниз или не случается спазм, а свободно двигается, а пальцы вбирает в себя силу, поступающую, начиная с плеча, кончиком пальцев точно по центру тянет звук, для этого нужно делать упражнения и глубоко вникнуть в суть дела. Умение правильно ставить пальцы на поверхность жетыгена, чувствуя их силу, требует колоссального труда, внутреннюю часть ладони также необходимо держать согнутой [3](см.: учебник Н.Жакыпбека). Увеличение числа струн жетыгена нарушит структуру инструмента, ширина инструмента жетыген, который располагается на коленях исполнителя в лежачем виде, не должна превышать края того колена, в котором исполнитель держит инструмент (около 28-30 см.). Инструмент с увеличенным числом струн может упасть на землю, когда исполнитель положит его на колени, и ему придется освоить способ, не дающий ему уронить инструмент. А если увеличить число струн без увеличения ширины, расстояние между струнами уменьшится и пальцы не поместятся, создав тем самым дискомфорт. Таким образом, каждый инструмент имеет присущую только ему специфику, поэтому если мы при усовершенствовании инструмента слишком увлечемся, то получится не жетыген, а какой-нибудь другой и мы изобретем новый инструмент под другим названием. Следовательно, основной миссией современных исполнителей-инструменталистов и мастеров по изготовлению музыкальных инструментов должна быть проведение дальнейшей модернизации инструмента, сохранив структуру инструмента и приемы игры на нем, сложившиеся с испокон веков.

Ресурсов используемого ныне инструмента хватает на исполнение ряда классических произведений, для этого ведется работа по поиску способов игры без увеличения числа струн, рассматриваются варианты адаптирования аналогичных правил игры на многострунных инструментах. Например, для взятия более высокой октавы в инструмент вносятся способы извлечения звука с помощью флажолета, глиссандо, стаккато, пиццикато, легато и т.д. [4.] (см.: учебник Н.Жакыпбека).

Дефицит специального репертуара для инструмента порождает такое же беспокойство по каждому инструменту и бросает тень на природу жетыгена. Для того, чтобы жетыген не потерял свою 1-2,5 октавную модель, сохранил свой уровень, не имитируя исполнительскую специфику какого-нибудь другого инструмента, нужно написать множество специальных произведений, которые способствуют раскрытию природы инструмента. Исполнители нынче для выхода на народном жанре продолжают играть на жетыгене кюи, написанные специально для домбры, не считаясь с возможностями инструмента. Увлечшись репертуаром, написанным специально для домбры, затрудняются играть на жетыгене, не в состоянии довести до совершенства специфические звуки, присущие только данному инструменту. Например, кюи казахских народных композиторов адаптируются для жетыгена и исполняются. Однако, бывают случаи, когда исполнительская специфика двух инструментов и различие в принципах извлечения звука отрицательно влияет на изящество мелодии кюев, тем самым в большинстве своем не имеет возможности передать своеобразную глубину. Несмотря на это, инструмент жетыген со временем превращается в популярный народный инструмент со своим приятным звуком, природной душевностью и мелодичностью. Спрос на инструмент с каждым годом увеличивается. Следовательно, нам надо освободиться от таких негативных предрассудков, что у него нет своего собственного репертуара, что на нем играют произведения, написанные для других инструментов. На повестке дня стоит одна из главных задач будущего – создать репертуар, присущий природе инструмента.

Расширение способов усовершенствования применения инструмента в перспективе требует от исследователей аккуратности и творческого подхода. Дело в том, что оказавшийся когда-то невостребованным жетыген вновь включился в жизнь, но причиной не превращения его до сих пор в любимого и популярного народного инструмента является его исполнительская специфика и тот факт, что среди населения не сохранился и подвергся забвению способ настройки инструмента. Поэтому, обратив внимание на аналогичные инструменты и изучив в сравнительной форме, адаптировав необходимые методики для жетыгена, можно рассмотреть пути его развития. Прежде чем сравнивать его, нужно уметь различать приятный тембр и акустические особенности жетыгена, которые присущи казахскому народу.

Для этого необходимо в полной мере исследовать и определить взаимную схожесть жетыгена с другими родственными инструментами, к каким изменениям подверглись его структура и струны, начиная с древних эпох, через какие этапы развития прошли и т.д.

Список литературы

1. Жақыпбек Н.Б. «Жетіген үйрену мектебі». А,2011
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР.Изд.2-е.М,1975.
3. Жақыпбек Н.Б. «Жетіген үйрену мектебі». А,2011
4. Жук.Л. «Искусство игры на гусях». Учебно-методическое пособие. РАМ им.Гнесиных. М,1998.

УДК 394.2

Иванова Т.С. Индейские праздничные традиции в современной культуре Чили

Иванова Татьяна Сергеевна

старший преподаватель кафедры иностранных языков и коммуникативных технологий, НИТУ «МИСиС», РФ, г. Москва
redactora@yandex.ru

Native American festivities in Chilean modern culture

Ivanova Tatiana Sergeevna

Senior lecturer, Department of Modern Languages and Communication, National University of Science and Technology "MISIS", Russian Federation, Moscow

Аннотация. Статья посвящена анализу ряда современных праздников в Чили. На сегодняшний день в культуре Чили можно выделить не только чисто индейские праздники, практикуемые среди отдельных племён, но и такие, которые традиционно считаются католическими или светскими, однако которые также имеют в своей основе заимствования из индейских культур. Делается вывод о том, что изучение подобных синкретических процессов необходимо для более глубокого понимания народного менталитета и культуры.

Ключевые слова: Латинская Америка, Чили, синкретизм, праздник, индейская традиция

Abstract. The article is devoted to the analysis of several modern festivities in Chile. At the moment, in Chilean culture we can distinguish not only purely Native American festivities practiced within certain tribes, but also the holidays that are traditionally considered Catholic or secular, but which still have borrowings from Native American cultures at the fundamental level. It is concluded that learning more about such syncretic processes is essential for a deeper understanding of any nation's mentality and culture.

Key words: Latin America, Chile, syncretism, festivity, Native American tradition

Культура стран Латинской Америки впитала в себя множество разных традиций, однако её основой стали традиции индейские. Чили не является исключением, хотя эту страну не причисляют к индейским по её национальному составу. И всё же, согласно последним статистическим данным, к белому населению Чили относится 88,9% людей [1], все остальные представляют собой группы коренных народов, в числе которых мапуче (арауканы), аймара, кечуа, диагита, кавескар и др [2].

В данной статье мы сосредоточим своё внимание лишь на праздничном аспекте культуры Чили, так как рассмотреть иные в рамках одного исследования не представляется возможным. Актуальность нашего исследования обусловлена тем,

что, во-первых, проанализированные нами традиции ранее практически не были представлены русскоязычному читателю в научной литературе. Во-вторых, тем, что традиции коренного населения повлияли и продолжают влиять на становление синкретичного и самобытного характера многих праздников Чили. Сходные процессы смешения и синкретизации культур мы можем наблюдать во многих странах и регионах мира.

Наследие индейских народов проявляет себя как явно, так и опосредованно во всех областях современной культуры Латинской Америки, в частности, Чили. Это выражается в том, что существуют традиционные индейские празднования, которые практикуются преимущественно в индейских сообществах, а также в том, что даже в католические и светские праздники органично вписались элементы традиционной индейской культуры.

Одним из самых крупных индейских празднований, дошедших до наших дней в почти неизменном виде, является нгильятун (также *guillatún* или *nguillatún* на языке мапудунгун). Событие не имеет фиксированной даты и может проходить до четырёх раз в год. Празднование длится от двух до четырёх дней кряду. Нгильятун – радостное событие в жизни индейцев мапуче, которое отмечается всем сообществом с целью умилостивить высшие силы и предков для того, чтобы те даровали им здоровье, благополучие и плодородие их землям. Во время празднования принято собираться семьями на обильное пиршество, совместно подготовленное заранее. Также организуются дневные и ночные танцы, в которых участвуют все члены общины. Участники мероприятия поют песни, играют музыку, а также проводят ритуалы по изгнанию злых духов. Посредством жертвоприношения во время нгильятуна происходит соединение мирского со священным: как правило, в жертву приносят ягнёнка или козла. При этом действие сопровождается молитвами и употреблением чичи – слабоалкогольного напитка, распространённого в ряде стран Латинской Америки. Мапуче верят, что, празднуя нгильятун, они поддерживают связь человека и природы. [3, с. 97-98; 4, с. 123] Существует также мнение, что сегодня это мероприятие празднуется и как часть этнополитического движения, и способ противостоять обществу «извне», которое оказывает определённое культурное давление на мапуче. [5]

Однако главным на сегодняшний день индейским праздником в Чили является новый год индейцев мапуче Ви-Трипанту (*We Tripantu* – «новый год» на языке мапудунгун), который отмечают в период 21-24 июня и который знаменует день

зимнего солнцестояния. [7, с. 5-11] В каждом регионе Чили имеются свои собственные установившиеся ритуальные практики, связанные с этим событием, однако у всех мапуче сходное представление о его значении. В представлении индейцев время циклично. Каждый год земля засыпает осенью, но дожди пробуждают её зимой. К весне начинают прорасти семена, появляются почки на деревьях, всё зацветает, а летом вызревает, к осени завершая жизненный цикл. [8] Именно поэтому на новый год больше всего молитв обращено в матери-земле. Праздник проводится на открытом воздухе: собирается всё сообщество индейцев мапуче, и каждая семья участвует в организации совместного угощения. Когда наступают сумерки, разжигают костёр и следят, чтобы он не погас до середины следующего дня. После ужина собравшиеся наблюдают за созвездиями на небе, поют и обсуждают общие дела. Перед восходом солнца происходит главная совместная молитва: это кульминация всего празднования, когда произносятся слова благодарности и прошения. Считается, что в этот момент происходит духовное единение с предками, момент объединения всех мапуче. [7, с. 18-36]

Исследователи высказывают мнение, что изначально этот праздник представлял собой семейное собрание, современное же празднование Ви-Трипанту – результат работы по восстановлению традиционных верований мапуче и его популяризации среди чилийцев вообще. Следует отметить, что испанцы, в попытке привить аборигенному населению католичество, часто прибегали к хитростям: использовали уже существующие традиции для формирования новых. Так, в ночь с 23 на 24 июня отмечается праздник Иоанна Предтечи или день Сан Хуана (исп. El día de San Juan), который сочетает в себе христианские и языческие элементы. Считается, что только в эту ночь святой Иоанн не спускается на землю, иначе случится апокалипсис. В эту волшебную, по поверьям, ночь устраиваются гадания, также можно отправиться на поиски сокровищ, однако найти их удастся только в случае заключения сделки с дьяволом. [9, с. 177, 183] Вода, оставленная в ночь на улице, становится святой, и утром ею принято умываться. И, конечно, этот праздник не обходится без разведения огня под открытым небом: эта традиция восходит к легенде, согласно которой Дева Мария отправилась навестить праведную Елисавету, обе они ждали появления на свет младенцев. Та обещала оповестить Деву Марию о рождении ребёнка как можно скорее. И действительно, когда это случилось, Елисавета приказала зажечь огонь на вершине горы. С тех пор считается, что в ночь рождения Иоанна Предтечи необходимо зажигать огонь на холмах и возвышенностях [10, с. 317-

318]. Так или иначе, в связи с тем, что Ви-Трипанту и день Сан Хуана выпадают на близкие друг к другу даты, день Сан Хуана всё больше приобретает языческий окрас в атрибутах празднования, к тому же сами индейцы мапуче часто отмечают оба праздника. [8, с. 7]

С большим размахом на севере Чили отмечается праздник Ла-Тирана (исп. La Tirana) в честь Богоматери Кармельской, святой покровительницы Чили. Главное празднование происходит 16 июля в регионе Тарапака на севере Чили, и каждый год одноимённая деревня, в которой проживает менее тысячи жителей, привлекает от 250 до 300 тысяч паломников из Чили и соседних стран. [11, с. 216] Истоки этого праздника следует искать в XVI в., когда конкистадор Диего де Альмагро вторгся на территорию современного Чили. Его войску противостоял небольшой отряд индейцев под предводительством принцессы Ньюсты, дочери одного из последних лидеров культа солнца инков. Принцесса инков твёрдо придерживалась веры своих предков и проявляла жестокость к христианам, за что и получила прозвище Ла-Тирана. Однако к ней в плен попал португалец Васко де Алмейда, в которого она влюбилась и всё время находила причины отложить его казнь. Португалец воспользовался этим, чтобы привить Ньюсте основы католической веры, и она согласилась на крещение, когда её возлюбленный убедил её в том, что они будут вместе и после смерти. Соплеменники Ньюсты решили казнить свою предводительницу и её возлюбленного, однако удовлетворили её просьбу поставить на их могиле крест. Позже на этом месте была возведена часовня, которую называли в честь Богоматери Кармельской и Ла-Тираны, а история двух влюблённых, погибших за веру, никого не оставила равнодушными, и к этому месту начали приезжать паломники. В XIX в. север Чили начал активно развиваться в связи с разработкой месторождений селитры, и на месте часовни воздвигли церковь. Культ Ла-Тираны пережил второе рождение благодаря рабочим селитряных рудников, которые собирались в церкви, славя культурное наследие севера Чили. [12, с. 174]

Несмотря на то, что основные праздничные мероприятия приходятся на 16 июля, гости начинают съезжаться в деревню Ла-Тирана за несколько дней до начала торжества. Танцы являются неотъемлемой частью празднования дня Богоматери Кармельской и Ла-Тираны, и репетиции начинаются ещё в марте. Танцы могут показаться необычными для тех, кто впервые присутствует на празднике, так как в их основе лежат индейские танцевальные традиции. [13, с. 46-54] Деревня Ла-Тирана носит неофициальное название северной религиозной столицы Чили именно

благодаря этому празднику, и, хотя праздник считается католическим, своим ярким и самобытным характером он обязан индейскому наследию, которое лежит в его основе. [14]

Наконец, крайне любопытным и не имеющим аналогов в мире действием является минга (исп. *la minga chilota*) – событие по перенесению строения на другое место. Строение может представлять собой частный дом или даже целую церковь: множество людей участвует в планировании этого мероприятия и готовит фундамент для перемещения дома. Дом поднимают с помощью деревянных рычагов и ставят на балки, после чего толкают. Таким образом происходит «переезд». Любопытно также и то, что этот обычай практикуется исключительно на чилийском архипелаге Чилоэ. Известно, что минга существовала ещё в доколумбову эпоху, изначально представляя собой традицию предоставления помощи всей деревни одному человеку или семье, когда для выполнения какой-то задачи требовалось участие большого количества людей. Однако даже до конкисты подобная деятельность могла предполагать не только переезд, но и другие виды совместных работ. Минга не имеет религиозного подтекста; это долгожданный праздник, который понимается как способ укрепления связей между людьми. И хотя сегодня на Чилоэ она чаще всего сводится именно к «перетаскиванию дома» (исп. *la tiradura de casa*), этот обычай поддерживается не в последнюю очередь благодаря туризму. По окончании работ все, кто был в них задействован, собираются на пиршество, таким образом вознаграждая себя за проделанную работу. [14, с. 75]

Безусловно, мы рассмотрели лишь часть активно практикуемых на данный момент праздничных традиций. Однако даже на примере ряда чилийских праздников можно увидеть индейский субстрат, укоренившийся как в религиозных, так и в светских мероприятиях. Чили в этом смысле лишь один из примеров того, что наследие аборигенных народов послужило питательной средой для становления латиноамериканского культурного пласта в целом, синкретичного по своему характеру. Рассмотренные нами примеры говорят о том, что в попытке понять менталитет проживающих в Латинской Америке народов, мы не можем не принимать во внимание индейское наследие, которое существенным образом повлияло на становление латиноамериканской культуры.

Список литературы

1. Chile: People and Society. CIA World Factbook. [Электронный ресурс] URL: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/chile/#people-and-society>
2. Берёзкин Ю. Е. Чилийцы. Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <https://bigenc.ru/ethnology/text/4686577>
3. Foerster, R. Introcucción a la religiosidad mapuche. Editorial Universitaria, S.A. Santiago de Chile. 1993. 184 p.
4. Villegas, A., Rix-Lièvre, G., Wierre-Gore, G. El Nguillatun en Santiago de Chile. Una mirada desde la experiencia en situación y las modalidades de participación en un rito tradicional mapuche. Antropologías del Sur, ISSN 0719-4498, ISSN-e 0719-5532, Vol. 6, Nº. 11. 2019 (Ejemplar dedicado a: Dossier Indígenas en la ciudad: reconfiguraciones de la identidad en Latinoamérica). Pp. 121-134
5. Gissi, N. & Ibacache, D. Fricción interétnica, movilidad rur-urbana y el desafío de la articulación mapuche en el siglo XXI: el nguillatun como rito político-religioso. Revista Geográfica del Sur, 3(1), 2012. Pp. 113-127.
6. Curivil, R. Celebración del "Wiñol xipantu". Inicio de un nuevo ciclo de la naturaleza (Beca de investigación). Asociación Mundial para la Comunicación Cristiana (WACC). Centro de Comunicaciones Mapuce Jvfken Mapu. Informe final. 2003. 53 p.
7. Silva-Zurita J. A. Musical Practices and the Invention of a Tradition: The Case of the We Tripantü, the Celebration of the Mapuche New Year //Opus. 2021. T. 27. Nº. 3. P. 17.
8. Ortega, F. Dioses chilenos. // 2018. Editorial Planeta Chilena S.A. P. 204
9. Plath, O. Folklore chileno. Eds. Platur, impresión de 1962 ([Santiago] : Central de Tall. del S.N.S.). 376 p.
10. Aguirre F. Tradición y transmisión de la fe. El caso de la «religiosidad popular» en el Chile actual. Scripta Theologica. vol. 52 no.1 (2020). Pp. 215-243 <https://doi.org/10.15581/006.52.1.215-243>
11. Guerrero, B. (2021). La Tirana. Marian cult in the Atacama Desert of the Large Northern Zone of Chile. Revista de Estudios Andaluces, 41. Pp. 173-186. <https://dx.doi.org/10.12795/rea.2021.i41.09>
12. Berezin A. Bailes Chunchos en La Tirana: Estudio de la religiosidad popular y el registro visual de los Bailes Religiosos del Norte Grande chileno. Tesis para optar al Grado de Licenciado de Antropólogo Social. Santiago, Chile. 2018. P. 191
13. Gonzalez Miranda, Sergio. La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: una reflexión en torno a la Fiesta de La Tirana. Chungará (Arica), Arica, v. 38, n. 1, jun. 2006. Pp. 35-49
14. Pareti, S., Flores, D., Gonzalez, V., Pareti, M. Networks, smart city governance and community rituals as mechanisms for reducing the vulnerability of cities. The case of the Chilota "Minga", Chiloé, Chile. Procedia Computer Science, Volume 201. 2022. Pp. 72-78. ISSN 1877-0509. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2022.03.012>

УДК 786.1 (574)

Измуратова З.Ш. Развитие и обучение игре на инструменте шертер

Измуратова Замзагуль Шариповна

доцент кафедры домбры факультета народной музыки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, заслуженный деятель культуры РК, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, г.Алматы

Development and training to play the sherter instrument

Izmuratova Zamzagul' Sharipovna

Associate Professor of the Dombra Department of the Folk Music Faculty of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored Worker of Culture of the Republic of Kazakhstan, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty

Аннотация. В этой статье об усовершенствованном инструменте шертер, об истории и достижениях этого инструмента, делится многолетним педагогическим опытом. Шертер - древний струнный щипковый инструмент. На шертере играли так же, как и на домбре. Наибольшую известность в народе получали такие исполнители, у которых искусство пения и игры на инструменте сочеталось с даром импровизации на злободневную тему. Планируемый уровень достижений результатов обучения: у ученика формируется понятие о казахских народных инструментах, о казахском народном оркестре; понимание казахской народной музыки, её тематики и жанровых особенностях; интерес к казахскому народному творчеству и различным видам музыкально-творческой деятельности.

Ключевые слова: шертер, репертуар, фольклорная музыка, аппликатура, методика, преподавание, этнограф, строй инструмента, гриф, звук.

Abstract. In the article instrument of click a finger achievements of history, grounding through much years experience of knew. The sherter is an ancient stringed plucked instrument. The sherter was played in the same way as the dombra. The most famous among the people were such performers who combined the art of singing and playing an instrument with the gift of improvisation on a topical topic. The planned level of achievement of learning outcomes: the student develops the concept of Kazakh folk instruments, the Kazakh folk orchestra; understanding of Kazakh folk music, its themes and genre features; interest in Kazakh folk art and various types of musical and creative activities.

Key words: conservatory, professor, instrument, much, article, national, achievements.

Шертер – один из древних трёхструнных щипковых инструментов в казахской музыкальной инструментальной культуре. Шертер – широко распространённый инструмент среди пастухов в основном для исполнения песен и сказаний, для сопровождения эпосов. Судя по рассказам старцев, шертер по своему строению и форме был похож на домбру, имеет короткий гриф, струны из конского волоса, по

величине напоминает кобыз. Корпус инструмента наполовину обтянут подсыхшей выделенной кожей, поэтому и звук низковатый и приятный. На инструменте свободно можно играть кюи для трёхструнной домбры.



Сведения о том, что в старину инструмент шертер существовал в быту казахского народа указаны в трудах русских этнографов, живших в XVIII-XIX веках. Данный инструмент внешне прост. В древности инструмент имел изогнутую форму, короткий гриф без ладов. Этот инструмент идентичен с трёхструнной домброй, найденной на территории Семипалатинской области, только по форме меньше домбры, поскольку корпус натянут высушенной и выделенной кожей, имеет низковатый приятный звук [1, 12-15 страницы]. Возможно, корни самого названия инструмента взято с его свойства («шертпе», «шертп ойнау» в переводе с казахского означает «играть пощипыванием струн»). Результатом неустанных трудов известного учёного-этнографа Болата Сарыбаева является возрождение шертера, саз сырная, жетігена, сыбызғы и многих казахских инструментов, развитие в определённом направлении в настоящее время и обучение игре на данном инструменте. В 1988 году отдельно был открыт класс шертера в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы и началось обучение [2, 5-10 страницы]. В первые годы появились препятствия и трудности, что было закономерным явлением. Значительное количество музыкантов выступали против, опираясь на мнение, что инструмент этот выдуман и он не казахский. Поскольку не было специально написанных для инструмента произведений и кюев, вопрос репертуара также был проблематичным. Но всё же, сторонники инструмента и люди, болеющие душой за фольклорную

музыку, не сомневались в том, что инструмент является исконно казахским, со временем и репертуар был подобран для инструмента, нашлись несколько кюев для шертера, инструмент начали преподавать в качестве отдельной специальности.

В ансамбле, созданном под руководством Болата Сарыбаева, преподаванием шертера первым начал заниматься выдающийся учитель Отепберген Хамзаулы, благодаря которому, появилась возможность услышать звуки шертера в составе ансамбля. Конечно, шертеры того времени в сравнении с современными шертерами звучали гораздо слабее, так как мастеров, изготавливающих инструмент шертер, было ничтожно мало.

Для ансамблевой или оркестровой игры инструменты (шертеры) должны быть одинаковыми по размеру, яркими, сильными и богатыми по звучанию. Все части современных инструментов изготавливались из отдельных дощечек и склеивались. Чтобы строй инструмента был более устойчивым, половина деки была сделана из дерева. Струны подбирались из струн арф, жильные и навязывались жильные ладки. У современных шертеров шейки немножко удлиненные, корпус широкий, объемный, струны капроновые или нейлоновые. Звуки шертера стали более звучными, сильными, а строй устойчивым и чистым. Сольный же инструмент – более вариабелен, искусен. Для него обычно брали древесину клёна, ели, карагача. Корпус традиционного шертера был чаще всего овальный, выдолбленный из цельного куска дерева, варьировался в пределах: длина корпуса 74-76 см, ширина 12-14 см, глубина 6-8 см. Дека могла полностью закрывать корпус, или же только нижнюю его часть, что влияло на характер звука: с частично покрытой декой – более сильный и объемный, с полностью покрытой декой – достигается самое сильное звучание, звук уплотненный, более богатый по тембру. Для деки брали кожу коров, верблюдов, баранов, коз. Но баранья кожа бывает слабее, чем остальные (струны из бараньих кишок тоже слабые). Струны делались из пучка конских волос (в пределах от 30 до 60 см). На некоторых инструментах они были металлическими.

Играли на инструменте указательным пальцем (щипком) или же надевали на него оймак (своеобразный плектор – наперсток с маленьким крючком, который обычно изготавливался из грубой и плотной кожи домашних животных). Также извлекали звук с помощью плоской костяной пластинки (наподобие современного медиатора).

Проблемы реконструкции инструмента тесно связаны с его функционированием в культуре и связанного с этим репертуара. Именно эта часть

наследия оказалась наиболее уязвимой, в большой части утерянной, а отсюда представляющей особые трудности в ее реконструкции. Если в отношении оркестровой музыки особых проблем нет, шертер всего лишь участник ансамблевой игры, не влияющий на репертуар, то для сольного – она чрезвычайно актуальна.

Решение репертуарного вопроса возможно в двух направлениях: сбор музыкальные материал, связанного с традиционным исполнительством на шертере; переложение древних вокальных мелодий и инструментальных наигрышей, а также кюев для других инструментов на шертер. Первое направление – путь чрезвычайно сложный, и связан он, прежде всего, с экспедиционной работой. При этом следует учесть, что среда возможного обитания исчезнувших из обихода инструментов и их музыкального наследия – это, прежде всего, "глубинка" и места компактного проживания казахской диаспоры за рубежом. Второе направление – путь наиболее реальный и быстро осуществимый. Именно, с него и началось освоение и пополнение репертуара для шертера с момента появления первого воссозданного инструмента. Таким "прототипом" для шертера выступила 3-струнная восточно-казахстанская домбра, наиболее близкий по строению инструмент, с одинаковым количеством струн. Поэтому, очевидным было, что в первую очередь на шертер могут "лечь" именно кюи для трехструнной домбры.

Учёные-педагоги Ерсаин Басыкара и Замзагуль Измуратова, пропагандирующие этот инструмент, внесли огромный вклад в развитие инструмента и в учебный процесс. Впервые была написана специально для инструмента «Школа обучения игре на шертер» [3] и второе – в 2011 году была издана «Школа обучения игре на шертер» [4]. На базе этих трудов во всех областях Казахстана открылись классы шертера, где преподают выпускники консерватории. Вышеназванные опытные педагоги сформировали репертуар шертера, осуществили систематизацию учебного процесса, приложили огромное усилие для разработки типовой и рабочей учебной программы, а также выступали на научных конференциях с научными работами об инструменте, в средствах массовой информации опубликовали ряд статей. Были записаны теле и радиопередачи, был выпущен CD, где записаны произведения и кюи в исполнении Е.Басыкары на инструменте шертер. В CD сборник «1000 казахских кюев» вошли кюи «Ой толғау», «Әсем толғау» в исполнении З.Измуратовой на шертере; кюи «Қара жорға», «Бөкен жарғақ» в исполнении Е.Басыкары на шертере. Два сборника под названием «Произведения для шертера» [5] дополнили репертуар шертера.

Одно из достижений инструмента шертер, которое нас радует, – это формирование в качестве специальной номинации в международных конкурсах и в настоящее время растёт число лауреатов из числа молодых музыкантов. В международном фестивале «Шабьт» и в конкурсе имени Курмангазы шертер является отдельной номинацией и в нём участвуют музыканты со всех концов нашей республики, играющие на шертер [6,12 страницы].

Во многих областях нашей республики, например: в музыкальных колледжах Кызылординской, Восточно-Казахстанской областей (Усть-Каменогорск, Семей), в Актюбинской, Атырауской, Алматинской областей (Талдыкурган), города Павлодар, в Алматинском музыкальном колледже имени П.Чайковского, в Астане открылись классы шертера, где ведётся обучение игре на инструменте. Поскольку в целом в музыкальных школах не ведётся обучение по специальности «Шертер» и в музыкальные колледжи принимают учеников без специального музыкального образования, педагоги музыкальных колледжей наряду с преподаванием инструмента шертер являются популяризаторами инструмента шертер, большинство музыкантов, играющих на шертер являются выпускниками консерватории. А именно: Бозымбеков Нурлан, Кудайбергенов Айбол (Талдыкурган), Кудайбергенов Багдат (Кызылорда), Тутинова Куляш (Павлодар), Бокеева Арай (Усть-Каменогорск), Ахметова Жанар, Турлыбекова Шынар (Семей), Урбисинова Гулфара, Казиев Артур (Атырау), Мадина (Актобе), стоит отметить и по достоинству оценить заслуги этих педагогов в дело развития инструмента.

На протяжении долгих лет исследовавший инструмент шертер, профессиональный знаток данного инструмента Нурлан Абдрахманов внёс значительный вклад в развитие шертера с профессиональной точки зрения, инструменты мастера в течение более 25 лет, благодаря консультациям специалистов, были подвержены изменениям, корпус инструмента увеличился, объём кожи уменьшился, так как настрой инструмента (касательно кожи) был оптимизирован. Такие изменения, как удлинение грифа, увеличение корпуса, оказали содействие на полное становление инструмента.

Специалисты, освоившие шертер, становятся лауреатами международных и республиканских конкурсов, трудятся над освоением и развитием инструмента, они: Сабыргалиева Сания (лауреат Республиканского конкурса имени Дины Нурпеисовой), Кожбанова Салтанат (дипломант Республиканского конкурса имени Дины Нурпеисовой), Байметова Анара (лауреат Международного конкурса имени

Курмангазы, гран-при), Жаркымбекова Салтанат (лауреат Международного конкурса имени Курмангазы, лауреат конкурсов «Асыл мұра», «Мәңгілік Сарын»), Алмагамбетова Куралай (дипломант Международного конкурса имени Курмангазы, лауреат конкурсов «Асыл мұра», «Мәңгілік Сарын»), Смакова Зарина (лауреат Международного конкурса имени Курмангазы, 2-место), Казиев Артур (лауреат Международного конкурса имени Курмангазы, I-место, дипломант Международного фестиваля «Шабыт»), Дарибаева Айнур (дипломант Международного конкурса имени Курмангазы, лауреат Международного фестиваля «Шабыт», I-место, 2013г.), Смакова Зарина (лауреат Международного фестиваля «Шабыт», III-место, 2013г.), Жумагалиев Азамат (лауреат Международного конкурса имени Курмангазы, 2014 г.).

Обучение игре на инструменте шертер ведётся в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, а также в специальных классах шертера в Университете искусства г.Астаны. Шертер занимает особое место во всех оркестрах и ансамблях народных инструментов Казахстана. Фольклорный ансамбль «Шертер», созданный в Тургайской области, также берёт своё название от инструмента шертер. Этот ансамбль был создан давно [7,15 страницы].

Исполнители на инструменте шертер, окончившие консерваторию, поступают в магистратуру и повышают свою квалификацию, по требованиям магистратуры разрабатываются научные работы касательно похожих на шертер инструментов народов Средней Азии, об исполнительской специфике на инструменте, об исполнителях на инструменте, ведётся исследование.

Список литературы

1. Сарыбаев Б.Ш. // Қазақтың музыкалық аспаптары . Алматы, Өнер, 1988 - 12-15 беттер.
2. Ізмұратова З.Ш. // Шертер үйрену мектебі Алматы. Мектеп баспасы. 2005 –5 бет.
3. Ізмұратова З.Ш. // Шертердегі орындаушылық өнер Алматы.Консерватория баспасы. 1999 – 3бет.
4. Басықара Е.Б , Хамзин Ө.Х. // Шертер үйрену мектебі Алматы , Консерватория баспасы, 2011.
5. Басықара Е.Б. // Шертерге арналған шығармалар Алматы , Өнер, 1997ж.
6. Гизатов Б. // Қазақтың музыка фольклоры Алматы. Ғылым. 1982- 12 бет.
7. Состовитель Гизатов Б. // Казахская народная инструментальная музыка М.,Музыка, 1988.- С.15

УДК 791.43/.45

Квасова А.И., Ромашов А.А. Художественное пространство в анимационном кино Ю.Б.Норштейна на примере мультфильма «Ёжик в тумане» (1975)

Квасова Анастасия Игоревна

Магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет
РФ, г. Санкт-Петербург

Ромашов Артём Александрович

Магистрант, Санкт-Петербургский государственный университет
РФ, г. Санкт-Петербург

Artistic space in the animated cinema of Y.B. Norstein on the example of the cartoon "Hedgehog in the Fog" (1975)

Kvasova Anastasiia Igorevna

Graduate student, Saint Petersburg State University, Russia, St. Petersburg

Romashov Artem Alexandrovich

Graduate student, Saint Petersburg State University, Russia, St. Petersburg

Аннотация. В данной статье авторы анализируют способы, посредством которых Юрий Норштейн конструирует художественное пространство своих произведений, объектом анализа становится мультфильм «Ёжик в тумане». Авторы ссылаются на исследователей, в чьих работах рассматривается влияние Ю. Норштейна на отечественную и мировую мультипликацию, акцентируют внимание на приверженности Норштейна к живописному искусству, что во многом формирует его творческий метод. Авторы статьи выделяют приемы, свойственные мультипликации Норштейна, затем рассматривают механику работы этих приемы в конкретном экранном произведении автора. В конце статьи авторы приходят к выводу о функциях пространства в исследуемом мультфильме.

Ключевые слова: экранное пространство, мультипликация, искусство образа, «живописное искусство», сцена, перекладка изображений

Abstract. In this article the authors analyze the ways in which Norstein constructs the artistic space of his works, the object of the analysis is the cartoon "The Hedgehog in the Fog". The authors refer to the researchers whose works consider the influence of Norshtein on domestic and world cartoons, focus attention on the commitment of Norshtein to the art of painting, which largely forms his creative method. The authors highlight the techniques inherent in Norstein's animation, and then consider the mechanics of these techniques in a particular screen work of the author. At the end of the article the authors come to the conclusion about the functions of space in the investigated cartoon.

Keywords: screen space, animation, art of the image, «pictorial art», scene, rearrangement of images

Анимация Ю.Б. Норштейна создана в технике перекладки изображений, которая заключается в делении фигурки персонажа на детали. Однако если, к примеру, в фильме «Влюбленное облако» А. Карановича и Р. Качанова фигурки в некоторых сценах разделены на сегменты и техника перекладки используется в её изначальном смысле, то Ю.Б. Норштейн модифицирует её – детали не просто делятся, но и далее дробятся, изображение процарапывается и рисуется на листах целлюлоида и фольги. Далее изображения раскладывались на горизонтально расположенных на разном расстоянии друг от друга и от зафиксированной камеры листах стекла. Подобным образом персонаж становился объемным, для каждого кадра создавалась индивидуальная, уникальная картинка. Такая техника получила название многоярусной перекладки. Посредством неё были созданы фильмы «Ежик в тумане», «Сказка сказок», «Шинель».

Как пишет группа отечественных ученых Л.Г. Сидоркина, А.Ю. Овсянникова, А.В. Пьянкова в статье «Отечественная анимация 60-80х годов», творчество Ю.Б. Норштейна характеризуется как «особый жанр поэтической анимации, развивающейся в череде зрительных образов» [3, с.104]. Раскрывая и поясняя данное утверждение, О.В. Петрухина говорит, что в изображениях отсутствуют четкие контуры; образы, жесты и мимика героев как бы сливаются друг с другом; движение в кадре работает на усиление смысловой выразительности произведения, в ущерб, зачастую, его функции. Ю. Норштейн эффективно использует статичные планы и прием светотени. Неторопливая созерцательность, пришедшая из классической русской литературы – то, что отличает героев советской анимации от широко известных персонажей анимации мировой [3, с. 7].

Данную точку зрения подтверждает и Т. Танака. В своей статье она развивает позицию о том, что творчество Ю.Б. Норштейна тяготеет к так называемому «живописному искусству» [4]. Согласно классификации, предложенной Г. Вёльфлин, искусство следует разделять на «линейное» и «живописное» [1, с. 21.]. Линейное искусство базируется на категории контура изображения, стремление отделить форму от формы, большая степень объективности, тогда как живописному искусству приписывают субъективность, отказ замыкать предметы и явления в границах контура, склонность видеть мир в постоянном изменении.

Конечно, нельзя совершенно отрицать наличие линейности в анимации режиссёра. Так, например, в «Сказке сказок» мы можем увидеть множество образов-знаков, таких как забитые досками окна домов, треуголка Наполеона. В то же время,

если рассматривать фильмы Ю.Б. Норштейна комплексно, то становится очевидной тяга автора к «живописности» изображения. Образы его мультфильмов фильмов выглядят материальными, нагруженными деталями. Однако в изображении отсутствуют четкие контуры – границы между предметами, между средой и персонажами неотчетливы.

Кроме того, эффективно использован и прием светотени. Так происходит в «Сказке сказок», где передан эффект освещения от пламени свечи – он освещает семью, или сцена в комнате Башмачкина из «Шинели», в которой источником света является свеча, расположенная слева от Акакия Акакиевича. Башмачкин одет в белую ночную рубаху и свет, падая на нее, освещает и лицо Акакия Акакиевича.

Также отдельно следует упомянуть использование цветового решения для обозначения определенного хронотопа. В уже упомянутой нами «Сказке сказок» отсутствует линейное развитие повествования, в мультфильме «Ёжик в тумане» также наблюдается подобная особенность – границы начала, процесса, конца действия обозначены условно. Передаче того или иного хронотопа способствует световое и цветовое решение. Так, созданию эффекта вышеупомянутых условных границ в мультфильме «Ёжик в тумане» способствует появление тумана, дымки, которая со временем сгущается, что и создает ощущение безвременья, в которое попал главный герой. Кроме того, картины Ю.Б. Норштейна примечательны тем, что зритель будто попадает в знакомое ему пространство из детства: это может быть деревянный дом из «Сказки сказок» или будто приснившаяся лошадка из «Ёжика в тумане». Эффект ностальгии достигается посредством того же использования нелинейного повествования и нечеткого изображения, дымки, тумана, облака.

Визитной карточкой автора стал мультфильм «Ёжик в тумане», созданный в 1975 году. Согласно опросам 140 кинокритиков, произведение стало мировым шедевром.

Мультфильм «Ёжик в тумане» был снят Ю.Б. Норштейном в 1975 году. В основе мультфильма – одноименная сказочная повесть С. Козлова, которая, однако, была существенно переработана во время написания сценария.

Мультфильм был создан в технике многоярусной перекладки. Оператор и режиссёр использовали съемку на ярусных стеклах, основанной на силуэтном принципе – фигуры кукол размещались за матовой пленкой, а направленный свет шел из глубины сцены. Именно ярусы стекла определяли формирование плотности среды – от легкой дымки до густого тумана. При внедрении данного метода

плоскостная анимация достигала эффекта объемной, что усиливало эмоциональный эффект зрителя. Также следует отметить тот факт, что съемки велись движущейся камерой, что позволяло придать больший динамизм кадру.

Главным героем истории является Ёжик, который спешит к своему другу Медвежонку для того, чтобы «посчитать звезды». На пути к другу Ёжик начинает блуждать в тумане и встречает других персонажей – летучую мышь, лошадь, собаку, рыбу, улитку. Однако в финале он находит друга.

Мультфильм начинается со сцены, в которой мы видим, как Ёжик идет по полю. При этом зрителю не предлагается увидеть изображение дома главного героя, то есть начальной точки пути. Старт повествования обозначен автором условно – аудитория не может точно определить длительность уже совершенного персонажем пути. Закадровый голос также не даёт подробную информацию – автор говорит о целях похода Ёжика к Медвежонку, подобным образом создавая экспозицию и вводя зрителя в процесс происходящего на экране.

Интересно отметить ракурс и движение камеры – персонаж изображен в профиль, посредством чего мы понимаем, что он куда-то спешит, а камера движется за ним, что усиливает эффект динамизма движения. При этом буквально за 10 секунд мультфильма мы видим смену локаций – это поле и лес. Ёжик последовательно исчезает из поля зрения аудитории и снова возникает. Данный эффект развивается на всём протяжении фильма. Киновед М. Ямпольский называет это «мерцающим появлением-исчезновением мира».

Интересно отметить сцену, где камера следует за удаляющимся Ёжиком. Автор и оператор изображают листья, которые надвигаются на камеру – зритель проходит за главным героем сквозь кусты, что способствует большему погружению в происходящее. Когда же герой выходит из зарослей, он впервые смотрит в направлении камеры, она берет его в анфас.

Далее Ёжик видит Лошадь, изображение которой выполнено с детальной точностью. Однако оно растворяется в дымке. Посредством создания дымки, нечеткости пространства автор демонстрирует и размытость образа Лошади как некоторой мифической сущности. При этом перекрестный монтаж, смена планов лошади и удивленного лица Ёжика позволяет зрителю увидеть полный спектр эмоций героя и ощутить их на себе.

Разная степень дымки, тумана позволяет создать объемное пространство – герои будто приближаются к камере и снова отходят. Второстепенные персонажи

появляются в рамках действия главного героя и снова исчезают. Все это помогает зрителю осознать визуальные границы между реальным и мифическим пространством, созданными в фильме. Подобный прием часто используется в современном кинематографе, однако в анимации Ю.Б. Норштейн стал одним из первых режиссеров, использовавших данный метод визуальной дифференциации.

Герой фильма находится в постоянном движении, наблюдается смена ритма. Погружение в туман происходит медленно, Ёжик практически скрывается в нём, его становится абсолютно не видно. Попадая в туман, Ёжик попадает и в безвременье, о котором мы писали выше. Это безвременье создается благодаря одной из функций хронотопа как такового – функции освоения изображаемого мира. Понять это зрителю помогает цветовое и световое решение – из темной ночи Ёжик, оказываясь в тумане, попадает не то в предрассветную дымку, не то в вечерний сумрак неизвестного для него пространства. Оказавшись в неизвестном пространстве, герой начинает его осваивать и присваивать, зритель наблюдает за происходящим глазами героя, оттого и время воспринимается зрителем иначе, он также оказывается в ситуации неопределенности, которая подчеркивается низкой тональностью изображения. С помощью выбранной тональности автор передает страх персонажа, который заблудился. Несмотря на то, что низкая тональность изображения не изменится до выхода героя из тумана, динамика картины будет меняться благодаря иным средствам выразительности. Так, первый слом ритма случится после падения сухого листка, который изображен крупным планом, эта сцена напоминает «короткое замыкание». Далее следует пауза, из-под листа выбирается улитка, а герой, испытав первое потрясение, бесшумно покидает кажущееся ему опасным место. Интересно отметить и изображение Улитки – автор намеренно искажает масштабы персонажа, размер Улитки большой, в следующей сцене она будто превращается в Слона. Это демонстрирует изменение пространства в тумане, а также восприятие главным героем опасности, передает его эмоциональное состояние, заставляет погрузиться зрителя в атмосферу происходящего.

Далее начинается резкая смена кадров – за несколько секунд экранного времени мимо Ёжика проносится Летучая Мышь, мотыльки, возникает Филин, на появление которого главный герой реагирует краткой репликой: «Псих». Это создает напряженную атмосферу, ведь из тумана может появиться что угодно. Более того, созданию подобного эффекта способствует и музыкальный ряд.

Интересно отметить момент появления фактуры дерева, которое выплывает из тумана. Она четкая, объемная, реалистичная. Т.Танака, рассуждая об этой особенности, писала о том, что художественному миру Ю.Б.Норштейна близко пространство, создаваемое Ю.Васнецовым. Так, в иллюстрациях художника создается «вещественное» восприятие мира, которое свойственно детям с их свежим взглядом на предметы или первобытным людям, полагает Танака, и оно, вероятно, нашло своеобразное продолжение в мультфильме «Ёжик в тумане», где часть событий происходит возле гигантского дерева со столь же «фактурной» корой.

В следующем эпизоде наступает квинтэссенция ритма фильма – кадры сменяются очень быстро, темп мультфильма достигает пиковых значений. Подобная резкая смена кадров отражает еще большую запуганность героя, его запутанность в тумане, состояние неопределенности и страха.

Также следует отметить сцену, где герой попадает в реку, отдавшись её течению. Он говорит: «Пусть река сама меня несет». Камера следует за движением Ёжика, оно размеренно и спокойно. Многие исследователи ассоциируют данную реку с мифической рекой Летой, по которой переправлялись души из царства живых в царство мертвых. Однако Ёжика спасает Рыба, которая слегка видна сквозь толщу воды. Это также делает её образ неопределенным, размытым, ирреальным. Вода в сцене не темная, она отражает блики света.

Финальная сцена демонстрирует особенность создания светотени. Ёжик и Медвежонок сидят возле лампы с мотыльками. Свет играет на их лицах, создается эффект комфорта, объема изображения.

Итак, на основе анализа мультфильма Ю.Б.Норштейна «Ёжик в тумане» можно сделать вывод о том, что режиссер действительно придерживается «живописного» искусства, искусства субъективного, искусства образа. Пространство, созданное им в фильме, способствует отражению происходящего в мультфильме, формированию большей степени эмоциональности и сопереживанию аудитории герою фильма. Посредством пространства формируется неопределенность длительности пути персонажа. В ленте нет определенного начала. Туман, который создан посредством ярусных стекол, позволяет создать объем пространства, а также визуально дифференцирует реальный и ирреальный миры фильма. Движущаяся камера и смена ритмов помогают отразить динамизм происходящего.

Список литературы

1. Вёльфин Г. Основные понятия истории искусства. М., 1930.
2. Петрухина О. В. Методы и средства прикладной анимации в России на рубеже 1940–1960-х гг. // Человек и культура. 2019. №1.
3. Сидоркина Л.Г., Овсянникова А.Ю., Пьянкова А. В. Отечественная анимация 60-80х годов. // Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург, 2015. №3.
4. Танака Т. Психологическое время в кинематографе Юрия Норштейна // Киноведческие записки. 2001. №52 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/814/>

УДК 81

Маслов В.П. Культурно-лингвистические особенности IV Международного конгресса исторических наук в Лондоне

Маслов Валерий Петрович

магистрант исторического факультета, ФГБОУ «Астраханский государственный университет им. В.Н. Татищева», РФ, г. Астрахань
masl0vvalery@yandex.ru

Cultural and linguistic features of the IV International Congress of Historical Sciences in London

Maslov Valery Petrovich

master's student of the Faculty of History, Tatishchev's Astrakhan State University
Russia, Astrakhan

Аннотация. В данной статье проводится анализ особенностей культурно-лингвистической организации международного мероприятия на примере IV Международного конгресса исторических наук. В тексте проводится исследование организации и проведения конгресса исходя из культурно-лингвистических особенностей и тенденций мирового сообщества начала XX в., а также влияния «английского фактора».

Ключевые слова: международная конференция, Лондон, английский язык, русский язык, российские ученые.

Abstract. This article analyzes the features of the cultural and linguistic organization of an international event on the example of the IV International Congress of Historical Sciences. The text examines the organization and conduct of the congress based on the cultural and linguistic features and trends of the world community of the early XX century, as well as the influence of the "English factor".

Keywords: international conference, London, English, Russian, Russian scientists.

В апреле 1913 г. в Лондоне проходил IV (его еще называют III, если не учитывают конгресс 1898 г. в Гааге) Международный конгресс исторических наук. В день проходило одновременно несколько собраний, проходивших в двенадцати разных помещениях. Первое общее собрание проходило в актовом зале (Great Hall) района Lincoln's Inn [1, с. 13]. Собрание открылось длинной приветственной речью президента Британской академии – профессора А.В. Уорда [1, с. 4].

К задачам организаторов конгресса, на основе сформированных приоритетных направлений, следует отнести следующее: охват большего количества слушателей – т.е. донесения в массы интереса к науке; расширение тематики собраний, не ограничиваясь исключительно вопросами изучения истории; наложение на конгресс «английского отпечатка», что выразилось в исключительно английском составе

организационного комитета, а также преобладание англичан в составе других комитетов [3, с. 14].

В процессе организации конгресса, англичане весьма трепетно относились не только к формальной организации самой структуры мероприятия, но и к конструированию декоративной составляющей. В воспоминаниях Павла Николаевича Ардашева отмечалось, что для придания пафоса мероприятию, была создана пышная декоративная настройка, придавшая большую элитарность конгрессу [1, с. 7].

Участие в конгрессе принимали следующие страны: Англия, Германия, Российская империя, Франция, Австро-Венгрия, Италия, Швеция, Бельгия, Голландия, Норвегия, Швейцария, Испания, Греция, Португалия, Румыния, США, Канада, Южноамериканские страны и страны Азии. В состав конгресса входило около 750 англичан, а 250 – представители других наций. Среди других наций: 70 немцев; 30 русских (считая несколько поляков и финнов); 25 французов; 25 австро-венгров; 15 итальянцев; 8 шведов и бельгийцев; 7 голландцев; 6 норвежцев; 3 ученых из Швейцарии и 3 из Испании; 2 грека; по одному португальцу и румыну. Отдельно выделяются участники из неевропейских стран – 35 человек в совокупности из США, Канады и Южной Америки; 7 – из Азиатских стран [1, с. 8].

Причем, следует отметить неумышленный существенный перевес английских, а также немецких делегатов над французскими, что, в условиях крушения Венской системы международных отношений, было остро политическим явлением. Этот факт накладывал культурный отпечаток на международные отношения. На самом деле, такое положение было обусловлено особенностью структуры коммуникации сферы культуры и международных отношений с высшими учебными заведениями Франции, из-за чего приглашения французские ученые получили слишком поздно.

Еще одной особенностью конгресса 1913 г. следует считать наличие, для начала XX в., большого количества женщин – более двухста. Преобладали англичанки и американки. Сравнительная многочисленность женского элемента в составе конгресса объяснялась облегченными условиями записи для женщин в члены конгресса [1, с. 11].

Президентом конгресса был английский историк и политик Джеймс Брайс, который не посетил IV Международный конгресс из-за того, что задержался в Вашингтоне из-за государственных дел [1, с. 4].

Среди докладчиков были именитые личности, такие как А.В. Уорд – профессор Кембриджского университета и президент Британской академии; архиепископ Кентерберийский – второе лицо после короны; П.Г. Виноградов – именитый российский историк; немецкий историк – Эдуард Мэйер; российский академик А.С. Лаппо-Данилевский; профессор Лейпцигского университета Карл Лампрехт и король Соединённого Королевства Великобритании и Северной Ирландии Георг V [4, с. 184].

Всего было проведено 4 общих собрания и 64 собрания по секциям. Собрания по секциям проходили пять дней. Заявлено было более 200 докладов, которые были поделены на 9 секций и 12 подсекций, получившие следующие именованья: 1) История Востока с Египтологией; 2) История Греции, Рима и Византии; 3) Средневековая история; 4) Новая история, разделенная на три подсекции: а) Новая история, б) Колониальная история, в) Военная и морская; 5) Церковная история; 6) История права и экономическая история, разделенная на две подсекции: а) История права, б) Экономическая история; 7) Культурная история Средних веков и Нового времени, разделенные на четыре подсекции: а) Философия, языковедение и литература, б) Искусство, в) Точные и естественные науки, медицина; г) Педагогика и социология; 8) Археология; 9) Родственные и вспомогательные науки: а) Этнология, историческая география, топография и местная история, б) Философия истории и историческая методология, в) Палеография, дипломатика, библиография, нумизматика, генеалогия, геральдика и сфрагистика [1, с. 17].

Подавляющее большинство докладов читалось на английском языке – 147; на французском и немецком – 28; на итальянском – 2. Большинство докладов носило узкоспециализированный характер, непонятный большинству. Регламент доклада составлял не более 30 минут на каждый [1, с. 18].

Англичане видели в конгрессе больше, чем простой деловой съезд ученых, из-за чего всячески стремились придать огласку данному мероприятию в обществе посредством привлечения большого количества прессы. П.Н. Ардашев отмечал, что в списке гостей парадного обеда от имени королевского правительства присутствовали такие гости как: Times, Standart, Westminster Gazette, Daily News, Daily Mail, Daily Telegraph, Daily Chronicle, Morning Post, Manchester Guard. Это названия девяти крупнейших английских газет. Павел Николаевич полагал, что этот факт, а также сопутствующие ему, могли свидетельствовать о том, что англичане стремились добиться увеличения количества культурных взаимодействий между людьми,

которые были разделены национальными, политическими, социальными и территориальными перегородками [3, с. 47].

Вклад в развитие международно-культурных отношений внесли отечественные именитые личности. Труды российских ученых на конференции ничуть не уступали зарубежным, в частности, многие именитые историки отмечали, что на начало XX в. российская историческая наука была наравне, если не опережала европейские исторические науки [1, с. 17, 43].

П.Г. Виноградов на конференции был одним из многих авторитетных российских ученых, которые стремились добиться права выступать в последующих международных научных конференциях на русском языке, тем самым приравнять его к таким языкам всемирной науки, как английский, немецкий, французский и итальянский [1, с. 8, 44].

А.С. Лаппо-Данилевский на конференции представил на французском языке научному обществу сжатый, но очень содержательный очерк «Развитие идеи государства в России от Смутного времени до эпохи реформ». Доклад вызвал восторг у зарубежных коллег российского профессора [5, с. 100]. Помимо прочего, после возвращения из Лондона, А.С. Лаппо-Данилевский незамедлительно стал предпринимать действия для того, чтобы заручиться поддержкой Императорской академии наук в отношении проведения конгресса в Петербурге. Ученый достаточно четко отметил связь факта приглашения конгресса в Петербург с поручением, которое ему было дано на заседании общего собрания Академии наук 9 февраля 1913 г., – сделать русский язык языком международной науки [2, с. 7].

К главным достижениям конгресса следует отнести: во-первых, мероприятие сыграло большую роль в популяризации участия женщин в научных конференциях и собраниях [1, с. 11]; во-вторых, следует отметить вклад организаторов в становление структурированной системы организации конференции и формирования четкого регламента [1, с. 25]; в-третьих, привлечение внимания к конгрессу большого внимания прессы, т.е. популяризация образования в обществе [1, с. 27]; в-четвертых, стоит отметить вклад конгресса в становление традиции публикации материалов по результатам конференции в научных журналах [1, с. 55, 58].

Список литературы

1. Ардашев П.Н. Третий Международный исторический конгресс в Лондоне / П.Н. Ардашев. – СПб.: Сенаторская типография, 1913. – 62 с.
2. Бубнов Н.М. Ученые права русского языка: в защиту равноправия русского языка на международных исторических конгрессах / Н.М. Бубнов. – К.: типография С. В. Кульженко, 1913. – 15 с.
3. Егоров Д.Н. Третий интернациональный конгресс историков / Д.Н. Егоров. – М.: Русская мысль, 1908. – 177 с.
4. Желенина, И.А. Из истории международных конгрессов исторических наук / И.А. Желенина. // Вопросы истории. – 1964. – № 9. – С. 182-189.
5. Слонимский А.Г. Участие российских ученых в международных конгрессах историков / А.Г. Слонимский // Вопросы истории. – 1970. – № 7. – С. 95-108.

УДК 81-26

Климова М.В., Голубчик Т.В. О роли экстралингвистических факторов в образовании антропонимов в языке произведений И.А. Бунина

Климова Марина Витальевна

канд.филол.наук, доцент кафедры современного русского языка
Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, РФ, г. Елец Липецкой обл.
klimova_marina@mail.ru

Голубчик Татьяна Валериевна

учитель высшей категории, МБОУ «Лицей №5г. Ельца», РФ, г. Елец Липецкой обл.
golubchick2017@yandex.ru

On the role of extralinguistic factors in the formation of anthroponyms in the language of I.A. Bunin's works

Klimova Marina Vitalievna

Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Modern Russian Language Bunin Yelets State University, Russian Federation, Yelets, Lipetsk region

Golubchik Tatiana Valerievna

teacher of the highest category, MBOU "Lyceum No. 5g. Yelets", Russian Federation
Yelets, Lipetsk region

Аннотация. В качестве исследовательской задачи авторами была определена попытка оценить роль экстралингвистических факторов в образовании антропонимов в языке произведений И.А. Бунина. Формы антропонимов, их семантико-стилистические функции в полной мере соответствуют социальному статусу героев, их духовному облику, морально-психологическому состоянию. В текстах Бунина в большинстве случаев использование антропонимов мотивировано. Это касается прозвищ, как правило, а иногда и фамилий: указываются причины появления, приводятся мотивировочные слова, называются семантические связи между исходным и производным словом. Бунинские антропонимы, имена в тексте, при сохранении единичности в обозначении объекта, содержат разной степени смысловой насыщенности сигнификативную зону: экстралингвистические факторы во многом определяют номинацию действующих антропонимов в речи. Индивидуальные признаки лица эксплицируются главным образом с помощью употребления родовых имен нарицательных в роли приложения, несогласованного определения, именной части составного сказуемого.

Ключевые слова: антропонимы, апеллятивы, имена нарицательные, имена собственные, сигнификат, прозвища, экстралингвистический.

Abstract. As a research task, the authors determined an attempt to assess the role of extralinguistic factors in the formation of anthroponyms in the language of I.A. Bunin's works. The forms of anthroponyms, their semantic and stylistic functions fully correspond to the social status of the heroes, their spiritual appearance, moral and psychological state. In Bunin's texts, in most cases, the use of anthroponyms is motivated. This applies to

nicknames, as a rule, and sometimes surnames: the reasons for the appearance are indicated, motivational words are given, semantic connections between the original and derived word are called. Bunin's anthroponyms, names in the text, while maintaining uniqueness in the designation of the object, contain a significant zone of varying degrees of semantic saturation: extralinguistic factors largely determine the nomination of active anthroponyms in speech. Individual features of a person are explicated mainly through the use of generic common names in the role of appendices

Keywords: anthroponyms, appellatives, common names, proper names, signification, nicknames, extralinguistic.

В произведениях И.А. Бунина антропонимы играют значительную художественно-стилистическую роль. Они выступают важным средством в создании образов, не бросаются в глаза, естественно вплетаются в художественную ткань, своей тональностью полностью вписываются в изображаемые картины. Формы антропонимов, их семантико-стилистические функции в полной мере соответствуют социальному статусу героев, их духовному облику, морально-психологическому состоянию. Наиболее информативны в произведениях Бунина трехчленные антропонимы (фамилия-имя-отчество или имя-отчество-фамилия). Они используются в случаях, когда лицо называется впервые и необходимо дать наиболее полные сведения о нем или подчеркнуть его значительность. Например: *Вслед за тем мне предстояло дело – зайти, по поручению отца, к некоему Ивану Андреевичу Булавину, скупицу хлеба: - Я убил Маню, - сказал Елагин.- Ты пьян? Какую Маню?- спросил ротмистр. – Артистку Марию Иосифовну Сосновскую* [Дело корнета Елагина, 3, с. 403]; *Вечером приехал Иван Васильевич Чеботарев, липецкий мещанин, снявший в усадьбе сад* [В саду, 4, с. 475]. Трехчленовых образований в произведениях Бунина мало.

Чаще встречаются в текстах Бунина структуры: имя плюс фамилия или фамилия плюс имя, а также одночленные структуры – личные имена. Почти все антропонимы у Бунина сопровождаются соответствующими именами нарицательными, что усиливает информативность антропонимов. Например: *Вошла Марья Петровна, старшая горничная* [Жизнь Арсеньева, 5, с. 94]; *Я сейчас познакомлю вас с двумя очаровательными созданиями, моей кухней Ликой и ее подругой Сашенькой Оболенской* [там же, с. 159].

Все слова, сопровождающие антропонимы, называют профессию, должность, род деятельности, физические и другие качества человека и тем самым компенсируют смысловую недостаточность антропонимов, обеспечивают логическую стройность мыслей, точность и доступность в осмыслении сообщаемого. Они могут занимать в

предложении разные позиции – выступать в роли приложения, несогласованного определения, именной части составного сказуемого. Например: *Иван – охотник, лодырь* [Сокол, 4, с. 592]; *Она с улыбкой: - Ну, Меркулов? Солдат, вежливо приподнимаясь на костылях, на весу держа вперед культишку ноги, бесстыдно врет медовым голосом ...* [Сестрица, 4, с. 574] и др.

Наиболее удобным, экономным и в то же время эффективным средством перевода имплицитного сигнификата в эксплицитный выступает у Бунина приложение. С помощью приложений как одиночных, так и распространенных сообщаются необходимые сведения о лице, обычно впервые упоминаемом в произведении. Например: *... без всякого дела, стоял Лоренцо, высокий старик-лодочник, беззаботный гуляка и красавец, знаменитый по всей Италии ...* [Господин из Сан-Франциско, 4, с. 60]; *Потом пришел Дениска-сапожник. Куда это? И с чем?* [Деревня, 3, с. 45]; *Жил-был когда-то в Тарасконе некто Жозеф, носильщик* [Тараскон, 4, с. 627].

В текстах Бунина в большинстве случаев использование антропонимов мотивировано. Это касается прозвищ, как правило, а иногда и фамилий: указываются причины появления, приводятся мотивировочные слова, называются семантические связи между исходным и производным словом.

Прозвища - наиболее своеобразный вид антропонимов. Сигнификат прозвищ в отличие от сигнификата других имен собственных, в том числе и других антропонимов, является величиной содержательной, так как характеризует лицо через признаки другого лица, животного или неодушевленного предмета. Прозвище создает образ человека, основными источниками и компонентами построения которого выступают ассоциативность и метафоричность. В структуре прозвища совмещаются как бы два денотата - обозначаемое лицо и другой объект (лицо, животное или неодушевленный предмет), признаки которого переносятся на данное лицо. В зависимости от характера создаваемого образа и задействованных элементов коннотации в произведениях И.А. Бунина можно выделить отанимальные и отпредметные прозвища. В прозвищах в качестве внутренней формы выступают как отдельные компоненты апеллятива, перенесенные в другую денотативную область, так и различного рода коннотации. Коннотации прозвищ, образованных от названий животных, в большинстве случаев носят явно негативный характер. Например: «... тоненькой блондинкой, ... прозванной Осой за свой рост и худобу, злость и обидчивость ...» (И. Бунин. Зойка и Валерия); «... чуть не вдвое меньше ростом.

Сидел ли он, вставал ли, разница была невелика, - так коротки были его ноги ... По-детски темны были его черные глазки, похожие на маслинки, а лицо имело слегка лукавый, насмешливый вид: нижняя челюсть у Сверчка выдавалась, а верхняя губа, на которой темнели две тонких, всегда мокрых косички, западала. Вместо «барин» говорил он «баин», вместо «было» - «быво» (И. Бунин. Сверчок);

Контекст подчеркивает мотивированность прозвища *Оса* соответствующим апеллятивом *оса*. В соотношении *оса* (жалящее насекомое) - *Оса* (прозвище) актуализируются не только узуальные семы («маленькая размером»), но и коннотативные («злость», «обидчивость»), причем вторые играют ключевую роль в номинации лица. Корреляция *сверчок - Сверчок* строится, главным образом, на семе «очень маленький размером», ср.: *сверчок* (насекомое) - *Сверчок* (крохотный человек).

Прозвища, образованные от названий животных, характеризуют характер человека, его поведение. Например: «... а в саду была резко-весела, хохотала, пела песни с Долькой Козой, очень глупой и красивой девкой, похожей на египтянку» (И. Бунин. Деревня). Прозвище *Коза* мотивируется ЛСВ *коза* «о резвой, бойкой девушке», ср. их семный состав: *коза* - «девушка», «резвая», «бойкая», «веселая» и *Коза* - «девушка», «резвая», «бойкая», «веселая», «глупая», «красивая», «конкретный», «единичный». Прозвище может широко использоваться при номинации лиц с какой-то характерной чертой, свойственной тому или иному животному: «Он был приёмыш, за что его и прозвали Кукушкой» (И. Бунин. Кукушка), Прозвище *Кукушка*, мотивируется ЛСВ *кукушка* - «птица, не вьющая гнезда и кладущая яйца в чужие гнезда», ср. корреляции *кукушка* (птица, подбрасывающая яйца другим птицам) и *Кукушка* (приемный сын). Данные корреляции строятся на семах «бросать детей», «не иметь родителей». В этих прозвищах сохранились живые ассоциативно-смысловые связи с соответствующими апеллятивами. «Поэтому-то и заменяет их Судак, мужик из Двориков. Он человек ленивый и неуживчивый, но тут ужился» (И. Бунин. В поле).

Прозвище, информирующие об особенностях сложения индивида: - «А хохлушку *Марину* *суходольцы* прозвали Копье. Стройная была эта высокая пятидесятилетняя женщина» (И. Бунин. Суходол). Семы апеллятива *копье* - «длинный» и «ровный» - послужили мотивантами прозвища *Копье* и в результате метафорического переосмысления превратились в семы «высокая» и «стройная».

Прозвища, отражающие особенности внешнего облика индивида: «... шел в одном армячишке старый, больной, темнолицый Чугунок» (И. Бунин. Деревня); Корреляции *чугунок* (обычно закопченный горшок) – *Чугунок* (темнолицый старичок) основаны исключительно на ассоциативной соотнесенности. Мотивационные отношения на коннотативном уровне в корреляциях предмет - оним проявляются, главным образом, в актуализациях коннотативных сем производящих апеллятивов. Например: прозвище *Буравчик* носил «... человек старенький, ростом с мальчика. На темном морщинистом личике, под сдвинутыми бровями, живо и весело блестели кофейные глазки. – Ты брат, тоже мал, да удал ... Живуче всякой кошки али, скажем, козюли ... ты захочешь – кровинки во мне не оставишь, дотла все высосешь» (И. Бунин. Сила). И.А. Бунин использует оним *Буравчик* для характеристики главного героя, который может «просочиться» в любое место, любой ценой добиться задуманного. Не случайно автор использует и уменьшительное название, ибо сам герой «... был человек старенький, ростом с мальчика», но «... мал, да удал ...». В семантической структуре прозвища *Буравчик* актуализируются, в первую очередь, коннотативные семы: «неприятный», «злой», «быстрый», «ловкий» и «хитрый». Метафорическое переосмысление апеллятива *буравчик* (небольшой инструмент для сверления) послужило базой семантического формирования прозвища *Буравчик* (маленький старик-проньера).

Одним из средств эксплицирования заложенных в семантической структуре имени индивидуальных признаков лица является указание географического объекта, с которым связано его происхождение или проживание. Например: *Приезжал несколько раз Головатый из Басова – совершенно лысый мужик в огромной шапке* (Деревня, 3, 89); *Приходила вдова Булочка с Мыса - писать письмо к сыну* (там же); *На святках к Кузьме повадился Иванушка из Басова* [там же, с. 95]. Функции названий населенных пунктов при антропонимах – уточнить, конкретизировать лицо, названное в тексте. Такого рода структуры известны всем славянским и шире – индоевропейским языкам. Топоним может выступать в качестве определения и имени нарицательного. Например: *Господин из Сан-Франциско – имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил – ехал в Старый Свет на целых два года ...* [Господин из Сан-Франциско, 4, с. 53]; *И тут господин из Сан-Франциско спешил в свою богатую кабину – одеваться* [там же, с. 55].

Сочетание с топонимом по семантике и по функции приближается к собственному имени. Если приантропонимный топоним выполняет уточнительную

функцию, обогащая в то же время семантику собственного имени, то приапеллятивный вместе с именем нарицательным создает единое сложное понятие, в котором часть значения, вносимая топонимом, индивидуализирует лицо, выделяя его из ряда однородных. Сочетание «господин из Сан-Франциско» занимает промежуточное положение между именем собственным и именем нарицательным: как любое имя собственное, оно индивидуализирует объект, являясь его единственным наименованием; как имя нарицательное, оно сохранило в качестве отдельных значимых единиц все его составные части, более того - одни из его частей могут заменяться другими, чего не допускает составное собственное имя. Ср. «... мертвого старика из Сан-Франциско уже отправили в Неаполь» [там же, с. 68].

В качестве промежуточных структур у Бунина выступают и некоторые прозвища. В одних случаях автор пишет их со строчной буквы, в других – с заглавной. Например: *... уже получил кличку борзой ...* «А скоро ты, борзой, издохнешь?». *Вслух же, не в пример прочим, величал молокососа Гервасием Афанасьевичем* [Суходол, 3, с. 139]; *Девки за удобу звали Митю борзым* [Митина любовь, 4, с. 365].

Бунинские антропонимы, имена в тексте, при сохранении единичности в обозначении объекта, содержат разной степени смысловой насыщенности сигнификативную зону: экстралингвистические факторы во многом определяют номинацию действующих антропонимов в речи. Индивидуальные признаки лица эксплицируются главным образом с помощью употребления родовых имен нарицательных в роли приложения, несогласованного определения, именной части составного сказуемого. Бунинский текст не знает провалов, разрывов между предметной и предикативной зонами структур, включающих собственные имена.

Список литературы

1. Бунин И.А. Собрание сочинений в шести томах/ И.А. Бунин. Москва: Сантакс, 1994.
2. Бурцев В.А. Выразительные особенности рассказа И.А. Бунина «Часовня»/ Бурцев В.А. // *Филоlogos*. 2021. № 2 (49). С. 11-16.
3. Климова М.В. Отанимальные прозвища в аспекте семантического словообразования/ Климова М.В.// Селищевские чтения: материалы Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения Афанасия Матвеевича Селищева. Елец:: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2005. С. 231-236.
4. Селеменова О.А. Мифологические имена стихотворения И.А. Бунина «За гробом» / Селеменова О.А. // Актуальные вопросы лингвистики и лингводидактики в контексте межкультурной коммуникации: сборник материалов II Всероссийской научно-практической онлайн-конференции. Орел: ОГУ имени И. С. Тургенева, 2022. С. 612-617.
5. Телкова В.А. Стилистические средства выразительности в поэтических текстах И.А. Бунина / Телкова В.А.// Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения И.А. Бунина (научные доклады, статьи, очерки, заметки, тезисы). Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2020. С. 102-108.
6. Хашимов Р.И. Лингвисты о языке И.А. Бунина / Хашимов Р.И., Турко У.И. // Библиографический указатель. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2020. 203 с.

УДК 786.1 (574)

Рауандина Ш.З. Модернизация кобыза и его новые функции в казахской музыкальной культуре советского периода

Рауандина Шолпан Задановна

Деятель культуры РК, профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

Modernization of kobyz and its new functions in the Kazakh musical culture of the Soviet period

Rauandina Sholpan Zadanovna

Cultural worker of the Republic of Kazakhstan, Professor of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy

Аннотация. Данная статья раскрывает историю создания и усовершенствования казахского музыкального инструмента «кобыз-прима» и заслуги известных исполнителей в развитие кобызовой исполнительской культуры. Кобыз-прима, рожденный в недрах оркестра народных инструментов, претерпел долгий путь своего усовершенствования, обусловленный необходимостью повышения уровня оркестрового и сольного исполнительства. Новый инструмент дал возможность исполнителю расширить репертуар, точно воспроизводить звуковую высоту.

Ключевые слова: исполнительская культура, оркестр, кобыз-прима, народный музыкальный инструмент

Abstract. This article reveals the history of the creation and improvement of the Kazakh musical instrument "kobyz-prima" and the merits of famous performers in the development of kobyz performing culture. Kobyz-prima, born in the depths of the orchestra of folk instruments, has undergone a long path of improvement, due to the need to increase the level of orchestral and solo performance. The new instrument made it possible for the performer to expand the repertoire, accurately reproduce the sound pitch.

Keywords: performing culture, orchestra, kobyz Prima, musical instrument

На протяжении значительного времени народы, населяющие Советский Союз, создали уникальную и многообразную по форме музыкальную культуру. Унаследовав творческий потенциал досоветского периода, казахская музыкальная культура перенесла значительные изменения, проявившиеся как в положительных, так и в критических результатах. Если она опиралась в основном на сольное традиционное исполнительство, то в советский период зарождаются принципиально новые, массово-организованные формы художественной деятельности. Такая общая картина позволяет сделать вывод, что в этот период в музыкальном творчестве было преобладание коллективного над индивидуальным. Тем не менее оркестровые народные коллективы, помимо нового современного репертуара, показали на сцене

признаки давних музыкальных традиций, что подтверждало стремление народа к сохранению музыкального фольклора, ценностей исполнительской культуры, среди которых особо стоит отметить импровизационную игру на домбре, кыл-кобызе, сыбызгы, народное пение с домброй.

Проявлением нового в культуре в этот период стало массовое коллективное творчество, выразившееся в создании больших музыкальных коллективов (в основном это были оркестры, хоры). Объяснение этому новому явлению кроется в политических программах государства, видевшего в качестве важнейшей задачи при строительстве общества социалистического типа – приоритет общественного над личным. В данном случае мы присоединяемся к точке зрения культуролога Седухина Б.В. о том, что, "народная музыкальная культура предстает как постоянно трансформирующееся явление. Поскольку всякая новизна возникает в результате какого-либо внешнего воздействия, то она является реакцией на определенные, чаще социальные, исторические, экономические изменения. Одновременно, народная музыкальная культура, находясь в непрерывной трансформации, сама актуализирует эту новизну в жизненном обиходе"[1, с.98].

На этапе создания первого оркестра казахских народных инструментов древние народные музыкальные инструменты практически вышли из употребления, а игра на современных усовершенствованных инструментах, изготовленных на уровне новых технологий и снабженных тембральным разнообразием (от имитации древних до искусственно созданных нетрадиционных звуковых красок), требовала профессиональной подготовки. Рождение нетрадиционных оркестровых подвидов кобыза среди казахских ученых музыковедов поставил вопрос об их "народности" или "ненародности" Примечательна в этом смысле и позиция ученого Э. Штокмана, полагающего, что решающим фактором термина "народные инструменты" являются социологические связи, "так как каждый музыкальный инструмент может представлять собой техническое орудие для извлечения звука, так и служить *средством государственного или сословного представительства, орудием культуры народной музыки или профессионального творчества.....* в зависимости от того, с какими намерениями и в какой из названных связей используется инструмент он приобретает определенное качество и специфичность"[2,с.40]. Отдельного внимания заслуживает взгляд ученого Э. Штокмана на следующие различия: "1) народные музыкальные инструменты в узком смысле, то есть такие, на которых исполняют только народную музыку, и 2) народные музыкальные

инструменты в широком смысле, то есть такие, на которых, кроме народной, исполняют и профессиональную музыку"[3,с.40-31]. В этой связи подчеркнем, что напрашивается логический вывод, что *усовершенствованная кобызовая группа* в составе оркестра, *является народными казахскими музыкальными инструментами, представляющие орудие культуры и профессионального творчества.*

Рождение оркестра явилось историческим событием в культуре казахского народа, так как переход от вековых традиций сольного исполнительства к многоголосному оркестровому звучанию, исполнение произведений в нотной записи и выход на большую сцену повлекли за собой модернизацию казахских народных музыкальных инструментов. История рождения народного музыкального инструмента «кобыз-прима» связана с организацией оркестра народных инструментов при Казахском Центральном Исполнительном комитете (1934год), где основателем художественным руководителем и первым дирижером коллектива стал будущий академик, народный артист Казахской ССР А. Жубанов. Введение в оркестр усовершенствованных видов инструментов, включая и кобыз, проводилось по модели известного русского оркестра народных инструментов имени В.В. Андреева, реконструкцией и изготовлением народных инструментов занимались музыкальные мастера Э. Романенко и К. Касымов под руководством А. Жубанова. При этом они занимались усовершенствованием оркестровых кобызов и улучшением традиционного двухструнного «кыл-кобыза». В результате первого этапа реконструкции инструментов в оркестре появились кобызовые подвиды: «кобыз-прима», «альт-кобыз», «бас-кобыз», «контрабас-кобыз». В частности, в конструкции «кобыз-примы» сохранились, как у «кыл-кобыза», корпус (долбленный ковшеобразный) и изогнутая удлинённая шейка. В отличие от своего прародителя, он стал трехструнным: две струны (соль малой октавы и ре первой октавы) – жильные, а третья – металлическая (ля первой октавы). Жильные струны придавали тембру инструмента мягкость и певучесть человеческого голоса, а появление металлической струны, с одной стороны, расширило его диапазон, позволило исполнять сложные произведения в составе оркестра, с другой – усовершенствованный «кобыз-прима» потерял самостоятельность и мог солировать только в сопровождении оркестра и фортепиано. В то же время данный недостаток компенсировался жильными струнами, которые придавали звуку кобыза необыкновенно мягкое звучание, новый

тембровый колорит, благодаря чему он стал пользоваться неизменным успехом у слушателей народной музыки.

Первыми исполнителями на трехструнном «кобыз-приме» были талантливые музыканты, народные артисты Казахской ССР Гульнафиз Баязитова и Фатима Балгаева. Исполнительское творчество Гульнафиз Баязитовой малоизученно, сохранились до нашего времени лишь отдельные музыкальные записи: Таттимбет «Былқылдақ», Б.Жусубалиев «Романс», К.Кумисбеков «Қалқама». С. Мухамеджанов «Нәзікгүл», Б. Байбулатов «Жазды күні», К. Кужамьяров «Махаббат» и др. Прослушивание данных записей оставляет большое впечатление от высокого исполнительского мастерства, поражающего цельностью, полетностью, красотой своеобразного звучания – «баязитовского вибрато». Г. Баязитова внесла достойный вклад в развитие кобызовой исполнительской культуры. Благодаря ее таланту усовершенствованный кобыз и предназначенный для него зазвучал сольно в сопровождении оркестра и фортепиано.

В «золотом» фонде казахского радио хранятся записи исполнения произведений на кобызе Фатимы Балгаевой: А. Жубанов «Көктем», «Вальс», «Романс», «Жез киік»; Л. Хамиди «Романс», Таттимбет «Былқылдақ», Х. Тастанов «Алтай аясында», М. Койшибаев «Өмір гүлі», Б. Ерзакович «Песня о Толегене Тохтарове», свидетельствует о профессиональном мастерстве, благодаря певучей и задушевной интонации в сочетании с богатыми и выразительными оттенками звучания инструмента. Фатиме Жумагуловне судьба дала счастливую возможность быть первооткрывателем в освоении и популяризации исполнительского искусства на кобызе-прима. И каждый этап она осваивала с успехом. Она одна из первых солистов-инструменталистов, выступавших на концертной эстраде за рубежом, первый лауреат Международного конкурса, впервые солировала на кобызе в сопровождении симфонического оркестра на сцене Большого театра (Москва), автор первых методических сборников, учебных пособий, транскрипций, первая кобызистка удостоенная ученого звания профессор. Яркий представитель кобызового профессионального исполнительства, талантливый педагог, посвятившая свою жизнь воспитанию квалифицированных исполнительских и педагогических кадров в Казахстане. Ее высокий авторитет замечательного педагога всегда органично сочетался с выдающейся концертной деятельностью. Ф.Ж. Балгаевой выпала ответственная и почетная миссия строительства фундамента казахской национальной кобызовой школы. Педагогическое мастерство, значительные по своей численности

подготовленные кадры, а также труд, вложенный в написание учебного и концертного репертуара для кобыза, закономерно определяют ее как основательницу и главу кобызового искусства в Казахстане.

В 1950-х – 1958-х годах по инициативе главного дирижера и художественного руководителя первого национального оркестра имени Курмангазы Ш. Кажгалиева музыкальным мастером К. Касымовым и мастерами русского оркестра К. Дубовым и С. Федотовым, при участии А. Лачинова, разработан комплект музыкальных инструментов, модернизация которых решила ряд исполнительских задач. В частности, А. Жубанов в своей статье «Гордость национального искусства» в газете «Қазақ әдебиеті» (10.12.1965г.) отмечает, что «звучание оркестра стало колоритным, богатым по тембру и динамике». Щипковая группа инструментов (на основе «домбры») [4, с.38], была усовершенствована по образцу русского народного оркестра имени Н.П. Осипова, а смычковая группа (на основе «кыл-кобыза») – квинтета симфонического оркестра.

Таким образом, в результате второго этапа реконструкции было осуществлено рождение оркестрового четырехструнного инструмента, получившего ковшеобразную форму, наличие кожи на верхней деке, флажолетно-ногтевой возможность игры. Отличие его от прародителя заключалось в наличии металлических четырех струн, настроенных по квинтам и укороченной шейке инструмента. Два главных отличительных фактора придали ему новое звучание, так необходимое для оркестрового исполнительства. Причем добавление четвертой струны значительно расширило диапазон и строй (соль малой октавы, ре и ля первой октавы, ми второй октавы), а укороченная шейка инструмента способствовала повышению технических возможностей исполнения сложных оркестровых партий. В новой модификации кобызовая аппликатура стала соответствовать скрипичной аппликатуре (1позиция – 1, 2, 3, 4 пальцы), в сравнении как с предыдущей аппликатурой трехструнного «кобыз-примы» она соответствовала аппликатуре виолончели (1 позиция – 1, 2, 4; 1, 3, 4 пальцы), где расстояние между пальцами левой руки было широкое, что затрудняло исполнение технически сложных произведений оркестра. Но самые значительные изменения произошли в тембре, который кардинально отличался от тембра предшественника, чему способствовали добавление четвертой струны, изменение длины шейки инструмента.

У четырехструнного «кобыз-примы» были свои известные исполнители, среди которых – заслуженная артистка Казахской ССР М. Каленбаева, солистка

национального оркестра имени Курмангазы, в исполнении которой прекрасно звучали многие оригинальные сочинения для «кобыз-примы». Б. Гизатов пишет в своей книге «Казахский оркестр имени Курмангазы» о днях культуры Казахстана во Франции: «В сопровождении оркестра солистка М. Каленбаева сыграла на кобызе кюй «Алтынай» из оперы «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского. Французских зрителей покорило мелодическое звучание неведомого здесь инструмента» [5, с.145]. Меруерт Каленбаева, являясь концертмейстером и солисткой (1972-1979) заслуженного коллектива республики, Казахского академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы, выступала на концертных сценах во многих странах Азии и Европы: Япония, Италия, Швеция, Финляндия, Португалия, Куба, Польша, Чехия и др. За 40 с лишним лет педагогической деятельности Заслуженная артистка РК, профессор М. Каленбаева воспитала плеяду талантливых кобызистов. Ею подготовлены десятки отличных транскрипций, обработок для кобыза-примы. Особо хочется отметить сборники: «Кюи для кобыза и фортепиано», «Төремұрат», которые составляют основной репертуар кобызиста. Профессор Каленбаева М.К. является инициатором введения в образовательную программу кобызиста новой дисциплины «Күйші шеберлігі», основанной на материале казахской инструментальной музыки, направленной на приобретение теоретических и практических навыков освоения домбровой музыки, развитие и совершенствование ансамблевой игры (кобыза и домбры). Творческое отношение к своей профессии ведущего профессора кафедры кобыза и баяна, Заслуженной артистки РК М.К. Каленбаевой всегда становится ориентиром для нового поколения музыкантов – кобызистов и ее коллег.

Тем не менее реконструкция «кобыз-примы» продолжается и со стороны заслуженного учителя РК Д. Тезекбаева и музыкального мастера А. Першина: предпринимаются попытки усовершенствовать его форму. С рождением трех-, а затем и четырехструнного «кобыз-примы» в Алма-Атинской консерватории, специальных музыкальных школах, училищах открываются специальные классы, где остро встает проблема учебного репертуара кобызиста из-за его малочисленности и пополнения его за счет скрипичной, виолончельной музыкальной литературы, ибо в современном репертуаре музыканта только три крупные формы: «Концерт для кобыза С. Шабельского, Л. Шаргародского», «Концерт для кобыза с оркестром С. Мухамеджанова», «Концерт для кобыза с оркестром А. Жайыма». Кроме того, исполнение сложных классических произведений не всегда соответствовало

авторскому тексту, объясняясь несоответствием традиционной формой корпуса инструмента и скрипичным строем; кожа на верхней деке не выдерживает натяжения 4 струн; подставка, расположенная не по оси инструмента, влияет на его интонацию. Произошла своеобразная «музыкальная» эклектика (смешение), достигнутая доставшимся в наследство традиционным корпусом инструмента и чужеродным скрипичным строем. Став автором кобыза новой формы, Д. Тезекбаев добился того, что у инструмента отсутствовала кожа на верхней деке, форма его приблизилась к форме скрипки. В целом, инструмент получил неофициальное название «кобыз скрипичной формы».

Что же явилось положительным в реконструкции «кобыз-примы»? Новый инструмент давал возможность исполнителю расширить репертуар, точно воспроизводить звуковую высоту, где немаловажную роль играла удобная посадка музыканта. Флажолетно-ногтевой способ извлечения звука остался единственным параметром, оставшимся от прародителя «кыл-кобыза» не удалось избежать и такого отрицательного момента, как потеря мягкого тембра «қоңыр дауыс», присущего народному инструменту.

Яркой исполнительницей на данном инструменте явилась ученица заслуженного учителя Казахской ССР Д. Тезекбаева народная артистка РК, лауреат Международного конкурса имени У. Гаджибекова, профессор Г.А. Молдакаримова, исполнительское искусство которой отмечено виртуозной игрой и эмоциональной насыщенностью. В частности, в сопровождении многих оркестров, в том числе Колумбийского симфонического оркестра штата Индианаполис (США), она исполнила концерт С. Мухамеджанова, завоевав симпатии зарубежных слушателей. Исполнительское творчество Г.А. Молдакаримовой знаменует собой расцвет кобызаткак сольного инструмента и является закономерным звеном в процессе развития лучших традиций кобызового искусства. Богатый исполнительский опыт позволил Г.А. Молдакаримовой разработать собственную методику обучения, эффективность которой проявилась в подготовке лауреатов республиканских и международных конкурсов. Ею созданы «Школа игры на кобызе», сборники казахских пьес, методические разработки для кобыза и др.

Итак, «кобыз-прима» – казахский народный музыкальный инструмент, рожденный в недрах оркестра народных инструментов, который претерпел долгий путь своего усовершенствования, обусловленного необходимостью повышения уровня оркестрового и сольного исполнительства.

Исходя из всего этого, исследование инструментов становится чрезвычайно важным фактором: с одной стороны в строении музыкальных инструментов проявляются особенности исполняемой музыки, с другой – сами инструменты и свойственные им акустические и выразительные возможности оказывают влияние на формирование конструктивных особенностей народной музыки. Приведем в этой связи высказывание И. Мациевского, "что одно из обязательных условий понимания специфики инструментальной музыки – изучение ее орудий – музыкальных инструментов, история становления которых неотрывна от истории развития музыкальной культуры народа"[6,с.37].

Список литературы

1. Седухин И. Народная музыка как культурологический феномен // Актуальные проблемы наук о культуре и искусстве. Сборник статей. № 7. – М.: АПРИКТ, 2003.
2. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch)- Сборник статей и материалов в двух частях: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / М. 1987. – 260 с.
3. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях: часть 1.- М.: Советский композитор, 1987. - 260с.
4. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. – Алматы. 1994. -205 с.
5. Гизатов Б. Казахский оркестр им. Курмангазы. - Алматы. 1994. - 205с.
6. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В Сборнике статей и материалов в двух частях: часть 1 – Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Советский композитор, 1987. –260 с.

УДК 62.1

Смакова З. Из истории проникновения гармоники в казахскую культуру

Смакова Зауре

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
профессор кафедры кобыза и баяна

From the history of harmonica penetration into Kazakh culture

Smakova Zauze

Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
Professor of the Department of Kobyz and Bayan

Аннотация. В статье рассматривается история проникновения гармоники и ее более совершенных форм – баяна и аккордеона в Казахстан. Помимо бытового музицирования гармоника-сырнай широко функционирует в традиционном творчестве акынов, жырши, народных певцов. Кроме того, затрагиваются вопросы становления и развития казахстанской профессиональной баянной школы.

Ключевые слова: гармоника, сырнай, акыны, народные певцы, жырши.

Abstract. The article examines the history of the penetration of the harmonica and its more perfect forms - button accordion and accordion into Kazakhstan. In addition to everyday music-making, the syrnay harmonica is widely used in the traditional works of akyns, zhyrshi, and folk singers. In addition, the issues of the formation and development of the Kazakhstani professional button accordion school are discussed.

Key words: harmonica, syrnai, akyns, folk singers, zhyrshi.

Огромное значение для осознания предпосылок распространения и понимания особенностей функционирования гармоники в казахской музыкальной культуре имеет выявление ее национальных аналогов в сфере инструментального звучания.

Истоки музыкального фольклора казахского народа уходят в далёкое прошлое. На протяжении многовекового бытования народного музыкального инструментария – одни инструменты исчезали, другие изменялись в форме и конструкции, в диапазоне и тембре, третьи возрождались и получали своё развитие. Так, к середине XIX века, в результате многовекового развития домбровое исполнительство переживает небывалый расцвет и достигает высокого профессионального уровня [6, 67 с.]. В то же время путём естественного отбора многие музыкальные инструменты исчезают из культурного обихода. Образовавшийся вакуум в казахском музыкальном инструментарии с успехом заполняет гармоника, а позже её более совершенные разновидности баян и аккордеон, получившие в степи национальные названия сырнай, жел-сырнай, кагаз-сырнай, тил-кобыз, гармон [4, с. 25].

Действительно, для инструментов, функционировавших в специфических условиях кочевого дореволюционного быта казахского народа, когда акт музицирования осуществлялся не только в ограниченном пространстве (например, в юрте), но часто на открытом воздухе, сила звука была одним из важных и необходимых качеств. В этом отношении гармоника с ее широкими, гибкими звукодинамическими характеристиками несомненно привлекала народных музыкантов. Говоря же о возможности воспроизведения на гармонике многоголосной фактуры, необходимо уточнить, что таковая не являлась существенной причиной ассимиляции инструмента в дореволюционном быту казахов. Казахская музыкальная культура XIX века представляла собой эстетически целостную художественную систему, где жизнеспособность произведения в значительной степени обуславливалась следованием сложившимся монодическим принципам мышления. Поэтому возможность воспроизведения на гармонике аккордовомногоголосной фактуры в европейском истолковании этого понятия едва ли использовалась народными музыкантами в полной мере.

Гармоника была первым в казахской степи инструментом, обладающим стабильным темперированным строем. Пригодность для воспроизведения многоголосной фактуры, мелодии и сопровождения таила определенные перспективы в развитии функционального гармонического мышления. И в этом смысле возможность приобщения через гармонику к новым звучаниям, ритмам, усвоения общественным сознанием новых интонаций как отражения реальной действительности явилась, пожалуй, одним из наиболее важных последствий распространения гармоники в дореволюционной казахской музыкальной культуре.

Гармоника, воспринятая казахским народом как аналог древнего духового сырная [7, с. 32], стала средством народного вокально-инструментального исполнительства. Кроме большой популярности сырная в бытовом музицировании, он широко функционирует в традиционном творчестве акынов, жырау, певцов. Владение народным исполнителем, полностью посвятившего себя профессиональному искусству, несколькими музыкальными инструментами, было показателем его творческой разносторонности, многогранности таланта, неотъемлемой частью его артистического имиджа, обязательным атрибутом новаторского мышления. Буквально все казахские акыны умели играть на гармонике. Появляется целая плеяда акынов-гармонистов – традиционных носителей народно-профессиональной музыки, создавших народно-певческие школы под аккомпанемент сырная. Так, среди

выдающихся певцов-гармонистов можно выделить Майру Шамсутдинову, в числе акынов – Шашубая Кошкарбаева, а среди жырау – Нартая Бекежанова. В числе известных акынов и певцов XIX- XX века, владевших игрой на сырнае: Жаяу Муса Байжанов, Асет Найманбаев, Естай Беркимбаев, Тайжан Калмагамбетов, Кенен Азербаяев, Иса Байзаков, Амре Кашаубаев, Камшибай Таубаев, Балхашбай Жусупов, Кубыш-акын, Жайнак-акын, Болат Сыбанов, Арзулла Молжигитов, Курманбек Бекпеисов и многие другие [3, с.7]. А так как традиционные исполнители были носителями культуры народа, это явление стало массовым. Поскольку исполнительство на кобызе и сыбызгы носило локальный характер, гармоника стала самым распространённым и популярным инструментом после домбры [4, с. 32].

Огромна агитационно-просветительская роль гармоника в строительстве социалистического общества в СССР в период с 1918 по 1950-е годы.

Паренек-гармонист в то время становится одним из главных героев не только в аулах и колхозах, но и в фильмах, произведениях писателей, очерках журналистов и т.д. В городах также на первый план выходят баянисты и аккордеонисты – главные «короли» музыки, звучавшей на танцплощадках, парках, клубах, ресторанах, кинотеатрах и концертных залах. Баян и аккордеон становится солирующим инструментом в эстрадных ансамблях, эстрадно-симфоническом оркестре Казахского радио и телевидения п/у Г.Лисицы [9, с. 11]. Несмотря на то, что многие вокальные произведения написаны в сопровождении фортепиано, ввиду отсутствия последнего, практически основными аккомпанирующими инструментами на выездных концертах артистов филармоний, музыкальных лекториев были баян или аккордеон. Под их певучий аккомпанемент блистали своим мастерством К.Байсеитова, Б.Тулегенова, Е.Серкебаев и другие мэтры казахского искусства.

Длительное бытование гармоника, а позже баяна и аккордеона в Казахстане, их проникновение во все сферы музыкальной культуры, высокая популярность баяна в художественной самодеятельности предрешили массовость исполнительства и обучения на этих инструментах. 40-50-е годы XX века отмечены открытием классов баяна и аккордеона в целом ряде музыкальных училищ республики [6, с. 98]. В 50-60 годы советское баянное искусство поднимается на новую художественную высоту. В данный период баян утверждается в качестве солирующего концертного инструмента с широкими художественно-исполнительскими и техническими возможностями и занимает достойное место в камерно-академическом исполнительстве. Для баяна создаётся многожанровый высокохудожественный оригинальный репертуар,

ставший впоследствии баянной классикой. Назрела необходимость подготовки профессиональных кадров педагогов и исполнителей-баянистов с высшим образованием.

По примеру Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных, Киевской и Ленинградской консерваторий в 1957 году в Алматинской консерватории на базе кафедры народных инструментов открывается класс баяна. Его основателем становится выпускник ГМПИ им. Гнесиных Федор Легкунец [8, с.4]. Фёдор Васильевич привнёс на кафедру и в целом в казахстанское баянное исполнительство новаторские достижения и прогрессивные методы московской баянной школы [1, с.12].

В 1957 году студенческий оркестр казахских народных инструментов Алматинской консерватории им. Курмангазы возглавил Фуат Мансуров, который впервые ввёл баяны в состав оркестра. Как известно, народные инструменты звучат интонационно неустойчиво. Благодаря введению баянной группы, ставшей интонационной осью оркестра, стало возможным исполнение классических произведений. Баянам поручались сложные виртуозные пассажи, регулирование динамического баланса и т.д. Студенческий оркестр начал соперничать с оркестром казахских народных инструментов имени Курмангазы. Художественный руководитель и главный дирижёр Шамгон Кажгалиев решил ввести баяны и в свой коллектив. По его инициативе на московской экспериментальной фабрике заказали четыре тембровых баяна [2, с.37]. После ввода баянов в 1958 году академик Ахмет Жубанов писал: «...самым значительным из всех проведённых экспериментов явилась реконструкция, проведённая в 1958 г., в результате которой звучание оркестра стало более колористическим, богатым по тембру и динамике» [2, с.68].

В 70 – 80-е годы сырнай вводится в ансамбль казахских фольклорных инструментов Болатом Сарыбаевым, в состав фольклорно-этнографического оркестра Нургисой Тлендиевым. Данный факт подтверждает признание маститыми знатоками национальной музыки и этноинструментария баяна казахским народным инструментом. По подобию этих коллективов по всей республике созданы аналогичные составы ансамблей и оркестров казахских народных инструментов.

Список литературы

1. Смакова З. Альбом баяниста. Вып. 2. Предисловие. Авторский репертуарный сборник.- Алматы, Ценные бумаги, 2003.-150с.
2. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. Алматы, 1994.-208с.
3. Мустафин Б., Смакова З. Сырнай-баян үйренудің бастапқы курсы. Алматы, 2003/2017.-350б.
4. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алматы, 1978.-174с.
5. Смакова З. Антология казахской баянной литературы. ч.2. Предисловие. Алматы, 2013.-280с.
6. Смакова З., Камалиденов Е., Дуйсенғалиев Г., Мерғалиев Д. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. Алматы, «Елтаным баспасы», 2018.-202с.
7. Смакова З. «Роль баяна в музыкальном фольклоре Казахстана». Материалы международной научно-практической конференции «Б.Сарыбаеву – 80 лет». Алматы, 2008.-375с.
8. Типовая учебная программа (высшее профессиональное образование) Специальность «Баян». Составитель З.Смакова. Алматы, 2007/2017. -30с.
9. Туякбаев Д., Смакова З.Н. Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна. Алматы, Канагат КС, 1999.-630б.

Международный научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Серия «История, культура и искусство»

№ 04 (09), 2022

По вопросам и замечаниям к изданию,
а также предложениям к сотрудничеству обращаться
по электронной почте office@scipress.ru

Подготовлено с авторских оригиналов

Данный сборник распространяется по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru>



Подписано в печать 10.01.2023
Формат 60x84/16. Печать цифровая.
Усл.печ.л. 5,2. Тираж 500 экз.
Научно-издательский центр «Открытое знание»
www.scipress.ru