

Қазақстан Республикасының мәдениет және спорт министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті
The Ministry of Culture and Sport of the Republic of Kazakhstan
The Kazakh National University of Arts
Министерство культуры и спорта Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств



**ҚАЗҰӨУ 25 ЖЫЛДЫҒЫНА ОРАЙ «ХІІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
УНИВЕРСИТЕТТІК БІЛІМ БЕРУДІ ЦИФРЛАНДЫРУ ЖӘНЕ ТҰРАҚТЫ
ДАМУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
(17 ақпан 2023 жыл, Астана)**

**THE MATERIALS
OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE 12TH
BORANBAYEV READINGS: DIGITALIZATION AND SUSTAINABLE
DEVELOPMENT OF UNIVERSITY EDUCATION IN HONOR OF THE 25TH
ANNIVERSARY OF KAZNU!»
(Astana, 17 february 2023)**

**МАТЕРИАЛЫ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ХІІ-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ЦИФРОВИЗАЦИЯ И УСТОЙЧИВОЕ
РАЗВИТИЕ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В ЧЕСТЬ 25-ЛЕТИЯ КАЗНУИ»
(Астана, 17 февраля 2023 года)**

УДК 001
ББК 72
Қ20

Бас редактор/главный редактор: академик МАНПО, канд. пед.наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное исполнительство и педагогика», профессор **Г.А. Хусаинова**

ҚАЗҰӨУ 25 ЖЫЛДЫҒЫНА ОРАЙ «ХІІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: УНИВЕРСИТЕТТІК БІЛІМ БЕРУДІ ЦИФРЛАНДЫРУ ЖӘНЕ ТҰРАҚТЫ ДАМУ» = «ХІІ-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ЦИФРОВИЗАЦИЯ И УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧЕСТЬ 25-ЛЕТИЯ КАЗНУИ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Хал. ғыл.-тәж.конференцияның материалдары. = Матер. Межд.науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Астана: «Булатов А.Ж.» ЖК, 2023.- 300 б.- қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-326-704-3

Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарының жинағында қазіргі заманғы үздіксіз көркемдік білім беру жүйесіндегі цифрландыру және тұрақты даму мәселелеріне арналған мақалалар жинақталған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые вопросам цифровизации и устойчивого развития в современной системе непрерывного художественного образования.

УДК 001
ББК 72

ISBN 978-601-326-704-3

ҚазҰӨУ, 2023

От редактора

В 2023 году 12-я Международная научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» посвящена юбилею – 25-летию Казахского национального университета искусств!

За четверть века наш любимый университет достиг высоких качественных показателей в образовательном, научном и особенно творческом направлении на республиканском и международном уровнях!

В числе участников данной конференции: студенты, магистранты, докторанты различных специальностей в областях культуры, искусства и образования РГУ «Казахского национального университета искусств», учёные университета из профессорско-преподавательского состава.

Цель данной конференции - показ возможности решения вопросов цифровизации в казахстанской высшей художественно-образовательной системе, ставших на сегодня наиболее актуальными в мировом образовательном пространстве, а также в нашем университете. На конференции намечается обсуждение широкого круга теоретических и практических вопросов науки и образовательных инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, показ научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи.

Цифровизация образования в Казахстане прошла несколько стадий:

— с середины восьмидесятых — начало девяностых годов была направлена на развитие компьютерной грамотности и появление в учебных учреждениях первых компьютерных классов;

— вторая, с середины нулевых годов, была связана с внедрением в учебный процесс информационно-коммуникационных технологий, когда цифровые устройства стали использоваться не только на занятиях по информатике, в КазНУИ появились первые электронно-образовательные ресурсы на профильных кафедрах, проведены тренинги по их разработке;

— следующая стадия, происходящая сейчас, связана с цифровой трансформацией, когда применение цифровых технологий происходит во всех образовательных структурах и процессах, благодаря чему обновлено содержание образования, когда обучающиеся приобретают цифровые компетенции, включающие правильное умение пользоваться цифровыми технологиями, в том числе, в повседневной жизни людей (различные приложения, в том числе, госуслуги, банки и т.д.). Появляется цифровая дидактика, соответствующие образовательные средства и методы.

КазНУИ стремится быть цифровым вузом, что будет способствовать кардинальному повышению качества образовательного процесса и поддержке системы многоуровневой профессиональной подготовки, начиная со школы для одаренных детей – колледжа - бакалавриата-магистратуры-докторантуры, научно-исследовательской и творческой деятельности всего университета.

Процесс цифровизации будет способствовать модернизационному развитию КазНУИ на современном этапе, устойчивому управлению вузом как единой образовательной средой, применению современных образовательных технологий и отказу от бумажных носителей информации; развитию системы универсальной идентификации обучающихся и студентов в организации единого информационного пространства на базе системы Platonus; оперативного сбора актуальных данных, характеризующих состояние всех областей деятельности нашего университета; обеспечению доступа к образовательным ресурсам, предоставлению образовательных сервисов и услуг с любого мобильного устройства.

Отрадно, что и в этом году в сборнике «Боранбаевских чтений» представлены публикации зарубежных участников - учёных, преподавателей, молодых исследователей, аспирантов из Украины, Китая и России, а также других университетов Казахстана.

Мы надеемся, что каждая проведённая научно-практическая конференция «Боранбаевских чтений» будет давать соответствующий активный импульс для дальнейшего научного поиска!

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Zhou Tingting, Komarovska Oksana
CULTURAL COMPETENCE IN THE SYSTEM OF KEY COMPETENCES OF AN ART TEACHER

*Чжоу Тинтин, аспирантка факультета искусств имени
Анатолия Авдиевского Киевского государственного университета
имени М.П.Драгоманова, Украина*

*Комаровская О. А., доктор педагогических наук, заведующая
лаборатории эстетического воспитания и художественного образо-
вания, Институт проблем воспитания Национальной академии
педагогических наук Украины, Киев, Украина*

**КУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ В СИСТЕМЕ КЛЮЧЕ-
ВЫХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ПЕДАГОГА ИСКУССТВА**

Компетентностный подход к художественному образованию и особенно конкретные способы/технологии его внедрения ныне привлекают внимание ученых разных стран с разными образовательными и художественными традициями.

Поскольку один из авторов статьи является носителем китайских традиций и при этом проходит обучение в Европе (Украине), следует заметить: китайская система образования, в том числе и художественного, стремительно интегрируется в мировое образовательное пространство, прежде всего европейское, с учетом основных тенденций, но сохраняя при этом национальную самобытность.

На основе анализа теоретических исследований предлагаем такую трактовку феномена компетентности: системное и комплексное качество личности, которое 1) развивается и совершенствуется в процессе обучения, продолжающегося в течение ее жизни и направляется на ее успешную самореализацию в конкретной профессиональной сфере, отвечая требованиям этой сферы; 2) проявляется в мотивации познания и приобретения умений; осознании и прогнозировании способов реализации знаний и умений, саморефлексии достижений; готовности и развитой способности реализации в конкретной практической деятельности; ценностном отношении к приобретенным знаниям и умениям и к профессии в целом [7].

Ведущая для подготовки специалистов сферы искусства и педагогики искусства культурная компетентность в многочисленных исследованиях ныне позиционируется также как одна из ключевых (базо-

вых, жизненных) для современной личности как такая, которая приобретает в течение всей жизни. В рассмотрении сути такой компетентности авторы статьи ориентируются на перечень таковых, выделенных советом Европы, принятых и в Украине [4]; предполагаем, что трактовка компетентностей в обозначенных документах и других научных источниках будет полезной и для трансформации в системе китайского художественного образования.

Аксиоматично то, что ключевые компетентности сами по себе многофункциональны, поскольку «работают» в разнообразных жизненных ситуациях и охватывают практически все отрасли образования и жизненного применения. Вместе с тем, они являются не только междисциплинарными, но и метадисциплинарными, хотя культурной компетентности и в этом контексте принадлежит особая роль.

Поэтому в контексте художественного образования важно установить связи культурной компетентности с другими ключевыми, поскольку все они должны системно «пройти» через подготовку учителей искусства наравне с профессиональными соответственно виду искусства. При этом априори принимаем, что именно культурная компетентность является стержневой для профессиональной подготовки педагога-музыканта.

Рекомендации Европарламента и Совета Европы 2006 года определили рамковый перечень ключевых компетентностей как необходимых человеку для успешной самореализации в жизни. Как указано в документе, образование выполняет двойную функцию – социальную и экономическую, а основные компетентности важны для адаптации к изменчивым реалиям, потому приобретение комплекса компетентностей, независимо от профессии, необходимо для личностной реализации, социального единства и возможности трудоустройства для общества, которое базируется на знаниях [4]. На наш взгляд, этот документ важен как для любой европейской страны, так и для образования Китая в контексте упомянутого интегрирования Китая в мировое культурное пространство.

Как известно, в указанном документе сформулировано восемь основных компетентностей (общение на одном языке, общение на иностранных языках, знания математики и общие знания в сфере науки и техники, навыки работы с цифровыми носителями, обучение ради приобретения знаний, социальные и гражданские навыки, инициативность и практичность), среди которых содержание культурной компетентности сформулировано как осведомленность и самовыражение в сфере культуры).

Интересно относительно возрастания значимости культурной компетентности: Р. Бойд Джонсон посвятил специальное социологи-

ческое исследование формированию этого понятия именно в Украине, используя шкалу «идеи, знания, стратегия, действия» и привлекая для эксперимента около 1800 респондентов. Было выявлено, что эта дефиниция наиболее часто употребляется респондентами для пояснения понятия межкультурной коммуникации и привлечения населения к участию в культурной жизни, а основами межкультурного взаимодействия выступают понимание, терпимость, развитие, уважение к другим культурам, что должно перейти в «культурное сознание/совесть с учетом когнитивных и эмоциональных аспектов» [1, с. 237, с. 241].

Однако очевидно, что содержание культурной компетентности намного шире аспекта «межкультурности» аналогично многозначности феномена «культура».

В документах ЮНЕСКО (Конвенции «О защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта» (1954), «О средствах, направленных на запрет и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности» (1970), «Об охране всемирного культурного и природного наследия» (1972), «О сохранении нематериального культурного наследия» (2003 г.), «Об охране и поддержке разнообразия форм культурного самовыражения» (2005); Всеобщая декларация о культурном разнообразии (2001) и др.) феномен культуры, как одно из условий прогресса и гарантия роста духовного потенциала общества на основе всестороннего развития всех членов общества и раскрытия их творческих возможностей[5].

Следует добавить и особенно подчеркнуть тот факт, что в современном мире возрастает удельный вес использования медиа в процессе культурной коммуникации, в том числе и межличностной, что связывается даже с глобальными влияниями масс медиа на возникновение цивилизаций [8]. Интересно, что украинский ученый И.Зязюн [2, с. 231-232] специально рассматривал функции так называемой информологической культуры личности, определяя их базовыми, поскольку они все больше транспонируются на все образовательные сферы. Среди таких функций (что, на наш взгляд, важно отметить): 1) *преобразующая* (личность в культурном пространстве познает себя и развивает свое миропонимание, социализируется, в частности и путем художественной коммуникации); 2) *информационная* (обеспечивая преемственность исторического процесса, культура в разных формах закрепляет результаты социокультурной деятельности человека, в том числе в разных видах и жанрах искусства); *когнитивная* (включенность в разные формы познания через освоение культурных ценностей и получение нового знания, в том числе и художественного); 4) *коммуникативная* (вариативность процесса обмена информацией как детерминанта общения, включая многогранную художественную ком-

муникацию); 5) нормативная (упорядочивание системы социального взаимодействия разных социальных групп и индивидов, и безусловно, через искусство и художественное творчество также); 6) знаковая (вербальные и невербальные системы образов, которые утвердились в среде общения, включая художественные образы); аксиологическая (установление иерархии ценностей индивидов и социальных сообществ относительно общечеловеческой ценностной шкалы, которая в значительной мере воплощена в произведениях искусства).

На основе изложенного, учитывая общеизвестную вариативность трактовок феномена «культура», вернемся к собственно культурной компетентности, выделяя наиболее существенные ее аспекты в контексте других ключевых компетентностей.

С одной стороны, определения культурной компетентности охватывают такие важные для человека качества, как способность к творческому самовыражению, самооцениванию; а с другой стороны, акцентируется сфера искусства как наиболее значимая для приобретения культурной компетентности, желание самовыражения в художественном творчестве и участия в культурной/художественной жизни. То есть очевидно, что содержание культурной компетентности для представителя любой национальной культуры гораздо шире, чем «межкультурность» или «поликультурность». Учитывая сказанное, и обозначим кратко точки пересечения культурной и других ключевых компетентностей.

Так, компетентность «общение на родном языке» предполагает сформированность неотъемлемых от культурной компетентности коммуникативных умений и особенно способность к критическому и конструктивному диалогу, что свойственно в принципе «человеку культуры», а представителю сферы искусства просто необходимо для творческого восприятия и художественно-образной интерпретации мира. А В межкультурные связи как раз и акцентируются в содержании компетентности «общение на иностранных языках», которая предполагает развитую способность личности к общению в разных культурных контекстах, в межкультурной среде, знания о социальных традициях и т.п.

Компетентность цифровая в современном мире – помимо оптимизации собственно получения знания – пересекается с культурной, например, в вопросах использования цифровых технологий в самопрезентациях, творческом самовыражении, привлечении технических цифровых средств в художественные тексты, появлении новых художественных форм и др.

Компетентность «обучение ради получения знаний» в принципе неотъемлема от мотивации достижения успеха, а значит, и от культур-

ного самосовершенствования личности, без чего невозможно представить себе художника в широком понимании.

По поводу компетентности «умения социального и гражданского характера» подчеркнем, что тут как раз акцентируется такая важная составляющая культуры человека, как ее национальная идентичность, понимание общности и различий ценностей и уважения к ним, готовность преодолевать предрассудки, сохраняя собственную идентичность, возвращая любовь к своей культуре и патриотизм, и т.д.

Таким образом, каждая из ключевых компетентностей пронизана признаками «человека культуры» как ориентира образовательного процесса, в том числе и художественного. Более того, очевидно, что именно культурная компетентность может позиционироваться как интегральная относительно остальных [3].

Проакцентуем специфику трактовки сущности культурной компетентности непосредственно в китайской педагогической науке и практике.

Авторы международного аналитического проекта [6, с.104-105, с. 107] подчеркивают, что в китайской системе образования в пределах освоения любой сферы знания (а в искусстве особенно) на первый план всегда выходит знание национальных традиций и достижений национальной культуры. Существенно то, что изучение китайских традиций, идеи личностного самосовершенствования (о которых шла речь ранее) обязательно объединяют этнонациональные особенности и международный опыт. Причем, важным фактором является внимание к гуманитарной сфере, которая трактуется, опять-таки, в контексте культуры, духовности, позитивного эмоционального отношения к приобретению знаний, формированию эстетического вкуса и эстетической культуры в целом т.д. [6, с.108-109].

Как видим, в китайской системе образования ключевые компетентности (как универсальные) сосредоточены на трех позициях: саморазвитие (субъектность личности, умение обучаться); социальная приобщенность (взаимоотношения между людьми и социальными группами, странами); культурное воспитание (принятие достижений человеческой мудрости и цивилизации) [9].

То есть, очевидно, что в Китае ключевые (универсальные) компетентности естественным образом насыщены «культурой» в широком понимании, а культура рассматривается неотъемлемо от эстетического сознания и художественной развитости.

Таким образом, общим в разных трактовках понятия «компетентность» есть готовность личности к успешной самореализации в избранной профессии, а значит, такие личностные проявления, как мотивация к познанию и приобретению практических умений; нацелен-

ність на применение знаній и уменій наряду с осознанием их роли и места в собственной деятельности, прогнозирование возможных способов применения; восприятие приобретенного опыта как ценности, способность саморазвиваться на основе коммуникации в социуме, и все это – с ощущением национальной идентичности.

При этом проекция обозначенного «компетентностного комплекса» личности на сущность ее культурной компетентности позволяет позиционировать последнюю как интегральную, которая и вбирает в себя содержание других компетентностей, и одновременно пронизывает их.

Литература:

1. Джонсон Р.Бойд. Культурна компетентність в Україні. *Журнал Європейської економіки*. 2014. Вересень. Том 13 (№ 3). Видання Тернопільського національного економічного університету. С. 236-247.
2. Зязюн І.А. Універсальність та інтегративність культури в освітньому просторі інформаційного суспільства. *Ставропільські філософські студії. ULTIMA RATIO*; Ун-т «Львівський Ставропігійон». Ін-т мистецтв нац. пед. ун-ту імені Михайла Драгоманова. Л., 2009. С. 230–244.
3. Комаровська О.А., Просіна О.В. Мистецька освіта: вектори реформування Вісник НАПН України, 2020, 2 (1) Електронний ресурс. URL: <http://visnyk.naps.gov.ua/index.php/journal/issue/view/2>
4. Рекомендація 2006/962/ЄС Європейського Парламенту та Ради (ЄС) «Про основні компетенції для навчання протягом усього життя» від 18 грудня 2006 року https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_975#Text
5. Рекомендація «Про участь і вклад народних мас у культурне життя» Документ 995-574, редакція від 26.11.1976 р. Ухвалено у м. Найробі, 26 листопада 1976 року на 19-ій сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_726#Text
6. Универсальные компетентности и новая грамотность: от лозунгов к реальности / под ред. М. С. Добряковой, И. Д. Фрумина ; при участии К. А. Баранникова, Н. Зиила, Дж. Мосс, И. М. Реморенко, Я. Хаутамяки ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. 472 с.
7. Чжоу Тінтін. Культурна компетентність як результат фахової підготовки вчителів музичного мистецтва. *Молодь і ринок* №5-6 (191-192), 2021. С.177- 182.
8. Innis H. A., *Empire and Communications*, Oxford: At the Clarendon press, 1950, <https://www.gutenberg.ca/ebooks/innis-empire/innis-empire-00-h.html>
9. Yu Jiang, Tao Xin (2016). Promoting deepen curriculum reform through constructing a core competencies based model // *Moral Education China*. Vol. 01. P. 26–28 (姜宇,辛涛.以核心素养模型推进课程全面深化改革[J].中国德育. 2016. Vol. 01. P. 26–28)

Kobozeva Inna
**NATIONAL-CULTURAL CONSTANT
VALUE PEDAGOGICAL REFERENCES OF A MUSICIAN**

Кобозева И. С.
почетный работник высшего профессионального образования РФ
заслуженный деятель искусств и науки РМ
академик МАНПО
доктор педагогических наук, профессор
Мордовский государственный педагогический университет
имени М.Е. Евсевьева

**НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ КОНСТАНТА
ЦЕННОСТНЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
ОРИЕНТИРОВ МУЗЫКАНТА**

Проблемы развития музыкальной культуры личности и общества остаются постоянно актуальными в отечественной и зарубежной науке. К ним обращаются философы, культурологи, социологи и психологи, идеи которых принимаются и используются в педагогической теории и практике. При этом музыкальная культура осмысливается не просто как средство развития, а в свете аксиологического подхода, как культурная ценность наций и народностей, как важное условие ее существования. Именно ценностная картина культуры является призмой через которую можно определить доминанты национальной музыкальной культуры личности и общества.

Вместе с тем, в настоящее время многие исследователи музыкальной культуры разных стран озабочены массовым распространением популярных видов и жанров музыкального искусства среди разных возрастных групп населения, превалированием в различных национальных сообществах стандартов массовой музыкальной культуры. В этом контексте широко обсуждается вопрос сохранения художественной самобытности ценностей национальной музыкальной культуры фольклорной и профессиональной традиций, формирующих менталитет людей, определяющих музыкально-культурную специфику бытования и духовные ориентиры того или иного народа.

Развитию национальной музыкальной культуры и музыкального образования в России традиционно уделялось большое внимание. Сегодня же, в связи с распространением поп культуры, следует констатировать принципиальные изменения условий производства, распространения, присвоения и воспроизведения ценностей национальной музыкальной культуры.

Присвоение национальных ценностей музыкальной культуры общества (произведений национального музыкального искусства), их воспро-

изведение есть в широком смысле процесс освоения национально-культурного содержания музыкального образования как "внутренне необходимый и всеобщий момент в процессе развития у ребенка не природных, но исторических особенностей человека" [2, 388]. Освоение национально-культурного содержания музыкального образования (присвоение) – это "всеобщие формы психического развития человека" [3, 85]. Всеобщие формы психического развития человека – это "качественное изменение его социальной ситуации (или его национально-культурной музыкальной деятельности)" [4, 400]. Музыкальная деятельность человека в сфере национального искусства есть сплав сознания и чувствования (интеллектуального и эмоционального).

Совершенно очевидно, что подобная ситуация диктует необходимость рассмотрения национально-культурной константы ценностных педагогических ориентиров музыканта. Формирование такого подхода обеспечивает необходимость рассмотрения содержательных и личностно-деятельностных компонентов: на этой основе можно осуществлять оценку результатов музыкально-образовательной и педагогической деятельности, вероятностное прогнозирование их последствий для национальной культуры общества и личности.

Культурологическое понятие «константа» разработано наукой сравнительно недавно. Большой вклад в осмысление категории внес Ю. С. Степанов в своей работе «Константы: Словарь русской культуры» [9, 43].

В объяснении академика РАН содержание культуры, в том числе национальной, можно отразить по образующим ее константам, основополагающим культурным концептам, принадлежащим всем и никому в отдельности. Константы национальной культуры могут совпадать по названию с константами другой национальной культуры, но отличаются по вкладываемым в них смыслам. Следовательно, национально-культурные константы нужно рассматривать с точки зрения их общечеловеческой ценностной тематики, выделяя в них национальные особенности, характерные только для конкретного типа культуры. Музыкальная культура общечеловеческой, национальной значимости и мыслиться как совокупность ценностей, созданных и создаваемых человечеством и составляющих его духовно-общественное бытие.

Таким образом, само словосочетание «национально-культурная константа» мы употребляем в своем содержательном значении – самое ценностно значимое в музыкальной культуре фольклорной и профессиональной традиции конкретного народа, региона, страны и мира в целом.

Ориентир – основная цель приложения усилий. Поэтому педагогический ориентир музыканта выступает в качестве цели развития определенного типа личности, связанного с общественными и культурными факторами. Этот ориентир в нашем исследовании выступает

в качестве педагогической цели музыканта – развитие в образовательном процессе национальной музыкальной культуры личности обучающегося [5; 6; 7].

Цели и задачи развития национальной музыкальной культуры личности должны быть достигнуты путем реализации соответствующего плана национально-культурной музыкальной деятельности, отражающего определенные промежуточные рубежи.

В развитии национальной музыкальной культуры личности в сфере образования мы выделяем такие периоды, как:

а) возникновение интереса к данной социумом задаче (социально-культурная проблема), осмысление и оценка оснований, обуславливающих ее возникновение;

б) соотнесение социальной задачи с индивидуально-личностным жизненным и общественным опытом и опытом других людей;

в) выработка собственных познавательных и практических действий, направленных на позитивное решение социально-культурной задачи;

г) оценка результатов личностных познавательных и практических действий с позиций обогащения культуры общества.

Разумеется, выделенные периоды достаточно условны, поскольку часто переплетаются между собой, однако они существуют и должны учитываться в педагогической деятельности музыканта.

Задача развития такой музыкальной культуры людей становится актуальной, потому что национальное музыкально-культурное развитие личности есть образец сущностной организации человека, характеризующий одну из сторон равновесного развития его внутренних сил; образец, имеющий исторический аспект и реализующийся на различных ступенях цивилизационного развития общества, конкретизируясь применительно к специфическим условиям и реальным возможностям современных стран и регионов [8].

Роль национального музыкально-культурного развития как качества человеческой личности и как социальной ценности особенно велика потому, что национально-культурное развитие личности в полном смысле данного понятия – это социализированность человека. Индивид становится личностью, приобретает определенную совокупность качеств и свойств по мере вхождения в национальную музыкальную культуру общества, то есть в процессе присвоения знаний, языка, ценностей музыкальной культуры региональной среды жизнедеятельности; овладения национально-культурными формами музыкальной деятельности, опредмеченными в ее результатах; развития индивидуальной способности осваивать музыкальные достижения других народов, обеспечивающей личность качеством истинной чело-

вечности и определяющей уровень ее общего музыкально-культурного развития. В этой связи важной представляется мысль Николая Бердяева, считавшего, что "качество национальности зависит от раскрывающейся в ней человечности" (1, 47).

Понимаемая таким образом национальная музыкальная культура личности имеет ведущее значение в подготовке подрастающих поколений к творческой и познавательной музыкальной деятельности в региональном социуме, создает важные предпосылки для свободного и разумного национального музыкально-культурного и социального саморазвития личности средствами национальных и общечеловеческих ценностей музыкальной культуры.

Литература:

1. Бердяев Н. Судьба России: опыты по психологии войны и национальности / Н. Бердяев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 240 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
3. Давыдов В.В. Проблемы психического развития детей / В. В. Давыдов // Теория развивающего обучения. – М.: ИНТОР, 1996. – С. 74-144.
4. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения / В. В. Давыдов. – М.: ИНТОР, 1996. – 544 с.
5. Kobozeva I. National musical culture of society as the spiritually-moral valued constant of national musical culture of personality // «Intellectual and moral values of the modern society». FL, USA, B&M Publishing San Francisco, California, USA, 2013. – С. 31-33.
6. Кобозева И. С. Национальная музыкальная культура личности как детерминанта развития национальной музыкальной культуры общества / И. С. Кобозева // Научные исследования: информация, анализ, прогноз: монография / под общей ред. О. И. Кирикова. – Книга 17. – Воронеж: ВГПУ, 2008. – С. 93-105.
7. Кобозева И. С. Национальная музыкальная культура личности как социально-педагогический феномен / И. С. Кобозева // Фундаментальные исследования: научный журнал. – 2009. - №7. – С. 38-40.
8. Кобозева, И. С. Развитие региональной системы непрерывного музыкального образования: монография / И. С. Кобозева. – Текст : электронный // Мордов. гос. пед. ин-т. – Саранск, 2019.
9. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Академический проект, 2004. – 992 с.

Lomov Stanislav

Amanzholova Zhaksygul

METHODOLOGICAL JUSTIFICATION OF THE SPECIFICS OF TEACHING VISUAL ARTS IN AN ELECTRONIC SCHOOL

Ломов С. П., академик РАО,

почетный академик РАО,

академик-секретарь РАО

Московский педагогический государственный университет,

Москва, Россия

Аманжолова Ж. С.

Московский педагогический государственный университет,

Москва, Россия

МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ СПЕЦИФИКИ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ЭЛЕКТРОННОЙ ШКОЛЕ

Большой вклад в научно-теоретической и методической системе обучения изобразительному искусству внесли ведущие ученые педагоги советского периода, к которым относятся: Н.Н. Ростовцев, В.С. Кузин и Е.В. Шорохов и др. Даже сегодня художественная педагогика в России является молодой наукой. Как показывают исследования ученых последних лет изобразительное искусство располагает существенной методологической базой для того, чтобы своевременно решать поставленную задачу перед художественным образованием.

Как говорил ученый-педагог Б.Т. Лихачев об искусстве: «именно искусство остается главным предметом эстетики, а воспитание средствами искусства – является ведущим средством формирования эстетического отношения к миру» [1, с.54]. Предмет «Изобразительное искусство» открывает широкие возможности для художественного развития школьников. Является важнейшим средством гармоничного развития личности, изобразительная деятельность содействует развитию у учеников зрительного восприятия, образного мышления пространственных воображений, фантазии и других психических процессов. В процессе уроков изобразительного искусства ученики приобщаются к художественным и эстетическим богатствам, у них развивается чувство красоты, потребность все время обращаться к искусству. От этого более богатыми делаются душевные переживания детей, развиваются их творческие способности.

Как отмечал профессор Г.В. Беда: «Программа обучения изобразительному искусству в средней школе ставит две основные цели:

- развитие эстетической культуры восприятия прекрасного в жизни и в искусстве, формирование художественного вкуса учащихся на примере выдающихся произведений русского, советского и зарубежного изобразительного и декоративно-прикладного искусства;

- приобретение знаний, практических навыков изобразительной грамоты и развитие творческих способностей детей» [2, с.3].

Программа образования по изобразительному искусству устремлена к развитию и улучшению положительных личностных черт школьников: художественной культуры и вкуса, тяготению к общению с искусством, творческого потенциала и возможностей, образного мышления, а также умения воспринимать и анализировать окружающий мир по законам красоты и приобщением к ценностям. Наполненность уроков предусматривает не только восприятие искусства, но и творческую работу учащихся, владение языком изобразительного искусства. Также содержание программы по обучению изобразительному искусству опирается на психолого-физиологические особенности обучающихся.

Как утверждал ученый Н.Н. Ростовцев: «Школьный курс изобразительного искусства ставит своей целью:

1. Готовить всесторонне развитых, образованных членов общества;
2. Эстетически воспитывать детей, развивать их художественный вкус;
3. Помочь детям познавать окружающий мир, развивать их наблюдательность, приучать логически мыслить, осознавать виденное;
4. Раскрывать практическое значение рисунка в жизни человека;
5. Дать учащимся знание элементарных основ реалистического рисунка;
6. Развить творческие способности учащихся, развить пространственное мышление, образное представление и воображение;
7. Ознакомить школьников с выдающимися произведениями русского и мирового изобразительного искусства. Привить интерес и любовь к изобразительной деятельности» [3, с. 89].

Психологические и педагогические аспекты рассматриваемой проблемы были исследованы такими учеными как: Л.С. Выготский, Л.П. Сухомлинский, Н.С. Боголюбов, Е.И. Игнатьев, Н.Н. Ростовцев, Л.А. Григорович, Н.С. Лейтес, А.Н. Леонтьев, С.П. Ломов, С.Е. Игнатьев, В.С. Мухина и др. Искусство они определили, как основу творческой деятельности учащихся.

Методика преподавания изобразительного искусства основывается на основных дидактических положениях (взаимосвязанных принципах). Получая основную часть информации из внешнего мира через

зрение, мы понимаем жизненно важное значение визуального мышления, используя его в жизни и создавая каждый свой образ жизни.

Известный американский исследователь и психолог Р. Арнхейм ввел такое понятие как «визуальное мышление» [4]. Содержательное изучение данного явления в отечественной психологии было проведено исследователями (В.И. Жуковским, Д.В. Пивоваровым, Р.Ю. Рахматуллиным).

По мнению художника-педагога Г.В. Беды: «Визуальное мышление представляет собой продолжение и завершение образного отражения реальных особенностей объектов, началом которого являются наглядное, действенное и образное мышления» [5, с. 25].

К творческим способностям, берущих свое начало в воображении и мышлении, относятся: творческое воображение, фантазия и визуальное мышление.

Как отмечает психолог Л.С. Выготский: «При этом нужно иметь в виду, что образы визуального мышления представляют собой результат синтеза чувственного и рационального и, как правило, являются элементами картины мира» [6, с. 48].

По поводу образов визуального мышления, известный ученый В.И. Жуковский объясняет: «Они являются результатом визуализации сущности исследуемой реальности. Поэтому их можно называть визуализированными образами» [7, с. 620].

Окончательным результатом мышления являются визуальные образы, а не иллюстрации, сопровождающие мысль. С помощью визуального мышления происходит переключение с одного канала передачи информации на другой, лучше усваивается и осмысливается сама информация, а также связи и взаимодействие между объектами мышления.

О визуальном мышлении и его развитии было исследовано в научной работе И.А.Сериковой, автор отмечает: «что визуальное мышление в настоящее время является из числа значимых возможностей и требуемых, без которого во время развития компьютерных технологий в обществе обойтись невозможно. Визуальное мышление полифункциональное. Оно выполняет ряд функций, незаменимых в познании: зрительно-моторная координация, зрительно-пространственные функции; мыслительные операции (анализ и синтез, построение логических связей, планирование и ориентация и др.); воображение, функция эстетического восприятия и т.д.» [8, с. 45].

«Предпосылками к развитию необходимых качеств личности в единой образовательной среде являются: склонность личности к процессу учения, наличие потребности, мотива, интереса к окружающей действительности, глубокое проникновение в суть деятельности. Однако несмотря на то, что сущность творческого процесса с точки зре-

ния психологии является единой для взрослых и детей, развитие творческих способностей в любой учебной деятельности для каждой возрастной категории обучающихся имеет определенные характеристики, которые следует учитывать при выявлении педагогических условий их развития. В полной мере это относится и к графической деятельности, требующей выполнения ряда мыслительных и познавательных действий, качественное воплощение которых осуществляется при наличии у обучающихся способностей к восприятию различных средств графической информации. Все это позволит создавать образы задуманного, корректировать реально существующего объекта или явления с последующим отображением в виде чертежа, эскиза, рисунка, схемы, графика, диаграммы и др.» [9, с. 75].

Система образования и образовательные технологии требуют постоянного улучшения, так как традиционные формы обучения со временем устаревают, их недостатки нуждаются в корректировке. Сегодня мы должны развивать у школьников творческое проектное мышление.

Новое проектное мышление характеризуется актуальной новизной своего результата, специфическим образом его получения и существенным влиянием на умственное развитие человека. Таким образом, можно предположить, что такое мышление – это многоуровневая движущая система [10, с. 61].

«Организуя обучение изобразительному искусству, нужно обращать внимание на психологические особенности обучения, определяемые содержанием учебной дисциплины. Осмысление сущности и структуры изображаемого требует от школьников способности выполнять мыслительные операции моделирования, абстрагирования и т.п., что и определяет творческое и художественно-эстетическое мышление, операции которого способны формироваться в процессе обучения и развиваться с возрастом. Психологические особенности процесса обучения заключаются и в творческой деятельности школьника, потому что в изобразительном искусстве гораздо более ярко, чем в других предметных случаях, используются модели и знаковые конструкции (поскольку изображается не то, что реально наблюдаемо, а то, что человек знает о предметах и явлениях). Кроме того, значимой спецификой, определяющей процесс обучения изобразительному искусству, можно считать его эмоциональность, связанную с показами приемов творческой работы и самостоятельным выполнением работ школьниками. Все эти особенности следует принимать во внимание, организуя восприятие обучающимися предлагаемого материала, так как работа учителя направлена на становление мыслительных операций школьников (формализация, абстрагирование, сопоставление и т.п.)» [11, с. 10].

Экспериментальная модель предполагает системный подход к обучению. Система методов и средств организации учебного процесса в рамках экспериментальной методической модели направлена на активизацию визуального мышления.

Профессор Н.М. Сокольникова справедливо отмечает, что «Эффективность методов преподавания ИЗО зависит от условий их применения. Как показывает опыт практической работы, для успешной организации уроков изобразительного искусства необходимо создание специальной системы педагогических условий» [12, с. 98].

Литература:

1. Лихачев, Б.Т. Теория эстетического воспитания школьников. - Москва, 1985. – 350 с.
2. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты. - Москва: Изд. дом «РИП-холдинг», 2016. - 272 с.
3. Ростовцев, Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – Москва: АГАР, 2000. – 256 с.
4. Арнхейм, Р. Визуальное мышление: хрестоматия по общей психологии. Психология мышления / Р. Арнхейм; под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Петухова. – Москва: Изд-во МГУ, 1981.
5. Беда, Г.В. Основы изобразительной грамоты. - Москва: Просвещение, 1989. - 192 с.
6. Выготский, Л.С. Психология искусства. - Москва: Педагогика, 1987. – 344 с.
7. Жуковский, В.И. Визуальное мышление в процессе художественного творчества // Философия и культура. - 2014. - № 4. - С. 618 - 627.
8. Серикова, И.А. Развитие визуального мышления младших школьников на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе: Дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2005. - 174 с.
9. Катханова, Ю.Ф. Цифровая трансформация в художественном образовании: монография. – Уфа: Omegasience, 2021. - 221 с.
10. Ломов, С.П. Дизайн образование как педагогический феномен // Теоретические и прикладные вопросы образования и науки. Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции. – Москва, 2014. - С. 61 - 62.
11. Ломов, С.П. Изобразительное искусство как фактор формирования научного мировоззрения школьников // Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна / Сборник статей. ФГБОУ ВПО «НГПУ». – Новосибирск, 2015. - С. 10 - 20.
12. Сокольникова, Н.М. Изобразительное искусство: учебник для уч. 5–8 кл.: В 4 ч. Ч. 1. Основы рисунка. – Обнинск: Титул, 1996. – 96 с.: цв. ил.

Amanzholov Seytkali

Rozanova Daria

THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SYSTEM OF D.N. KARDOVSKY

*Аманжолов С.А. доктор педагогических наук, профессор,
академик МАНПО*

*Московский государственный областной педагогический
университет, Москва, Россия*

Розанова Д.М

*Московский государственный областной педагогический
университет, Москва, Россия*

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ Д.Н. КАРДОВСКОГО

Проблема совершенствования профессиональной художественной подготовки будущего учителя изобразительного искусства всегда имела важное значение в системе художественного образования России. Важнейшей миссией вуза является совершенствование обеспечения подготовки и переподготовки педагогических кадров на уровне современных требований.

Особая роль в повышении качества образования отводится преподавателю, как главной фигуре в сложном процессе формирования будущего специалиста. Общество предъявляет сегодня новые требования к профессионально-педагогической деятельности тех, кто учит и воспитывает новое поколение. В XXI веке остается значимым вопрос о сохранении классического искусства, отечественного художественного наследия. [1]

Именно обращение к художественным явлениям, образной основе реалистического искусства, создает условия для постижения его как части художественной культуры. Это все влияет на эстетическое воспитание обучающихся, формирование у них мировоззрения, за чем следует развитие их духовно-нравственных позиций, эстетических и материальных потребностей. [3,4]

На становление и развитие советской методики преподавания реалистического рисунка и появление в нашей стране специальных художественно-педагогических учебных заведений, готовящих учителей рисования с высшим образованием для средней школы на художественно-графических факультетах при пединститутах, большую роль сыграл российский и советский художник-педагог, ученый Д. Н. Кардовский.

Дмитрий Николаевич Кардовский (1866—1943) — русский и советский график и педагог, профессор, академик ИАХ (1911), заслуженный деятель искусств РСФСР (1929).

Уже к началу своей педагогической деятельности Дмитрий Николаевич обладал строгой и глубоко продуманной системой подготовки молодых художников и художников-педагогов. Методика преподавания изобразительному искусству по системе Д.Н. Кардовского была построена на таких следующих принципиальных положениях:

1) обучение рисунку и живописи от начала до конца должно вестись только с натуры, что первым делом нужно обучаться видеть форму. Он запретил копировать, но следовало иметь её ввиду. Это необходимо для дальнейшего обучения живописи, так как живопись кладётся на каркас-рисунок, по форме;

2) всё обучение изо должно начинаться с рисунка. Обучение основам построения натуры на плоскости — это одна из главных задач преподавателя. Сложную натурную форму ученик должен воспринимать через общую геометрическую — идти от общего к частному по принципу конструктивного построения;

3) необходимо найти отношения «большого» цвета, объёма и др. к меньшему. Тон, свет, тень класть по форме, выстраивая отношения между главным (максимумом) и второстепенным (минимумом). Т.е. держать главного в рисунке, при работе над ним. Вести работу от общего к частному. При построении всей фигуры или только части, к примеру, носа, обучающийся должен руководствоваться пониманием его общей формы. Нос имеет форму призмы, значит, ученик должен строить нос по принципу призмы с учётом характерных особенностей натуры.

Дмитрий Николаевич в системе общего среднего и высшего художественного образования запрещал копирование образцов мировой живописи и рисунка при изучении гипсовой натуры, так как:

- такое изучение великолепных работ великих художников развивает вкус и художественное чутьё, но учащийся будет подавлен этим мастерством, и, не поняв это, приобретёт мёртвые навыки;

- советская художественная школа должна готовить художников-реалистов, а это не возможно без представленных ранее трех принципов методики самого автора;

- нужно обучать ученика основным законам построения. Ими являются только законы натуры. По результатам исследования автор пришел к выводу, что «важно развивать у учащихся способность рисовать «от себя», по впечатлению. Для этого предлагал делать наброски по 10-15 минут с человеческой фигуры, одетой и обнаженной. Наброски эти должны зарисовывать движение, характер и пропорции; делать их нужно контуром и общим определением большой формы

как на глаз, так и по памяти. А также он утверждал, не ограничиваться только набросками для того, чтобы наряду с законченными рисунками, учащийся приучался доводить свою работу до совершенства.

Педагогические принципы Д.Н. Кардовского сводились к тому, что "задачи школы" всегда отделялись от "задач искусства". И если в школе будущий художник должен был крепко усвоить "то, что идет от закона природы", то в дальнейшем, формируя свой творческий метод, он должен опираться на другой закон, "который на основе природы" открывает сам, так как "понять этот закон в школе невозможно", - считал Д.Н.Кардовский. Тем самым он не посягал на выбор учеником "собственного пути в искусстве, внимательно относился к поискам индивидуальности уже в ученических работах.

Педагогические системы Н.Д.Кардовского, его научные взгляды и методические труды в области методологии и методики преподавания изобразительного искусства, формировавшиеся в начале XX века, сегодня являются основополагающими для развития нового направления в художественном образовании в новом веке.[2,5] Труд Н.Д.Кардовского явился значительным вкладом в теорию методики. Такого серьезного и глубокого изучения вопросов методики в тот период мы не находим ни у одного, даже самого выдающегося представителя педагогической мысли в области обучения рисованию. Все они ограничивались изложением общетеоретических положений педагогики. А художники-педагоги основное внимание обращали на правила рисования и обходили вопросы педагогики. Между тем основная масса учителей нуждалась именно в раскрытии самой методики преподавания. Русская школа рисунка, в особенности в первой половине XIX века, находилась на очень высокой ступени развития и ее вклад в теорию и практику преподавания рисования был весьма значительным. Много было сделано в этот период и в области издания различных пособий по рисованию. Целый ряд пособий представляет большой интерес как с методической точки зрения, так и с точки зрения художественного оформления.

Педагог XXI века должен обладать творческими составляющими своей профессиональной деятельности, инициативностью, новыми знаниями, интересными креативными решениями, поиском, активностью, саморазвитием и самореализацией, а также важными становятся непрерывность образования и регулярное повышение квалификации. Только тогда образовательный процесс в вузе станет процессом воспитания и обучения, целью которого является достижение высоко-го уровня интеллектуального, этнокультурного и физического развития и профессиональной компетенции студентов.

В настоящее время научные и педагогические идеи Н.Д.Кардовского прочно закрепились и вошли в содержание художественно-

педагогического образования, отразившись в стандартах нового поколения для всех типов образовательных учреждений России.[4]

Невозможно в одной статье охватить и осветить всю многогранную деятельность выдающегося ученого, достойного гражданина и учителя.

Литература:

1. Ломов С. П. - Дидактика художественного образования. М.: ГОУ Педагогическая академия, 2010. – 104 с.
2. Ростовцев Н. Н. - Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М.: АГАР, 2007. – 256 с.
3. Аманжолов С.А. Рисунок вчера, сегодня, завтра. М.: «ПРОМЕТЕЙ», 2013, С.140-144,
4. Аманжолов С.А. Академик С.П.Ломов и его научно-педагогические ценности. Образование. Наука. Культура. Сборник научных статей Материалов Международного форума. Гжельского государственного университета, 2019, С.191-194.
5. Метод обучения рисунку Д.Н. Кардовского и его вклад в разработку программ по изобразительному искусству. – КиберПедия.

Seitkazy Perizat, Abibulayeva Aizhana, Asylbekova Marziya

THE SIGNIFICANCE OF DEVELOPING TRANSVERSAL COMPETENCE IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Сейітқазы П.Б.,

педагогика ғылымдарының докторы, профессор,

Абибулаева А.Б.,

педагогика ғылымдарының докторы, профессор,

Асылбекова М.П.

педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор,

Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті

**ЦИФРЛЫҚ ОРТАДА ТРАНСВЕРСАЛДЫ ҚҰЗЫРЕТТІЛІКТІ
ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ**

AP14870088 «Болашақ мұғалімдердің трансверсалды дағдыларын дамытудың инновациялық моделін әзірлеу және енгізу» (Финляндия, Эстония тәжірибесі негізінде) Мақала ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігі Ғылым комитетінің гранттық жобасы аясында жарияланды.

Цифрландыру – бәсекеге қабілетті экономиканы дамытуды және халқының тұрмыс сапасын жаңа деңгейге көтеруді мақсат тұтқан әлем мемлекеттері жаппай ұстанып отырған тренд. Білім саласындағы

цифрландырудың басты міндеті білім беру сапасын арттыру, халықаралық деңгейде «жасанды интеллект» және «ауқымды деректер» жасау саласында бәсекеге қабілетті трансверсалды құзыретті маман дайындаудағы өзекті мәселелерді шешу болып табылады.

Қазақстанда 2017 жылдан бастап «Цифрлық Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасы [1] іске асырылып келеді. Осы бағдарламаның аясында жүзеге асырылып жатқан барлық іс-шаралар мен жобалар мемлекеттік басқарудың тиімділігі мен ашықтығын арттыруға, халықтың жұмыспен қамтылуын қамтамасыз етуге, білім және денсаулық сапасын, еңбек өнімділігін жақсартуға бағытталады. Айта кету керек, «Цифрлық Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасын жасау барысында көптеген өркениетті, дамыған елдердің тәжірибесі қолданылды. Олардың қатарында цифрлық технологияны іске асыру жолында толағай жетістіктерге қол жеткізген Австрия, Дания, Аустралия, Канада мен Сингапур секілді елдерді мысалға келтіруге болады.

2000-жылдардан бері қарай, республика көлемінде білім беру саласының цифрландыруына, болашақ мамандардың цифрлық сауаттылықтары мен мәдениетін қалыптастыруға бағытталған ауқымды зерттеу жұмыстары орындалды. Олардың ішінде диссертациялық, дипломдық зерттеу жұмыстары, ғылыми-тәжірибелік конференция, семинар аясында жарық көрген ғылыми мақалалар бар. Қазақстандық зерттеушілер осы мәселені зерделеген Америка және Батыс елдеріндегі (L.Masterman, D.Ifenthaler т.б.) және көршілес Ресейдегі ғалымдардың (А.А. Новикова, Т.С. Моспан және т.б.) еңбектерін негізге ала отырып, әр түрлі бағыттар бойынша ғылыми-зерттеу жұмыстарын жариялауда.

Атап өтетін болсақ, отандық ғалымдардың ішіндегі Г.Қ.Нұрғалиева, Г.Б. Ахметова, Ғ.Б.Саржанова және т.б. зерттеулерінде ақпараттық технологияларды оқу-тәрбие үдерісінде пайдалану мәселелері, компьютер құралдарының білім беру жағдайындағы қажеттілігі мен мүмкіндіктері қарастырылған. Ал, медиабілім беру, цифрлық сауаттылық пен мәдениетті қалыптастырудың маңыздылығы мен оны тәжірибеде жүзеге асыру жолдары, сондай-ақ БАҚ және цифрлық құралдарды білімдік және тәрбиелік мақсатта пайдалану мәселелері П.Б.Сейітқазы, Е.Ж.Масанов, А.К.Абдиркенова және т.б. ғалымдардың еңбектерінде қарастырылды. Осы аталған зерттеу жұмыстарына сүйенетін болсақ, цифрландырудың екі жағы бар. Бір жағынан ол арқылы білім берудің ашықтығын, мобильділігін, оқу үдерісінің тартымдылығын, көрнекілігін және білім беру ұйымдарының өзара әрекеттестігінің желілік моделін дамытуға болады. Екінші жағынан, цифрландыру жаңа білім беру жағдайын құруға, білім беру жүйесіне жаңа өзгерістердің енуіне алып келеді.

Көптеген ғылыми зерттеулерде цифрландырудың әсерінен болатын білім беру жүйесіндегі өзгерістер кеңінен талқылануда. Цифрландырудың оң әсері ретінде білім алушылардың ақпараттық ресурстарға кең қолжетімділігі; жеке білім беру траекторияларын құру мүмкіндігі; білім беру ұйымдары қызметінің ашықтығы; оқытушылар мен студенттер арасындағы, білім беру процесінің басқа да субъектілері арасындағы өзара іс-қимылды оңтайландыру; білім беру процесін басқарудың мобильді құрылымдарын қалыптастыру; ақпараттық жағынан сауаттылықты арттыру және т.б. жатады.

Қазақстан Республикасының Президенті Қ.К.Тоқаев 2020 жылы жариялаған «Жаңа жағдайдағы Қазақстан: іс-қимыл кезеңі» атты Жолдауында [2] цифрландыруға «сәнге айналған үрдіске ілесу емес, ұлттың бәсекеге қабілеттілігін арттырудың негізгі құралы», - деп баға берді. Цифрландырудағы негізгі мақсат – бәсекеге қабілеттілікті арттыру, халықтың өмір сүру сапасын жақсарту, оқу-тәрбие процесін жеделдету және жеңілдету, білім беру субъектілерінің жүктемесін азайту. Ең бастысы – білім беру сапасын арттыру. Сондықтан да, цифрлық орта жаһандық трансформациялық үдерістерді ескеру негізінде әлемдік деңгейдегі болашақ маманның трансверсалды құзыреттілігінің қалыптасуына ықпал етеді. Цифрландыру мәселесіне айрықша мән беру – мемлекет қойып отырған маңызды стратегиялық міндеттердің бірі «білім саласындағы жаһандық бәсекеге неғұрлым бейімделген мамандарды даярлауда» тиісті рөл атқарады.

Цифрлық орта ақпараттық технологиялар мен киберкеңістіктің барлық ерекшелігін біріктіреді және белгілі бір деңгейде инфрақұрылымға (телекоммуникациялық / интернет-желілер және компьютерлерден смартфондарға дейін әртүрлі есептеу кешендері), құрылымға (интернет, бағдарламалық платформалар мен интерфейс, желілік бағдарламалық хаттамалар) және ультрақұрылымға (инфосфера) ортақ сипаттарды қамтиды [3].

Соңғы жылдары еліміздің білім беру жүйесінде жасалынып жатқан реформалар білімді, алғыр, бәсекеге қабілетті, жауаркершілікті өздеріне ала білетін, коммуникативті, медиасауатты, креативті, сыни тұрғыдан ойлай білетін, дұрыс шешім қабылдап, таңдау жасай алатын, мақсаттар қойып, оған қол жеткізе білетін, ұлттық құндылықтарымызды аялайтын, елімізді бүкіл әлемге паш ете алатын рухани қайратты, трансверсалды құзыреттілікті игерген болашақ мұғалімдер дайындауға бағытталып отыр. Өйткені, бүгінгі таңда ЖОО-ның негізгі мақсаты – қоғамның барлық қажеттіліктерін қанағаттандыра отырып, цифрлық технологияларды қолдана алатын, еңбек нарығында икемділік пен креативтілікке ие, топта жұмыс атқара алатын және өз бетінше шешім қабылдауға қабілетті, өз кәсіби

шеберлігі мен азаматтық, мәдениетаралық танымдары арқылы қоғамға жаңаша серпін бере алатын кәсіби мамандар даярлау болып табылады.

Трансверсалды құзыреттілік еңбек нарығының сұраныстарын қамтамасыз ету үшін шешуші мәнге ие, сондықтан да, кейбір зерттеу жұмыстарында бұл құзыреттілік жұмыс жасауға деген дағды немесе қабілет деп көрсетіледі. Кейінгі жылдары трансверсалды құзыреттіліктің дамуына мейлінше ерекше көңіл бөлінуде. Аталған құзыреттіліктер өмірдің барлық салаларында қолданылуда және даму үстінде, өйткені, бүгінгі күні бұл құзыреттіліктерді, дағдыларды меңгермейінше қоғамның сұраныстарын қанағаттандыру белгілі деңгейде айтарлықтай қиындықтар туындататыны анық мәселе.

Осы тұрғыдан алғанда өз зерттеулерінде М.П.Асылбекова, Т.Н. Отарова ХХІ ғасыр дағдылары немесе ғаламдық дағдыларға: сыни ойлау, көшбасшылық, сандық құралдарды пайдалану, мәселелерді шешу және бірлесіп жұмыс істеу қабілеттерін жатқызады. Себебі «тұлғаның жеке дамуының негізі» және кез-келген білім мен дағдыларды қолдану үшін негіз болып табылады [4].

Зерттеушілердің пікірінше, трансверсалды дағдылар – болашақ мұғалімдерге әртүрлі білім мен жағдайлардағы қажеттіліктерге және өзгеретін талаптарға бейімделу қабілетін бере отырып, олардың білімі мен дамуын тұтас қабылдауын қолдайтын маңызды дағдылар, құндылықтар мен көзқарастар жиынтығын қамтиды. Білім беру саласындағы жиі кездесетін трансверсалды дағдылар қатарына: коммуникативтік дағдылар, топтық жұмыс, өмір бойы білім алу, шығармашылық, ақпараттық және цифрлық сауаттылық жатады.

Maciej Szafranski, Marek Golinski-дің «The acceleration of development of transversal competences» еңбегінде трансверсалды құзыреттіліктер әлеуметтік мақсаттарға жету үшін қажетті жағдайларға сәйкес келетін білім, дағдылар мен көзқарастардың жиынтығы ретінде анықталады. Олар келесі трансверсалды құзыреттіліктерді атап өтеді: оқуды үйрену; әлеуметтік және азаматтық құзыреттер; бастамашылық пен іскерлік сезімі; мәдени хабардарлық [5].

Anastasia Economou Cyprus Pedagogical Institute Research Report on Transversal Skills Frameworks ATS2020 зерттеу жұмысында трансверсалды дағдылар әдетте қатты дағдыларға қарағанда жұмсақ дағдылар ретінде сипатталатын дағдыларды білдіреді. Қатты дағдылар - үйретуге болатын, сандық сипаттағы және әдетте жұмысқа қатысты болса арнайы білімді қамтиды. Жұмсақ дағдыларды оқыту және өлшеу (сандық анықтау) қиын, олар www.ats2020.eu адамның құзыреттілігімен байланысты және тұлғалық-әлеуметтік өзара әрекеттесуге жатады [6].

Monica Tilea, Jon Freyr Johansson, Patrick Murphy (editors) «TRANSMOD Transversal Skills Development in Modern Teaching Practice»

зерттеу жұмысының нәтижелеріне сүйенсек, трансверсалды дағдыларды студенттер бір қарағанда өте өзекті деп санамауы мүмкін. Диплом алу кезінде студенттердің көпшілігі негізінен жақсы баға алуға мүдделі. Алайда, бакалавр деңгейін аяқтап, аспирантураны немесе жұмысқа орналасуды бастағанда, олар шындықпен бетпе-бет келеді. Мысалы, PhD білім алушыларынан өздері дайындалып жатқан сала бойынша арнайы құзыреттер ғана талап етілмейді. Сонымен қатар, олар адекватты зерттеулер жүргізе алуы керек (тиісті дереккөздерді табу, идеяларды шығарып алу және өңдеу), ақпаратты өз көзқарастары арқылы сүзгілеу (сыни тұрғыдан ойлау), өз идеялары мен тұжырымдамаларын шығару (шығармашылық). Бұл PhD докторанттарына белгілі бір саладағы білімі мен тәжірибесімен әрі қарай жүруге мүмкіндік беретін дағдылар жиынтығын дамыту керек екенін білдіреді [7].

D. Goggin, I. Sheridan, «Towards the Identification and Assessment of Transversal Skills» зерттеулеріне сүйенсек, қазіргі уақытта дағдылар мен құзыреттердің мәні туралы халықаралық консенсус жоқтың қасы. Дағдылар мен құзыреттердің анықтамалары Еуропалық Комиссияның ресми құжаттарында әртүрлі болады. Үздіксіз білім алудың негізгі құзыреттері туралы ұсыныс және өмір бойы білім алудың Еуропалық біліктілік шеңберін құру туралы ұсыныс осының дәлелі болып табылады. Бірінші ұсыныста «біліктілік» пен «дағдылар» құрамдас бөлік деп қолданылса, екіншісі «білім» жоғарыдағы екі ұғыммен бір деңгейде деп қарастырады. Трансверсалды дағдылар жұмсақ дағдыларды қамтитын жалпы дағдылар деп аталады, сонымен қатар АКТ, тілдік және когнитивтік дағдыларды (бірлесу, келіссөздер жүргізу және ақпарат алмасу сияқты) қамтиды. [8].

В.А.Кононованың «Трансверсальность: эволюция термина через призму корпусов и других контекстов» атты ғылыми жұмысында автор трансверсалды дағдылар терминінің эволюциясы XIX ғасырдағы математикалық шеңберлермен шектелген контексттерінен іздеуге тырысады. Соңғы онжылдықта «трансверсалды дағдылар (трансверсалды құзыреттілік)» термині пайда болды, және ол қазіргі заманғы білімге негізделген қоғамда сұранысқа ие жеке дағдылардың сапалық сипаттамаларын ұсыну кезінде қолданылуда деп қорытынды жасалады [9].

Түйіндейтін болсақ, еңбек нарығы қойған міндеттерді орындау үшін техникалық құзыреттіліктер жеткіліксіз. Қоршаған ортамен қарым-қатынасты, іскерлік қатынасты және мәселелерді шығармашылықпен шешу қабілетін қалыптастыруға көмектесетін трансверсалды құзыреттіліктерді дамыту заман талабы десек болады. Цифрлық ортаның мүмкіндіктері трансверсалды құзыреттіліктері қалыптасқан болашақ мамандарды даярлауға қолайлы жағдай туғызады.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасының «Цифрлық Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасы. ҚР Үкіметінің 2017 жылғы 12 желтоқсандағы № 827 қаулысы.– [Электронды ресурс] <https://adilet.zan.kz/kaz/docs/P1700000827>
2. Қазақстан Республикасының Президенті Қ.К.Тоқаевтың «Жаңа жағдайдағы Қазақстан: іс-қимыл кезеңі» Қазақстан халқына Жолдауы (1.09.2020).– [Электронды ресурс]. https://www.akorda.kz/kz/addresses/addresses_of_president/memleket-basshysy-kasym-zhomart-tokaevtyyn-kazakstan-halkyna-zholdauy
3. Трудности и перспективы цифровой трансформации образования / под. ред. А.Ю.Уварова, И.Д.Фрумина. – Москва: Изд.дом Высшей школы экономики, 2019. – 344 с.
4. Асылбекова М.П., Сейітқазы П.Б., Отарова Т.Н. Әлемдік білім беру кеңістігінде трансверсалды дағдының қалыптасу жағдайы // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Педагогическое образование в 21 веке: приоритеты и поиски», посвященной памяти профессора А.А.Молдажановой. – Астана, 2022. - 46-54 с.
5. Maciej Szafranski., Marek Golinski (editors). The acceleration of development of transversal competences / Centria University of Applied Sciences 2017.–210p. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/132425/978-952-7173-26-8.pdf?sequence=1>
6. Anastasia Economou Cyprus Pedagogical Institute Research Report on Transversal Skills Frameworks ATS2020 / Assessment of Transversal Skills 2020 <http://www.ats2020.eu/>
7. Monica Tilea, Jon Freyr Johansson, Patrick Murphy (editors). TRANSMOD Transversal Skills Development in Modern Teaching Practice / <http://proiecte.ucv.ro/transmod/>
8. D. Goggin, I. Sheridan Towards the Identification and Assessment of Transversal Skills / 13th International Technology, Education and Development Conference, 2019. <https://library.iated.org/view/GOGGIN2019TOW>
9. Кононова В.А. Трансверсальность: эволюция термина через призму корпусов и других контекстов / Вестник пермского университета. российская и зарубежная филология, 2020. -34-42 с.

Borambaeva K.S., Kasymova A.A.
**METHODOLOGICAL ORIENTATION
IN THE PROCESS OF WORKING WITH A SCHOOL SONG AT
MUSIC LESSONS**

Борамбаева К.С., Касымова А.А.
**МУЗЫКА САБАҒЫНДА МЕКТЕП ӘНІМЕН ЖҰМЫС ІСТЕУ
БАРЫСЫНДАҒЫ ӘДІСТЕМЕЛІК БАҒЫТ**

Шығармашылықпен айналысатын музыка пәнінің мұғалімдері әркім қол жеткізе алатын, қызықты да әсерлі, шәкірттерге де ұстаздарға да қуаныш әкелетін ән-күйдің репертуарын үнемі жанартып отыруды қажетсінеді.

Өлеңмен таныстыру әдетте ұстаздың өзінің көрсетуінен басталады, оның мақсаты – ұсынылатын өлеңге балаларды қызықтыру. Көрсету дегеніміз ұстаздың қысқаша ғана кіріспе әңгімесі, одан кейін әнді ұстаздың өзінің әсерлі түрде орындауы. Ұстаз әнді шәкірттерге ұнайтындай етіп орындауы керек. Әнді жаттау - сөйлемдерді жаттау арқылы, баяу екпінмен жүргізіледі. Сөйлемді көрсете отырып, ұстаз оның әуенінің мазмұны мен екпіндік суретіне назар аударады. Жаттау кезінде мұғалім балаларға мәтінді ұғынып, анық айтуына қол жеткізуге тырысып, түсініксіз сөздердің мағынасын түсіндіреді. Педагог әнді жаттау кезінде «жаңғырық», «тізбек бойынша», «сурет бойынша өлең айту», (бұл тәсілдердің бәрі оқушыларға мәтінді игеруге көмектеседі), «а капелла» тәсілімен айту (мұғалім балалардың дауыс ырғағының тазалығын естігісі келгенде), «өлеңді ішінен айту» әуен қозғалысын қолмен көрсетіп, мәтінді сыбырлап айту арқылы және т.б. түрлі әдістемелік тәсілдерді қолдануы керек. Егер өлең шумақ түрінде жазылған болса, онда оны жаттауды қайырмасынан бастаған дұрыс. Бастауыш мектептің балаларымен жұмыс істегенде, сүйелдемелеуі әуенді қайталайтын шығармаларды қолданған дұрыс. Бастауыш мектеп балаларының еркін зейінінің жеткіліксіздігінен сабақта бір шығармамен емес, аз дегенде өзгешелігі қарама-қайшы екі шығармамен жұмыс істеу керек, әрі балалардың зейінін арттыру үшін міндетті түрде сабақ жүріп жатқанда әрекет түрін алмастыру керек. Егер балалар өлеңді бұрын естіген, бірақ сөзін толық білмейтін, немесе мүлдем білмейтін болса, немесе оқытушы оқушылардың белгісіз материалды үйрену нәтижесінде біртіндеп өздеріне қызықты музыканы «ашқанын» қаласа, өлеңді жаттауды алдынала көрсетусіз бастауға болатын жағдайлар болады. Өлеңмен жұмыс істеген кезде, мұғалімнің сүйемелдеуі балалардың дауыстарын басып тастамауы өте маңызды. А капелламен өлең айту орындаушылардың дауыс ырғағының тазалығын естуге және бала жүрегінің тереңіне үңіліп, олардың өлең айтуының шынайылығын көруге көмектеседі. Мектеп өлеңдерімен

жұмыс істеу – көп жоспарлы үдеріс. Сазгердің көркемдік ойының орындалуын жүзеге асыру үшін, музыка мұғаліміне, сыныпты өзінің еркіне бағындыра білу мақсатында репетициялық процесті игеруден басқа, орасан зор әрі көп еңбек сіңіруді талап ететін алдын алу жұмыстарын, атап айтқанда: өлеңнің эмоциялы-мәндік мағынасын анықтауы, оқу-тәрбиелік мақсатын қоюы, өлеңді жаттау кезінде пайда болатын қиындықтарды анықтауы, оның орындалу жоспарын, сондай-ақ дайындық жоспарын жасауы, өлеңнің материалына дауыс жаттығуларын дайындауы керек. Бұның бәрі музыка мұғалімінің алдын-ала дайындық жұмыстары.

Әнді оқушылармен жаттаудың, дайындығы бар үлкендер аудиториясымен жаттаудан едәуір айырмашылығы бар. Мектепте мұғалімге балалардың музыкалық қабілеттері мен дауыс аппараттарының дамымауымен, олардың өлең айта алмауымен байланысты қиындықтарды жеңуіне тура келеді. Осыған қарамай, оқушылар аудиториясымен жұмыс істегенде, үн шығару сапасына, мүсінділікке, орындаудың айқындылығына қол жеткізу міндеттен алынбайды. Мектепте мұғалім алдына, өлең айтуды үйрету, дем алу, дыбысты құрастыру, шағын диапазонда интонациялық дұрыс айту, көбінесе сатылы қозғалыспен, жүйемен, дыбысты созу сияқты оқу міндеттерін ғана емес, балаларға өлеңді мәнерлеп айту, олардың музыкалық естуі мен жадын дамыту, музыка мен ән айтуды сүю сияқты педагогикалық міндеттерді де қояды. Вокалдық машық кешенді құрастырылады, алайда үн шығарудың барлық кемшіліктеріне бірден назар аудару мүмкін емес. Педагогикалық міндеттерді анықтағаннан кейін, оқушылардың музыкалық және ән айту мүмкіндіктерін талдаудың негізінде мұғалім, жүйелі түрде оқу міндеттерін құрастырады. Міндеттердің дұрыс қойылғанының нысанасы, балалардың ән айтуға деген көзқарастары болып табылады. Балалардың зейіні мен қызығушылығының азаюы, өлең жаттаудың мазмұны мен әдістерін өзгертудің қажеттігін білдіреді.

Мектеп өлеңдерін жаттаудың тәсілдері әр түрлі, бұнда тек қана үдерістің басты сәттерін жүйеге келтіруге болады:

- 1) педагогтың қысқа кіріспе сөзі;
- 2) ұстаздың өлеңді орындауы (көрсетуі);
- 3) ән туралы балалармен әңгіме;
- 4) өлеңнің ақындық мәтінін оқу;
- 5) өлеңді жаттау (дайындық жоспары).

Өлеңді жаттауды үш кезеңге бөлуге болады: бірінші шумақты таныстыру және игеру, өлеңнің бәрін жаттау, пысықтау және әнді мәнерлеп орындау.

Өлеңді таңдау маңызды. Бірінші кезеңде мектеп өлеңдері келесі талаптарға сай келуі: а) түрі - өте қысқа, бір кезеңнен көп емес; б)

әуені - әйгілі, сазды, сарынды; в) ырғағы - өте қарапайым, алмасуы 2 - 3 ұзақтық түрінен аспағаны; г) дауыс басқаруы - айқын, табиғи, диатоникалық түр құрылымымен; д) дауыс партияларының диапазоны октавадан аспауы керек. Бұл талаптарға әсіресе жоғары көркемдік құндылықтары бар және балалар тез игеріп алатын халық әндері сай келеді. Егер өлең балаларға ұнаса, оны жаттау да оңай болады, сондықтан да таңдағанда сазды, көңілді, оңай еске сақталатын, мәтіні қызықты өлеңдерді таңдау керек.

Ұстаздың алға қойған мақсатындағы қиындықтардың біртіндеп өсуі, жұмысқа күрделірек және де өзінің әуенімен әрі мәтінімен балаларға ұнайтын өлеңдердің қосылуына сай келуін есепке алу керек. Бұл мектептегі сабақта ән айтумен әуестенушіліктің жағдайын қамтамасыз етеді.

Қысқаша кіріспе сөзде мұғалім балаларға өлеңнің атын, оны кім жазғанын хабарлауы тиіс. Өлеңнің сипаттамасына байланысты оның мазмұны туралы шамалы әңгімелеу керек. Түсініктемелер қысқа әрі бейнелі түрде берілуі тиіс, сонда олар мақсатқа тез жеткізеді.

Көрсетуді мұғалім: «Қазір біз жаттайтын өлеңді тыңдаңдар» деген сөзден бастағаны дұрыс. Мұғалімнің өлеңді көрсетуіне қойылатын негізгі талаптар: өлеңді айтқаннан сүйемелдеуі, бір нюансқа ақырынырақ болуы керек, сонда өлеңнің сөзі түсінікті болады. Сүйемелдегенде және өлең айтқанда қателесуге, тоқтап қалуға, сөзін білмей қалуға болмайды. Ән жақсылап жатталып, әсерлене, дұрыс дикциямен, нюанс, агогика бойынша мұғалімнің түсіндіруіне сәйкес, мәнерлеп орындалуы тиіс. Ән фортепианомен сүйемелделгенде, биязы, беймазаламай, әуеннің күрделі секірмелері немесе ырғақ ойнақылығы көбірек айқындалып ойналуы тиіс. Әнді көрсеткенде мұғалім оқушыларға қарап тұруы керек. Әннің орындалуы, жалпы алып қарағанда, айқын, әсер ететін көркем бейне құруы керек. Сонда ғана балалар тыңдаған өлеңді жаттауға ниеттенеді. Мұғалімнің ән айтуы баланың ән айтуына сәйкес, дыбыс сипаттамасы бойынша жеңіл және ұяң, дауыс ырғағы дәл, ырғағы бойынша айқын, баса айтуы байыпты болуы қажет. Егер өлеңді айтып көрсеткенде ол оқушыларға жеткілікті түрде әсер қалдырмаса, онда өлеңмен жұмыс табысты бола қоймас.

Музыка мұғалімінің жұмысындағы маңызды сәт - *ән туралы әңгіме*. Ол, музыка авторларының басқа да шығармаларымен және әннің ақындық мәтінімен таныстыруды, әннің эмоциялық-мәндік мазмұнын талдауды, қосымша құралдарды пайдалануды, балалардың қиялына жүгінуді қажет ететін оқушылардың жас ерекшеліктерін есепке ала отырып жасалуы керек.

Сабақта өлең жаттау әдетте мұғалімнің оны қайталап орындауынан басталады. Өлеңге дайындық жұмысын жүргізу кезінде

оқулық-рөлдік ойындар мен оқулық тапсырмалар, сөйлемдер бойынша жаттау қолданылады. Жұмыстың осы кезеңінде оқытушыға балалардың назарын өлең әуенін жоғары үнді интонациялаудың дұрыстығына, ырғақ айқындығына, ән айтқандағы дем шығару мен үн құрастырудың дұрыстығына, серпіні мен мұқамына аудару керек. Халық әндеріндегі күрделі емес бір дауысты бастамаларды сөйлемдерге бөлмей толық жаттау керек.

Өлең жаттағандағы қойылатын оқу талаптарының үлгі мысалдары:

«өлеңнің бірінші шумағын, бірінші сөйлемін тыңдаңдар»;

«фразаның музыкалық аспаптағы үнін тыңдаңдар», мұғалім ән айтқаннан кейін;

«фраза кімнің есінде қалды, "ле"буынына қосылыңдар.....»;

«"ле" буынына қосылып айтамыз»;

«әуеннің бағытын қолмен көрсетіңдер»;

«бір адам сияқты айтамыз» (мақсат – қосылып айтуға қол жеткізу);

«әуенді дәл интонациялап "та" буынына қосылыңдар»;

«баяу сөздерімен айтамыз»;

«екінші жолды тыңдаңдар, алдыңғысына ұқсастығы бар ма екенін анықтаңдар»;

«ерінді сүйірлеп, демді мұрын арқылы аламыз» және т.б.

Ән айтудың талаптары тұрақты өзгеріп отырғандықтан, әуенді қайталай берген балаларды жалықтырмайды. Тапсырманы бергенде мұғалім өте қысқа айтуы керек. Оның әрбір берген тапсырмасы – белсенді талдау жасаудың нәтижесі. Ол үн шығаруды талдайды, оның кемшіліктерін анықтайды, бірінші кезекте нені жою керегін таңдайды, қадай әдіспен жою керегін шешеді.

Екінші жол бірінші жол сияқты жатталады, сосын екі жол қосылады. Келесі жолдар жатталады және алғашқыларға қосылады. Одан соң бірінші шумақ толық орындалады. Әдетте қиын жатталатыны бірінші жол, әрі қарай оқушылар әуенді жылдам есте сақтайды. Жатталған бірінші шумақты пысықтау үшін, оны 2-3 рет қайталау, сыныптастардың бір қатарының, сосын келесі қатарының қалай айтқанын тыңдау керек. Бұл уақытта оқушылардың бір бөлігі басқаларының айтқандарын бағалайды. Сабәк кезінде оқушылардың бәрінің жұмыс істегендері дұрыс, әсіресе әнді нашар айтатындар.

Сосын екінші шумақ жатталады. Шумақтың мәтінін бәрі бірге мәнерлеп оқиды, сосын өлеңді екі жолды бірге қосып айтады және оны 3-4 рет қайталайды. Бұл жағдайда мұғалім ән айтудағы дем шығарудың дұрыстығына, ауыздың дөңгелек қалыбына және бірыңғай

дыбыс басқаруға қол жеткізеді. Енді жұмыс өлеңді жаттау ғана емес, оның сапасына қол жеткізуге қарай жүргізіледі.

Әдетте бір туындымен жұмыс әлденеше сабаққа бөлінеді: бірінші сабақта оқушылар өлеңмен танысып, бірінші шумағын жаттайды, екіншіде – бірінші шумақты қайталап, келесі шумақтардың мәтіндерін жаттайды, үшіншіде – мұғаліммен бірге орындау жоспарын құрастырады.

Бастауыш мектеп оқушыларының еркін зейінінің жеткіліксіздігінен (әсіресе І-ші және ІІ-ші сыныптар) әрбір сабақта бір шығармамен емес, аз дегенде өзгешелігі мен қиындығы қарама-қайшы екі шығармамен жұмыс істеу керек. Мысалы, өлеңдердің біреуі алдыңғы сабақтардан таныс болса, екіншісі жаңа өлең; егер біріншісі – сипаттамасы бойынша – ойнақы, болса, екіншісі – байыпты және баязы болуы мүмкін және т.б.

Сүйемелдеуі әуенді қайталамайтын, оны тек үйлесімді қолдайтын өлеңдермен жұмыс істеу, күрделірек болып есептеледі. Осындай өлеңдерге жүгіну, өлеңді екі дауыспен айтуға оқушыларды дайындауға көмектеседі. Бұл жағдайда балаларға дауыс пен сүйемелдеудің үйлесуін тындауды үйрету маңызды.

Сүйемелдеуді керек етпейтін туындылармен жұмыс істегенде балаларды алдын ала дайындаған пайдалы (мұғалім бірінші дыбысты айтады, балалар оны ұзақ тындап, қосылып қайталайды), фермата (кідіру) мұғалімнің көрсетуі бойынша жеке дыбыстарда қолданады.

Мектепте айтылатын өлеңдерді жаттау кезінде пайда болатын мәселелердің алдын алу мүмкін емес. Күнделікті практикалық жұмыста көптеген мәселелер туындайды, оған жауапты музыка мұғалімі нақты жағдайды есепке ала отырып, өзі іздеп табуы керек.

Әдебиеттер:

1. Ән сабағы. Учебно-методическое пособие для начальных классов казахских школ. /в сопровождении баяна/. – Алматы: Өнер, 1997
2. Музыка хрестоматиясы 1 класс. Құрастырған Р.Жәрдемалиева, Г.Қарамолдаева, А.Исағұлова. – Алматы, «Өнер», 1986.
3. Музыка хрестоматиясы 3 класс. Құрастырған А.Исағұлова, А.Бәйментаева, Д.Атаханова. ҚазақССР халыққа білім беру министрлігінің коллегиясы бекіткен – Алматы, «Өнер», 1990.
4. Музыка хрестоматиясы 4 класс. Құрастырған Г.Қарамолдаева. – Алматы, «Өнер», 1981.
5. Кабалевский Д.. Каждый класс – хор. Музыка. М. Просвещение. 1985 г.
6. Попов В.. Школа хорового пения. Музыка. М. 1973 г.

BASIC PRINCIPLES OF STAGE SKILLS IN ACADEMIC SINGING

Амин И.И.,

Абдинуров А. К., өнертану кандидаты

АКАДЕМИЯЛЫҚ ӘН ОРЫНДАУДАҒЫ САХНА ШЕБЕРЛІГІНІҢ НЕГІЗГІ ПРИНЦИПТЕРІ

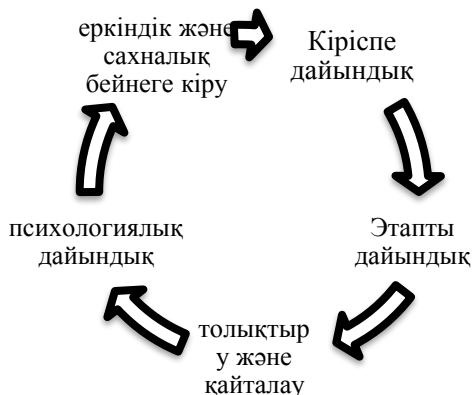
Академиялық вокал орындауды үйретудің басты мақсаты – вокалды орындау мәдениетін қалыптастыру, классикалық жанрлардың музыкасы арқылы жас әншілерді көркем образдарды қабылдауға және таратуға дайын болуға тәрбиелеу. Осы мақсат аясында ән орындаушылардың сахна мәдениетін игеру міндеті және эмоциялар, сахнадағы еркіндікті сезіну өте маңызды. Бұл сахнада өнер көрсетудің негізгі міндетін жүзеге асыруға ықпал ететін ән орындаушысының мінез-құлық шаралары мен психологиялық көзқарастарының жиынтығын білдіреді. Өкінішке орай, вокалды оқыту тәжірибесінде мұғалімдер көбінесе дауысты шығаруға, вокалдық техниканы дамытуға басымдық береді, бірақ вокалды оқытудың маңызды компоненттерінің бірі – ән айтуға жеткілікті назар аудармайды. Бұл орындалған шығарманың мазмұнына сәйкес келетін, эстетикалық тұрғыдан тексерілген, тыңдаушымен толыққанды көркемдік қарым-қатынасқа бағытталған сахналық ән айтуға білімалушының дайындығын қалыптастыру процесінің ұйымдастырылмауында, әдістемелік тұрғыдан ескерілмеуінде көрінеді.

Музыкалық шығармада абстрактілі және нақты ойлау, логика мен түйсігі, шығармашылық қиял, белсенділік, тез шешім қабылдау қабілеті бар эмоционалды жауаптылықтың синтезі жетекші рөл атқарады. Көптеген педагогикалық практиктер балалар шығармашылығының тәрбиелік маңыздылығын көрсетеді. Б.Л.Яворский [7, 76] оқушының музыкалық шығармашылығының тәрбиелік мәні ең алдымен процестің өзінде көрінеді деп санайды, өйткені бұл мұғалімге оқушының музыкалық ойының барысын байқауға мүмкіндік береді. Б.В.Асафьев [1, 86] шығармашылық музыкалық материалды тереңірек игеруге және оқушылардың музыкалық қабілетін дамытуға ықпал етеді деп жазды. Б.М.Теплов [6, 86] білім беру кезеңінде өнерге деген көзқарастың негізі қаланған кезде шығармашылықтың маңыздылығына назар аударды. Н.А.Ветлугина [4] шығармашылық-әлемді бейнелі көру қабілетін дамытудың маңызды шарты және құралы. Көптеген мұғалімдер мен психологтардың пікірінше, дәл осы байланыс оқушылардың белсенді шығармашылық дамуын қамтамасыз ететін негіз болып табылады. Ән

орындаушылық музыкалық іс-әрекеттің дағдыларын игергеннен кейін ғана ол музыкалық шығармашылықтың белгілі бір түрінде өзін айқын, тікелей білдіре алады.

Кесте 1

Ән айту кезіндегі дайындық барысының негізгі ерекшеліктері



Бұл (кесте 1) жалпы ән айту кезіндегі дайындық барысының негізгі ерекшеліктерін көрсетеді.

Сахнаға шыққан кезде кейбір музыканттардың мазасыздығы кез-келген стресстік жағдайға тән ағзадағы өзгерістермен бірге жүреді. Сахнаға әрбір шығу-әртістің одан әрі шығармашылық өсуін ынталандыратын жауапты актісі болып табылатын қарқынды шығармашылық еңбегінің нәтижесі. Ән орындаушысының табиғатының әртүрлі қасиеттері – ерік, ақыл, терең эмоциялар, шығармашылық қиял – мұның бәрі белгілі бір дәрежеде көпшілік алдында сөйлеу кезінде көрінеді.

Орындаушылардың эмоционалды жауаптылығын дамыту бойынша жұмыстың әртүрлі кезеңдерінде оқытудың әртүрлі әдістерінің жиынтығын қолданған жөн: визуалды, ауызша, эмоционалды-бейнелі, практикалық, эмпатия әдісі. Мұғалімнің аталған әдістердің әрқайсысын қолдануы сабақтың мазмұнына да, олардың әр жағдайда тиімділік дәрежесіне де байланысты болуы керек. «Әдіс» - мақсатқа жету тәсілі, белгілі бір тәртіппен реттелген іс-әрекет [2, 56].

1. Музыкалық тәрбиедегі көрнекі әдіс бірнеше түрге ие: көрнекі – есту (мұғалімнің вокалдык шығарманы көрсетуі, аудиоматериалды тындауы және т.б.); көрнекі-визуалды (репродукцияларды, иллюстрацияларды, көрнекі-бейнелі құралдарды көрсету және т. б.); көрнекі-қимыл (қол қимылдарын пайдалану, пластикалық және қолмен интонациялау). Мұғалімнің көрсетілімі орындаушыға жұмыстың тұтас

бейнесін көруге мүмкіндік береді, белгілі бір жағымды эмоциялар тудырады, бұл оқушыны одан әрі шығармашылыққа итермелейді.

2. Ауызша әдіс-әңгімелесу, диалог және т.б. Музыкалық білім беруде бұл әдіс қажетті ақпаратты беру ретінде емес, білімалушының музыкалық өнермен рухани қарым-қатынасына бағытталған бейнелі-психологиялық көзқарас ретінде түсініледі. Яғни, музыканы ауызша түсіндіру үшін сөйлеу күнделікті емес, бейнелі болуы керек.

3. Практикалық әдіс, оны көркемдік-практикалық деп те атайды-бұл орындаушылардың шығармалардың көркемдік мәнерлілік құралдарын түсіну, бағалау және талдау қабілеттерін, сондай-ақ осы білімді практикада, атап айтқанда ән айту процесінде қолдана білуін қалыптастыру.

Музыкалық педагогикада музыкалық тілді тереңірек түсінуге бағытталған өзіндік ерекше әдістер бар:

1. Эмпатия әдісі орындаушылардың өздерінің өмірлік тәжірибелерін жанарту арқылы музыкалық шығарманы салыстыруға және сезінуге мүмкіндік береді;

2. Вокалды тәрбиелеу процесінде салыстыру әдісін, сондай-ақ қарама-қарсы салыстыру әдісін қолдану маңызды-екі немесе одан да көп түрлі бейнелерді салыстыру, олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтарын анықтау;

3. Орындаушының шығармашылық белсенділігін, оның ассоциативті-бейнелі ойлауын белсендіру үшін музыкалық педагогикада ассоциативті салыстыру әдісі қолданылады. Түрлі-түсті метафораларға, салыстыруларға тоқтала отырып, мұғалім оқушыда белгілі бір психикалық күйлер тудырады, ондағы белгілі бір эмоционалды реакцияны табады;

4. Бұл әдіске жақын жерде оқушылардың бейнелі және ассоциативті ойлауына негізделген эмоционалды-бейнелі әдіс бар. Ән айту процесін эмоционалды түрде бейнелеу әдістері және оның терминологиялық сипаттамасы вокалды-педагогикалық практикада кең таралған. Олар әншінің дауысын қалыптастыру процесінде, вокалдық техникаға әсер етуде, сондай-ақ музыкалық және көркем экспрессивтілік құралы ретінде үлкен рөл атқарады, өйткені олар әртүрлі эмоционалды жағдайларға сүйенеді, сондықтан орындаушының эмоционалды жауаптылығын дамытуға көмектеседі. Бейне мен эмоциялар – ән айтуды үйренудің маңызды психологиялық құралы, музыкалық шығарманың мазмұнын тыңдаушыға жеткізудің негізі. Білімалушылардың вокалды педагогикасында эмоционалды-бейнелі оқыту әдістері өте қажет.

Қазіргі уақытта бәсекеге қабілеттілікке қол жеткізу үшін техникалық әдістердің кең ауқымы болуы керек. Эмоционалды тапсырмаларды қосу тәсілі көптеген нақты вокалды-техникалық

шешімдерді шешуде де қолданылады. «Эмоционалды оқыту әдісі» П.И. Сикур еңбегінде кездеседі [5], онда мен толығырақ тоқталғым келеді. Орындаушының міндеті – кез-келген көңіл-күйді ерікті түрде ояту. Кез-келген жағдайды оңай елестету қабілеті тиісті қиял жаттығулары арқылы дами алады. Әр түрлі эмоционалды жағдайларды есте сақтауды үйрену керек, содан кейін қиял арқылы оларды жандандырып, шығармашылық процеске қосу керек. Бұл әдістің мәні – орындаушы мәтінді айтуға және әр түрлі эмоционалды субтексті (қуаныш, қайғы, ашуланшақтық және т.б.) музыкалық тіркестерді айтуға дағдыланған. Дауыстың эмоционалды экспрессивтілігі өте жақсы дамиды, ал дауыс қалыптастыру механизмі еріксіз жақсарайды. Осы мақсатта П. Сикур әр түрлі жаттығуларды қолдануды ұсынады: дауысты дыбыстарға, буындарға ән айту, әр түрлі эмоционалды субтексті бар таныс шығармалардан жеке әуезді сөз тіркестерін айту; музыкалық фразаны нақты ұсынылған жағдайларға айту: қиял залы немесе жақын орындаушы, орындаушытер тобы (егер зал қиялға айналса, онда орындаушы жеке көрермендердің киімінің түсін, бет-әлпетін, мінез-құлқын нақты көрсетуі керек).

Академиялық ән бірлестігінде оқитын орындаушы сахнада қайта жаңғыра отырып, сахналық бейнені жасайтын суретші болуы тиіс. Оның әрекеттері сөз, ән, бет-әлпет, ым-ишара көрінеді. Мұғалімнің міндеті – оқушының сахна өнерінің негізгі заңдылықтарын білетін, өзінің ішкі аппаратын қолдана алатын және барлық музыкалық құралдарды: дұрыс, мағыналы ән айтуды, экспрессивтілікті, музыканы, пластиканы, түпкілікті әрекетке бағынатын және басқарылатын сахналық бейнені құрудың құралы ретінде өзін-өзі басқаруға үйрету. Танымал музыкант-орындаушы Д.Д.Благо [3, 2-9б] көркем образдарға деген құштарлық сахналық күйдің ерекшеліктеріне жағымды әсер етеді деп сендірді. Мәтінмен жұмыс жасау кезінде дикциямен қиындықтарды пысықтаумен қатар, әннің драмасымен жұмыс істеу маңызды. Техникалық жұмысты аяқтағаннан кейін шығармашылық жұмыспен айналысу керек. Барлық мәтінді өлең ретінде оқу керек. Олар әннің драмасын айтады. Вокалист өзі орындайтын әннің сөзін мағынасы мен сезімімен толтыра білуі керек. Әр орындаушы әрдайым және бәрінен бұрын музыканың мағынасы туралы ойлануы керек. Вокалды сөйлеудің экспрессивтілігі көптеген жағдайларға байланысты:

1) әншілердің санасын дыбыстық-айтылым актісінде, әншілік актісінде қолдану қажеттілігі;

2) орындаушылардың дыбыстық бейнені қалыптастыруға терең, ішкі бағыттылығы;

3) поэтикалық тілдің экспрессивті мүмкіндіктерін, оның дыбыстық құралдарын білу (қарапайым лингвистикалық білімдер мен түсініктердің болуы);

4) музыкада айтылатын сөздің дыбыстық сәйкестігі туралы нақты идеялар өзектендірілетін әншілік дағдыларды жүйелі және саналы түрде жаттықтыру;

5) әншінің өзін-өзі бақылау дағдысының болуы;

6) көптеген динамикалық стереотиптерді әзірлеуге негізделген психологиялық көзқарас – «дыбыс – бейне», «сөз-бейне»;

7) вокалдық шығармада мәнерлі поэтикалық тілдің болуы (орындаушының еркі мен қалауына байланысты емес объективті болмыс ретінде).

Сахналық бейне – автор ойлап тапқан және актер бейнелеген тірі адам. Егер актер макияж жасап, костюм киіп жүрсе, бұл әлі реинкарнация болмайды. Реинкарнация-бұл кейіпкердің әлемін түсіну мен енуден, онымен бірігуден басталатын ұзақ процесс. Бұл әлемге ену үшін актер осы адамның өмірін ең кішкентай бөлшектерге дейін қиялдауы керек: дәуірдің атмосферасы, ол тұратын қала, оның кәсібі, қызығушылығы, мінезі, мінез-құлқы, қимылдары, жүріс-тұрысы, дауысы, тіпті ойлар және, әрине, мінез-құлық логикасы. Нәтижесінде актер өзінің кейіпкерінің әлеміне толығымен еніп, оның атынан басқа біреудің өмірін шын жүректен өткізеді.

Сондықтан болашақ академиялық вокал орындаушыны тәрбиелеудің негізгі қағидаларының бірі – нақты экспрессивті құралдардың сабақтастығы және бір-біріне мүмкін болмаған кезде сахна өнерінің табиғат заңдылықтарын игеру. Сахнада бейнені бейнелейтін оқушының әрекеті әсіресе айқын және мінсіз болуы керек, өйткені вокализация және музыка ойнау көбінесе іс-әрекеттер үшін беріледі, осылайша сахнада жиі кездесетін қателіктердің бірі жасалады. Жалпы академиялық вокал орындаушысы үшін сахнада өзін-өзі еркін ұстау маңызды рөл ойнайды. Себебі, сахналық эмоция-толқулар ол дауысқа әсерін тигізеді.

Әдебиеттер:

1. Асафьев Б.В Музыкалық ағарту және білім беру туралы тандалған мақалалар. - М.: Ағарту, 1965. – 240 б.
2. Әдіс . <https://ru.wikipedia.org/wiki/әдіс>
3. Благо Д.Д. Методика работы с детским вокальным коллективом – М., 1999г.
4. Ветлугина Н.А Музыкальное воспитание. – М.: 1981 – 240с
5. Сикур П.И. Музыканы білім беру мәселесі ретінде тану: мұғалімге арналған нұсқаулық. – М., 1992. – 234 б.
6. Теплов Б.М *Психология музыкальных способностей*. М.-Л., 1947.
7. Яворский Б.Л Теория и методика музыкального воспитания: Учеб. пособие. – 2-е изд. – СПб., 2000

Juldieva O. I.

THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF IMPROVISATION SKILLS STUDENTS-VOCALISTS OF THE VARIETY DEPARTMENT

Джулдиева О. И.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ ЭСТРАДНОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Джаз характеризуется как открытая динамическая система, для которой свойственен широкий диапазон стилей и жанров, оригинальная система выразительных средств с преобладанием разнообразных ритмических формул и импровизация. Импровизация (фр. *improvisation*, итал. *Improvvisione*, от лат. *Improvises* – неожиданный, внезапный) – встречающийся в ряде искусств особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения. К ее характерным чертам относится непосредственность высказывания и одновременно – демонстрация профессионального владения формотворческими и исполнительскими приемами [7].

Импровизация является основной формой исполнительства в джазе. Импровизационные формы характерны для многих пластов музыки, включая фольклор, тем не менее именно в джазе музыкант-импровизатор, по мнению некоторых исследователей, стоит на высоком исполнительском уровне [10].

Вокальное исполнительство занимает в джазе одно из ведущих мест: большой интерес вызывают и первые исполнители блюза, и последующие талантливые мастера новоорлеанского джаза, свинга, современного джаза. Одна из слагаемых успеха талантливого джаз-вокалиста – умелое использование импровизации.

К главным способностям, необходимым для успешного становления джаз-вокалиста, относятся музыкальная память, чувство лада и ритма, гармонический слух. На уроках специальности, сольфеджио и других музыкальных дисциплинах обучающийся учится осваивать музыкальные составляющие (мелодические, гармонические и ритмические компоненты), стремится к постижению музыкальной логики произведения, анализирует исполнительскую манеру разных вокалистов.

Специфика профессиональной подготовки джазового вокалиста заключается в необходимости изучения исторически сложившихся основных видов импровизации, комплексно изложенных в книге Ю. Кинуса [3].

Рассмотрим краткую историю развития джазовой импровизации согласно изложенным положениям Ю. Кинуса. Первый вариационный тип

импровизации характерен более для раннего классического джаза: музыканты расцвечивали основную мелодию по принципу варьирования с небольшими мелизматическими украшениями и «блюзовыми» нотами. Вот как вспоминал о джазовой музыке кларнетист Дж. Джоузеф: «В Новом Орлеане никто не знал, что такое импровизация. А вот украшательство (embellishment) было понятно всем. Мы так и делали: украшали» [3, с. 25].

Одним из первых ярких джазовых вокальных и инструментальных импровизаторов стал Луи Армстронг (1901–1971), чья исполнительская манера является эталонным примером. Одна из легенд появления так называемого скэт-приема гласит о том, что однажды музыкант записывал песню и забыл текст. В начале XX столетия звукозапись была дорогостоящей и находчивый джазмен допел фразу спонтанными слогами, пришедшими ему на ум. Так, Луи Армстронг первым голосом имитировал звучание трубы и использовал специфический прием скэт – вокализ с применением отдельных слов, слогов и звуков. Сольные выступления Луи Армстронга отличает индивидуальная манера и характерность в том числе благодаря мастерским импровизациям. Импровизация на «West&blues» и сейчас является эталонным: до сих пор не существует столь же популярной версии импровизации.

В эпоху свинга, начало которой положили 1930-е годы, на смену малым ансамблям приходят большие оркестры под управлением Дюка Эллингтона, Бенни Гудмена, Каунта Бейси, Флетчера Хендерсона, Джимми Лансфорда и других. Ведущими становится аранжировка и композиция, собственно роль импровизации солистов уменьшается, так как импровизированные фрагменты сбивали с ритма пришедших танцевать.

В противовес развлекательной музыки к 1940-м годам складывается новое направление – би-боп во главе с Чарли Паркером, Кенни Кларком и Диззи Гиллеспи. В джазовом клубе «Минтон» музыканты имели возможность экспериментировать. Главным выразительным средством стала гармония. Как вспоминал Кларк, среди прочего в музыке они использовали «необычные аккордовые последовательности и всё другое, что приходило в голову» [цит. 4: с. 50]. Усложненная гармоническая схема (по типу позднеромантической гармонии) стала новым импульсом для создания импровизации, получившей название «вертикальная».

Новый этап в развитии импровизации получила с творчеством Майлса Дэвиса, о музыке которого историк джаза Джеймс Коллиер пишет так: «Казалось, он кладёт на музыкальное полотно лишь отдельные мазки, не вырисовывая тщательно всех деталей», – писал о музыке Дэвиса историк джаза Дж. Коллиер [5, с. 306].

Музыкант отказывается от насыщенных аккордовых схем, например, в его знаменитых композициях «Milestones», «L'Assassinat de Cavala», «So What» звучат всего 2 аккорда. Однако ослабление классической функцио-

нальной системы выводит на первый план ладовую организацию. Отсюда – появление нового типа импровизации – модальной. Сам Дэвис говорил: «Я понимаю модальную форму так: идя в этом направлении, ты идёшь в бесконечность. Не нужно переживать из-за гармонических переходов... Можно сосредоточиться на музыкальной линии» [2, с. 294]. Первая модальная импровизация Дэвиса представлена в композиции «So What» с противопоставлением дорийского, блюзового и эолийского ладов.

Итак, после ознакомления обучающихся с исторически сложившимися основными типами импровизации, следует приступить собственно к практическому формированию навыков. Эту работу необходимо выстраивать от простого к сложному. Первый этап – это сочинение какой-либо музыкальной фразы, второй – сочинение нового фрагмента, третий – исключительно импровизация. Сочинение по типу «вопрос – ответ» с педагогом предлагается, например, американской певицей Джонни Митчелл. Если же вокалист имеет начальное базовое профессиональное образование, то на уроках сольфеджио этот метод должен быть ему знаком, начиная со средней музыкальной школы.

Суть метода заключается в следующем: вокалист может учиться с голоса педагога, то есть, он может не петь по нотам. Это пособие содержит аудиозапись, где начало пропеваётся автором, а затем обучающемуся предлагается самостоятельно фразу закончить. Начинать следует с коротких фраз, которые впоследствии соединяются. Если мелодия получается статичной, то можно заменить фразы до тех пор, пока импровизационная линия не понравится исполнителю. Сочетание спонтанного и продуманного пения, по мнению автора, даёт наилучший результат.

К особенностям подготовки джаз-вокалиста относится тщательное изучение стандартной формоструктуры – джазовых квадратов. Каждому обучающемуся необходимо знать формообразование квадрата и умение слышать начало каждого квадрата в импровизации, мелодическую линию самой темы и её гармоническую сетку (обязательно владение буквенно-цифровым значением аккордов в джазе), главную тональность и способы модулирования рассматриваемого произведения, лады, соответствующие для обыгрывания тех или иных видов аккордов. При анализе соло необходимо найти главный мотив и способы его развития, проанализировать также средства достижения кульминации.

Хорошим подспорьем для развития слышания квадрата станут всемирно известные записи американского издателя, педагога и джазового саксофониста Джейми Аберсолда. Фонограммы популярных джазовых стандартов в исполнении ритм-группы без изложения главной темы помогут вокалисту тренироваться исполнять тему и импровизацию.

Перед практическим освоением импровизации также важно поделиться с обучающимися базовыми знаниями о ритмической основе. К

примеру, некоторые исследователи считают, что ритмическое изменение в джазе – главная составляющая импровизации. Если сыграть классическую мелодию по законам джазового ритма, то она сразу же прозвучит «по-джазовому» и станет уже небольшим актом импровизации [11].

Эффективно представить обучающемуся возможность сочинения, где будут доминировать внутри- и междутактовые синкопы, дуоли и триоли. Желательно крупные доли делить на более мелкие – такой метод достаточно часто можно услышать в экспрессивных кульминационных разделах джазовых стандартов.

К особенностям ритма в джазе относится важнейший выразительный прием свинга (англ. swing — покачивание) – особый рисунок, где первая сильная (или третья относительно сильная) доли продлеваются, а вторая (и четвертая) – сокращаются. Обучающемуся необходимо использовать триольную пульсацию, акцентирование отдельных нот, так называемый блуждающий акцент (перенос акцента на другие группы нот), синкопирование, сознательное практически неуловимое отклонение от метра. Еще один интересный прием – небольшое замедление темпа в исполнении фразы в то время как ритмсекция «держит» прежний темп. Исторически джазовые вокалисты выступали с инструменталистами – трубочниками, кларнетистами и т.д. Новоорлеанские музыканты, как уже упоминалось ранее, варьировали мелодическую линию темы. Вокалисты голосом повторяли за инструменталистами, желая повторить их опыт, не используя текст. Заимствованные приемы у инструменталистов помогали им обрести индивидуальную манеру исполнения. И это было подвластно тем музыкантам, которые полностью «погрузились» в звучание ансамбля или же оркестра.

Поэтому, повторимся, современному джаз-вокалисту необходимо прослушивать не только выдающихся мастеров вокала, но и инструменталистов. Ускорить обучение поможет запись импровизации того или иного музыканта. Можно начать от простого к сложному: сначала обучающийся записывает небольшие фразы, затем – более протяженные и далее всю импровизационную линию. Такое внимательное изучение «живой» музыки способствует формированию ощущения специфики джаза, его специфических приемов. Подражание большим мастерам – необходимый этап и обучающемуся не стоит этого избегать. Оригинальные идеи рано или поздно найдут воплощение в деятельности вокалиста, даже если ему будет казаться, что он продолжает подражать.

Один из важнейших исполнительских приемов в джазе – указанный ранее прием скэта. В работу обучающегося обязательно включается пропевание инструментальных и вокальных соло. Желательно познакомиться вокалиста с методом американского джазового музыканта и педагога Боба Столоффа, изложенным в книге «Скэт! Техника вокаль-

ной импровизации». В пособии автор рассматривает рисунки свинга, а далее – латино и фанка. Определенные импровизационные приемы рассмотрены Кэтрин Садолин. Прием обучения вокалисов назван певицей CVT (Compleat Vocal Technique – Совершенная вокальная техника). Теоретическая часть сопровождается аудиозаписями.

Таким образом, с начала рождения джаза и по сей день импровизация для вокалиста – один из основных исполнительских средств, которая способствует украшению и даже преобразованию оригинальной мелодии, а в итоге – подчеркнуть творческую индивидуальность джаз-вокалиста.

Литература:

1. Аберсолд Дж. Искусство музыкальной импровизации. М., 2010.
2. Дэвис М. Автобиография. София-Москва, 2005.
3. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе. Ростов н/Д., 2008.
4. Коллиер Дж. Луи Армстронг. Американский гений. М., 2001.
5. Коллиер Дж. Становление джаза. М., 1983.
6. Корнев П. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник СПбГУКИ. – № 3 (16) сентябрь. – 2013. [Электронный ресурс] [https://vestnik.spbgik.ru/vestnic_jurnal/122005---22203044_2013_-_3\(16\)/0075-pdf](https://vestnik.spbgik.ru/vestnic_jurnal/122005---22203044_2013_-_3(16)/0075-pdf).
7. Музыкальная энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://www.musenc.ru/html/i/improvizaci8.html>
8. Никитин А. А. Импровизация как метод обучения начинающих пианистов: автореф. дис. канд. искусств. Хабаровск, 1981.
9. Степурко О. М. Скэт-импровизация. Учебник импровизации для вокалистов. М., 2006.
10. Шулин В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала: дис. канд. иск. СПб., 2007.
11. Bohlander C., Holler K. – H. Jazztuhler. Leipzig, 1980

Kryazheskikh Olga

**TO HONOUR THE MEMORY OF THE TEACHER.
TO THE 70-TH ANNIVERSARY OF KUZHAMKULOVA S.K.**

Кряжевских О.О.

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ. К 70-ЛЕТИЮ КУЖАМКУЛОВОЙ С.К.

Сегодня, накануне 25-летнего юбилея Казахского национального университета искусств, оглядываясь назад, мы оцениваем те результаты, которых достиг университет за эти четверть века. Взгляд через призму изучения деятельности тех педагогов, которые стояли у его истоков, позволяет нам «разглядеть» историю нашего университета в ее мельчайших деталях, и, так сказать, в лицах. Написание этой статьи приурочено не только к юбилею нашей Alma mater, но и к 70-летию

замечательного педагога Кужамкуловой С.К. Наряду с первым проректором университета - инициатором создания кафедры хорового дирижирования в КазНАМ проф. Лебедевым И.Б., первой заведующей проф. Кутгыбадамовой Г.К., доц. Мурзалиной Г.М., Сабира Куанышбековна образовала тот костяк кафедры, который и сформировал ее облик на довольно долгие годы. Безусловно, каждый из педагогов внес свою особую лепту в это общее дело и деятельность каждого из них заслуживает тщательного изучения и освещения, и в этой статье мы постараемся осветить деятельность одного из них – Кужамкуловой Сабиры Куанышбековны.

Сабира Куанышбековна родилась 19 декабря 1952 года в городе Алма-Ате. Получила прекрасное образование по специальности хоровое дирижирование в стенах РССМШИ для одаренных детей им. К.Байсеитовой (1960-1971гг.), АГК им. Курмангазы (1971-1976гг.), МГК им П.И.Чайковского (1976-1978гг.). Свою трудовую деятельность она начала в Казахской государственной филармонии им. Жамбыла в качестве музыкального редактора, где проработала с 1978 по 1981 годы, а затем - в 1981 году - пришла на кафедру хорового дирижирования Алматинской консерватории, где проработала 18 лет (вплоть до 1999 года). Годы работы в консерватории явились годами становления Сабиры Куанышбековны как педагога. Работая на одной кафедре как с выдающимися корифеями хорового искусства Казахстана, так и с просто с замечательными педагогами-хоровиками, Сабира Куанышбековна приобрела бесценные знания и опыт. За свою педагогическую деятельность в стенах консерватории Сабира Куанышбековна подготовила около 20 выпускников, среди которых преподаватель (ранее руководитель хорового класса) Семипалатинского музыкального колледжа им. М. Тулебаева - Распеков Б., преподаватель (ранее зав. отделением хорового дирижирования) Кокшетауского музыкального колледжа им. Биржана - Тараброва С., в разные годы солист НТОБ им. К. Байсеитовой и ГТОиБ Астана опера - Тапин Ж. и другие.

В 1998 году, после образования КазНАМ, Сабира Куанышбековна в числе других преподавателей КНК им. Курмангазы была приглашена в Астану. Сабира Куанышбековна Кужамкулова проработала в нашем университете 10 лет – сначала была старшим преподавателем (1999-2002), затем доцентом кафедры хорового дирижирования (2002-2009) и деканом Вокального-хорового и театрального факультета (2002-2009). На момент приезда Сабиры Куанышбековны в Астану, ей было 47 лет – это тот самый возраст, когда уже есть мощный, нарабатанный годами опыт и еще есть силы для того, чтобы делиться им. На кафедре Сабиры Куанышбековна вела класс дирижирования как в среднем, так и высшем звене (подготовив в общей сложности более 15

выпускников), а также преподавала лекционные курсы специального цикла – методика работы с хором, специальная педагогическая подготовка и другие. На факультете, да и в целом по университету Сабира Куанышбековна активно вела учебно-методическую работу, о чем многие коллеги с благодарностью вспоминают и по сей день [4]. Но в этой статье мне, как одной из ее выпускниц, хотелось бы поделиться своими личными воспоминаниями о Сабire Куанышбековне как о педагоге в период ее работы в КазНАМ.

Облик человека может многое рассказать о нем. Сабира Куанышбековна была очень хрупкого телосложения, всегда какая-то по-особенному подтянутая и с неизменно безупречно уложенными волосами. Что-то было в ее облике необычное – как-то раз я поймала себя на мысли, что, наверное, так изумительно выглядят все балерины после окончания своей танцевальной карьеры. Несмотря на то, что занятия в академии начиналась с 8.30 Сабира Куанышбековна занималась всегда с 8.00. Это была неизменная традиция. Наши уроки проходили в режиме нон стоп – один студент, словно конвейер сменял другого, не давая Сабire Куанышбековне ни минуты отдыха. Не помню, чтобы Сабира Куанышбековна была не в форме – без настроения или в плохом самочувствии. Не возникало даже мысли, что урока может не быть. И тем больше, наверное, был потом воспринят ее неожиданный уход – казалась она будет всегда, всегда придет на помощь своим советом, как только это будет необходимо.

Это были не просто знания, это были знания, пропущенные через собственный педагогический опыт. Сейчас по прошествии лет я сожалею, что она не выпустила собственную работу по технике дирижирования. Действительно, теория была мощным фундаментом в методике преподавания Сабиры Куанышбековны – она не просто досконально знала ее, она умела ее правильно использовать. Как правило, это были четкие замечания-аргументы, которые попадали всегда точно в цель, что, подчас вызывало недоумение – «надо же, как я раньше этого не понимала?» или «надо же, вот оно как!».

Сабира Куанышбековна была очень щепетильным педагогом – от ее внимания не ускользала ни одна деталь. Причем у каждого студента были свои проблемы, и она как опытный рентгенолог их видела насквозь. Одной «возмущенной» реплики – «ты стоишь спиной к зрителям на сцене», мне хватило на всю жизнь, чтобы запомнить, как можно и как нельзя стоять у дирижерского пульта. Для решения возникшей технической проблемы или устранения зажатости на уроке использовались различные приемы не всегда напрямую связанные с дирижированием. Это были и аналогии с различными движениями из жизни, спорта, танцы, марширование и бесчисленное множество всего

другого, что так и не вспомнишь, но то, что всегда в нужный момент как палочка-выручалочка спасало. И все как по волшебной палочке вставало на свои места.

Мимо Сабиры Куанышбековны никогда невозможно было пройти просто так. Если на перерыве между парами мы случайно встречались, она обязательно остановит, что-то доскажет, дополнит по поводу последнего урока: «А знаешь, вот там-то, там-то, давай сделаем так-то, так-то», и еще, несмотря на проходящих мимо студентов, заставит тебя дирижировать прямо в коридоре, чтобы убедиться, что все правильно понято.

Дирижирование в классе Сабиры Куанышбековны всегда имело очень четкую практическую направленность. Помимо самой техники дирижирования много внимания уделялось развитию вокально-тембрового слуха дирижера – благодаря этому дирижирование студентов приобретало много красок, ведь вокально-тембровый слух помогал выразительности кисти, что так важно в пении *a cappella*. Понимание физиологии пения также способствовало превращению «махания» в настоящее «дирижирование». Ауфтакт всегда отрабатывался в четкой взаимосвязи с певческим дыханием, это было незыблемое правило. Насколько он глубокий, насколько он легкий, какой он по времени и так далее – все очень четко оговаривалось и прорабатывалось.

Мануальная техника никогда для Сабиры Куанышбековны не была самоцелью, напротив, она была инструментом в передаче идеи композитора. И в этом смысле, мне особенно хочется отметить интерпретации Сабиры Куанышбековны – они всегда были очень глубокими и убедительными. Своими трактовками Сабира Куанышбековна умела «влюбить» в произведения, которые тебе не были близки. А если уж программа нравилась, то это было сплошное удовольствие работать над этим сочинением с ней. Вообще, я считаю это самой сильной стороной не только ее педагогического, но и исполнительского мастерства. Не знаю, что здесь больше – божьей искры или колоссальной работы ума и души, а скорее всего и то и другое, но меня всегда ее трактовки, ее объяснения очень сильно “цепляли”. Помню на каком-то из младших курсов я играла «Қыс» из кантаты «Жыл мезгілдері» С.Мухамеджанова – произведение абсолютно не понятное мне. И вдруг Сабира Куанышбековна говорит: «Знаешь, а я помню Сыдыка Мухамеджанова. Когда я работала в филармонии, я сталкивалась с ним. Знаешь, он был человеком с юмором, и когда я слышу вот этот раздел из этой кантаты я всегда вспоминаю его именно таким». И в этот момент все непонятные ранее хроматизмы из этого номера вдруг встали для меня на место и до этого нелюбимое произведение стало понятным и даже близким. Перевернуло мое восприятие и дирижиро-

вание финала 1 действия из оперы «Снегурочка» Н.А.Римского-Корсакова, где Купава жалуется подружкам и царю Берендею на предательство Мизгирия. Красивейшая музыка зазвучала у меня внутри абсолютно по-другому, когда благодаря Сабире Куанышбековне я перестала видеть в этом только предательство Мизгирия и стала воспринимать эту сцену более глобально – как нарушение многовековых устоев жителей сказочного Берендеева царства.

Сабире Куанышбековне очень повезло с педагогами – она училась у выдающихся дирижеров Бориса Григорьевича Тевлина и Бориса Михайловича Ляшко. Оба они – представители примерно одного поколения, но олицетворяли собой все же две разные, скажем так, дирижерские школы – Московскую и Ленинградскую. Сабире Куанышбековна, как мне кажется, очень хорошо усвоила особенности и преимущества этих школ. На своих уроках, анализируя произведения, она могла предположить как то или иное место продирижировали бы представители этих консерваторий, почему и, самое главное, что это дает. Такой аналитический подход всегда отличал Сабире Куанышбековну и помогал нам, ее ученикам расширять свой кругозор.

Интересно, что у студентов Сабиры Куанышбековны был свой стиль дирижирования. Интересно это потому, что на своих уроках Сабире Куанышбековна практически никогда сама не дирижировала, метод ведения урока – «смотри как я» – был явно не ее, все шло, как уже говорилось, через объяснение. Сейчас по прошествии лет, я понимаю важность этого момента и расцениваю его как построение фундамента, основанного исключительно на академичности, которая на мой взгляд в будущем дает большую свободу и больше возможностей.

Сабире Куанышбековна, как настоящий педагог, благодаря все тому же аналитическому подходу, раскрывала все самое лучшее, что есть у студента. Она подмечала достоинства студента и на них строила свою работу. Опорой могли стать вокальные данные, слух, интеллектуальные способности, пластичность, чувство ритма и др. Всегда находилось что-то, что определяло индивидуальность студента и помогало более продуктивно выстроить процесс обучения.

В классе Сабиры Куанышбековны была особая работа и с концертмейстерами – работа трудная, требующая терпения, сил, профессионализма и главное желания быть на одной волне. Долгие годы с ней в классе работали замечательные концертмейстеры Дмитрий Александрович Ковалев и Вера Васильевна Кириллова. Чуть позже пришел и Андрей Евгеньевич Морозов. Терпеливо оттачивая вместе с нами каждый наш жест, каждый элемент, наши концертмейстеры дышали с нами и, наверное, чувствовали нас как никто. Благодаря этой работе в классе мы – студенты Сабиры Куанышбековны чувствовали

тот восторг, который бывает, когда тебя как совсем юного дирижера слушают профессионалы и играют именно по твоей руке, и это тоже заслуга нашего педагога.

Жизнь Сабиры Куанышбековны оборвалась неожиданно для всех – ее не стало рано утром 13 февраля 2009 года. Но память о ней жива и на сегодняшний момент запечатлена в юбилейном, еще при жизни выпущенном альбоме о Казахской национальной академии музыки [2, с.65,67,72-73], в фильме, посвященном ее 70-летию [4], в ее методических работах [3,1] и, конечно же, в деятельности ее выпускников.

Литература:

1. Кужамкулова С.К. Практическое обучение дирижёров – хормейстеров в контексте непрерывного академического музыкального образования // Вопросы непрерывного музыкального образования/ Под общ. ред. У. Джумаковой, П. Шегбаева. Астана, 2001. – с.
2. Казахская национальная академия музыки. 10 лет (книга-альбом) – Алматы: Өнер, 2008. – 168 с.
3. Хрестоматия по дирижированию: Хоры без сопровождения композиторов Казахстана / Составители: А.Молодов, Г.Куттыбадамова, С.Кужамкулова. – Астана, 2006. – 92 с.
4. Shabyt channel (2020) Моя душа мгновений след... [Документальный фильм, посвящённый 70-летию Кужамкуловой Сабиры Куанышбековны] //YouTube. 30 ноября 2022.(<https://www.youtube.com/watch?v=ejalzEIRI2s&t=32s>). Просмотрово: 13.01.2022

*Kunanbayev Erkebulan,
Kurmangaliyeva Meruyert*
**HARD FATE OF THE REPRESSED
MUSICIANS – TEACHERS**

*Кунанбаев Е. К.
Курмангалиева М. С., кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор*
**ТЯЖЕЛЫЕ СУДЬБЫ РЕПРЕССИРОВАННЫХ
МУЗЫКАНТОВ – ПЕДАГОГОВ**

В результате Сталинского подхода при проведении социально-экономических реформ в Казахстане: конфискации имущества баев 1928 г.; насильственной коллективизации и ликвидации байства 1930–1931 гг., вызвавших массовые восстания и откочевки; принудительного «оседания» населения в Казахстане нарастал голодный кризис и гуманитарная катастрофа начала 1930-х гг.: вымирание от голода и связанных с ним эпидемий, вынужденные миграции обернулись потерей более чем сорока процентов казахского этноса. Массовые политиче-

ские репрессии первой половины двадцатого века вписаны в историю, как зверства тоталитарного режима против собственного народа. Кроме вышесказанного, в история Казахстана особое место занимает система исправительно-трудовых лагерей.

Наше государство первым из постсоветских стран признало день памяти жертв политических репрессий. Сразу после обретения Казахстаном независимости, Закон о реабилитации жертв массовых политических репрессий стал одним из первых. Это позволило раскрыть засекреченные прежде архивы и узнать о судьбах не только своих родных и близких, но и тех, кто был репрессирован из других стран СНГ, в прошлом – СССР.

История депортации народов в республику раскрывает такие стороны истории Казахстана, как изменение этнодемографической ситуации, возникновение и функционирование «лагерной экономики», создание лагерей - Карлага, Степлага, Алжира и других, куда стекались представители всех депортированных народов.

Изучение истории депортации народов на территорию Казахстана накануне и в период Великой Отечественной войны началось только в конце 80-годов XX века. До этого на эту тему не говорили. Даже выход Указа Президиума Верховного Совета СССР 1957 года о восстановлении года ликвидированных в годы войны автономных республик и областей не давал права исследователям обращаться к этой «деликатной» теме.

Сотни юношей и девушек поступают ежегодно в консерваторию, музыкальные училища и школы, чтобы стать деятелями культуры. И те, кто только начинает свой путь в искусстве, и те, кто достиг больших успехов – все с огромным уважением и теплотой, с трепетом проносят имена тех, кто заложил основы музыкальной культуры Казахстана. Среди них – имя Ахмета Куановича Жубанова.

Известно, что в 1946-1953-х годах в Казахстане развернулась последняя, третья волна сталинских репрессий. Вследствие этого пострадало немало талантливых представителей творческой интеллигенции – ученые, писатели, музыковеды и другие. Среди них по воле судьбы оказался выдающийся композитор и ученый, народный артист Казахстана, академик АН КазССР, доктор искусствоведения, профессор Ахмет Куанович Жубанов, который сегодня по достоинству считается одним из корифеев казахского искусства.

Ахмет Жубанов был лишен своих наград и званий по причине того, что его родного брата Кудайбергена признали “Врагом народа”. Поводом для этого послужили его гениальные лингвистические таланты – он знал около 10 языков, и имел дружескую связь со многими иностранцами проживающими в СССР. Как известно, роковым обстоятельством стало его знание японского языка, т.к именно из-за этого

его и заподозрили в шпионаже в пользу Японии признав «врагом народа», а в то время это означало лишь одно – смерть, репрессии и политические преследования всех его родных и близких.

Когда началась третья волна Сталинских репрессии, НКВД начали охоту на всех деятелей искусства, кто “скупал” по буржуазному строю. Общеизвестны факты, что критике в то время подверглись такие гиганты композиторы, как Прокофьев, Шостакович и др. Так же и в трудах Ахмета Жубанова были найдены антипартийные мысли и строки, а в работе “Жизнь и творчество Казахских композиторов” пара строк Кенесары Хану, которого к тому времени признали врагом всего Советского народа чуть не стали поводом для расстрела.

Из слов *Адольфа Арцишевского*: «Следует написать о том, как наши большевики от искусства мордовали крупнейшего композитора XX века Ахмета Жубанова, пытаясь уничтожить композиторский дар выдающегося музыканта, до предела унижить его как человека. Ахмет Жубанов и прокрустово ложе эпохи причем авторитет их был настолько высок, что статистами они быть не могли, их ждановско-бериевская клика определила на роль застрельщиков травли Жубанова. Имена этих людей и по сей день на слуху, они внесли бесценный вклад в развитие нашего музыкального искусства, но из песни слова не выкинешь». [12].

Крупнейший музыковед XX века, тонкий знаток казахского мелоса Петр Васильевич Аравин, выдающиеся композиторы Казахстана Евгений Брусиловский и Муқан Тулебаев стали вольными или невольными участниками этого партийного шабаша. «Никто не держит на них зла, тем более, что сам Ахмет Куанович сумел переступить через обиду и унижения, вернуть нормальные человеческие и профессиональные контакты со своими недавними гонителями. Но даже по прошествии десятилетий, не стоит делать вид, что ничего особого не произошло, и тем самым выдавать индульгенцию на невиновность хулителям моего отца. Что было, то было. И хоть говорят, что не надо ворошить былого, но и забвению предавать нельзя, дабы подобное не повторилось в будущем.», - говорит младшая дочь Ахмета Куановича, доктор биологических наук, профессор Ажар Жубанова. Собственно, к этому и добавить-то нечего. Разве что скажем о том, что Ажар Ахметовна инициировала выпуск сборника документов, «Ахмет Жубанов в годы апогея сталинской политической репрессии», презентация которой состоялась в КазНУ им. аль-Фараби 21 мая. [11] Предисловием книги является статья доктора исторических наук, профессора Таласа Омарбекова, публикация которой приоткрыла завесу над событиями октября 1951 года, когда Ахмет Жубанов был подвергнут публичному шельмованию. Книга поражает цельностью замысла.

Дело не только в том, что полностью приведены стенограммы

двух судьбоносных в жизни Ахмета Жубанова форумов. Первый из них - заседание ученого совета Казахского филиала АН СССР от 15 июля 1943 года, которое явилось триумфом для композитора - его книга «Жизнь и творчество казахских композиторов» была приравнена к докторской диссертации и дала основание присудить ему ученое звание доктора искусствоведческих наук. И второй - заседание, посвященное обсуждению статей, обвинявших Ахмета Жубанова в национализме и прочих мнимых смертных грехах, выскивать которые во времена сталинщины было делом первостепенной важности.

Аналогично обстоит дело с изучением вопросов переселения в Казахстан немецкого населения. На немецком языке была опубликована монография К.Эрлиха «Живое наследие» [7]. В последние годы эту проблему на региональном уровне изучает Л.А. Будгарт, издавшая две монографии «Немцы в Восточном Казахстане в 1941-1956 годы: депортация и жизнь в условиях спецпоселения» [5] и «Из истории немецких поселений в Восточном Казахстане (начало XX века - 1941 года.)» [9], а также «Немцы в Восточном Казахстане в 1941-1956 гг.: депортация и жизнь в условиях режима спецпоселения» [6] Эту тему исследовали также историки К. Алдажуманов, И.В. Ерофеева, Ж. Касымбаев в работе «Депортация народов – преступление тоталитарного режима» [1]; «Война и депортированные в Казахстан народы» [2]; «Депортация народов в Казахстан» [3]. Немецкую проблематику также разрабатывает писатель Г. Бельгер. Определенный интерес для изучения данной проблемы представляет изданный в Кельне сборник документов «Депортация, спецпоселения, трудовая армия», составленный А. Айсфельдом и В. Хердтом [10].

Первоначальной задачей для написания данной работы было найти архивные материалы, связанные с людьми связавшему свою жизнь с великим предназначением носителя культуры и преподавателя музыки. Не трудно догадаться, что наши взоры были устремлены в Архивы музыкальных школ и домов культуры и отдыха города Караганды.

Хотим выразить огромную благодарность за уникальный архивный материал, предоставленный директорами музыкальных школ города Караганда. Среди предоставленных материалов есть такие ценные книги и сборники документов как «Не помня зла, за благо воздадим...» автора Г.Б.Жолымбетовой [8]; а также труд «Репрессированные учителя» Г. К. Ахметовой [4].

В данной работе мы открываем неизвестные страницы автобиографии людей, чей труд неocenим до наших дней в силу сложности восприятия самого материала.

В первую очередь необходимо рассказать о жизни потомственно-го музыканта Узинга Отто Оттовича. Его семья была очень многочис-

ленна и судя по анкете, до революции занимала хорошее положение. Он родился в июле 1904 года в Санкт-Петербурге. На архивном документе Узинга О.О. в графе о социальном происхождении родителей написано: «Пользующийся правами потомственных почестей и гражданства». Революция сломала уклад жизни многих людей, поэтому после революции мать Узинга закончила курсы и работала медсестрой с 1920 года до эвакуации с Ленинграда в 1941 году.

В архивах Личного дела О.О. Узинга говорится о том, что в их семье музыка играла очень большую роль, что предопределило сам характер образования. С начала обучения грамоте О.О. Узинг занимался на скрипке и только с 11 лет он перешёл на занятия по виолончели. В 1919 году отца О.О. Узинга пригласили на работу в Рыбинский городской клуб пролеткультуры, где он вёл класс скрипки и оркестр русских народных инструментов.

Надо сказать, что и сын принимал активное участие в работе оркестра. В 1921 году О.Узинг поступил в Ленинградскую консерваторию на факультет «оркестровое исполнительство» по классу виолончели к профессору Гиссерману, а после его отъезда учился у А.Я. Штриммера. В связи с тем, что он был немцем, после окончания консерватории в 1931 году был отправлен в республику немцев в Поволжье, где был открыт музыкальный техникум.

В своих воспоминаниях О.О. Узинг пишет о том, что его встретили весьма недружелюбно. Долго не давали квартиру, начали подсиживать. Узинг О.О. относился ко всем делам с немецкой педантичностью, в связи с тем у него произошел первый казус, связанный с длившимся годами делом о национализме. Так случилось, что секретарь учебной части музыкального техникума не написал вовремя расписание занятия и тогда Узинг О.О. написал расписание и вывесил его на немецком языке, пояснив его устно на русском для русскоговорящих. Тогда это уже стало неким звонком для враждебно настроенных личностей.

В то же время Узинг О.О. узнал о том, что в Маркштадте закрылась церковь и тогда он пришёл к руководству с предложением открыть класс органа используя орган церкви. В своей пояснительной записке, он напишет: «Меня обвинили 1) в немецком национализме за то, что я учебное расписание не вывесил на русском языке. Секретарь комсомольской организации Шехтелев отвечал, что будь 100%-ным коммунистом, то нашлось бы время. Моё предложение организовать класс органа, им истолковывалось как религиозная тенденция, моё утверждение, что не орган религиозен, а лишь применение его в культурных целях, что в Московской и Ленинградской консерваториях имеется класс органа, в которых готовятся кадры светских органистов,

дающих концерты светской музыки, что имеются пьессы для органа написанные и исполняемые советскими композиторами – наткнулось на возражение Шехтеля, что если де Москва и Ленинград ошибаются, то не обязательны повторения этих ошибок в Энгельсе». Узинг О.О. написал, что после этого собрания он был снят с работы в следствии чего он обратно уехал в Ленинград.

Работая в Музучилище, он встретился с завучем, композитором и хормейстером Иван Васильевичем Коцьком, который решил напомнить Наркопрому Т.Жургенову о уже закрытом деле Узинга О. Надо сказать, что И.В.Коцьк сыграл нелицеприятную роль стараясь поднять и поставить старое дело О.Узинга «на должные рельсы».

Таким образом 21 августа 1935 года О.Узинг был арестован с обвинением в Контрреволюционных действиях и агитациях, порочащих республику Немецкого Поволжья. 2 февраля 1936года О.Узинга оправдали, но 29 февраля снова арестовали поэтому же поводу, приговорив его к 2 годам лишения свободы. К счастью его от наказания освободили, но оставили судимость. О.О. Узинг некоторое время работал с участниками оркестра национальных инструментов, повышая квалификацию кобызистов. 28 октября 1941 года он должен был оставить работу в Музхоркомбинате (был организован в результате объединения нескольких учебных заведений системы управления искусств) в связи с ссылкой в село Сенокосное Тельманского района Карагандинской области. Он прошел трудный путь, был мобилизован в трудовую армию, затем демобилизован и направлен в местную артель «Красная звезда» на должность сторожа. В 1949 году так же работал сторожем в артеле «Победа» и только в сентябре 1957 года он переезжает в Караганду где продолжал работу по специальности до конца своего пути.

По воспоминаниям ученицы О.Узинга профессора КазНУИ С.К.Омаровой, Отто Оттович был необычайно интеллигентным человеком и высокопрофессиональным педагогом. Все ученики помнят, что он всегда любое музыкальное произведение мог раскрыть с точки зрения цветовых красок или проводя параллели настроений или жизненных ситуации. Он прекрасно знал биографии всех композиторов и его уроки были насыщены историческими экскурсами в необходимую эпоху. Он говорил: «Каждый человек сам себе находит проблемы, если помнит о плохом и только сам себе поднимает настроение, если может концентрироваться только на хорошем».

Литература:

1. Алдажуманов К.С., Алдажуманов Е.К. Депортация народов – преступление тоталитарного режима. Алматы, 2000. – 256 с.
2. Алдажуманов К.С. Война и депортированные в Казахстан народы // Тарихтан тағылым – өткенге тағзым. – Астана, 2010..

3. Алдажуманов К. С. «Депортация народов в Казахстан. Наука Казахстана» 1996, 1-15 февраля
4. Ахметова Г. К. Репрессированные учителя / Научная монограмма
5. Людмила Бургарт «Из истории немецких поселений в Восточном Казахстане» (нач. XX века - 1941 г.) / - Усть-Каменогорск, 1999. - 72 с.
6. Немцы в Восточном Казахстане в 1941-1956 гг.: депортация и жизнь в условиях режима спецпоселения: конспект лекций / Людмила Бургарт. - Усть-Каменогорск, 1997. - 251 с
7. Живая память. Сталинизм в Казахстане – Прошлое, Память, Преодоление / Под ред. Ж.Б. Абылхожина, М.Л. Акулова, А.В. Цай. – Алматы: Дайк-Пресс, 2019. – 272 с. ISBN 978-601-290-110-8
8. Жолымбетова Г.Б. Не помня зла, за благо воздадим... [Текст] / - Алматы: Казахстан, 1993. – 64 с
9. Эрлих К. Живое наследие / - Алматы, 1988. – 380 с.
10. Айсфельд А.; Хердт - В. Депортация, спецпоселения, трудовая армия. – Алматы, 2003. – С. 98–102
11. Таймагамбетова Ж. К. Ахмет Жубанов в годы апогея сталинской политической репрессии // Алматы, «Казак университеті», 2013. //
12. Тайны. Судьбы. Имена. Ахмет Жубанов
<https://www.youtube.com/watch?v=dICpCBy7SiA>

Maimakova Laura

THE ESSENCE OF MULTICULTURAL EDUCATION IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A FUTURE MUSIC TEACHER

Маймакова Л.К.

педагогика ғылымдарының кандидаты

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІН КӘСІБИ ДАЯРЛАУ БАРЫ- СЫНДА КӨПМӘДЕНИЕТТІ БІЛІМ БЕРУДІҢ МӘНІ

Бүгінгі таңда музыкалық білім беру жүйесінде педагогикалық кадрларды даярлау көпмәдениеттілікке, яғни өз халқының мәдениеті мен дәстүрлерін білуге, басқа халықтардың мәдениеті мен дәстүрлеріне құндылық қатынасына, мәдени құндылықтарды таратуға дайын болуға, өзін-өзі жетілдіру және дамыту қабілетіне бағытталған [1, б.3].

Музыкалық педагогика, музыкатану және музыкалық психология саласындағы көптеген зерттеулер музыкалық өнердің көпфункционалдығын анықтайды, ол студенттерді көркемдік тәрбиелеу, олардың эмоционалды-бейнелі саласын, шығармашылық, коммуникативті қабілеттері мен танымдық үдерістерін дамыту мәселелерін шешіп қана қоймайды, сонымен қатар тұлғаның рухани мәдениетінің бөлігі ретінде көпмәдениетті дамыту механизмі болып табылады.

Орыс ғалымы, академик И.С. Кобозеваның еңбектерінде [2, б.10] музыкалық білім берудің мазмұны қазіргі көпмәдениетті контексте қарастырылған. Автор тұлғаның мәдениетпен өзара әрекеттесуі көп бөлімді үдеріс екенін атап өтіп, қарым-қатынастың үш түрін атайды:

- жеке тұлға мәдени әсер ету объектісі бола отырып, мәдениетті игереді;

- жеке тұлға мәдени ортада мәдени құндылықтардың тасымалдаушысы және мәнерлеу ретінде жұмыс істейді;

- жеке тұлғаның өзі мәдени шығармашылықтың субъектісі бола отырып, мәдениетті тудырады.

Көпмәдениеттілік қазіргі білім беру кеңістігінің тән ерекшелігі ретінде қарастырылады - әртүрлі мәдениеттер неғұрлым көп ұсынылса, білім алушының жеке басына білім беру әсерінің ресурстары да көп болады [2, б.10].

Музыкалық білім көпмәдениетті болып табылады, өйткені ол тарихи дәуірлердің қоймасын қамтитын әртүрлі көркемдік және стильдік бағыттарды білдіреді. Көпмәдениеттілік аспектісі жоғары оқу орындарының білім беру бағдарламаларының музыкалық-педагогикалық циклінің пәндерінің мазмұнында көрініс табады. Жалпы орта білім беретін мектепте педагог-музыканттың тиімді жұмысының шарты болашақ музыка мұғалімі тұлғасын даярлау барысында көпмәдениетті мазмұнымен өзара әрекеттесуіне негізделген кәсібилігі болып табылады.

Демек, музыкалық білім беру саласындағы жоғары оқу орындарының маңызды міндеттерінің бірі болашақ музыка мұғалімдерінің көпмәдениетті білім беру ортасында педагогикалық қарым-қатынасқа даярлығын қалыптастыру болып табылады.

Ғалым А.Н. Джуринскийдің пікірінше, «көпмәдениетті білім» ұғымы ұлтаралық және этносаралық өзара іс-қимылды, ынтымақтастық пен өзара түсіністік сезімін қалыптастыруды айқындайды; кемсітушілікке, ұлтшылдыққа, нәсілшілдікке қарсы тұрады. Ол мәдени және білім беру құндылықтарын игеруге, плюралистік мәдени орта жағдайында әртүрлі мәдениеттердің өзара әрекеттесуіне, басқа мәдени құндылықтарға бейімделуге бағытталған [3, б. 96].

Әдістемелік терминдер мен ұғымдардың жаңа сөздігінде «көпмәдениетті білім беру» ұғымына келесі анықтама берілген - оқушылардың мәдени, этникалық және діни ерекшеліктерін ескере отырып, олардың бойында толеранттылықты, басқа лингвомәдени қоғамдастық өкілдеріне деген құрметті дамытатын оқыту және тәрбиелеу жүйесі [4, б.203].

Біздің ойымызша, педагог В.С. Безрукованың "рухани мәдениет негіздері" энциклопедиялық сөздігінде «көпмәдениетті білім»

ұғымының мазмұны неғұрлым толық және тереңірек ашылған: «көпмәдениетті білім» - бұл көпұлтты және көпмәдениетті орта жағдайында өскелең ұрпақты өмірге дайындау идеяларына негізделген білім. Мақсаты - әр түрлі ұлт, нәсіл, дін адамдарымен қарым-қатынас жасау және ынтымақтасу қабілетін қалыптастыру, әртүрлі мәдениеттердің өзіндік ерекшелігін түсінуге тәрбиелеу, оларға деген теріс көзқарасты жою [5, б.594].

Қазіргі заманға сай музыка мұғалімі толерантты болуы керек, басқа мәдениеттегі адамдарға құрмет сезімін көрсетіп, олармен бейбіт өмір сүре білуі және белсенді түрде өзара әрекеттесуге дайын болуы керек. Білім беру жүйесінде құндылық бағдарлары мен қайта бағдарлану мономәдени білім беруден көпмәдениетке, яғни өз мәдениетінің өзегі ретінде сақтала отырып, көпмәдениетке ауысады.

Жоғарыда айтылғандарға сүйене отырып, болашақ музыка мұғалімінің көпмәдениетті кеңістіктегі оқу-кәсіби қызметін жүзеге асыру:

- өз халқының мәдениеті аясында оқушылардың басқа халықтардың мәдениеттеріне деген қызығушылығының негізі ретінде зерттеу;

- болашақ педагог-музыканттың өзара ынтымақтастыққа қол жеткізу үшін көпұлтты ортада жалпы педагогикалық және этнопедагогикалық құндылықтарды іске асыруға дайындығын қалыптастыру;

- болашақ музыка мұғалімін әртүрлі ұлт өкілдері арасында төзімділік пен өзара сыйластыққа, толерантты санаға, мінез-құлыққа, бейбітшілікке тәрбиелеу;

- елдің қазіргі даму жағдайында өзін-өзі анықтауға қабілетті этнос субъектісі және көпұлтты мемлекет ретінде тұлғаны дамыту;

- өскелең ұрпақтың музыкалық қабілеттерін, көркемдік ойлауын, туған және жалпы әлемдік мәдениетті сақтауға жауапкершілікті дамыта алатын педагог-ұйымдастырушының қасиеттерін қалыптастыру;

- әлемдік мәдениеттің жауһарларын түсіну үшін қоғам дамуының әртүрлі салалары мен әлем тілдері бойынша ақпарат көзі ретінде көптілді мәдениетті қалыптастыру.

Осылайша, болашақ музыка мұғалімінің кәсіби даярлау барысындағы көпмәдениетті білім беру студентті өзінің этникалық мәдениетке және ұлтаралық, әлемдік мәдениетке тарту жүзеге асырылатын оқыту жүйесі ретінде анықталады, нәтижесінде педагог-музыканттың қалыптасқан көпмәдениетті тұлғасы пайда болады.

Болашақ музыка мұғалімінің көпмәдениетті дайындық компоненттерінің өзара тәуелділігі ерекше маңызға ие, олар:

- этникалық бірегейлік - өз халқының дәстүрлері мен мәдениетін білу, өзінің этникалық қауымдастығына, сондай-ақ басқа этностарға құрметпен қарау;

- көпмәдениетті құзыреттілік - әлемдік өнердің музыкалық-мәдени мұрасының өзіне тән ерекшеліктерін білу, музыкалық-педагогикалық қызмет барысында сақтау және насихаттау;

- көпмәдениетті интеграция - әртүрлі музыкалық мәдениеттердің өзара әрекеттесуі, нәтижесінде мәдениетаралық ынтымақтастықтың дағдылары мен іскерліктері дамиды.

Педагог-музыкантты кәсіби даярлауда көпмәдениетті білім беру мәселелерін шешудің тиімділігі көбінесе оқытудың бірқатар перспективалық бағыттарына байланысты. Олардың бірі болашақ музыка мұғалімдерінің өз халқының және елдің басқа халықтарының тарихы мен мәдениеті, әлемдік кеңістіктегі мәдениеттердің алуан түрлілігі туралы идеяларын дамыту үдерісі болып табылады.

Музыка мұғалімінің кәсіби дайындығында бұған көпмәдениетті құзыреттілікті игеру арқылы қол жеткізіп, интеграциялық жүйелік білімді, шығармашылық және орындаушылық дағдыларды, педагогикалық іс-әрекет тәжірибесін, мәдени құндылықтарды қоса отырып, өзінің және басқа халықтардың музыкалық мәдениетін зерттеуді қамтиды.

Халықтық музыкалық мәдениеттің бірегейлігі туралы білім ауқымы ұлттық кеңістіктен әлемдік кеңістікке дейін кеңейіп келеді. Патриотизм бола алмайтын халықтың тарихи жады ғана емес, сонымен қатар студенттерді әлемдік музыкалық мәдениетке баулу.

Болашақ музыка мұғалімдерінің орындаушылық мәдениет пен репертуар туралы, классикадан қазіргі заманға дейінгі композиторлардың шығармашылығы, музыкалық-мәдени мұраны сақтау туралы білім жүйесін игеруі тек бір оқу пәні шеңберінде игеріле алмайтын көпмәдениетті білімді қалыптастырудың негізіне айналады. Музыка мұғалімінің «мазмұндылығы» бойынша кәсіби дайындығында көпмәдениетті мазмұн басты рөлге ие, өйткені көпмәдениетті білім өзінің мәні бойынша «полифониялық» және пәнаралық сипатқа ие.

Педагог-музыкантты даярлауда көпмәдениетті білім беруді дамытудың келесі бағыты елімізде Қазақстан халықтары Ассамблеясы шеңберінде, әлемдік деңгейдегі бірлескен музыкалық-шығармашылық қызметте белсенді жүзеге асырылатын ұлтаралық мәдени ынтымақтастық негізінде халықтық көркем-музыкалық шығармашылықты зерделеу үдерісі болып табылады. Бұған Болон үдерісі шеңберінде жүзеге асырылатын студент жастардың академиялық ұтқырлығы - жоғары оқу орындарының білім алушыларын белгілі бір уақыт кезеңіне Қазақстан өңірінде, шетелде оқу немесе ғылыми мекемелерге көшіру де ықпал етеді.

Тәжірибе көрсеткендей, академиялық ұтқырлықты қолдану болашақ педагог-музыканттардың жеке және кәсіби өсуіне ғана емес, сонымен қатар жаңа, әртүрлі шешімдерді іздеуге ынталандырады және

көпмәдениеттілікті байытуға мүмкіндік береді. Шет елге баратын жаңа мәдени ортаның өкілдерімен қарым-қатынас барысында көпмәдениетті диалогқа бағытталған мәдениетаралық коммуникация ерекше танымалдылыққа ие болады. Әрине, болашақ музыка мұғалімінің шет тілді көпмәдениетті ортаға сәтті енуі үшін қажетті маңызды шарттардың бірі - көптілділікті дамыту.

Қазақстанда енгізіліп жатқан көптілді білім беру бағдарламасы музыкалық білім беру жүйесіндегі болашақ мамандарға көпмәдениетті білім берудің перспективалы бағыттарының бірі болып табылады. Бұл бағдарлама бір мезгілде үш тілде оқытуды көздейтін бірегей бағдарлама болып табылады: қазақ тілі-мемлекеттік тіл, орыс тілі - ұлттаралық қарым-қатынас тілі, ал ағылшын тілі-болашақ музыкант-педагогтарды әлемдік мәдениетке пәрменді интеграциялау тілі.

Болашақ музыка мұғалімін кәсіби даярлау барысында музыкалық білімге көптілділікті енгізу тәжірибеге бағытталған бағытты болжайды. Білім беру үдерісінде білімді игере отырып, ұлттық мәдениетті зерттеу шеңберінен шығады, әртүрлі мәдениеттердің ерекшеліктерін, олардың өзара әрекеттесуін, ұқсастықтар мен айырмашылықтарды анықтап, салыстырады, зерттелген шет тілдерімен қатар музыкалық тілдің өзіндік ерекшеліктерін анықтайды, мәдениетаралық коммуникация менеджері болады.

Жоғарыда айтылғандарды қорытындылай келе, педагог-музыканттың кәсіби даярлау барысындағы көпмәдениетті білім - бұл болашақ музыка мұғалімдерін әртүрлі елдердің, халықтардың, мәдениеттердің өкілдерімен өзара әрекеттесу үдерісінде жүзеге асырылатын және оның әлемдік және жалпыеуропалық мәдени-білім беру кеңістігіне интеграциялануына ықпал ететін жалпы ғаламдық сананы дамыту мақсатында әртүрлі мәдениеттерге тарту тәсілі.

Әдебиеттер:

1. Ковалева Т. И. Воспитание поликультурной компетентности будущих педагогов дошкольных образовательных учреждений. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Волгоград-2008г., 22с.
2. Кобозева И. С. Музыкальное образование в современном поликультурном контексте. Ярославский педагогический вестник – 2012 – № 3 – Том II (Психолого-педагогические науки).
3. Джурицкий, А. Н. Поликультурное воспитание: сущность и перспективы развития / А. Н. Джурицкий // Педагогика – 2002. – № 10. –С. 96.
4. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР. Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. 2009.- 448с.
5. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). В.С. Безрукова. Екатеринбург, 2000.-937с.

Sagadat Ademi

Alpeisova G.T.

EFFECTS OF PLAYING WIND INSTRUMENTS ON CHILDREN

Сагадат Ә.Ж., Альпеисова Г.Т.,

өнертану кандидаты, профессор

ҮРМЕЛІ АСПАПТЫ МЕҢГЕРУДІҢ ОҚУШЫЛАРҒА ЫҚПАЛЫ

Спорттық секциялар мен шығармашылық үйірмелер, тіл үйрену курстары мен қосымша интеллектуалды ойындар, т.т. «Әсемпаз болма әрнеге, өнерпаз болсаң, арқалан» [1, 169] деп Абай хакімнің айтып кеткендей, бүгінде ата-аналар балаларын жастайынан музыка мектептеріне, үйірмелерге жетектеп, аспаптармен таныстырып, өнерге баулуда. Әрине бала тұлға болып қалыптасуы үшін оның бойына жақсы қасиеттерді сіңіре білу өте маңызды. Сәйкесінше бала әр нәрсеге құмар, қызыққыш, ол өзінің айналасында болып жатқан өзгерісті, тамаша құбылыстарды сезінуге тырысады. Оның жан-жақты дамып, жеке тұлға болып тәрбиеленуін түрлі ойындар, сайыстар, байқаулар арқылы жетілдіруге болады.

Әр бала – қабілетті әрі дарынды. Сол қабілетті аша білуде ұстаз бен ата-ананың рөлі өте маңызды. Ұстаз – баланың қызығушылығын оятып, сахнаға жетелейтін көпір іспетті. Ал ата-ана ұстазға көмектесіп, үнемі байланыста болуы қажет. Кейбір балалардың аспапқа деген қызығушылығы болмайды. Бұл жерде баланы қинаудың қажеті жоқ, ашық сөйлесе алу қажет. Мүмкін ол аспап емес, басқа өнер саласына қабілетті шығар. Қазір балалар спортқа да, үйірмелерге де қатысып үлгеріп жүр. Осы орайда ескеретін жайт, ата-ананы «Баланың мүлдем бос уақыты болмау керек» немесе «жиын-тойда ақшалы болсын», т.б. сынды мақсаттар емес, «Балаға қызық па? Оған ұнай ма?» деген сұрақтар бірінші орында толғандыруы керек.

Көркемдік білім берудің маңызды міндеттерінің бірі – баланың жан дүниесін өнер, музыка арқылы тәрбиелеу, атап айтқанда, оның адамгершілік қасиеттерін, адамгершілік мұраттарын қалыптастыру процесіне әсер ету. «Музыкалық аспаптың ең ғажайып қасиеті – оның тілсіз сөйлей алатыны» [2, 98].

Бұдан біз, музыка эстетикалық тәрбиенің ең бай және тиімді құралдарының бірі болып табылатынын, эмоционалды әсердің үлкен күшіне ие екендігін, адамның сезімдерін тәрбиелей отырып, оның талғамын қалыптастыратындығын байқаймыз. Бұған әйгілі педагог-новатор, жазушы В.А. Сухомлинскийдің «Құдды гимнастика денені түзейтіні сияқты өнер адамның жан дүниесін түзейді [5, 585]. Музыка – өзін-өзі тәрбиелеудің күшті құралы болып табылады. Музыка – сезім тілі. Ол сөз аяқталған жерден бастау алады» [5, 589] сөздері дәлел бола алады.

Музыкалық-эстетикалық тәрбиенің үйлесімділігі барлық жастағы балалар үшін маңызды. Өйткені, баланың ерте және мектепке дейінгі балалық шағында алған музыкалық әсерлері ұзақ уақыт, тіпті мәңгі есте қалады десек артық болмайды. Мектеп жасына дейінгі балалардың эстетикалық тәрбиесі – бұл қоршаған әлемнің сұлулығын, өнерін көру қабілетін дамыту, сондай-ақ баланың шығармашылық және өнерге деген қабілеттерін дамыту мақсатында баланың жеке басына әсер етудің мақсатты, жүйелі процесі. Ол бала өмірінің алғашқы жылдарынан-ақ басталады.

Музыка – ақыл-ойды, эмоционалды мәдениетті, сезімдерді, адамгершілікті қалыптастырудың ең күшті құралы, сондықтан оның әр жастағы балалардың эстетикалық тәрбиесіне әсері өте зор. Сондай-ақ музыка адам рухының ең тереңіне еніп, таза, асыл сезімдерді оятады. Эстетикалық тәрбие, өз кезегінде, эстетикалық талғам мен эстетикалық сезімді қалыптастыруды қамтиды.

Балалардың музыкалық тәрбиесінің міндеттері мен мазмұны жеке тұлғаны жан-жақты дамытудың, атап айтқанда, эстетикалық тәрбиенің жалпы мақсаттарымен анықталады. Қазақстан жерінде аспаптық музыка мәдениеті аса жоғары деңгейде ерте кезеңнен-ақ дамығаны белгілі. Ұлттық мұрамызға айналған халық аспаптарымыз мұның айқын айғағы болып саналады. Ал бүгінде үрмелі аспаптардың маңызы мен алар орнына тоқталсақ. Үрмелі аспаптар – әмбебап мүмкіндіктер құралы, оның қолданылу аясы: симфониялық, джаз, үрмелі оркестрлер құрамы мен заманауи музыканың авангардтық бағыттарындағы топтар, сонымен қатар жеке орындау болып саналады.

Осы орайда денсаулыққа маңызын да атап өтсек, үрмелі аспаптардағы сабақтар тыныс алу жүйесін сауықтырады және нығайтады. Демікпе, созылмалы бронхит және тыныс алудың басқа проблемалары үшін үрмелі аспаптардағы жаттығулардың пайдасы зор. Ұқсас оң нәтиже хорда, вокал немесе ән айту арқылы беріледі. Үрмелі аспаптарда ойнау жүйке бұзылыстарын емдейді, ұйқысыздықты жояды. Тұрақты сабақтармен тіпті ашуланшақ және шыдамсыз балалар да сабырлы, байсалды бола бастайды. Бала үрмелі аспапта ойнау кезінде, барлық тыныс бұлшықеттерін қолданады және оларды жаттықтыру арқылы жүйке жүйесін тұрақтандырады.

Музыка сабақтары дененің пайдаланылмаған резервтерін қамтиды. Атап айтқанда, бронхтардың өзін-өзі тазарту қызметін күшейту – олардың тыныс алу жүйесін микробтарды кетіру қабілеті; қабыну процесстерінің басталуын тоқтату; бүкіл ағзаның стресске төзімділігін арттыру; лимфа жүйесінің, жүректің, қан тамырларының жұмысын жақсарту; жоғарғы және төменгі тыныс жолдарының ауруларының алдын алу; ұсақ моториканы дамыту; денсулықты және көңіл-күйді жақсарту. Сонымен қатар, үрлемелі аспаптарда ойнау қанды оттегімен қарқынды байытуға көмектеседі.

Өкпенің жұмысын жақсарту арқылы, демікпені жеңуге де көмектеседі. Кеңірек түсінік берер болсақ, үрмелі аспапта ойнаған кезде шығарылған ауа ағынына қарсылық жасалады. Бұл альвеолаларды (өкпенің құрылымдық бөліктерін) жақсы ашуға көмектеседі, өкпе тінін дамытады, ағзадағы газ алмасуды жақсартады және өкпенің көлемін арттырады. Үрмелі аспаптарда ойнау кезінде ең үлкен кернеуді өкпелер сезінеді. Өйткені, аспапқа ауаны үрлемес бұрын терең тыныс алу өкпе тінінің, альвеолалардың (өкпе көпіршіктерінің серпімді талшықтары) қатты созылуын тудырады. 2 және 3 дәрежелі рахиттен кейін, бірнеше рет қабыну ауруларынан кейін өкпе тінінің серпімділігі төмендейді.

Мұндай жағдайларда үрмелі аспаптарда ойнау өкпе тінінің өзгеруіне, альвеолалардың қабырғаларының жыртылуына, өкпе эмфиземасына әкелуі мүмкін. Медициналық көрсеткіштер бойынша, егер сіздің балаңызда демікпе немесе тыныс алу проблемалары болса, онда флейта, саксофон, керней, кларнет, т.б. үрлемелі аспапта ойнауға бейімдеу қажет, күнделікті жаттығулар мен ұзақ фразаларды үзбей орындау емделудің ең тиімді жолы бола алады! Алғашында балаға блокфлейта аспабынан бастау ұсынылады.

Бұл кезең барлық үрмелі аспаптар үшін бірдей. Мұнда музыкалық нотаның негіздері, әуендер және ең бастысы – тыныс алу дамиды! Бірақ тағы бір айта кететін маңызды жайт, үрмелі аспаптарда ойнау барлығына бірдей оң әсер бермейді, олардың да белгілі бір медициналық қарсы көрсетілімдері де бар. Мысалы эмфизема (өкпе көлемінің патологиялық ұлғаюы), өкпедегі кисталар, туберкулездің кейбір кезеңдері, сондай-ақ туа біткен жүрек ауруы бар жандар үрмелі аспапта ойнау арқылы, керісінше, асқындырып алуы мүмкін. Сол себепті мектепке қабылдану кезінде баланың денсаулығына назар аударған жөн.

Еуропалық музыка мектептерінің басшысы Тимо Клеметтиннің айтуынша, музыка Финляндиядағы барлық балалар үшін алғашқы жеті жыл ішінде (1-7 сыныптар, 6-12 жас) міндетті пән болып табылады. Ал орта мектепте элективті болып жалғасады. Алдымен оны жалпы сынып мұғалімдері, "әдетте 6-шы сыныпқа дейін" және соңғы үш жыл ішінде мамандандырылған мұғалімдер оқытатындығы белгілі.

Клеметтин балалардың музыкалық білім берудің, аспапта ойнаудың дұрыс шешім екендігін баса айтады. "Балалар негізгі музыкалық дағдыларды" тәжірибе арқылы игереді. Музыкалық сабақтар балалардың танымдық, эмоционалды, моторикалық және әлеуметтік дамуын қолдайды" [6, 134], – деді ол. Тіпті, мектепке дейінгі балалар да музыканы әртүрлі қызықты ойындар арқылы үйретудің маңыздылығын фин оқу бағдарламасына бекіткен.

Финдік музыкалық білім беру жүйесі өзінің жоғары дамыған философиясы мен тәжірибесімен басқа елдерде байыпты зерттеу үшін

маңызды болып қала береді. Оны бірден жүйеге енгізу мүмкін емес, дегенмен, оның ұстанымдарын кез-келген жерге бейімдеуге болады деген ойдамын. Осы орайда, еліміздегі музыкалық мектептерге тоқталсақ. Мамандандырылған музыкалық мектептер бүгінде флейта, гобой, кларнет, саксофон, валторна, труба, т.б. көптеген үрмелі аспаптармен қамтылған.

Ән сезімнің кей кезеңдерін сыртқа шығаруда адам баласының табиғи құралының бірі болды. «Халық әндерінің тартымды келетіні, жүрегіне қона қалатыны, олардың о баста өнер қуу мақсатында шықпай, табиғилық жағының басым болуында. Ән көркемөнер жасаймын деген алдын ала сызылған жоспар бойынша шықпапқан, өмір мен табиғаттың өз туындысы» [3, 1].

Халық шығармашылығынан оқушылар флейта аспабында қазақтың халық әні «Қамажайдың», гобой аспабында Н.Тілендиевтің «Саржайлау» әнінің, кларнет аспабында Н.Меңдіғалиевтің «Романс», саксофон аспабында А.Жұбановтың «Қарлығаш», ал жез аспаптарынан, валторнада «Ахау, бикем» әнінің, труба аспабында А.Жұбановтың «Көктем вальсі» шығармаларын немесе аспапқа лайықталған өңдеулерін жиі орындайды.

Сабақ барысында тек аспапта орындап қана қоймай, әуеннің шығу тарихымен танысады. Мысалы, халық әндері «Ахау, бикем», «Қамажай», «Дайыдау», Сегіз серінің «Гауһар тас», Ақан серінің «Балқадіша» сынды әндерінің сөзімен танысу арқылы көз алдымызға дидары нұрлы, талбойы нәзік, қарақат көзді, бүрмелі көйлекті қазақ қызының көркем бейнесін елестете аламыз. Ал М.Мақатаевтың сөзіне жазылған Н.Тілендиевтің «Саржайлау» әні, халық әні «Балапан қаз» сынды шығармаларын орындаған кезде кең жазира, саумал бұлақ, баурайлы даланы елестетуге болады.

«Бір кезде қасқырды да алатын қыранның қартайып бір уыс болып, қона алмай шырылдап, иесінен жәрдем сұрағандай болғанын көріп әнге қосқан» [3, 74] Ақан серінің «Қараторғай» әнін үйрене отырып, ежелден бабаларымыздың аң-құс атаулыға құрметпен қарағандығын байқаймыз. Абайың «Желсіз түнде жарық Ай», А.Жұбановтың «Көктем вальсі», С.Кибированың «Күз», Қ.Қуатбаевтың «Ақша қар», А. Есіркептің флейтаға арналған «Көктем шуағы», сынды шығармалары табиғат құбылыстарын суреттейді. Халық әндерінен бөлек, өзіндік орны бар, домбыра, қобыз, сыбызғы сынды аспаптарға арналған күйлердің де өңдеулері үрмелі аспаптарда орындалып жүр.

«Қазақ халқының тұрмыс-харекетімен, өмір-тіршілігімен әрқашанда тығыз байланыста болатын күй – жүздеген жылдардан бері қанат жайып, өркендеп келе жатқан жанр. Халқымыздың музыкалық қазынасында сары алтындай сандалкер күйлер жүздеп саналады. Әлбетте, құм басқан қалалардай, бізге жетпей, уақыт шыңының астына көміліп қалған күйлер

есепсіз екені даусыз. Санын сөз етсеңіз де, сапасын сөз етсеңіз де, екі шектен есілген күй, мақтануға тұрарлық» [4, 12].

Мәселен, Құрманғазының «Балбырауын», Дәулеткерейдің «Көрұғлы», Е. Үсенов «Қосбасар», Б. Қыдырбек «Желдірме», т.б. күйлері үрмелі аспаптарға лайықталған өңдеулері халықаралық, республикалық байқауларда жиі орындалады. Міне, бұл келтірілген мысалдар арқылы қазақ халық ән-күйлерінің бай әрі сантүрлілігінің көрінісін байқай аламыз. Салыстырмалы түрде үрмелі аспаптарға арнайы жазылған шығармалардың саны аз болғанымен, репертуар әлі де толығымен түсетініне шек келтірмейміз. [2, 279].

Қазақ халқының ғасырлар бойы ұрпақтан ұрпаққа мұра болып келе жатқан тұрмыс-салт, әдет-ғұрып, ұлттық дәстүріне байланысты әдебиет пен мәдениетке, өнерге баулу арқылы дәріптеуді бала тәрбиесінің негізгі мақсаттарының бірі ретінде қарастыру керек. Әр сазгердің шығармашылығындағы әндерді, шығармаларды тереңірек талдау арқылы бала музыканың эмоциялық әсерін, бейнелеу күшін түсініп, жақсы мен жаманды ажырата алуға үйренеді.

Шығу тарихын білу арқылы, сол кездегі тарихи оқиғалармен сусындайды, бұл өз кезегінде баланың ерік-жігерін қайрауына, ата-баба рухын сезінуіне және оны музыка арқылы бейнелеуге әсерін тигізеді. Сол сияқты баламен жеке жұмыс жасауда әр баланың бойындағы қабілетін тауып, дамытуға жол ашады. «Музыкалық тіл көркем сананың құралы ретінде фольклорда және жалпы музыкалық өнерде адамның ішкі жан дүниесінің, әсемдікке деген рухани сезімін жеткізеді.

Сондықтан музыкалық тіл, вербальді тілмен қоса, халықтың өміршеңдік қажеттілігі болар игілік. Ол – мәдениеттің терең қатпарларының сақтаушысы, рухани сананың діңгегі, музыканың үздік үлгілерінің негізі, Қазақстан музыка мәдениетінің болашақта дамуының тірегі» [2, 270]. Музыканы түсіне отырып, шығарма кейіпкерімен бірге жетіле, әсемдік пен әдемілікті сезіне өскен бала қоғамға пайдасын тигізетін, ұлттық қазынаны бағалай білетін, саналы да білімді, отансүйгіш, тәрбиелі, адал азамат болып өсері сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Абай Өлеңдер мен аудармалар Алматы: Жазушы, 2020 – 325 б.
2. Аманов Б.Ж., Мұхамбетова Ә.И. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. Астана: Мастер ПО, 2013 – 332 б.
3. Жұбанов А.Қ. Замана бұлбұлдары Алматы: Дайк Пресс, 2001 – 440 б.
4. Жұбанов А.Қ. Ғасырлар пернесі Алматы: Дайк Пресс, 2002 – 324 б.
5. Сухомлинский В.А. Избранные произведения в пяти томах. Том 3. Киев: Радянська школа, 1980 – 720 б.
6. Уокер Т. Финская система обучения. Как устроены лучшие школы в мире. Россия 2018 – 256 б.

*Urazalinova Gulsana,
Mukhtarova G.S.*

WHY AN ARTS EDUCATION IS IMPORTANT

*Уразалинова Г.Р
Мухтарова Г.С.*

ПОЧЕМУ ВАЖНО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Любой, кто увлечен искусством, вспоминает формирующие моменты переживания произведения искусства, преодолевающего творческий вызов. Когда мы сталкиваемся с замечательными произведениями искусства или имеем возможность творить, мы обнаруживаем, что искусство имеет решающее значение для индивидуального роста и развития и даже может повлиять на наше здоровье. Обзор литературы описывает несколько исследований, связывающих эстетические переживания с широким улучшением эмоционального состояния субъектов, что способствует физическому и психологическому благополучию.

Предоставление учащимся времени, пространства и материалов для творческого самовыражения может снизить стресс, улучшить память и помочь им почувствовать себя более социально связанными. Преподаватели могут построить свою карьеру, передавая этот опыт учащимся в различных условиях, таких как галереи, музеи или мероприятия, организованные некоммерческими и общественными организациями. Уважение к искусству также существенно меняет жизнь людей на макроуровне. Целые общества могут выиграть от инвестиций в искусство.

Опираясь на данные общего социального исследования, исследователи из Университета Иллинойса в Департаменте государственного управления Чикаго связали участие в качестве члена аудитории или создателя с более высоким уровнем гражданской активности и социальной терпимости. Эта работа предполагает, что умение рисовать, петь или просто ценить работы, сделанные другими, может помочь нам стать не только счастливее и здоровее, но и лучше.

На научных конференциях, консилиумах, в выступлениях ответственных работников образования, касающихся проблем развития художественной культуры, говорится, что главная задача состоит в том, чтобы найти ту область художественного образования, где наиболее качественно и эффективно реализуется специфика эстетического восприятия явлений, фактов, событий окружающего мира и художественного восприятия произведений отечественного и мирового искусства. Но также необходимо реализовывать и способность осознания своих личных особых форм эмпатии: эмоциональное сопереживание и проживание эмоциональных состояний своего внутреннего мира, которые также

испытывают и другие люди, кроме того, эстетическую отзывчивость и эстетические чувства, находящие проявления в творческих работах.

Как художественное образование помогает студентам?

В Америке в ходе опроса, проведенного некоммерческой организацией «Американцы за искусство», представители американской общности в подавляющем большинстве согласились с тем, что искусство является одним из аспектов всестороннего образования. Тем не менее, участие в изобразительном и исполнительском искусстве часто рассматривается как просто дополнение к другим аспектам обучения. В результате существуют большие различия в доступе к урокам искусства и музыки по всей стране.

Между тем, Национальный табель успеваемости показывает, что учащиеся США по-прежнему получают более низкие баллы по стандартизированным тестам, чем многие их сверстники в Европе и Азии, несмотря на многолетнее давление на педагогов с целью сократить разрыв в успеваемости. Но стремление улучшить успеваемость учащихся по математике и чтению не должно идти за счет художественного образования.

Фактически, исследователи из Педагогической школы Университета Джона Хопкинса утверждают, что обучение становится более эффективным, когда преподаватели объединяют творческие занятия и делают их центральными в академическом развитии. В разных дисциплинах, есть возможность переосмыслить классы с упором на рисование, живопись, музицирование, театральные постановки и другие творческие занятия. Поощрение учащихся к использованию своего воображения может помочь им активно взаимодействовать с новыми концепциями и обнаруживать связи между идеями, а также обеспечивать преимущества для их социального и эмоционального благополучия.

Один из примеров эффективной интеграции творческого самовыражения с другими областями в качестве педагогической стратегии можно увидеть в сотрудничестве между преподавателями Университета Флориды Сьюзан К. Джейкобсон, изучающей экологию и охрану дикой природы, и Робертом К. Мюллером, преподающим гравюру. Профессора UF сотрудничали в междисциплинарном проекте по информированию об изменении климата, в рамках которого группы аспирантов Школы природных ресурсов и окружающей среды и Колледжа искусств посетили морскую лабораторию университета Seahorse Key. Студенты участвовали в учебных мероприятиях, таких как научные лекции, дискуссии и создание коллажей, прежде чем работать в небольших группах над созданием информационных материалов для посетителей.

Как показывает этот пример, учащиеся получают пользу от того, что учатся использовать идеи из разных дисциплин, и это может быть

ценным, когда они продолжают работать. Опрос, проведенный Национальной ассоциацией колледжей и работодателей в 2019 году, показал, что работодатели заинтересованы в найме профессионалов, обладающих навыками, которые можно укрепить за счет участия в искусстве, таких как письменное общение, решение проблем, командная работа и проявление инициативы. Учителя рисования могут помочь учащимся стать более разносторонними и способными личностями, научив их развивать оригинальные идеи с помощью творческих проектов и практик.

Важность художественного образования для детей.

Никогда не рано познакомить детей с возможностями творческого самовыражения. Как отмечается в обзоре литературы, проведенном Национальным фондом искусств, различные исследования демонстрируют ценность включения художественной практики в дошкольное образование. Творческая деятельность для юных учащихся может привести к улучшению навыков социального взаимодействия и эмоциональной регуляции.

Уроки искусства знакомят учащихся с методами решения проблем, которые помогают им увидеть мир по-новому и открывают доступ к творческим способам познания. Дети узнают, как искусство может передавать их собственные идеи, и могут заинтересоваться созданием все более реалистичных изображений и освоением новых техник. К старшей школе молодые художники могут критически относиться к своей работе и работе других, формируя уникальную точку зрения и чувство общности с другими творческими личностями.

Стандарты основного искусства обеспечивают основу для развития художественного понимания учащихся. Эта структура разбивает этапы развития до средней школы на 10 основных стандартов. На каждом этапе учащиеся вырабатывают творческие привычки, учась:

- Генерация и концептуализация художественных идей и работ
- Организовывать и развивать идеи и работу
- Уточнение и завершение художественной работы
- Выбрать, проанализировать и интерпретировать художественное произведение для презентации
- Донести смысл через презентацию
- Воспринимать и анализировать художественное произведение
- Интерпретация намерения и смысла
- Применять критерии для оценки работы
- Творите искусство, синтезируя и связывая знания и личный опыт.
- Углублять понимание, связывая художественные идеи с социальным, историческим и культурным контекстом.

Доктор Перри Класс описал преимущества художественного образования в школах в *New York Times*, отметив улучшение общей мотивации, мышления и успеваемости. Учебная программа, интегрированная с искусством, которая предлагает учащимся рисовать или петь как часть учебного процесса, может повысить их способность запоминать такой материал, как научные принципы или словарный запас. Выдвижение на передний план творческих способностей может быть особенно эффективным для студентов, которые изо всех сил пытаются запомнить информацию только из традиционных лекций и заданий по чтению.

Искусство имеет большое значение в классе, предоставляя ученикам широкий спектр преимуществ. Педагоги могут максимально использовать этот потенциал, вооружившись, чтобы предложить творческую практику в качестве основного элемента учебной программы и показать лицам, принимающим решения, как эти инициативы могут привести к преобразующим результатам.

Изучение ключевых вопросов философии, эстетики, истории искусств, искусствознания, педагогики, психологии, истории художественной культуры выходит в авангард образовательной системы, в которую включены и основы эстетического воспитания, истории образования и педагогической мысли, художественной педагогики. Все это составляет фундамент общекультурной и общетеоретической гуманитарной подготовки специалиста любого профиля. Для будущего же учителя или преподавателя музыки эта дисциплина должна стать одним из наиболее весомых предметов в системе общей профессиональной подготовки.

«История и теория художественного образования» - это тот учебный предмет, который может представить великую силу искусства в формировании духовных, нравственных качеств гармонически развитой личности, в самопознании, самооценке, самовоспитании и саморазвитии, вне искусства не прорастет ни интеллект поколений, ни ассоциативное мышление, ни благотворная самоирония, ни отважная интуиция, и внутренняя свобода, вне которой нет творчества. Там, где нет уважения к культуре, не может быть и уважения к свободе: там проявляется губительное высокомерное отношение ко всему неординарному, отважной мысли - всему, за чем скрывается талант. Только в художественной среде появляются и формируются люди, способные широко и свободно мыслить, создавать культурные ценности, остающиеся в веках.

Проблема развития всесторонне развитой личности на основе высокого гуманизма, нравственности и творческой активности через художественное образование как непрерывный процесс познания объективной реальности, можно выразить замечательными словами классика русской литературы Ф. М. Достоевского.

«Красота спасет мир» - сказал один из мудрейших писателей России, спасет от духовной нищеты, невежества, жестокости, насилия и других атрибутов безнравственности, волной захлестывающих все вокруг. Как «напоить» душу ребенка целительным бальзамом красоты, открыть его взгляду чарующий, гармоничный мир прекрасного, вобравший в себя утреннюю нежность рассвета, гомон птичьих стай, шелест волн, шептание листвы, улыбку младенца - все то, что повседневно, буднично окружает нас?

Литература:

1. Островская, О. В. Уроки изобразительного искусства. : пособ. для учит. / О. В. Островская. - М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2000. -276 с., ил.
2. Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство / разр. под рук. и ред. академика РАО Б. М. Неменского. - М. : Просвещение, 2005. - С. 141.
3. Пьянкова, Н. И. Изобразительное искусство в современной школе / Н. И. Пьянкова. - М. : Просвещение. 2006. - 176 с.

Yue Ying

**PREREQUISITES OF MUSIC TEACHER TRAINING FOR ART
EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN**

Юе Йин, аспирантка факультета искусств имени Анатолия Авдиевского Киевского государственного университета имени М. П. Драгоманова, Украина, Киев

**ПРЕДПОСЫЛКИ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К ОБУ-
ЧЕНИЮ ИСКУССТВУ ШКОЛЬНИКОВ**

Автор статьи является гражданкой Китая, которая обучается в Украине, перенимая опыт школьного образования в этой стране и выявляя те особенности системы художественного образования, которые целесообразно учитывать в развитии образования в Китае, в частности именно в подготовке учителя музыки. Отметим, что исследовательское внимание обращено к «точкам пересечения» во взглядах китайских и украинских ученых и практиков при всех различиях – культурных, ментальных и т.д.

Прежде всего, исходим из того, что современное художественное образование в Украине тяготеет к интегральности, которая закреплена в концептуальных документах (государственных образовательных стандартах), а учитель музыки одновременно является учителем искусства в целом и, соответственно, должен иметь адекватную

подготовку [4]. В китайских школах такое отношение к интегральности является природным, неотъемлемым от национальной ментальности и традиций [1; 6; 8]. Таким образом, определены своего рода требования к подготовке будущего учителя музыки, владеющего методическими основами обучения школьников интегральной дисциплине, в которой аккумулировано познание – и педагогом, и учащимися – разных видов искусства; поэтому к обучению музыке (и овладению профессией музыканта) добавлено и освоение изобразительных, декоративно-прикладного и так называемых синтетических искусств – разных видов театра, экранных искусств, цирка, современных зрелищных форм и т.д.

Понятно, что рассматривать в обозначенном контексте содержание подготовки учителя следует начинать с вопроса об интеграции в художественном образовании – именно с точки зрения педагогики и психологии искусства и творческого процесса в искусстве. Справедливо заметить, что эта проблема не нова и достаточно детально освещена многими исследователями и в эстетико-философском, и в искусствоведческом, и в собственно художественно-педагогическом векторах (Л. Беземчук, Е.Гайдамака, Т.Голинская, Л. Золотарева, М. Каган, О. Комаровская, Н. Миропольская, Л. Масол, Лю Ян, О.Просина, В. Рагозина, Т. Рейзенкинд, О. Рудницкая, Л. Савенкова, З. Сирота, Ся Гаоян, Г.Шевченко, Ю.Юсов и др.), на чьи труды и опираемся.

Обращаем внимание на исследования О. Рудницкой, которая подчеркивает естественные психологические истоки интеграции, а именно то, что «художественный синтез раскрывает процессы взаимопроникновения средств выразительности (визуальных, слуховых, кинестетических), эффект их трансформации в единое целое полисенсорного влияния на эмоционально чувственную сферу субъекта восприятия» [5, С. 121].

Также обратим внимание на исследования Л. Масол, которая в украинской педагогике является наиболее последовательной поборницей интегрированного обучения школьников искусству, выделяя в интеграции два «центра» – музыку и изобразительные искусства; а необходимость интеграции в современном мире обосновывает необходимостью преодоления у современного школьника «фрагментарной художественной картины мира, дискретной модели культуры» [3, С. 8].

Таким образом, интегральный взгляд на обучение искусству учащихся школы детерминирует, как справедливо утверждает Ся Гаоян, полихудожественность учитель будет реализовывать в профессиональной деятельности, рассматривая музыку как стержень полихудожественности [7, С.8], поскольку речь идет именно о подготовке учителя музыки.

В связи с последним следует обратить внимание на разработанную в исследовании Ся Гаоян идею музыкацентрической интеграции в процессе подготовки будущего учителя музыки (что отличает позицию ученого от теоретической позиции Л. Масол, которая опирается на два равноценных «центра» в обучении школьников).

Интеграция в художественном (и в частности, музыкальном) образовании определяется сутью художественного образа как свойственной только искусству единицы мышления. Как отмечает О. Комаровская, результатом художественного познания становится «познание-интерпретация окружающего мира художественными средствами и познание-интерпретация искусства», которое, в свою очередь, является интерпретацией мира художником, в которой аккумулируется внутренний мир личности художника, его ценности, содержание духовной сферы и т.п. [2, С. 56, С. 60].

А в контексте подготовки учителя музыки к обучению школьников следует заметить, что диалогичность художественного образа требует диалогичности мышления самого учителя как субъекта художественного познания.

Помимо этого, определяя векторы подготовки учителя музыки (и профессиональной музыкантской, и методической), понимаем, что интегрирование как педагогический прием (технология) распространяется и за пределы искусства в другие сферы знания вообще, в жизненные реалии (художественный образ как результат интерпретации мира),.

Именно эта идея является стержневой в современных образовательных стандартах украинской школы, в которых подробно обозначен компетентностный потенциал каждой образовательной сферы, в том числе и художественного образования, на что целенаправленно обращает внимание учитель-музыкант на каждом уроке искусства.

Таким образом, логично, что целостная подготовка (и как результат – полихудожественная методическая подготовленность) учителя музыки заключается, прежде всего, в формировании у него системы общекультурных, музыкантских профессиональных и личностных качеств, которые синтезируют соответствующие ценности, знания, умения, а также мотивацию и способность/готовность их применять в профессии.

Понятно, что *общекультурные параметры* отражают общехудожественную подготовленность учителя музыки помимо его музыкантской эрудиции, а также мотивацию к перманентному и расширяющемуся в жанрах, видах, эпохах познанию искусства; понимание учителем широкого эстетико-воспитательного и образовательного потенциала искусства, интегрированности каждого вида искусства на

основе художественно-образной природы в разные сферы жизни, что необходимо для выстраивания педагогических технологий; ценности национального образования наряду с уважением к художественным традициям других культур.

Музыкантские профессиональные параметры, в свою очередь, также комплексные, поскольку охватывают и собственно подготовку музыканта, и музыкально-педагогическую составляющие, а именно:

1) овладение исполнительским мастерством (музыкальный инструмент, вокал, дирижирование и т. п.), причем это успешность и сольного концертного исполнительства, и ансамблевого или оркестрового; такое мастерство важно для учителя и на уроке, например, для иллюстрирования бесед об искусстве с учащимися, и как сопровождение просветительской внеурочной деятельности; предполагает свободное овладение навыками чтения с листа, транспонирования, импровизации, приобретение опыта концертмейстерской или иллюстраторской деятельности;

2) историко-теоретическую музыкантскую подготовленность, как, например, ориентирование в историко-культурных закономерностях и процессах музыкального творчества, музыкально-теоретические знания и умения, а также понимание способов применения всех этих знаний и умений в собственной музыкантской деятельности и в диалоге с учащимися об искусстве;

3) ознакомление с некоторыми элементарными техниками и методиками практически-творческой деятельности в других искусствах – графике, живописи, лепке, декоративно-прикладном, театральном, фото, дизайне и т.д. Эта позиция важна для музыканта, несмотря на то, что, безусловно, учитель музыки основное внимание уделяет сфере своей профессии; тем не менее такая подготовка дает возможность совершенствовать свои уроки в направлении интеграции, позволяет лучше понять специфику соответствующих другим искусства методик «изнутри»;

4) овладение учителем общепедагогическими знаниями и умениями, способностями применять их в организации музыкальной деятельности учащихся; овладение методиками мониторинга достижений учащихся, методиками организации внеурочной деятельности, подготовки учащихся к восприятию театральных спектаклей, кинофильмов, организации школьной музейной деятельности, Наконец, *личностные параметры* отражают:

1) развитость эмоциональной сферы учителя и его способность к саморефлексии в художественной профессиональной деятельности,

2) личностную мобильность,

3) способность к диалогу, толерантному общению с учащимися разного возраста и уровня подготовки.

Следует сказать, что обозначенные требования к подготовке учителя музыки обсуждаются и реализуются в процессе реформирования художественного образования в Украине.

В Китае, как известно, профессиональное музыкальное образование начало стремительно развиваться с начала XX столетия. Сяньюй Хуан [8] отмечает, что наиболее интенсивно оно развивалось от 70-х гг. XX – в начале XXI ст. Именно в последней трети XX ст. активно разрабатываются идеи и планы реформы образования, в частности музыкально-педагогического: от упорядочивания структуры до концепции, в которых на первый план выходят ориентиры качественных характеристик личности и учителя, и обучающегося в школе и вузе. Но только в 1987 году (на что, безусловно, повлияла культурная революция, затормозившая процесс) профессия «учитель музыки» вошла в каталог специальностей Министерства образования Китая, и таким образом была конкретизирована цель музыкального образования в педагогических университетах – подготовка специалистов для работы в общеобразовательных школах (приоритетно средней ступени – 7-9 классы). В это же время активизируются и научно-педагогические исследования о музыке, которые популяризуются в журналах («Китайское музыкальное образование», «Народная музыка», «Китайская музыка», «Музыкальные исследования» и др.). Сейчас огромное внимание уделено компьютерным технологиям, вводятся соответствующие специальные курсы, что отражает мировые тенденции [8].

Все же содержание современных нормативных документов (например Стратегия развития образования в Китае в XXI ст.) отражает возрастание роли именно музыкального обучения и воспитания как самоценного, что также обуславливает требования к подготовленности учителя для обучения учащихся. [1].

Отметим, что в Китае специальные курсы и направления интегральной художественной подготовки, подобной как в Украине, пока целенаправленно не вводятся. Однако, в целом становление системы музыкального и музыкально-педагогического образования ощущает значительное влияние зарубежных образовательных систем, в том числе и украинской, которую изучает автор статьи.

Литература:

1. Джоу Юань. Историчні передумови та сучасні тенденції розвитку музично-педагогічної освіти в КНР. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2017. Вип.55 (108). С.18–23.
2. Комаровська О. А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток : монографія. Івано-Франківськ, НАІР, 2014. 412 с.

3. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : метод. посіб. Х. : Мадрид, 2015. 176 с.
4. Нова Українська школа: Основи стандарту освіти / За заг.ред. М.Товкач]. – Версія 1.0. Львів, 2016. С.58–62.
5. Рудницька О. П. Педагогіка загальна та мистецька. Тернопіль: Навч. кн. - Богдан, 2005. 360 с.
6. Сун Яньін. Музична освіта в Китайській народній республіці в другій половині ХХст. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка: зб. наук. праць. Львів: ЛНМА імені М.В.Лисенка, 2014. Вип.32. С.71–80.
7. Ся Гаоян. Методика поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.02 - теорія та методика музичного навчання / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 20 с.
8. Сяньюй Хуан. Система музикального образования в Китае. Вестник СПбГУКИ · № 2 (11) июнь · 2012. С. 155 – 159.

II СЕКЦИЯ
**МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Alpeissova G.T.
**KAZAKH TRADITIONAL MUSIC IN THE CONTEXT OF DIGI-
TALIZATION PROBLEMS**

*Альпеисова Г.Т.,
кандидат искусствоведения, профессор*
**КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ
ПРОБЛЕМ ЦИФРОВИЗАЦИИ**

В контексте динамики социальных преобразований конца XX – начала XXI века, меняется современная музыкальная культура Казахстана, на трансформацию которой влияют цифровые технологии. Технологические процессы неоднократно меняли музыкальный мир. Так, изобретение звукозаписи в конце XIX века повлекло за собой перемены в социальном бытовании музыки, что сказалось на изменении ее художественного облика. Ее влияние на музыкальный мир выразилось в создании новых форм музыкального искусства, обращении творцов и исполнителям к цифровым технологиям, методам сочинения музыки, становлении музыкальной индустрии.

Не осталась в стороне от этих процессов ее важная часть - казахская традиционная музыка. По мнению музыковеда Елемановой С.А., сегодня в осмыслении этой области искусства существуют два направления. Первое, по утверждению исследователя связано с научными и теоретическими проблемами, которые касаются специфики ее музыкального языка. Второе направление исходит из проблем бытования традиционной музыки в урбанизированном обществе, отсюда остро стоят вопросы сохранения, возрождения, «развитие и судьба в условиях глобализации» [1].

В решении этих вопросов помогает цифровизация, и, с каждым днем ее расширяющиеся возможности могут послужить не только созданию сохранению и возрождению исчезающих музыкальных традиций, но и распространению информации о них посредством интернет-технологий. Освещению этих вопросов посвящена настоящая статья.

«Медиапространство», как понятие, было введено в научный оборот в конце XX в., однако до сих пор не получило точного определения. В научных и научно-популярных работах оно встречается, когда речь идет о системе использования потоков информации. В этом случае применяются и его синонимы - «информационно-коммуника-

ционное пространство», «телекоммуникационное пространство», «медиа-среда», «медиа-система» и т.д. Медиа, по мнению Н. Б. Кирилловой, представляет собой «совокупность условий, в контексте которых функционирует медиакультура, то есть сфера, которая через посредничество массовых коммуникаций (печать, радио, ТВ, видео, кино, компьютерные каналы, Интернет) связывает человека с окружающим миром, информирует, развлекает, пропагандирует те или иные ценности, оказывает воздействие на мнения и поведение людей» [2, с. 11]. Медиапространство, исследователь Хлопаева Н.А., определяет как информационное пространство, «подтверждая это тем, что сборщиками, обработчиками, производителями, распространителями, интерпретаторами информации являются печатные и аудиовизуальные средства массовой информации, служащие источником социальной информации — центральной категории информационного пространства» [4, с.39].

О проблемах влияния коммуникационных и информационных технологий на общество имеется немало обстоятельных исследований. Так, канадский ученый, философ, филолог М. Маклюэн разработал концепцию, в основе которой представление о том, что развитие человеческого общества определяется развитием средств коммуникации, Интернета. [5].

Первой технологией, по мнению ученого, было устное слово. Слова представляют собой сложные системы метафор и символов, переводящие опыт в выговариваемые чувства, что может быть названо технологией эксплицитности. Понятие «эксплицитный» (*explicitum*) в переводе латинского языка - явно выраженный и означает средство выражения речевого акта, ясный каждому благодаря простоте и понятности. По мнению М. Маклюэна, второй тип - письменная (печатная) культура характеризуется превалированием зрения, аналитичностью и рациональностью восприятия. С изобретением электричества и появлением новых форм бытия, происходит стремительное возвращение в аудиовизуальный мир одновременных событий и всеобщего сознания. Он получил название «экранный».

В русле нашего рассуждения важна проблема трансляции культур, которую вскрывает М.Маклюэн на страницах своего исследования. Автор рассматривает культуру широко – культура науки, поэзии, визуальная, тактильная, вплоть до национальной и даже цивилизационной [5].

Во многом, специфика традиционной культуры систематизирует ее понимание, что создает основу для интерпретации и восприятия ее образцов. Сохранность и возрождение ее основных видов и жанров, а также духовных ценностей, составляющих ядро националь-

ного сознания и мышления, влияет на формирование казахстанского общества. Цифровизация, лежащая в основе трансляции последующим поколениям национальных культурных традиций, может во многом определить контуры дальнейшего развития культурной политики государства. В связи с культурной модернизацией современного общества республики, повышается значимость процессов цифровизации, основу которой должна составить ценностно-смысловая база национальной культуры, существенная часть которой заключается в традиционной музыке.

При этом пропаганда и популяризация казахской традиционной музыки происходит в стремительно меняющемся информационно-коммуникативном пространстве, в контексте глобальных сетей цифровых телекоммуникаций. Формируется новое медиапространство, в составе которого значительное место занимает массовая культура, зачастую представленная образцами, утратившими национальные черты и традиции. Сегодня казахстанское общество оказывается под его активным негативным воздействием. Поэтому необходима огромная работа по созданию медиапространства, направленного на массовое потребление социума, в котором приоритетными факторами являлось бы продвижение культурно-духовных ценностей посредством постижения смысла и содержания казахской традиционной музыки. Использование возможностей медиапространства необходимо для успешной трансляции ее ценностей, а также передачи ее духовно-практического опыта в такой форме, чтобы происходило желание активного «переживания», восприятия либо воссоздания этого опыта.

Интерактивности этого процесса способствуют различные формы сетевого взаимодействия, а именно общение в чатах и социальных сетях, участие в онлайн-форумах, вебинарах, онлайн-обучении. За последние годы сформировалось поколение, которое большую часть своей сознательной жизни провело в постоянном контакте с медиапространством

Приведем пример казахстанского телевидения. Как известно, телевидение, занимает значительное место в процессе трансляции культурных ценностей. Являясь самым доступным средством массовой информации, оно является мощным инструментом влияния на человека. В статье доктора искусствоведения, профессора А. Мухамбетовой «Невыносимость музыкального бытия (ТВ, кино и музыка – чисто казахские «ноу хау»)» дается критический анализ музыкального контента ряда передач казахстанского телевидения. В частности, ею, вскрывается несоответствие музыки и происходящего на экране. Например, передача о казахстанской армии, сопровождающая казахским текстом, происходит на фоне музыки негритянского фольклора.

Или передача о чабанах на фоне пасторальной картины гор, зеленой травы, трогаящая «душу каждого, кто вырос в Казахстане, сопровождается ...звучанием саксофона, с ресторанным надрывом играющего латиноамериканского шлягера 50-х годов «Ла палома» - «Голубка». Поиск смысла в подобных сочетаниях изображения и музыки сведет с ума любого, самого высоколобого аналитика. Но не простого казахстанского зрителя! Он уже смирился, что нестыковка информационных потоков на нашем ТВ скорее норма, чем исключение из правил...» [3, с.521].

Автор статьи приводит описания примеров, в которых западноевропейская музыка не вязалась с темой, казахским текстом, лицами героев и т.д. Злоупотребление европейской музыкой, ее классическими образцами там, где надо и надо исходит из представления о ней как о «мировой универсалии», заложенной десятилетиями советской эпохи в умы представителей творческой интеллигенции. В тоже время, применение европейской классики для рекламы пищевых продуктов значительно обесценивает ее высокий духовный смысл.

Вместе с тем, А. Мухамбетова останавливается на важном факте существования классической музыки Центральной Азии и Казахстана. «Это музыка земледельцев, с их ведущим жанром – макомом, и кочевников со сложными, разнообразными, глубоко и тонко разработанными жанрами: кюй (инструментальные произведения), жыр, терме, дастан (эпические произведения), ан (лирическая песня), айтыс (песенно-поэтические состязания)» [3, с.522]. С любовью и восхищением, ученый рассказывает о цикле этнографических фильмов о казахских обычаях и обрядах Б. Каирбекова. В них, использование казахской музыки не просто профессионально, а документально точно. «В фильмах этого талантливейшего мастера музыка звучит как сокровенная суть народной души, высшее поэтическое и философское обобщение мира народных представлений» [3, с.526].

В тоже время, необходимо отметить, что роль ТВ в воздействии на культуру, экономику, социальные отношения, политику, самого человека значительно снизилось. На передний план выходят цифровизация, информационные ресурсы, новые коммуникационные технологии, интенсивность которой имеет положительные и отрицательные стороны. Казахстанское сообщество должно всеми возможными технологиями, включая перевод в цифровую форму, собирать и сохранять казахскую традиционную музыку как культурное достояние для будущих поколений. В этом плане уже осуществлена определенная работа. Благодаря государственной программе «Культурное наследие», многие образцы казахской музыкальной традиции были систематизированы на материальных носителях (1000 казахских традиционных кюев. 1000

казахских традиционных кюев. Компакт-диски (каз., рус., англ.), 2010). Но эти процессы идут очень медленно, хотя использование цифровых технологий облегчает сбор, обработку и хранение образцов традиционной музыки.

Благодаря цифровизации, думается, что казахская традиционная музыка будет сохранена для будущих поколений. Сегодня сеть Интернет моментально распространяет музыкальную информацию по всему миру. Не менее важную роль в формировании медиапространства и межкультурной коммуникации играют различные информационные ресурсы, стриминговые сервисы для прослушивания музыки: сервис iTunes Store, сервис Spotify, Yandex Music, Apple Music и конечно канал YouTube. Спутниковое вещание, являясь видом культурной связи, осуществляет перевод информации в реальном масштабе времени.

Итак, сохранение, возрождение, распространение, популяризация, пропаганда казахской традиционной музыки как части культурного достояния народа через технологии цифровизации, воздействует на казахстанское сообщество, формируя его национальное самосознание. Освещение этих вопросов раскрыто в контексте исследования М.Маклюэна, а именно в части определения ведущего типа аудиовизуальных средств коммуникации на современном этапе. В этом ключе сохранение культурного наследия и влияния на национальное сознание казахстанского социума, формирует его самобытность, а также его связи с прошлым, настоящим и будущим.

Литература:

1. Елеманова С. А. Мысли о традиционной музыке тюрков и не только тюрков... (Послесловие после Фестиваля и семинара традиционной музыки в Астане) // *Harmony: международный музыкальный культурологический журнал*. - 2010, №9. <http://harmony.musigi-dunya.az/>
2. Кириллова Н. Б. Медиасреда российской модернизации. М.: Академический проект, 2005. - 400 с.
3. Мухамбетовой А.И. Невыносимость музыкально бытия (ТВ, кино и музыка – чисто казахские «ноу хау») // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 521-527.
4. Хлопаева, Н.А. Социологические медиа-исследования в информационном обеспечении управленческой деятельности. дис. ... канд. социол. наук. – М., 2007. - 156 с.
5. Цыбанкова Г. Галактика Гутенберга // Контент-платформа <https://pandia.ru/text>

*Abiyr Merey,
Dina Mosienko,*
SAXOPHONE IN ACADEMIC MUSIC

*Абийр Мерей,
Мосиенко Д. М.*
кандидат искусствоведения
САКСОФОН В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Классический состав симфонического оркестра формировался длительный период, начиная с XVI века. Первоначально основой были струнные инструменты. Их звуковой строй и репертуар соответствовал ренессансным запросам на светскую музыку. В следующем веке оркестровые коллективы дополняются духовыми инструментами. В период расцвета Венской школы формируется классический «бетховенский» состав симфонического оркестра. В нем присутствуют деревянные и медные духовые инструменты. Деревянные представлены парами флейт, гобоев, кларнетов и фаготов, медные – двумя, иногда тремя-четырьмя валторнами и трубами. В дальнейшем различные группы симфонического оркестра постоянно дополнялись новыми инструментами. В нем появились фортепиано, арфа, существенно разнообразились ударные. В группу духовых включались тромбоны, тубы, английский рожок. Так инструментальный состав «бетховенского» оркестра увеличился в «берлиозовском», а затем «вагнеровском» оркестрах [5]. Этот процесс, таким образом, связан с новыми усложняющимися задачами композиторов, расширяющими жанровыми и звуковыми возможностями музыкального языка нового времени.

Включение саксофона в состав симфонического оркестра также отражает поиски новой звуковой текстуры во вт. пол. XIX-нач. XX вв. и связано с появлением самого инструмента, ярких исполнителей и, конечно, с музыкой, написанной для нового медного. Однако, история саксофона как инструмента, связанного только с музыкой в/п XIX-XX вв., имеет длительную предысторию. Её начало берет в последнем десятилетии XVI века, когда, собственно, и началось постепенное формирование симфонического оркестра. Пробраз современного саксофона - *серпент*, изобретенный мастером Эдмоном Гильомом. Затем в несколько видоизмененном виде серпент дал начало новому инструменту с названием *офикленд*. Этот медный инструмент с басовым регистром трудами мастера Ж.-Алари-Асте имел коническую трубку, клапанную систему и дугообразно изогнутый раструб. Они прижились в музыкальной культуре Франции. Именно там в первое десятилетие XIX мастер Лизье Дефонтенель конструирует не замеченный в музы-

кальной среде инструмент, внешней формой подобный современному саксофону. Известно, что знаменитое изобретение Адольфа Сакса сделано на базе технического усовершенствования офиклеида и представлено в 1841 году под названием *мундштуковый офикленд*.

Появление саксофона с особой звуковой колоратурой совпадает с романтизмом как стилевой тенденцией в культуре. В музыкальном искусстве звуковые эффекты нового медного инструмента соответствовали повышенной эмоциональности и образности, характерным для романтизма. Гектор Берлиоз, яркий представитель романтизма, был одним из первых композиторов, обративших внимание на саксофон как достойный включения в симфоническую музыку.[2, с. 292].

Через год после презентации саксофона во время Бельгийской промышленной выставки, в июне 1842 года, композитор публикует статью «Музыкальные инструменты А. Сакса», в которой дается описание конструкции и выразительных возможностей саксофона и усовершенствованных мастером трубы, корнета, бюгля, корнета и бас-кларнета. Именно для этих инструментов Гектор Берлиоз написал «Хорал для голоса и шести духовых инструментов», где впервые появляется саксофон. На премьере присутствовал основоположник жанра «большой французской оперы» композитор Джакомо Мейербер, сказавший о саксофоне «вот для меня совершенство звука» [4, с. 19]. Великий реформатор итальянской оперы Джоакино Россини также одобрительно отзывался о новом инструменте [там же].

Вторая презентация саксофона произошла во время Всемирной промышленной выставки в Париже в 1844 году. Это событие стало началом его легализации в академической музыке. Возможности нового духового инструмента очень быстро нашли применение в военных оркестрах: в 1845 году французское военное ведомство специальным декретом утвердило саксофон в составе военного оркестра. Одновременно он все активнее проникает в оперный оркестр, поскольку в последующие сорок лет несколько французских композиторов нового поколения включали саксофонные партии в свою музыку. В 50-е годы XIX века он звучит в операх Фромантала Галеви «Вечный еврей» и Гектора Берлиоза «Гибель Трои»; в 60-е годы в операх Джакомо Мейербера «Африканка» и Амбруаза Тома «Гамлет». В следующем десятилетии саксофон появляется в оперной музыке у Лео Делиба в «Сильвии», Жюль Массне в «Короле Лахорском». В 80-е годы Массне вновь вводит саксофон в оперы «Иродиада» и «Вертер», а Л. Делиб в «Франческу да Римини», К. Сен-Санс в «Генрих VII». Активное включение звучания саксофона в академическую среду способствовало его появлению в симфонических произведениях, написанных первоначально французскими, а затем другими европейскими композито-

рами. В 1874 году саксофон-альт вместе с флейтами, гобоями, валторнами, кларнетами и др. духовыми солирует в двух сюитах Жоржа Бизе как музыкальное оформление пьесы Альфонса Доде «Арлезианка». Композитор соединяет проникновенный голос саксофона со звучанием тамбурина, традиционного провансальского барабана в качестве музыкальной антитезы двух героев пьесы. Затем Гюстав Шарпантье, который в течение двух лет брал уроки композиции у Ж. Массне, создает симфоническую поэму «Жюльен, или Жизнь поэта» (1892). Здесь голос саксофона как нельзя лучше соответствует образу Жюля, поэта и композитора с Монмартра. Г. Шарпантье в симфонической поэме отходит от раннего амплуа саксофона как выразителя романтического духа в музыке, «соединяя музыкально-драматургические принципы натурализма, символизма и реализма» [1, с. 6]. Рихард Штраус вводит саксофон в состав симфонического оркестра для своей сюиты «Впечатления об Италии» (1889), а в «Домашней симфонии» (1903) он использует саксофонный квартет - сопрано, баритон, альт, бас.

После нескольких лет, проведенных в Европе, У. Фрай возвращается на родину с багажом новых веяний в европейской музыке сер. XIX века. Среди них - саксофон, который выигршно солирует в симфонии в ряду других инструментов. Другой новатор, основоположник американской музыки XX века Чарльз Айвз, очень точно использовал контрастную звуковую палитру саксофона в Симфонии № 4 (1916).

В течение небольшого времени саксофон получил статус оркестрового инструмента в академической музыке. Интерес композиторов и ответный интерес со стороны исполнителей практически совпадают по времени. Европейская педагогическая традиция подготовки саксофонистов заложена самим Адольфом Саксом. Он первым начал подготовку исполнителей на этом инструменте для военных оркестров в Парижской консерватории [3, с. 24]. Анри Вюиль считается первым исполнителем саксофонной музыки во Франции. Его концерт в 1853 году в Нью-Йорке и знаменитая Рождественская симфония «Санта Клаус» У. Фрай привлекают молодое поколение духовиков за океаном. Успешной адаптации саксофона к американской культуре содействовал громкий успех гастролей оркестра Республиканской гвардии Франции, того самого, для которого готовил исполнителей на саксофоне сам А. Сакс.

Аутентичную европейскую манеру показывал голландец по происхождению Эдуард Лефебр, приехавший в США из Европы. Будучи кларнетистом до встречи с саксофоном, в дальнейшем он посвятил свою музыкальную карьеру пропаганде только этого инструмента как серьезного и способного занять достойное место в академической

музыке. Он более полувека вел активную концертную деятельность в Новом и Старом Свете, а также на африканском континенте [6, с. 18]. В южноафриканском Кейптауне Лефевр успешно совмещает семейный бизнес с музыкальной деятельностью. По возвращении в Голландию в 1863 году талантливый музыкант несколько лет работает в музыкальном издательстве «Weygand». В этот период Э. Лефевр публикует несколько оригинальных аранжировок и транскрипций для саксофонных соло, дуэтов, трио и квартетов. В транскрипции баховских произведений он смело пробует заменить тембры струнных саксофоном. В дальнейшем Лефевр успешно гастролировал с оркестром национальной гвардии США, созданным Патриком Гилмором по образцу французского гвардейского оркестра. Сотрудничество Лефевра с Гилмором дало огромный импульс для развития саксофонного искусства в Америке.

Выдающаяся роль в развитии американской школы саксофонного исполнительства принадлежит Элизе Байе Холл. Француженка по происхождению, живя с мужем в США, она, борясь с потерей слуха, по совету врачей занялась музыкой. Нелепая, но счастливая случайность - отсутствие в Санта-Барбаре другого инструмента - стали причиной занятий Элизы на саксофоне. В дальнейшем она великолепно освоила технику игры, выступая во время концертов любительского оркестра Бостонского оркестрового клуба. Музыкальные симпатии Элизы Байе Холл были на стороне французской культуры. По этой причине она вводила в свой репертуар музыку французских композиторов рубежа XIX-XX веков. По её заказу около двадцати пьес для саксофона написали Клод Дебюсси, Андре Капле, Поль Жильсон и другие французские композиторы [7].

Разрастание интереса к саксофону в профессиональной среде, появление отдельных исполнительских школ закономерно вызвали к жизни необходимые организационные мероприятия. Множество различных конкурсных проектов для исполнителей проводятся на всех континентах. Уже с 1867 года в Бельгии (г. Динан) при жизни А. Сакса начали проводиться Международные конкурсы саксофонистов с различной регулярностью до 1903 года.

За сто семьдесят лет истории саксофон стал классическим духовым инструментом. История его яркой судьбы в джазе, конечно, гораздо известнее и заметнее. Как джазовой инструмент саксофон воспринимается в современной американской культуре. В европейской традиции, начиная с французского периода раннего становления инструмента, наоборот, доминирует классический формат саксофонного исполнительства. Однако саксофон уже прочно вошел в академическую музыку. В оркестровых партитурах он занимает свое достойное

место в произведениях различного жанра реформаторов музыки XX века. Достаточно назвать балеты «Сотворение мира» Д. Мийо, «Боле-ро» М. Равеля, «Золотой век» Д. Шостаковича, «Гаяне» А. Хачатуряна; оперы «Кардильяк» П. Хиндемита и «С сегодня на завтра» А. Шёнберга; Симфонические танцы С. Рахманинова; ораторию «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера. В камерном звучании саксофон и весь саксофонный квартет замечательно гармонирует с струнными, трубой, тромбонам, деревянными духовыми и ударными инструментами: Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. К. Глазунова; Сюита для саксофона и гитары, Трио для трёх саксофонов и Концерт для саксофона и струнного оркестра А. Хованесса; произведения для квартета (сопрано, альт, тенор, баритон) – «Симфония in B» П. Хиндемита, Концерт для двух фортепиано, хора и квартета саксофонов Ж. Тайфер, Концерт для квартета саксофонов с оркестром Ф. Гласс и мн. др. Современные композиторы создают музыку для саксофона в композиции с органом, аккордеоном, арфой, контрабасом. Параллельно сформировалась плеяда выдающихся классических исполнителей современности, среди которых Сигурд Рашер, Жермен Тайфер, Жан-Мари Лондекс, Маргарита Шапошникова, Даниэль Дефайе, Сергей Колесов, Никита Зимин и др.

История включения саксофона в академическую музыку содержит широкий круг фактов, имен композиторов, исполнителей, событий и отражает эволюцию музыкального процесса в художественной культуре XX века. В настоящее время все виды саксофона и их колоритное тембровое звучание занимает уникальное место в академической музыке, оперных и симфонических оркестрах.

Литература:

- 1 Азарова В. В. Сцены из жизни монмартрской богемы: Гюстав Шарпантье (186–1956) и его творчество // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2012. – Сер. 15. Вып. – С. 3–14.
- 2 Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса). – Ч.1. – Москва: Музыка, 1972. – 308 с.
- 3 Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. – Москва: ИОСОРАО, 2000. – 388 с.
- 4 Иванов В. Саксофон: популярный очерк. – Москва: Музыка, 1990. – 62 с.
- 5 Попов С. С. Инструментоведение: учебник. – 4–е изд., перераб. – СПб.: Издательство «Лань», 2022. – 210 с.
- 6 Попова О. В. О роли Эдуарда Лефевра в становлении саксофонного исполнительства // Музыкальное образование и наука. – 2016. – № 4. – С. 18–20.
- 7 David L. Richmond. Debussy in Boston's Imagination. The Performance of Sensuality (1902–1907). – P. 8–15.

Allabirinov Talgat, Eginbayeva T. Zh.

THE CREATIVE PATH OF THE SHORA UMBETALIEV

*Аллабиринов Талгат, Егінбаева Т.Ж. өнертану ғылымдарының
кандидаты, профессор*

ШОРА ҮМБЕТАЛИЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ

Қазақтың Абай атындағы академиялық опера және балет театрының жетпіс үш жылдық тарихында сахнадан талантымен табындырып, халқына қуаныш сыйлаған тума талант иелері көптеп кездеседі. Сол кезде бар ғұмырын бұрын аса білмеген опера театрымен байланыстыратынын, бойындағы бар қырынан ашылған талантын сахнадан өмірінің ақырына дейін халқына сарқа беретінін тіпті ойламаған да болар. Солардың бірі- Шора Үмбетәлиев орындаушылық өнері болып табылады.

Александр (Шора) Үмбетәлиев- әнші-актер, жоғарыда аттары аталған аға буын таланттар шоғырына кейін келіп қосылған, ұлттық опера сахнасында өзіндік қолтаңбасын қалдырған ірі тұлғалардың бірегейі. Орындаушылық шеберлігімен талайды тамсандырған Шөкең қазақ опера сахнасына өзінің 38 жыл ғұмырын арнап, елеулі із тастады. 1968 жылы Ортлық Азия және Қазақстанның аймақтық әншілер конкурсының лауреаты (I жүлде), 1970 жылы Консерваторияны тәмамдаған кезде «Абай» атындағы опера және балет театрға стажерлық топқа түсіп, солист болды және студенттік жылдары Ішкі істер министрлігі ансамбльдің солисті болып жұмыс атқарды. 1978 жылы ҚР еңбегі сіңірген әртісі, 1984 жылы ҚР Халық әртісі атақтарын алады.

Ол Ресей Федерациясының Астрахань облысы, Марфин ауданы, Тюрин ауылында сұрапыл 1941 жылы маусым айының 16 жұлдызында дүниеге келген. Болашақ әнші ана құрсағынан шыр етіп дүниеге келгеннен кейін арада бес күн өткенде Ұлы Отан соғысы басталады. Ер азаматтың қолға қару ұстай алатындары майданға кеткен кезде жергөгінде құндақтаулы жатқан Александр әке мейіріміннен, оның аялы алақанынан ес білмей жатып адасып қалады. Бисемәлі соғыстан қайтып келмеді де жас Шора әкесіз жетімдікті ел қатарлы көреді. Шораның адами азаматтық келбетінің, өмірге деген көзқарасының кең болып қалыптасуына ел басына түскен ауырлықтың ізі анық сезіледі.

Ресейдің бұл аймағын ежелден мекен еткен қазақ халқы көп шоғырланғандығы себепті ауылдық мектеп қазақ балаларын ана тілінде оқытатын. Сондықтан да ол өзі туылған елді-мекендегі мектепте 1959 жылы орта мектепті ана тілінде бітірді. Әншінің жеке іс-қағаздарында қатталған құжаттардан табылған өмірбаян жазуында ол: «1959 жылы Тюриндегі қазақша орта оқу мектебін, осы жылы

Астраханьдағы теңіз- кеме жүзу мамандығын дайындайтын училищеге түсіп, 1963 жылы осы училищені бітіріп шықтым», - дейді. Ауылдың жайы белгілі. Анасына материалдық салмақ салдырмауға тырысқан Шора оқуын, киімін, тамағын толық қамтамасыз ететін Астрахань теңіз-кеме жүзу училищесін таңдайды. Өйткені болашақ кеме капитаны үшін оқып жатқан кесібі ешкімнен нан сұратпайтын жақсы кәсіп болатын.

Шәкірт бойындағы әншілік, актерлік таланты сол кездері училищенің көркемөнерпаздар үйірмелерінің концерттік, театрландырылған кештерімен кеңінен танылады. Талай концерттер мен қойылымдарға қатысқан Шораның болашағынан зор үміт күткен ағайы жас жігіттің болашағы үлкен сахна екенін айтып қайталаудан танбады. Ш.Үмбетбәлиевке жоғары білім алуды Астраханьның жанында тиіп тұрған Саратов қаласындағы консерваторияда немесе Алматы өнер институтында жалғастыруды ұсынған кезде талапкердің таңдауы Алматы қаласына түсті. Алматы қаласына оқу іздеп келген бойда тікелей өнер институтының табалдырығын аттайды. Біз «Шораның өнерге ойламаған жерден кездейсоқ келе салды» деген атүсті пікірді қолдай алмайтынымызды білдіріп отырмыз.

Жас жігіт әнші боламын деген нық ой ниетпен өнер институтына қосымша талапкерлерді қабылдап бітіп жатқан соңғы күні ілікті. 1963 жылдың 27 тамызында комиссия төрағасы Б.Б.Жылысбаевтың алдында бір ән айтып, сол сәтте жедел қалған ырғақты қайталау, әуенді есте сақтау секілді қосалқы сынақтардан да әпсәтте өтіп, бас аяғы бірнеше сағаттың ішінде бірінші дайындық курсына қабылданып, өнер институтының студенті болып шыға келеді. Талантты жанның жолының болғаштығы осыдан көрінсе керек.. [1]

Сағымды өлкенің сағыныш сазындай елжіреткен, дауылындай дабыл қаққан күйші Құрманғазының күйлерін тыңдаған орыс ғалымы Н.Савичевтің «егер ол еуропалық білім алса, музыка әлемінің жарық жұлдызы болар еді» деп жазғаны тегін болмаса керек. [2]

Әншінің театрдағы атқарған шығармашылық еңбек жолы толымды. Жаңа опера қойылымында қазақ сахнасындағы опера партиясын бірінші орындаушы болса, екіншісінде, бұрыннан қалыптасқан орындаушылық жолы бар партияның өзіндік жаңа орындаушылық нұсқасын жасады. Бұл партиялар Ш.Үмбетәлиевтің қайталанбас орындауында жаңаша қырымен жарқырай көрінді. Ол ұлттық, орыс-кеңес, әлем композиторлар шығармаларынан басты партияларды орындады: «Ер- Тарғыннан»- Қарт Қожақ, «Жалбырдан»- Сайым, «Жұмбақ қыздан» -Абылай хан, «Абайдан»- Сырттан, «Қамар сұлудан»- Нұрым, «Алпамыстан»-Тайшық хан, «Еңлік Кебектен»-Кеңгірбай, «Біржан мен Сарадан»- Молда, «Евгени

Онегиннен»- Гремин, «Рихард Зоргеден»- Намура, «Дон Жуаннан»- Лепорелло, «Аидадан»- Рамфис және Патша, «Мария Стюарттан»- Босуэл, т.б.

Әншінің өз мойындауынша, консерваторияны бітіргенде дауыс диапазоны шағын болған көрінеді. Үлкен сахнадағы тынымсыз еңбектің арқасында әнші дауысы бекіп, диапазонының кеңейуіне қол жеткізді. А.Бородиннің «Князь Игорь» операсынан Галицкийді, кейін Кончак ханды, М.Төлебаевтың «Біржан-Сара» операсынан алғашында Молданы кейін Жанботаны, Е.Брусиловскийдің «Қыз-Жібек» операсынан Базарбайды кейін Бекежан партиялапына ауысқанын көреміз. Бұл баритоналды партиялардың бәрі әншінің орындаушылық мүмкіндігі мен шеберлігін көрсетіп, өзінің шығармашылық тұрғыдан ашылмай келген қырларына тереңірек үнілуге жасаған қадамын көреміз.

Бір қызығы А.Бородиннің «Князь Игорь» операсындағы Галицкий мен Кончак хан партияларын бір спектакльде бір өзі орындауын айтуға болады. Бірі-аға жорыққа қол бастап кеткенде өзінің бөтелкелес серіктерімен елдің шырқын кетіріп, ойына келгенін істейтін «сырдың суы сирағынан» келмейтін бас бұзар Игорь князьдің інісі Галицкийді барлық шектен шыққан тентектігімен, дүлейлігімен көрсетсе, екіншісі-бұған мүлдем қарама-қайшы Кончак хан бейнесі. Тұтқынға түскен жауына құрмет көрсеткен сар даланы жайлаған көшпелі қалың елдің әміршісінің бойында сабыр мен салмағы басым, іс-әрекетінде дала ұлына тән кеңдік пен мәрттігі мол. Бірінші актінің екі суретінде баритон дауыста-асып-тасқан, ойына келгенін істейтін, сайтан тұрткендей ойнақы дауысты Галицкий болса, келесі сәтте барлық костюмдері мен гримдерін адам танымастай өзгертіп, дала әміршісі Кончак ханды кең тыныспен, әншінің жұмсақ бас дауысының құлаққа жағымды бояуларымен сомдап келесі актіге шығады. Екі партияның дауыс көлемінің алшақтығы мен бірі екіншісіне жанаспайтын образдарды бір кеште жасауға тамаша әнші-актер шеберлігі мен дауыс диапазонының кеңдігін нақты көрсетеді.

Әншінің ерекше бір сезіммен орындаған сүйікті партиясы- «Қыз Жібек» операсындағы Бекежан рөлі болды. Бұл партия-Шөкеңнің орындаушылық табиғатына, қызуқандылығына, біздің ойымызша әншінің бойындағы кездесетін барлық ерекшеліктеріне дәлме-дәл келетін сүйікті партиясы. Алдыңғы буын-Құрманбек Жандарбеков пен Кәукен Кенжетасев секілді тамаша әнші-актерлер жасаған Бекежандар галереясын Ш.Үмбетәлиев өзіндік ойын өрнегімен, қызуқандылығымен және шынайылығымен толықтыра түсті.

Әлемдік опера театрының тарихында белгілі танымал композиторлардың жазған опера партияларын иін қандыра орындай

алатын талантты замандас әншілері болғаны театр тарихынан жақсы білеміз. С.Мұхамеджанов, Қ.Қожамьяров, Ғ.Жұбанова, Е.Рахмадиев сынды аға буын, замандас қазақ композиторлары өз операларының бас партияларын әнші Ш.Үмбетәлиевтің шығармашылық қарымы мен орындаушылық қолтаңбасына мөлшерлеп арнай жазғаны белгілі. Сондай үлкен партиялардың бірі- композитор-мелодист Сыдық Мұхамеджановтың С.Сейфуллиннің «Көкшетау» поэмасы негізінде жазған «Жұмбақ қыз» операсынан Абылай ханның партиясы. Бұл театрдың жас әншісі Ш.Үмбетәлиевтің ұлттық репертуардан жасаған елеулі жұмысының бірі болатын. Көрермен опера сахнасынан бүкіл қазақтың ту етіп көтерген Абылай ханының бейнесін тұңғыш рет Шора Үмбетәлиевтің орындауында тамашалады.

Ол Е.Рахмадиевтің «Алпамыс» операсындағы орталық кейіпкер Тайшық хан партиясын орындағанда анық көрінеді. «Алпамыс» операсынан Тайшық хан-қазақ ұлттық опера репертуарындағы күрделі де толыққанды жазылған салмақты партиялардың бірі. Тайшық ханы шын мәнінде образдың көп қырлы күрделілігімен, бейнелілігімен, әр алуандылығымен көрермен үшін қымбат.

Ғ.Жұбанованың «Жиырма сегіз» операсы қазақстандық Панфиловшылар дивизиясының Мәскеу түбіндегі ерлігін суреттеуге арналған. Көп ұлтты жауынгерлер ішінен ұлты қазақ Есболатов Нарсұтбайды композитор Ш.Үмбетәлиевтің бас дауысына арнап жазады.

Ұлттық репертуар жасаудағы театрдың соңғы қойылымдары 1987 жылы қойылған Ғ.Жұбанованың «Құрманғазы» операсы мен 1994 жылы сахнаға шығарылған Б.Жұманиязовтың «Махабет» операларында әнші: ақ патшаның отарланған қазақ жеріндегі билеушісі жандарал Перовский мен мен Махабет пен Исатай батырдың қас жауы, ақ патшадан шен алып, соның шокпарын соққан Жәңгір хан секілді күрделі партияларды сомдады. Опера авторы Ғазиза Ахметқызы Жұбанова өзінің «Мир мой-Музыка» естелік кітабында сахнада орындалған перовскийдің образы туралы: «Особой похвалы заслуживает Шора Умбеталиев, создавший образ генерал-губернатора Перовского. Считаю созданный им образ одним из лучших не только в творчестве Умбеталиева, но и вообще в истории казахской оперы. Умбеталиев убедительно показывает либерализм генерала, его любовь к искусству, в том числе его интерес к казахской народной музыке. С другой стороны, он ставленник царя и придерживается жесткого режима в окраинных землях...»,-деген жолдар бар. Автордың айтқан ойына, әншінің орындаушылық қырына берген жоғары бағасына алып қосарымыз жоқ. [3]

«Махамбет» операсында Жәңгір хан да әншінің көп ізденген жұмысынан кейін сахнаға толымды етіп шығарған партиясы [4].

Қазақстанда камералық жанрда алғаш қалам тербегендер қатарында Ғ.Жұбанованы (О.Сүлейменовтің өлеңдеріне жазылған вокалды цикл), Е.Рахмадиевті (Абай тақырыбына арналған вокалды цикл), Б.Аманжоловты (Абай, О.Сүлейменов, Г.Лорки өлеңдеріне жазылған цикл) Б.Баяхуновты (О.Хаямның өлеңдеріне жазылған «Монолог», кеңес ақындарының өлеңдеріне жазылған «Ауру қуыршақ» циклдары) және басқаларды атауға болады.

Әнші Ш.Үмбетәлиевтің концерттік репертуары өзінше бір төбе. Өзі опера әншісі бола тұрып, камералық пландағы ән-романстарды, халық әндерінің көркемдік орындау табиғатын тереңнен түсінген және оны ізбасар шәкірттеріне түсінікті етіп жеткізуге шебер ұстаз болатын. 1981 жылы коммунистік партиялардың XXVI съезіне арналған үкімет концерті болды, онда 15 Республика өкілдері қатысып, бас дауысына арналған шеруі жасалып, сол шеруде Қазақстан атынан Шора Үмбетәлиев, Барсек Туманян - Армения, Болат Минжилкиев-Қырғызстан, Борис Штоколов-Ресей және т. б. опера әншілері алғаш өнер көрсетті. [5]

Әнші ұзақ жылдар бойы сахна төрінде көптеген басты партияларды орындап, оларға ұмытылмастай өзіндік мінездемелер берді. Хан мен қараны, абыз бен ақсақалды, жандарал мен солдатты, арамза молда мен қарапайым шаруаны т.б. елуге жуық партияларды атқарды. Өнер жолын мұра етіп ұстаған Шораның қазақ өнері мен мәдениетіне қосқан үлесін, алатын орнын елеп-екшеу, оған толық баға беру келешектің үлесінде деп білеміз.

Әдебиеттер:

1. Аманкелді Мұқан. Қазақ опера театры Алматы «Арда» 2008 ж
2. «Ақ арна» газеті, Ресей Федерациясы №4 (92), 1997ж.
3. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары: ДайкПресс. Алматы, 2001. 440 б.
4. Жубанова Г.А. «Мир мой-Музыка» в II томах, 2 том. (статья, очерки, воспоминания) сост. и редакция Д.Мамбетовой.. Алматы. 1997ж.
5. Егемен Қазақстан. 30 қараша 2004 ж.
6. Қожырұлы Б. Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары (антология) 1-том.: Елтаным - Алматы, 2010. - 652 б.
7. С.Ә.Күзембай, Ғ.Ж.Мұсағұлова, З.М.Қасымова. Қазақ опералары Алматы «Жібек жолы» 2010. - 209 – 214 б.
8. Күзембай С.Ә., Егінбаева Т.Ж. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер. - Астана, 2011. - 525 бет.

Bikenova Diana, Dosanova Alma

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC IN KAZAKHSTAN

Бикенова Д. А.,

Досанова А. А., кандидат педагогических наук

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКИ В КАЗАХСТАНЕ

Камерно-ансамблевая музыка – необычайная сфера европейской музыкальной культуры. «В современной казахской профессиональной музыке представлены все жанры музыкального творчества и во многих жанрах музыкального искусства созданы художественно значимые, национально яркие произведения». [1, 378]

Как и любая другая жанровая система, камерный ансамбль содержит в себе «жанры-элементы» (или поджанры), среди которых одно из ведущих мест занимает соната и струнный квартет. [7, 11]

Опираясь на периодизацию сонатного творчества профессора У. Джумаковой, мы получаем:

I – 1920-е - середина 1950-х годов – становление композиторской школы, социалистических идеалов;

II - конец 1950-х и 1970-е годы включительно – продолжение формирования школы

III – 1980-е годы – закрепление тенденции свободного отношения к европейским традициям, отчуждение от идеологических мотиваций. [5, 72]

Соната для скрипки и фортепиано (1946) К. Мусина и Б. Ерзаковича Сонаты для фортепиано (1947) – именно с этих произведений начинается история сонатного жанра в Казахстане. Эти композиторы являются основоположниками программной сонаты в Казахстане. Их ранние произведения считаются одночастная Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова (1949), Соната для скрипки и фортепиано Б. Байкадамова (1953), Соната для фортепиано Памяти Абая М. Койшибаева (1954). Широко используется в эти годы принцип цитирования народных мелодий, что является стилевым признаком «казахской» сонаты. Композиторы быстро освоили экспозиционные принципы жанра, сталкиваясь со сложностями в разработке. [2]

Струнный квартет является одним из самых сложных и тонких видов камерного музыкального жанра и показателем профессионального композиторского мастерства. Жанр, быстро охвативший концертную эстраду, всегда вызывал особый интерес во все периоды развития современной казахской профессиональной музыки. Благодаря

струнным квартетам появились новые идеи композиторов, их художественное воплощение, которое сформировало современный стиль казахской камерно-инструментальной музыки.

В Казахстане квартетный жанр появился в первой половине XX века. Первый образец квартетного жанра принадлежит Б. Ерзаковичу, который создал «Казахский квартет» в четырех частях в 1936 году. Исполнение произведения было рассчитано по радио и на эстраде.

Струнный квартет №1 Б. Ерзаковича сподвигнул на дальнейшие поиски композиторов этого жанра. Становление квартетного жанра имело свои трудности, обусловленные невысоким техническим уровнем исполнительской школы, отсутствием опыта композиционной техники мастеров квартетного жанра, синтеза европейских традиций жанра с казахским народно-песенным тематизмом, подготовки слушателей и поэтому эволюционировал медленно. [1, 381]

Новое поколение композиторов появляется с конца 50-х гг. XX столетия, среди которых Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, Б. Баяхунов, М. Сагатов, В. Новиков, А. Бычков, А. Исакова, Н. Мендыгалиев, М. Мангитаев, Д. Ботбаев. Происходит расширение жанровых границ симфонической музыки, появление интеллектуально-психологических, драматических разновидностей циклов. [2, 134]

Творческий исполнительский опыт в освоении квартетного жанра был накоплен благодаря педагогам Алма-Атинской государственной консерватории и музыкального училища П. И. Чайковского в 50-60-е гг. XX века. Это И. Коган, В. Хесс, Д. Панкратов, Я. Давыдов, И. Лесман, И. Коцьк, Е. Антопольский. Также в этот период к жанру струнного квартета обращались композиторы, как Н. Мендыгалиев, Г. Жубанова, А. Бычков, В. Новиков, Б. Баяхунов, Т. Мухамеджанов, М. Сагатов, Ж. Дастанов и др.

В 1950 г. Появляется струнный квартет-сюита К. Кужамьярова «В родном колхозе» на темы уйгурских народных песен, части которых имеют программные подзаголовки: «Рассказ старика», «У молодежи», «Утро на поле», «В пионерском лагере» [1]

Появляются новые идеи и образы, сонатное творчество обогащается новыми композиционными формами, продолжает ранее стилевые тенденции. Программность, которая проявляется в ракурсе посвящений и в виде обобщения – Соната для фортепиано А. Бычкова, посвященная «Памяти Ю. Фучика», Соната Б. Баяхунова, посвященная поэтому и переводчику Б. Бритаханскому, Соната для фортепиано М. Мангитаева, написанная на тему «Ақсақ құлан». Одночастные повествовательно-эпические образы в Сонате для фортепиано Б. Джуманиязова, Сонате-фантазии для фортепиано Д. Ботбаева, Сонате для фортепиано Ж. Дастанова.

Происходит расширение содержательного диапазона сонат, усложняется структура. Последовательность двух частей в сонате А. Исаковой, которая включаетя пассакалию и фугато, напоминающие циклы итальянских мастеров клавирной музыки. Соната для скрипки соло Е. Брусиловского (1969) написана в четырех частях, первая часть которой написана в традиционном сонатном аллегро. [2]

В 1960 г. экспериментальным в отношении фактуры, тематизма и формы стал Первый трехчастный квартет Б. Баяхунова, он заимствовал от К. Дебюсси прозрачность и пространственность фактуры, от Шостаковича диссонантность, непрерывному развернутому изложению партий голосов, от Хиндемита 12-тоновой тональности.[1].

В 70-80-е гг XX века появляются квартетные произведения Е. Брусиловского, М. Иванова-Сокольского, Н. Мендыгалиева, Ж. Да-стеннова, А. Исаковой, Т. Мухамеджанова и др. Композиторы старались выйти за рамки узко национального и встать в ряды мировой музыкальной культуры. Также появляются индивидуальные жанрово-стилистические черты сонатного творчества композиторов.

Период конца 80-х годов XX века меняет общественную жизнь людей во всех отношениях, как и в мышлении, так и в сфере культуры: меняются образы, полифония, мелодика, ритмы, фактуры, и т.д.. Одной из ведущих тенденций современной камерно-инструментальной музыки является синтез национальной и общеевропейской музыкальной системы. [3]

Значимую часть творчества Газизы Жубановой составляет камерно-инструментальная музыка, которая вошла в концертный и педагогический обиход. Дважды обращалась к жанру струнного квартета. Заслуженное признание получил Первый Струнный квартет (ре минор), который стал этапным для формирования этого жанра в Казахстане. Г. Жубанова широко применяла полифонические приемы в камерно-инструментальных сочинениях зрелого периода, дабы разнообразить видами имитаций. [4]

В своем камерно-инструментальном наследии значимую часть составляет фортепианные сонаты: Соната для фортепиано в трех частях (1986) и Соната-фантазия для фортепиано (1987).

Вторая фортепианная Соната-фантазия Г. Жубановой, состоящая из одной части и имеющая плотную фактуру, напоминает фортепианные сонаты С. Прокофьева, С. Рахманинова, но связана с нормами звучания кюев (кварто-квинтовые параллелизмы, триоли, переменный метр и т.д). В 80-90-е гг. XX столетия ею написано большое количество камерно-инструментальной музыки, такие как: циклы «Миражи» и Три прелюдии «Ева», внесшие огромный вклад в концертный и педагогический репертуар пианистов. [2]

Камерно-инструментальные сочинения Газиза Жубанова писала в период всего своего творчества [6, 166].

В произведениях Газизы Жубановой присутствует свой авторский почерк, имеет свои стилистические приемы. [4]

Композиторы охватывают уже практически все основные инструменты симфонического оркестра. Соната для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, Соната «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных и домбры Б. Дальденбаева, Соната для кларнета соло Б. Аманжола, Соната для виолончели и фортепиано В. Новикова и др. [2]

В 90-е гг. XX века обусловлен высоким уровнем исполнительства и развитием камерно-инструментального творчества, в котором квартетный жанр вышел на новый уровень, вследствие подъема оперного, симфонического, хорового, вокально-камерного творчества и др.

Новое поколение композиторов работают в квартетном жанре, среди которых – А. Калиева (Струнный квартет в 2-х частях), А. Сагатов (Струнный квартет в 4-х частях), Т. Тлеухан (Четыре монокварте-та, Струнный квартет в 4-х частях) и др. [1]

Значительным сочинением 90-х годов является Соната для альта solo Е. Рахмадиева, имеющую философскую насыщенность, индивидуальное видение данной формы. Сонату для альта соло Е. Рахмадиев написал для Я. Фудимана, так же для него написал и В. Миненко свою Сонату для альта. Для И. Когана написана Соната для скрипки соло Е. Брусилоским, а для Ю. Клушкина – Соната А. Исаковой.

Цикл пьес для скрипки и фортепиано «Мимолетности» (1988), Четвертый струнный квартет (1989), Соната-партита (1990), Соната для гобоя и фортепиано (1990) обуславливают значительно новые аспекты в творчестве В. Новикова. Современные композиторы ориентируются на того или иного исполнителя, так как именно от исполнителя зачастую исходят импульсы, из которых рождаются эстетически значимые плоды творческой деятельности. В композиции Сонаты огромную роль играет линейно-регистровая организация материала. Сонату для гобоя и фортепиано можно отнести к неоромантическим тенденциям XX века.

Четвертый квартет В. Новикова (1989) – результат поисков композитора в области гармонического языка. Квартету свойственна лирическая экспрессия, философский настрой. Автор пяти Сонат - Б. Баяхунов, ввел в камерное творчество особые краски. Произведения, написанные в 90-ых годах, имеют (кроме второй Сонаты) программные подзаголовки: «Отзвуки мукама» - соната для фортепиано в 2-х частях (1990), «Два портрета Бетховена» - соната для литавр в 2-х частях (1993), «Образы мукама» для скрипки и фортепиано, «Казахская бахиана» - соната для фортепиано в 4-х частях (1996). Сонату Б. Бая-

хунова можно отнести к произведениям полистилистического плана. Полистилистика всегда привлекала композиторов Казахстана.

Первая соната Б. Баяхунова связана с народно-профессиональным жанром, его ладовым строем и усильным ритмом, подражанием уйгурским щипковым и смычковым, духовым и ударным инструментам. Форма Первой сонаты является нетрадиционной. Вторая Соната Б. Баяхунова обуславливает образами дунганских народных песен.

Один из ярких примеров обращения к жанру сонаты является Соната для фортепиано в 2-х частях А. Сагатова в 90-х. [3]

Новаторски подошел к жанру молодой композитор Т. Тлеухан, написав моноквартеты для четырех скрипок, четырех альтов, четырех виолончелей, четырех фортепиано. [1]

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка достигла своего развития в Казахстане и продемонстрировала огромные достижения за рубежом.

Литература:

1. Акпарова Г. Т. «Родному Вузу – наш талант»/Жанр струнного квартета в Казахстане 378-391 с.
2. Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля. Вестник КемГУКИ 41/2017 с. 131-142
3. Акпарова Г. Т. / Камерно-инструментальное творчество композиторов Казахстана рубежа 1980-2000-х годов /Музыкальное искусство: наука и образование. Сборник научных трудов, Выпуск II. – Астана: КазНАМ, 2006. с. 66 – 81
4. Акпарова Г. Т. Стилевой синтез в камерно-инструментальном творчестве Газизы Жубановой / Из истории искусств, художественного воспитания и образования с. 44 – 48
5. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920- 1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант , 2003, 227 с.
6. Жубанова Г. Мир мой музыка. Статьи, очерки, воспоминания Т.І., Т.ІІ. – Алматы : Білім, 2008
7. Рубцова Д. А./Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен /Проблемы музыкальной науки с. 11 - 14

Garkusha Kira

**LOYALTY TO THE PROFESSION:
TURUM SAGIDULLINOVICH ALAGUZOV**

*Гаркуша К.Г., кандидат педагогических наук,
Карагандинский университет им. академика Е. А. Букетова*

**ВЕРНОСТЬ ПРОФЕССИИ:
ТУРУМ САГИДУЛЛИНОВИЧ АЛАГУЗОВ**

В ноябре 2021 года в Карагандинском университете им. академика Е. А. Букетова состоялась встреча студентов и преподавателей с музыкантом, хоровым дирижером, почетным членом Союза композиторов Республики Казахстан Турумом Сагидуллиновичем Алагузовым. Приглашенный гость вызвал огромный интерес у студенческой аудитории, которая долго не отпускала его со сцены Дворца студентов, и даже после формального завершения встречи студенты и преподаватели продолжали задавать свои вопросы.

Думается, что персональная судьба и творческая деятельность Т.С. Алагузова – незаурядного человека и музыканта, хорового дирижера, педагога, композитора, всю свою жизнь посвятившего хоровому делу, организации певческих коллективов и практическому руководству ими, – представляет не только личностный интерес, но может стать предметом специального научно-биографического исследования, [1-6].

Турум Алагузов родился 4 июля 1944 года в поселке Акоба Оренбургской области (Россия). Его отец – Алагузов Сагидулла (1911-1990 гг.), кадровый офицер, участник Финской кампании и Великой Отечественной войны. Мать – Алагузова (Калбаева) Улмекен (1916-2013 гг.) – одна из первых учителей в Казахстане, участница государственной программы по ликвидации безграмотности населения, реализуемой в сложные для страны годы.

Уже в эти детские годы формируется характер нашего героя. Позднее Турум Сагидуллинович скажет, что любовь к книгам и музыке, зародившаяся в детстве, помогла ему тогда пройти через нелегкие испытания.

С 1958-го по 1962-й годы Турум Алагузов обучался на музыкальном отделении Актюбинского педагогического училища, с 1962-го по 1965-й – на отделении русских народных инструментов в Оренбурге. С 1966-го по 1972-й годы был студентом Алма-атинского института искусств им. Курмангазы (позднее преобразованного в Алма-атинскую государственную консерваторию) [3].

Как вспоминает Т.С. Алагузов, по классу специальности (хоровому дирижированию) в консерватории у него по разным причинам сменилось

три педагога. В результате он был зачислен в класс Базаргали Ажиевича Жаманбаева, который, будучи еще совсем молодым, был уже достаточно строг и предъявлял к студентам своего класса невероятную требовательность, тщательность в изучении музыкального материала.

Огромную роль в становлении Т.С. Алагузова как хорового дирижера сыграл, по его словам, Анатолий Васильевич Молодов, пригласивший в 1967 году студента Турума Алагузова в теноровую группу казахской хоровой капеллы. Участие в хоровой капелле стало для Т.С. Алагузова настоящей профессиональной школой в певческом и дирижерском смысле.

В 1972 году заканчивается учеба в консерватории и начинается профессиональная деятельность. С 1972-го по 1979 годы Т.С. Алагузов работал преподавателем хоровых дисциплин Актюбинского музыкального училища [2], где стал организатором женского хора из учащихся фортепианного, теоретического, русского и казахского народно-инструментальных отделений.

С 1974-го по 1979-й годы он организовывал Праздники песни, на которых выступал главным дирижером сводных хоров – коллективов различных уровней и составов, объединявших до 5000 участников. Уже здесь проявляются его основные профессиональные качества как хормейстера, педагога и организатора.

С 1979-го по 1990-й годы Т.С. Алагузов работал преподавателем, доцентом Алма-атинской консерватории им. Курмангазы, хормейстером ГАТОБ им. Абая, вел уроки специальности, руководил организованным им женским хором и заведовал кафедрой хорового дирижирования.

Организация женского хора консерватории и работа с ним – это одна из интересных и важных страниц музыкально-педагогической деятельности Т.С. Алагузова. Женский хор был организован в 1980 году изначально как база для хоровой практики студентов-заочников и вечерников, заканчивающих консерваторию. Руководителем хора был назначен Т.С. Алагузов. Женский хор консерватории стал не только учебным, но и концертным коллективом, освоившим большое количество сценических площадок города Алма-Аты – залов общеобразовательных и музыкальных школ, средних и высших учебных заведений, научных, производственных и трудовых коллективов. Выезжали студенты с концертами в близлежащие населенные пункты – село Панфилово, города Талгар, Талды-Курган.

Одним из самых ярких событий в жизни женского хора АГК стала серия концертов в Москве, выступления в залах Московской консерватории им. П.И. Чайковского, института им. Гнесиных, Центрального дома работников искусств, Союза композиторов СССР. С консерваторским хором Т.С. Алагузов исполнил две свои кантаты –

«Рождение солнца» и «Поэма о Пушкине» на слова дунганского поэта Ясыра Шиваза [6]. В 1990-м году женский хор АГК прекратил свое существование.

В августе 1990 года Т.С. Алагузов был направлен в Актюбинское музыкальное училище, избран его директором. Здесь же начинается еще одна интересная страница его творческой биографии, связанная с организацией первого Казахского камерного хора [1; 5].

Предложение создать первый в республике Казахский камерный хор Т.С. Алагузов получил от руководства Актюбинской областной филармонии. За один месяц были решены организационные вопросы, прослушаны потенциальные участники – преподаватели музыкального и педагогического училищ, певцы-любители. В результате был утвержден список из 32 человек – артистов хора. Хормейстерами были назначены Т. Новицкая (*выпускница класса Т.С. Алагузова, ныне проживает в Москве*) и Н. Конурбасова. Концертмейстером хора стала Н. Ткаченко. Уже в апреле 1991 года коллектив заявил о себе, выступив во внеконкурсной программе Регионального смотра хоров музыкальных училищ Западного Казахстана. Хор вел активную концертную и музыкально-просветительскую деятельность. По разным причинам в 1997 году работа камерного хора была прекращена и возобновлена лишь в 2000-м под руководством Н. Конурбасовой.

С 1997 по 2001 годы Т.С. Алагузов являлся доцентом Уральского института искусств им. Даулеткерей. С 2001 по 2005 годы – дирижером Казахской государственной хоровой капеллы им. Б. Байкадамова.

В 2004 году Т.С. Алагузов принял участие в подготовке и проведении юбилейных мероприятий памяти Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова, прошедших в Атырау с участием сводного хора и оркестра из 400 человек (*200 человек хор и 200 человек оркестр*),

В 2005 году Т.С. Алагузов, в то время дирижер Казахской Государственной хоровой капеллы им. Б. Байкадамова, был приглашен руководством Актюбинского управления культуры к организации сводного хора для выступления в праздничной программе, посвященной 60-летию Победы в Великой Отечественной войне.

Следует отметить, что занятия композицией – это одна из важных составляющих профессиональной деятельности Т.С. Алагузова. В его композиторском творчестве, авторских аранжировках казахских народных песен бережно сохранена природа национального мелоса, успешно обработанная и разложенная на хоровое многоголосие. Хоровые сочинения Т.С. Алагузова изданы отдельным сборником. [6].

Казахский камерный хор неоднократно становился лауреатом республиканских конкурсов, Международных фестивалей хоровой музыки «Жубановская весна» (*который, к слову, продолжает жить,*

объединять хоровые коллективы страны и сегодня). Памятным в истории коллектива стал осуществленный в 2008 году гастрольный тур по всем регионам Казахстана.

Первый Казахский камерный хор и сегодня ведет активную творческую, концертную жизнь, является участником международных хоровых форумов. В 2021 году хор принял участие в праздновании 30-летия Актюбинской филармонии им. Г. Жубановой, на торжественное чествование и юбилейный концерт в качестве почетного гостя был приглашен организатор и первый руководитель Казахского камерного хора Т.С. Алагузов (рисунок 1). В 2022 году хор стал участником церемонии открытия IV Всемирных Игр кочевников, учрежденных международной организацией тюркской культуры ТЮРКСОЙ и проведенных в г. Изник (Турция, Бурса).



Рисунок 1. Фото – Т.С. Алагузов с артистами Казахского камерного хора на юбилее Актюбинской областной филармонии им. Г. Жубановой (2021)

В 2010 году Турум Сагидуллинович Алагузов возвращается в Алматы, где, уже, будучи на пенсии, объединяется со своими сыновьями – Турсенгали и Аскарком и начинает новый виток своей жизни.

Рисунок 1. Фото – Турум Сагидуллинович дома, за работой



Интересный факт в творческой биографии Т.С. Алагузова связан с хором русской песни, который он организовал в г. Далянь,

что расположен на северо-востоке Китая. В 2013 году, находясь в Даляни на лечении, Т.С. Алагузов, получил неожиданное приглашение создать хор из рыбаков – любителей русской песни. Он устроил прослушивание и собрал коллектив из 30 женских и 25 мужских голосов.

В 2016 году он организовал еще один певческий коллектив – камерный хор в Талдыкоргане, прослушал, отобрал и подготовил участников, разучил репертуар, выступил с концертом.

В настоящее время Т.С. Алагузов, в преддверии своего 80-летия, находится на пенсии, но, по-прежнему, верен профессии.

Только за последние 2021 и 2022-й годы он побывал в Караганде, Актобе, Уральске, Астане, Павлодаре, встретился со студенческим коллективом Карагандинского университета им. Е.А. Букетова, посетил Дворец студентов (*директор К.Г. Гаркуша*), пообщался с участниками его творческих объединений, встретился с учащимися и педагогами Карагандинской областной музыкальной школы №2 – клуба ЮНЕСКО (*директор М.К. Мажитов*), провел мастер-классы для хора Карагандинского колледжа искусств им. Таттимбета (*зав. отд. С.Г. Идрисова, рук. Б.К. Султангазина*), казахского камерного хора Актюбинской областной филармонии им. Г. Жубановой (*рук. М.О. Куспанов*), хора Уральского музыкального училища им. Курмангазы (*рук. И.Ю. Шмидт*), камерного хора Павлодарской областной филармонии им. Исы Байзакова (*рук. М.К. Жармухамбетова*), хора Павлодарского музыкального колледжа (*рук. М.Г. Никитенко*), молодежного хора «Алатау» Алматинского музыкального колледжа им. П.И. Чайковского (*рук. З.Н. Накибаева*), Казахской Государственной хоровой капеллы им. Б. Байкадамова (*рук. профессор Б Демеуов*).

Литература:

1. Актюбинская областная филармония им. Г. Жубановой. – URL: <https://aktobe-filarmonia.kz/ru/kazakhskij-kamernyj-khor.html> .
2. Виноградова Т. Полувековой юбилей музыкального колледжа / Актюбинский вестник. 24.07.2014. – URL: <https://avestnik.kz/poluvekovoj-yubilej-muzykalnogo-kolledzha/> .
3. Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы. – URL: <http://www.conservatoire.edu.kz/ru/structure/faculties/kafedra-dirizjerovania>.
4. Кутунов Б. С., Лебедев И. Б., Погодин С. М. Кафедра хорового дирижирования Алма-атинской государственной консерватории им. Курмангазы. 1944-1989 гг. – Алма-Ата, 1989. – 31 с.
5. Қазақ камералық хоры. 30 жыл. – Ақтөбе, 2021.
6. Турум Алагузов. Сочинения. Обработки, Транскрипции для хора. Сборник хоровых произведений. – Алматы, 2014. – 156 с.

Dmitriyeva Oxana

THE MANIFESTATION OF CULTURAL AND STYLISTIC INTERACTIONS IN ACADEMIC MUSIC OF THE XX-XXI CENTURY IS THE PIANO CYCLE OF "FLEETNESS" BY T. MUKHAMEDZHANOV

Дмитриева О. В.

ПРОЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ XX-XXI ВЕКА – ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «МИМОЛЕТНОСТИ» Т.МУХАМЕДЖАНОВА

В современном музыкознании значительно активизировалась тенденция комплексного подхода к изучению художественного творчества, в которой наряду со всесторонним изучением природы самого объекта – музыкального произведения – привлекаются данные других видов искусства. [6, 119].

В целом, академическая музыка XXI века сохраняет тенденции последней четверти XX века, в том числе — направления полистилизма и эклектики, и зачастую включает элементы всех характерных музыкальных стилей вне зависимости от их принадлежности к академическому музыкальному искусству.

С другой стороны, «новая простота», неоклассика и неоромантизм, созвучные многим композиторам последней трети XX — начала XXI веков, демонстрируют те же тенденции к широте, богатству и разнообразию музыкального языка. [11].

Эволюция композиторского мышления раскрывается в особенностях тематической организации инструментальных сочинений. Вместе с опорой на национальные интонационно-жанровые истоки это позволило по-новому раскрыть исконное качество вариационного принципа – «сочетание неизменного и изменяющегося, простейшего и сложного» [3, 38].

В жанровой сфере выделяются два основных вектора развития. Первый представлен произведениями в жанрах классико-романтической европейской традиции (преимущественно в камерно-инструментальной музыке). Второй представлен синтетическими жанровыми структурами, идущими от соединения принципов национальных и академических жанров, сложившихся в процессе сближения двух культур — европейской и казахской [10].

Коренным свойством казахской культуры является музыкально-поэтический синкретизм. Это исконно национальная традиция находит претворение и в современном художественном творчестве.

Особой областью предстают литературные темы в инструментальной музыке: проблемы программности в целом и более конкрет-

ные внемузыкальные источники музыкального сочинения, проявляемые в таких параметрах замысла, как название, эпиграф, аннотация. Они могут быть как прямые, довольно яркие и характерные, так и косвенные, ассоциативного плана, но не менее значительные.

Одним из ярких произведений, представляющим вектор развития классико-романтической европейской традиции, на наш взгляд, является сборник фортепианных миниатюр Т.Мухамеджанова под названием «Мимолетности».

Жизнь – это череда мгновений, быстро сменяющихся настроений, сиюминутных впечатлений и картин, непрерывного потока времени и событий, того, что нельзя остановить, того, что приходит и в следующий миг уже не возвращается, в общем – мимолетностей...

«Самые прекрасные мгновения всегда полны грусти. Чувствуешь, что они мимолетны, хочется их удержать, а это невозможно», – заметил французский писатель Андре Моруа. Задуматься о том, что жизнь – это череда неуловимых мгновений, сиюминутных настроений, быстро сменяющихся картин и впечатлений позволяет знакомство с фортепианным творчеством известного казахстанского композитора Толегена Мухамеджанова.

Творчество композитора Т.Мухамеджанова развивается в двух направлениях. Первое связано с созданием произведений в серьезных «академических» жанрах: симфонии, кантаты, симфонической поэмы, камерно-инструментальной музыки, вокальных циклов и других. Однако в наибольшей степени огромный мелодический талант Т.Мухамеджанова раскрылся в эстрадной песне. Главная стилевая особенность произведений Т.Мухамеджанова – это проникновенная чувственность и лирическая одухотворенность», – пишет доктор искусствоведения У.Джумакова [12].

В этом аспекте необходимо отметить культурное взаимодействие различных композиторских школ. Так, например, невозможно представить Шопена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева без фортепианной музыки. Все эти композиторы были талантливыми пианистами. «Дебюсси играл почти всегда на „полутонах“, без всякой резкости, но с такой полнотой и густотой звука, как играл Шопен», — вспоминала французская пианистка М. Лонг [7].

Одним из любимейших жанров Т.Мухамеджанова явилась фортепианная миниатюра. В ней нашел отражение богатейший внутренний мир композитора, с особой выразительной силой и выразительностью проявился его многогранный лирический талант.

Появление жанра миниатюры в фортепианной музыке композиторов Казахстана связано с теми музыкальными и общекультурными условиями, в которых этот жанр смог привиться на почве националь-

ной музыки: активизация взаимодействия с русской музыкальной культурой, открытие консерватории в Казахстане. В творчестве отечественных композиторов происходит трансформация жанров европейской традиции, которые обретают новый звуковой облик, благодаря использованию музыкального словаря родного народа. К ним относятся: Г.Жубанова, Н.Мендыгалиев, Д.Мацуцин, Ж.Дастенов, Т.Кажгалиев, Ж.Тезекбаев, С.Абдинуров, А.Абдинуров и др.

Начало XX века – это очень бурное, взрывчатое время и в этот поток, как нечто неповторимое ворвался С.Прокофьев. Он был творцом светлого, жизнерадостного и миролюбивого искусства: он был солнечным композитором.

И вот, спустя столетие красота настоящего момента, неуловимой игры красок жизни, её череда сиюминутных настроений и чувствований не перестает будоражить и волновать сознание людей, соприкасающихся с искусством. Таким композитором современного Казахстана, обратившимся к неуловимой «игре мгновений» явился Толеген Мухамеджанов.

Собранные воедино фортепианные пьесы Т.Мухамеджанова воспринимаются как «игра мгновений», изменчивость и неуловимость состояния души человека. Отсюда и название первого сборника фортепианных миниатюр – «Мимолетности».

В «Мимолетностях» С.Прокофьева и Т.Мухамеджанова представляется возможным найти схожие и расхожие черты. Фортепианные циклы «Мимолетности» и С.Прокофьева, и Т.Мухамеджанова содержит 20 фортепианных миниатюр, каждая из которых абсолютно обособленна и самостоятельна и отражает то или иное творческое содержание, законченную музыкальную мысль, образ. Если в цикле «Мимолетности» С.Прокофьева по мере развития усложняется драматургический замысел, то в «Мимолетностях» Т.Мухамеджанова усложнение претерпевает сама музыкальная ткань. Процесс направленного развития выражен усложнением мелодической линии, фактуры, ритмики, а также появлением признаков полифонии.

В «Мимолетностях» С.Прокофьева нет ни сюжетного развития как, например, у Шуберта, ни тонального – как у Шопена, нет интонационных связей, нет и программных названий. В «Мимолетностях» Т.Мухамеджанова принцип исходит от обратного – пьесы программны. Композитор точно описывает драматургический замысел, давая свободу при этом в самой интерпретации пьес.

Именно от шопеновской воздушности, пространственности звучания фортепианной ткани, на наш взгляд, отталкивался Т.Мухамеджанов в своих поисках. Но, в отличие от прелюдий Шопена, миниатюры Мухамеджанова программны. Все они имеют оригина-

нальные программные заголовки: «Игривость», «Нежность», «Упоение», «Ностальгия» и др. (*Мимолетность №3 «Вальс»*) [7].

К.Дебюсси всегда вдохновляла поэзия символистов, С.Прокофьев был в дружеских отношениях с К.Бальмонтом – поэтом, который был одним из начинателей нового направления в литературе – символизма. Если связь «Мимолетностей» С.Прокофьева с поэзией обозначалась в основном находками в творчестве поэтов-символистов, то Т.Мухамеджанов сам является автором многочисленных литературных произведений: поэм, басен, притч в стихотворной форме, а также сборников стихотворений.

И в этом культурно-стилевом взаимодействии композиторов необходимо отметить еще одну яркую грань таланта Т.Мухамеджанова – увлечение поэтическим творчеством. Первый сборник «Объяснение в любви» был издан в Москве под псевдонимом Жан Луна, и имел большой успех. За ним последовали другие сборники – «Лирика», «Пастораль», «Морские мотивы», «Зимняя сказка», «Свой путь».

Поэтические страницы Т.Мухамеджанова открывают перед нами удивительно тонкий и прекрасный мир душевных переживаний, странства Любви и Красоты:

*Нет судьбы печальней,
Чем звенеть в тиши,
Нет дороги, цели дальней,
Чем к мечте души...*

Обе стороны творчества являют романтическое содержание. Музыка, так же, как и поэзия с точностью и легкостью описывает образы и ощущения, переданные композитором. А черты стиля музыки Мухамеджанова, развитая мелодическая линия, приемы письма, передача образов – всё это отмечает сходство с композиторами и художниками-романтиками. В миниатюрах Мухамеджанова, как и у Мендельсона преобладают два типа лирических образов: светлых, элегически-печальных, задумчивых или взволнованных, порывистых, устремленных (*Мимолетность №14 «Песня без слов»*).

Т.Мухамеджанов, как и Дебюсси тяготеет к поэтически одухотворенному пейзажу, к передаче тонких ощущений, которые возникают при любовании красотой неба, леса, моря (на наш взгляд, это классическое выражение стиля импрессионизм) - *Мимолетность №1 «Сумерки»*.

Важно отметить особенности стиля С.Прокофьева и Т.Мухамеджанова и выразительные возможности их циклов.

В лирике С.Прокофьева можно выделить два типа образности – первая из них – песенность, которая основывается на особенностях

народного фольклора, что можно отметить и в «Мимолетностях» Т.Мухамеджанова (*Мимолетность №11 «Закат»*), стиливых взаимодействиях с музыкой Шопена) - *Мимолетность №10 «Упоение»*.

В цикле Т.Мухамеджанова фактура имеет свой неповторимый мелодический рисунок, она «воздушна» и не имеет гулких или громких нагромождений, преобладают легкие фигурации и изящные гармонические заполнения (*Мимолетность №1 «Рассвет»*).

При исполнении «Мимолетностей» дается определенная свобода, возможности подключения воображения, включения творческой фантазии. Каждый, кто соприкасается с этими хрустальными творениями, может нарисовать собственную живописную картину. «Мимолетности» — это гамма оттенков, различие нюансов тонкого, изящного лиризма композитора–романтика Толегена Мухамеджанова.

Литература:

1. Гаккель Л. Е. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М., 1960
2. Григорович Ю. Важнейшая черта фортепианного творчества С. С. Прокофьева. Сов. музыка. 1981
3. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. М., 2004. – 175 с.
4. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм С.С. Прокофьева. М., 1973
5. Евсеева Т. И. Творчество С. С. Прокофьева - пианиста. М., Музыка, 1991
6. Казахская музыка в контексте культур. – Алматы, 2002 – 204с.
7. Леденев Л. Его музыка живет. Сов. Музыка, 1991
8. Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. Избранные статьи, М., 1998, с.251
9. Прокофьев С. С. Статьи и исследования. М., Музыка, 1972
10. Харламова Т.В. Стилиевые тенденции академической музыки постсоветского Казахстана (1991–начало 2000–х гг.) – сб.статей «Культура и искусство», 2019 - 2
12. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков. Москва, 2015 г.
13. <http://tolegenmukhamedjanov.kz/>
14. <https://www.caravan.kz/gazeta/tolegen-mukhamedzhanov-vozmozhno-ya-utopist-66406/>
15. https://ru.wikipedia.org/wiki/Академическая_музыка_XXI_века#cite_note-0-1

Yelibayeva Alina, Alpeisova Gulnar
MUSIC BY A. ZATSEPIN FOR THE FILM
"DIAMOND ARM"

Елибаева А. Т. ,
Альпеисова Г. Т., кандидат искусствоведения, профессор
МУЗЫКА А.ЗАЦЕПИНА К ФИЛЬМУ
«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»

АлександрСергеевич Зацепин – известный советский композитор, народный артист России (2003), заслуженный деятель искусств России (1997), член-корреспондент Национальной академии кинематографических искусств и наук (2002), член Союза композиторов СССР (1956) и Союза кинематографистов СССР (1957) [1].

Основной список всех его произведений в хронологическом порядке составлен в автобиографической книге композитора «Есть только миг».

Творческий союз режиссера Л. Гайдая и А. Зацепина образовался после выхода фильма в 1957 году «Наш милый доктор», когда песня композитора А.Зацепина «Надо мной небо синее» из кинофильма «Наш милый доктор», получила огромную популярность в СССР. Жена Л. Гайдая, очень часто слушала эту песню и восхищалась композиторским А. Зацепина. В итоге, по рекомендациям своей жены, которой нравились песни А. Зацепина, режиссер Л. Гайдай в качестве композитора к новому фильма избрал А.Зацепина. [2;3].

«Бриллиантовая рука» - советская эксцентрическая комедия, была снята в 1968 году режиссёром Леонидом Гайдаем. Сценарий написан Морисом Слободским, Яковом Костюковским и Леонидом Гайдаем. В фильме приняли участие, такие известные актеры как: Андрей Миронов, Анатолий Папанов, Нонна Мордюкова, Светлана Светличная, Станислав Чекан, Владимир Гуляев, Нина Гребешкова и другие артисты [4].

Фильм «Бриллиантовая рука» имеет яркое музыкальное оформление, отдельные музыкальные номера и песни, исполняемые главными актерами. Практически все главные герои исполняют музыкальные номера, большей частью песни. Наиболее популярными песнями из кинофильма «Бриллиантовая рука» являются: «Остров невезения», стихи Л. Дербенева, 1969, «Помоги мне», стихи Л. Дербенева, 1969, «Песня про зайцев», стихи Л. Дербенева, 1969. Песни исполнили Андрей Миронов, Юрий Никулин, Аида Ведищева [4].

В целом, кинокритики весьма сдержанно отнеслись к выходу фильма «Бриллиантовая рука», по мнению многих исследователей,

фильм «Бриллиантовая рука» перекликается со многими другими кинопроизведениями: «Чапаев», «Разиня», «К северу через северо-запад», картинами о Джеймсе Бонде [4].

А. Зацепин проявил в фильме «Бриллиантовая рука», незаурядный творческий дар композитора. Особый интерес вызывали в фильме не только песни, но и необычные звуковые «шумовые» эффекты. А. Зацепин по рекомендации режиссера, записал закадровые шумы с помощью свистулек, трещоток и других подручных средств, а также озвучил титры «акустическими коллажами», оригинальные эффекты – «психоделический эффект», исполнился в фильме с помощью самодельного ревербератора (идея звукорежиссёра Виктора Бабушкина) [4].

Одна из ярких песен – «Остров невезения» в исполнении Андрея Миронова, имеет небольшой скрытый подтекст, связанный с ограниченной социальной жизнью, несчастных дикарей. Поэтому песня «Остров невезения», при первых просмотрах фильма не прошла критику худсоветом. Но несмотря на рекомендации худсовета убрать ее с фильма, Л. Гайдай не стал вырезать «Остров невезения». [4].

«Остров невезения» – звучит в минорной тональности, с ярко выраженным модулирующим характером, в эстрадной-джазовой манере. Аккомпанирует эстрадный оркестр. В песни проглядывается характер кабачной-ресторанной, легкой музыки. В тексте присутствуют вставка фразы на английском языке, пародирую американскую эстрадно-джазовую манеру пения, что не характерно для музыки СССР. Открывается песня небольшим вступлением из аккордов Т64, П53 с пониженным основным тоном, Ш6, D53, в тональности f-moll и легких хроматических джазовых фраз в партии саксофона.

Песня состоит из 8 куплетов. Первые два куплета проводятся в основной тональности f-moll. В вокальной партии доминируют мелкие длительности восьмые, четверти, и половинные. Куплет состоит из четырех фраз. Первая фраза – «Весь покрытый зеленью, абсолютно весь», начинает свое движение от вспомогательного оборота шестой и пятой ступени восьмыми длительностями, останавливаясь скачком четвертью и половинной на первой и седьмой высокой ступенях.

Вторая фраза «Остров невезения в океане есть», идентична первой, как и последующие фразы. Третья фраза – «Остров невезения в океане есть», распевается восьмыми длительностями на тонике. Последняя четвертая фраза «Весь покрытый зеленью, абсолютно весь», самая распевная, проводится в нисходящем направлении от четвертой ступени к первой восьмыми длительностями, со скачком на кварту и октаву вверх, завершаясь четвертью на тонике.

В аккомпанементе к первому куплету композитор вводит сложные гармонии: Т53, D53, Т53, S7#1, К64, D7, Т53, D7, Т53. Через

энгармонический переход – аккорд второй пониженной ступени, композитор поднимается на полтона выше в тональность *fis-moll*, в которой проводится второй куплет, повторного строения. Третий и четвертый куплеты звучат еще на полтона выше, в тональности *g imoll*.

Песня — танго «Помоги мне» — одна из популярных песен времен СССР, создавалась как пародия на чужеземные нравы. Исполнила песню Аида Ведищева, соло на саксофоне исполнил Георгий Гаранян, соло на тромбоне — Константин Бахолдин. В этой песни композитор вводит элементы реверберация, усиливающая «психоделический эффект» сцены, в момент, когда у засыпающего в гостиничном номере Горбункова лица стоящих в дверях людей превращаются в блики [5].

По мнению исследователей, текст песни «Помоги мне» состоит из ряда штампов, типичных для банальных любовных песенок, особенно популярных в приморских городах, разгар сезона отпусков [6].

Песня «Помоги мне», довольно простая в музыкально-выразительном плане, медленного темпа, без модуляций, звучит в тональности *a moll*, в куплетно-припевной форме.

Гармонический план, песни «Помоги мне» намного прост, чем в предшествующей песни, так как задачи здесь были поставлены намного проще, и отсутствует эстрадно-джазовые элементы гармонии. Но композитор все равно вводит в данную песню альтерированные аккорды и гармонические доминантовые септаккорды. В куплете проводятся $\Pi 7\#3$, $\Pi 7$, $D7$, $T53$, $VI53$, $\Pi 7\#3\#5$, $\Pi 7$, $D7$, $T53$. В припеве доминируют автентические и полные функциональные обороты: $T53 D7 T53$; $T53 \Pi 7\#3\#5$, $D7$, $T53$.

Работа над легендарной песней «Песня про Зайцев» где любимый актер Юрий Никулин в образе Семена Семёновича Горбункова в фильме колоритно исполняет ее на сцене ресторана, шла очень тяжело по мнению композитора. Сначала А.Зацепин, написал музыку, а потом уже к музыке был создан текст. А.Зацепин, никак не мог определиться долго с припевом в этой песни. Я ведь сначала пишу музыку, а потом поэт сочиняет на нее стихи», - вспоминал композитор [7].

«Песня про Зайцев» - простая, шуточная по характеру песня, несложная в музыкальном плане. Слова и музыка композиции известны большинству жителей постсоветских республик с детских лет. Песня имеет куплетно-припевную форму, немодулирующая, динамического характера, минорного характера.

Открывается песня коротким вступлением, основанным на интонации первого мотива. Первый куплет состоит из четырех фраз. Первая фраза, как и все последующие фразы куплета, формируется из двух мотивов. В музыкально-выразительных средствах вокальной партии присутствуют: трехдольный размер, триольность, танцеваль-

ный, размашистый распевный характер, элементы русского-народного фольклора.

Первая фраза – «В темно-синем лесу, где трепещут осины», начинается с затакта триольным ритмом. В восходящем направлении мелодическая линия, доходит до пятой ступени, где совершает скачок до шестой ступени повышенной, с дезальтерацией. Второй мотив начинается чуть ниже со второй ступени, с затакта, следуя в восходящем направлении от второй ступени до шестой, кадансируя на пятой ступени основной тональности – a moll. Вторая фраза – «Где с дубов-колдунов облетает листва», повторяет музыкальный материал, первого мотива из первой, но с транспозицией на терцию вниз от тоники. Второй мотив имеет кадансирующий тип строения, для него характерно утверждению второй ступени.

В третьей фразе – «На поляне траву зайцы в полночь косили», первый мотив, полностью повторяет материал первого мотива, из первой фразы. Второй мотив проводится в восходящем направлении от четвертой ступени, до первой с хроматизмом седьмой повышенной ступени, кадансируя скачком вниз от первой до пятой ступени. Четвертая, завершающая фраза – «И при этом напевали странные слова», в темпе немного замедляется, подготавливая кульминационный быстрый припев. Триольный рисунок упрощается, появляются скачки кварту и на терцию вниз от четвертой к первой и третьей к первой ступеней, ход по звукам D7 к D53.

В припеве меняется размер на двухдольный, тем самым упрощая сложный трехдольный рисунок куплета. Фраза, «А нам все равно! А нам все равно!», проводится по звукам T64, VI53, половинными и восьмыми длительностями. Вторая фраза – «Пусть боимся мы волка и сову», следует по звукам II53, волнообразного мелодического хода от пятой ступени к третьей и обратно четвертыми длительностями. Фразы «Дело есть у нас в самый жуткий час, мы волшебную косим трын-траву!» - полностью дублируют музыкальный материал предшествующих фраз. Завершается песня кадансом на тонике.

В аккомпанементе прослеживаются яркие гармонические обороты с содержанием альтерированных гармоний, хроматических и дезальтерированных, оборотов: T53, S53, VII7, III53, VI7, D7 – B Dur, N53, D7-E Dur, D53; T53, VI53, T53, VI53, II7, D7 T53.

Таким образом, во всех песнях присутствуют принцип повторного строения фраз. Мелодический и гармонический план песен, содержит большое количество альтерированных, хроматических звуков, что характерно для эстрадно-джазового стиля, скачков и распевов.

Необходимо отметить, что, изначально Л. Гайдай планировал включить в «Бриллиантовую руку» две песни: одну из них, по сцена-

рию, пел Горбунков в ресторане, другая должна была звучать фоном в гостиничном номере во время танца Анны Сергеевны. Зацепин написал музыку для обоих произведений. Песня «Остров невезения» была последней, которую включили в фильм [4].

Представители прессы начали проявлять интерес к «Бриллиантовой руке» задолго до выхода фильма. Выход картины на широкий экран состоялся 28 апреля 1969 года. В 1970 году режиссёр Леонид Гайдай и актёр Юрий Никулин были удостоены Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых «за участие в создании кинокомедий последних лет», в том числе фильма «Бриллиантовая рука». Реплики персонажей пополнили словари крылатых выражений и афоризмов, привнесли в разговорную речь более двухсот киноцитат. Музыка и песни к кинофильму «Бриллиантовая рука», до сих пор являются актуальными и исполняются на эстраде артистами [4].

Литература:

1. А. Зацепин [Электронный ресурс]. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/music/334210-kompozitor-aleksandr-zatsepin-ya-lyubil-kino-chuvstvuya-tsennost-togo-chem/> дата обращения (29.11.2021)
2. Бриллиантовая рука [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/> дата обращения (14.01.2023)
3. Е.Ю. Сикоева Песня в структуре кинотекста: опыт анализа // «Трибуна молодого ученого», Культурная жизнь Юга России // №4 (63), 2016 97 с.
4. Зацепин А.: «В музыку я не собирался. Тем более композитором». [Электронный ресурс]. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/26222-denis-boyarinov-intervyu-aleksandr-zatsepin/ дата обращения (14.01.2023)
5. История песни Бриллиантовая рука [Электронный ресурс]. – URL: <https://song-story.ru/ostrov-nevezeniya/> дата обращения (14.01.2023)
6. История песни «Помоги мне» [Электронный ресурс]. – URL: <https://song-story.ru/pomogi-mne/> дата обращения (14.01.2023)
7. История песни «Песни про Зайцев» [Электронный ресурс]. – URL: <https://song-story.ru/pesnya-pro-zaycev/> дата обращения (14.01.2023)
8. Наш милый доктор [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Наш_милый_доктор/ дата обращения 29.11.2021)

Zhakyrbai M.S., Eginbaeva T.ZH.
WORKS BY ARMAN ZHAYIM FOR KOBYZ

*Жақырбай М.С.,
Егінбаева Т.Ж., өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор*

**АРМАН ЖАЙЫМНЫҢ
ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫ**

Қобыз – қазақ халқының көнеден қалған ұлттық аспабы. Бұл аспап халқымыздың тарихи-этникалық мәдениетінің көне көзі, эпостық және аспаптық музыкалық өнерін күні бүгінге дейін жеткізуші ұлттық мұрасы. Қазіргі таңда қобыз аспабының екі түрі қолданысқа ие: қыл-қобыз және прима қобыз. Прима қобыз ХХ ғасырдың 30-жылдары А.Жұбановтың жетекшілігімен көне қыл қобыздың диапазонын кеңейту және оркестрге лайықтау мақсатында дүниеге келді. Бұл аспаптың оркестрде алатын орны ерекше. Алғашында бұл аспап оркестр құрамында қолданылды, кейіннен жеке орындауда қалыптасты. Бұл аспаптың бір ерекшелігі – аспапта халық ән-күйлерімен қатар шетел композиторларының күрделі шығармаларын еркін орындай аламыз. Бүгінгі күні қазіргі заман Қазақстан композиторларының үлесімен қобыз аспабының репертуары кеңейуде, атап айтсақ: Еркін Нұрымбетов, Артық Тоқсанбай, Еділ Құсаинов, Қуаныш Жұмағали, Арман Жайым, Балнұр Қыдырбек және т.б. Осы тұрғыдан қобызға арнайы жазылған күрделі шығармалардың авторы, ерекше дарын иесі Арман Жайымды ерекше атап өткіміз келеді.

Арман Айтқалиұлы Жайым қазіргі таңдағы белгілі композиторлардың бірі, көптеген аспаптық, вокалды және оркестрге арналған шығармалардың авторы. 1983 жылы 25 қаңтарда Алматы қаласында дүниеге келген. Ата-анасы да белгілі өнер адамдары. Әкесі – белгілі дирижер, күйші, профессор, композитор Айтқали Жайымов. Анасы – Нұрсұлу Елеуғалиева –қобыз падишасы Фатима Балғаеваның шәкірті. Кішкене кезінен бойына музыканы баулып өскен Арман 1990 жылы Алматы қаласындағы Күләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған музыкалық мектеп- интернатына фортепиано класына оқуға қабылданады. Мектепте оқып жүріп өзінің қатарластарынан ерекше дарынымен көзге түседі. Көптеген республикалық, халықаралық конкурстардың лауреаты атанады: 1993 жылы А.Жұбанов атындағы І қалалық конкурстың І орын иегері; 1994 жылы Ашхабад қаласында өткен Орта Азия мен Қазақстан пианистерінің І халықаралық конкурсының дипломанты; 2001 жылы Астана қаласында Жас орындаушылардың XXII республикалық конкурсының лауреат атағы. Өзінің «Би» және «Вальс» деп аталатын тырнақалды туындыларын 11 жасында жазды.

2001 жылы мектеп бітірген соң Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фортепиано факультетіне профессор Гүлжәмилә Қадырбекқызының класына оқуға түседі. 2003 жылы

бойындағы композиторлық қабілетті дамыту мақсатымен «композиция» мамандығына профессор Серік Еркімбаевтың класына қосымша оқуға қабылданады. Консерваторияда оқу барысында ол композицияға ерекше көңіл бөледі және өзінің «Күй-тартыс» деп аталатын дәстүрлі жанрдағы туындысын жазады. 2004 жылы скрипка, фортепиано және виолончель аспаптарына арналған «Көроғлы» атты шығармасы жарық көрді. 2005 жылы домбыраға арналған Концерттің бірінші бөлімі жарық көрді, екінші, үшінші бөлімдері 2008 жылы жазылды. Қазіргі таңда бұл концерт домбырашылардың репертуарындағы қайталанбас туынды боп есептеледі.

2005 жылы консерваторияны фортепиано класы бойынша, 2007 жылы композиция мамандығы бойынша белгілі композитор Б.А.Дәлденбай класынан бітіреді. 2009 жылдан бастап консерватория қабырғасында камерлық ансамбль және концертмейстерлік шеберлік кафедрасының ұстазы және халық аспаптар кафедрасының концертмейстері қызметін атқарады. 2010 жылдан Арман Жайым Қазақстан композиторлар Одағының мүшесі. 2013 жылдан Астана қаласы Е.Рахмадиев атындағы мемлекеттік академиялық филармониясында композитор әрі аранжировщик қызметінде және 2019 жылдан Қазақ Ұлттық Өнер Университетінде ұстаздық қызмет атқарады.

Қобызға арналған алғашқы туындысы - 2004 жылы жазылған *прима қобыз бен оркестрге арналған Концерті*. Алғашында көлемі жағынан шағындау болған. Бұл концерттің алғашқы орындаушылары – Жанар Жанабергенова, Кенжегүл Мұсаева, Ғалия Мұратова. Кейін 10 жыл өткен соң 2014 жылы композитор концертті қайтадан өңдеп, қазіргі таңда қобызшылардың репертуарынан ерекше орын алатын кең көлемді концерт дүниеге келді.



Бұл концертті жазудағы басты мақсат – аспаптың тембрі, мүкіншілігін және орындау ерекшелігін көрсете білу болған. Осы жерде айтып кететін жайт, концерттің мазмұны батыс өңірі күйлерінің мазмұнына жақын келеді.

Концерттің құрылымына тоқталсақ: сонаталық формадан тұратын бірінші бөлім, ортасында лирикалық Adagio және соңғы бөлімі рондо формасындағы финалмен аяқталады. Бірінші және соңғы

бөлімі монотонды аллегро тақырыбында тез темпте орындалады. Ал екінші бөлімі нәзік, лирикалық тақырыпты қамтиды.

Концертте домбыра күйлерінің мазмұны жиі қолданылады және қазақ фольклорының стильдік ерекшеліктері айқын білінеді.

Концерт орындаушылық жағынан прима қобызшылардан техникалық шеберлікті талап ететін виртуозды шығарма боп саналады. Мұнда екі дыбыстылар, күрделі аккордтар, оң қолдың шеберлігін қажет ететін әр түрлі штрихтар басым. Техникалық шеберлікпен қатар шығарманы өз деңгейінде орындау үшін орындаушыдан күш-қайрат пен қайсар мінез талап етіледі.

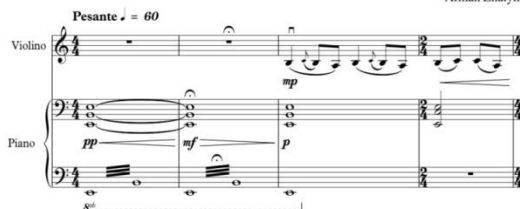


Композитордың қобызға арналған тағы да бір ірі туындысы – 2015жылы жазылған «Күй-дастан» фантазиясы. Фантазияны композитор өмірден ерте озған анасы, белгілі қобызшы Нұрсұлу Хайрулақызына арнады. Бұл туындының алғашқы орындаушысы – Айгүл Аужанова.

Фантазия қазақ халқының тарихы қамтылған 8 бөлімнен құралады. Әрбір бөлім халқымыздың көшпелі мәдениетінен, сан-ғасырлық тәжірибесінен сыр шертеді. Бөлім атаулары:

1. «Бабалар сазы»
2. «Жайлауға көшкенде»
3. «Дала көрінісі»
4. «Қос басында»
5. «Жайлаудағы би»
6. «Жорықта»
7. «Аңсау»
8. «Шаттық елі»

Арман Жайым
Arman Zhayym



Композитор әр бөлімнің негізі ретінде белгілі халық күйлерін алған. Бұл туындыда автор домбыра және қобыз күйлері арқылы жеріміздің ұлан-байтақ кеңдігін, байлығын, ата-бабаларымыздың еркін-бостандық үшін күресін, кейінгі ұрпаққа қалдырған мұрасын жеткізгендей болады. «Фантазияда» Құрманғазының «Серпер», «Кішкентай», «Сарыарқа», Тәттімбеттің «Қосбасар», Түркештің «Көңілашар», Қорқыттың «Сарын» және халық күйлері «Елім-ай» өзгертілген формада қолданылады.

Композитордың «Сағыныш» шығармасы да 2015 жылы анасын еске алу мақсатымен жазылған. Шығарманың әуені композитордың анасына деген бар сағынышын, ішкі мұңын суреттейді. Өте әдемі, әсерлі, сазды шығарма мазмұнына қарай үш бөлімге бөлінеді. Орындау барысында әуенді үзбей бір-біріне жалғау, шарықтау шегіне жете білу, ысқыштың тегіс жүргізілуін қадағалау, автордың негізгі ойын, сағынышын жеткізе білу өте маңызды.

Менің атам Нұрсұлу Елеуоламанова

Сағыныш

Арман Жайымның шығармашылығы көптеген композиторларды, музыкатанушыларды қызықтырады. Қобызға арналған керемет туындыларды жазуына анасы Нұрсұлу Хайрулақызының қобызшы болуының әсері мол. Бүгінгі күні өзінің жас ерекшелігіне қарамастан композитор едәуір жетістіктерге жетіп отыр. Арман Жайымның қобызға арналған туындылары қобызшылардың репертуарынан қайталанбас орын алады.

Әдебиеттер:

1. Әбекенова И., Егінбаева Т. Кенжегүл Абласымқызы Мұсаеваның қобыз падишасы Фатима Балғаеваның 90 - жылдығына арналған "Шабыт" атты хрестоматиялық жинағы туралы.- VII Боранбаев оқулары: Көркемдік білім берудегі ғылыми тәжірибе: проблемалары, тәжірибесі, келешегі.-Астана, 2018.-Б.190-195
2. Әбекенова И., Егінбаева Т. Түркі тілдес халықтардың ысқышты аспаптары және олардың ұқсастығы.- Еуразиялық ғылым және өнер. хабаршасы № 1.- Астана,2018.-Б.77-81
3. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: Дисс. на 4 соиск. ученой степени докт. иск. -М., 2003.-218 с.
4. Дуесинова Д., Егінбаева Т. Поэма для кобызы и оркестра казахских народных инструментов Е.Хусаинова, традиции и новаторство .- Вестник науки и образования 2019 №3(57) часть 1.-Москва, 2019.-С.87-92
5. Егінбаева Т., Мусаева К.. Кобызисты Казахстана XIX-XX веков.- Нұр-Сұлтан: «Мастер По» ЖШС, 2020. – 139 с. (на трех яз)
6. Егінбаева Т., Жұмабекова Д. XXI ғасырдағы кобыз аспабына арналған шығармалар //«Евразийский Союз Ученых»: научный журнал.- 2020. – Ч. 7.- № 1 (70) - С. 8-11
7. Егінбаева Т. Аннотации к Скерцо, сюите и концерту для кобызы А.Жайым (на трех языках).- ҚазНУИ:Мастер По,2019.-6-13
8. Жандәулет Б, Егінбаева Т. Қобыз аспабының түрлері, орындау тәсілдері.- VII Боранбаев оқулары: Көркемдік білім берудегі ғылыми тәжірибе: проблемалары, тәжірибесі, келешегі.-Астана, 2018, Б. 80-86
9. Кузембай С.А.,Егінбаева Т.Ж. Қазақ музыкасының тарихынан дәрістер,- Гласир, Астана, 2011.-526 б.
10. Мұсақожаева Р., Біржанова Г. «Ғасырлар асқан қазына». Нұр - Сұлтан, 2021. 259,260б.
11. Нусупова А.С. Очерки о композиторах Казахстана - Алматы, 2013.600-606 б.

Karimov Negmetulla

R. SCHUMANN FAIRY PICTURES FOUR PIECES FOR VIOLA AND PIANO

Каримов Негметулла

Р. ШУМАН «СКАЗОЧНЫЕ КАРТИНКИ» ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО

Роберт Шуман является одной из крупнейших фигур музыкального романтизма, который вошел в мировую музыкальную культуру не только как великий композитор, но и как музыкальный критик, дирижер, общественный деятель, великолепный публицист и пропагандист, заново открывший миру великого Иоганна Себастьяна Баха.

Роберт Шуман прожил недолгую жизнь (1810-1856), но оставил после себя довольно внушительное творческое наследие: четыре симфонии, восемь увертюр, концерт для фортепиано с оркестром, концерт для четырех валторн и большого оркестра, концертштюк для фортепиано с оркестром, концерт для виолончели с оркестром, концерт для скрипки с оркестром и огромное количество камерно-инструментальных, камерно-вокальных произведений, сочинения для хора. Безусловно, среди камерных произведений на первый план выходят произведения для фортепиано и вокальные опусы.

«Сказочные картинки» (Märchenbilder) были написаны в последний период творчества композитора и представляют собой цикл из четырех разнохарактерных пьес. Название цикла вполне характерно для творческого облика Р.Шумана, который по праву считается одним из выдающихся представителей немецкого романтизма в музыке. Его кумирами были такие великие поэты, как Гете, Шиллер, Байрон, Гейне, но особое предпочтение Шуман отдавал популярному в первой половине XIX века немецкому писателю-романтику – Жан Полю, с которым его роднила преувеличенная эмоциональность высказывания, стремление к необычности, фантастичности, перемешанная со сказочными образами.

«Сказочные картинки» навеяны образами волшебного леса, с его фантастическими существами, таинственными вымышленными героями, добрыми гномами, оживающим лесом. Бесспорно, в данном цикле прослеживается связь с «Лесным Царем» Шуберта, «Лорелеей» Листа, «Волчьей долиной» из 2 акта оперы Вебера «Волшебный стрелок» и т.д.

«Сказочные картинки» датируются 1851 годом и были посвящены немецкому скрипачу и альтисту Йозефу фон Вазилевски, занимавшему должность первой скрипки оркестра Объединенного общества Дюссельдорфа (который после смерти композитора написал и опубликовал первую биографию Шумана).

Прежде всего необходимо отметить, что данный цикл является первым циклическим произведением, написанный в оригинале для солирующего альтя и фортепиано. Цикл состоит из четырех пьес разных по образному строю и содержанию. Сразу отметим, что четырехчастный цикл данного произведения ничего общего не имеет со старинными танцевальными циклами эпохи барокко. «Märchenbilder» - яркий образец циклической формы романтического направления, где, с одной стороны, каждая пьеса представляет собой законченное произведение, с другой – является неотъемлемой частью общего цикла. Почти что 100 лет спустя в 1943 году французский композитор Дариус Мийо напишет четырехчастный цикл под названием «4 женских портрета» для солирующего альтя и фортепиано, но у Мийо каждая пьеса будет иметь собственный подзаголовок.

Открывается цикл пьесой в темпе *Nich schnell* (Не быстро) в меланхолической тональности Ре минор. Произведение имеет простую трехчастную форму с классическим тональным планом: крайние части звучат в основной тональности – Ре минор, середина написана в Ля миноре. Это произведение – яркий образец позднего Шумана, где композитор виртуозно использует полифоническую технику, объединяя две темы Первой картины в середине и репризе.



Обе темы не контрастируют друг с другом, скорее, наоборот – дополняют один образ и этот образ скорее повествовательный, образ некоего «Рассказчика», который неторопливо, заинтересованно повествует о сказочных существах, населяющих лес (колыхание ветра, полета птицы и т.д.). Отсюда широкое дыхание фразы, которое требует штриха *legato*, плавное соединение струн и владение скоростью проведения смычка, как увеличения скорости, так и замедления. От исполнителя требуется виртуозное владение нюансами, так во втором такте идет *crescendo* и *diminuendo* на одном дыхании смычка, но без излишней агрессии. Вторая тема Картинки дополняет первую. В исполнении второй темы большую роль играет окраска звука, наряду с ровной вибрацией, встречается внезапный укол ног, который придает остроту и экспрессию образу.

Отсюда широкое дыхание фразы, которое требует штриха *legato*, плавное соединение струн и владение скоростью проведения смычка, как увеличения скорости, так и замедления. От исполнителя требуется виртуозное владение нюансами, так во втором такте идет *crescendo* и *diminuendo* на одном дыхании смычка, но без излишней агрессии. Вторая тема Картинки дополняет первую. В исполнении второй темы большую роль играет окраска звука, наряду с ровной вибрацией, встречается внезапный укол ног, который придает остроту и экспрессию образу.



Вторая картинка написана в излюбленной форме Р.Шумана – трёх-пятичастное рондо. Эта пьеса – яркий пример рыцарского романтизма, отсюда характерный пунктирный ритм, призывные гармонии, синкопы, фанфарный Фа мажор.

Одна из главных задач в исполнении Второй картинки – это точное воспроизведение ритмического рисунка. Вторая проблематвердая устойчивая интонация в двойных нотах, и штрих *detache* в разных частях смычка. Призывный характер рефрена чередуется с двумя эпизодами. Первый эпизод не столь ярко контрастирует образному строю рефрена с той же характерной пунктирной ритмической пульсацией. Во втором эпизоде композитор вновь использует полифоническую технику, объединяя в фортепианной партии характерную ритмическую пульсацию рефрена с торжественно-героической патетической партии альты, которая подчеркнута и штриховой основой (*detache* в быстром темпе),

Третья картинка *Rasch* (Быстро) написана в сложной трехчастной форме, основная тональность Ре минор, эпизод звучит в Си мажоре. Образный строй пьесы близок по своей драматургии «Лесному царю» Франца Шуберта – такая же стремительность, беспокойство, тревожное состояние, которое достигается контрастными нюансами: такт *forte*, такт *piano*. Мелодический рисунок альтовой партии волнообразный, каждый раз достигает новой вершины и потом возвращается к своему исходному началу. Для большего эффекта лучше играть штрихом *detache*, нежели *spiccato* (нюанс на *spiccato* сделать *crescendo* и *diminuendo* крайне сложно). Основная тема крайних частей формы звучит постоянно, переходя из партии альты в партию фортепиано и тем самым держит слушателя в напряжении. Эпизод кантиленного изложения снимает некоторое напряжение, но это носит временный характер. Вновь возвращается основная тема, на доминантовой гармонии, еще более усиливая напряженность звучания.

Четвертая картинка *Langsam, mit melancholischen Ausdruck* (Медленно, с меланхолическим выражением) – одна из изумительных кантилен Роберта Шумана Также, как и Первая картинка данная пьеса

Rasch

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the piano, showing a melodic line with triplets and a wavy contour. The lower staff is for the cello/bass, showing a rhythmic pattern of triplets. The tempo is marked 'Rasch' and the dynamics are 'pp'.

написана в простой трехчастной форме. Крайние разделы – в Ре мажоре, середина – Ре миноре. Изысканная, рафинированная мелодия подобна аналогам классической немецкой философии несет нам шедевры музыкальной мысли композитора. Простая и незамысловатая мелодия таит в себе удивительную красоту и гармонию человека и природы.

Для исполнения этой картины необходимо владеть:



- красивым музыкальным тоном;
- различными видами вибрации;
- длинным (как говорят струнники «километровым») смычком;
- отточенной техникой переходов;
- безупречной интонацией.

При этом необходимо чувствовать пульс этой пьесы. Медленный темп очень часто провоцирует исполнителя не состыковать крайних частей.

«Märchenbilder» - безусловно является шедевром мировой музыкальной классики и входит в золотой репертуар альтистов-исполнителей.

Литература:

1. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М., Музыка, 2000
2. Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России – М., Музыка, 1962
3. Житомирский Д. В. Шуман Роберт. //Музыкальная энциклопедия. Т. 6. //гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М.: «Советская энциклопедия; Советский композитор, 1982, с.455-468.

Karimov Timur
**KAROL SZYMANOWSKI. CONCERTO FOR
VIOLIN AND ORCHESTRA № 1, op.35**

Каримов Тимур
**КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ. КОНЦЕРТ
ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ № 1, op.35**



Кароль Шимановский (1882 – 1937) является одной из крупнейших фигур на музыкальном небосклоне первой половины XX века. Яркий представитель польской музыкальной школы, в творчестве которого гармонично слились тенденции позднего романтизма, импрессионизма, неофольклоризма. К. Шимановский – автор опер, балетов, оперетт, симфонической, камерно-инструментальной, камерно-вокальной музыки и многочисленных хоровых произведений. Несмотря на довольно большой список сочинений композитора, для скрипки Шимановским было написано не так много: Соната для скрипки и фортепиано, op.9 (1904); Романс для скрипки и фортепиано, op. 23 (1910); Ноктюрн и тарантелла для скрипки и фортепиано, op.28 (1915); «Мифы» три поэмы для скрипки и фортепиано, op.30 (1915); Концерт № 1 для скрипки с оркестром, op.35 (1916); «Три каприза Паганини», op.40 (1918); «Колыбельная (La berceuse d'Aitacho Enia) для скрипки и фортепиано, op.52 (1925); Концерт № 2 для скрипки с оркестром, op.61 (1932-1933).

Первый концерт для скрипки был написан в зрелый период творчества (1914-1920 гг), наряду с такими значимыми произведениями, как, «Мифы» -цикл из 3 поэм для скрипки и фортепиано, Третья симфония «Песнь о ночи» для симфонического оркестра с солистами и хором, вокальные циклы «Любовные песни Хафиза», «Песни сказочной принцессы», опера «Король Рогер», сатирический балет-дивертисмент «Мандрагора» (как интермедия к постановке комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»). В произведениях данного периода проявилось сильное увлечение композитором культурой Востока, а также влияние творчества Дебюсси, Равеля, Стравинского, позднего Скрябина – это насыщенная хроматика музыкального языка, преодоление классической мажоро-минорной системы ладовой организации, яркие колористические эффекты оркестровой палитры, полифонизация музыкальной ткани.

Первый скрипичный концерт по праву считается одним из лучших творений Шимановского. Произведение было написано всего за 12 дней в

августе 1916 года и посвящен Павлу Коханьскому, другу и соратнику композитора. Кроме того, именно каденция концерта принадлежит Коханьскому. Концерт являет собой «классический» пример позднего романтизма «Романтизм – это не есть только стиль, романтизм представляет собой целое развернутое мировоззрение.....Именно романтики первые заговорили о том, что искусство по существу едино, что художественное произведение должно быть синтетичным, что все искусства говорят об одном и том же, только формы выражения, только материал выражения у них различный. Вот почему именно романтики заговорили о том, чтобы сблизить все виды искусства, чтобы музыка могла рисовать, чтобы музыка могла рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия приблизилась по своей музыкальности к искусству звука и т.д.», - говорил в своих знаменитых «Исторических этюдах И.И. Соллертинский (2, с.90).

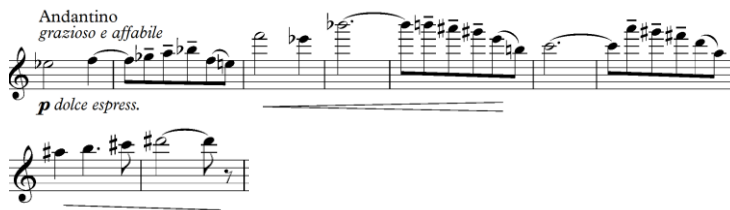
Концерт написан в одночастной форме и близок по своей драматургии симфонической поэме. Произведение изобилует обилием тем, что характерно для жанра рапсодии, но тем не менее, в концерте ясно прослеживаются и черты сонатной формы. Вступительная часть концерта дана оркестру, с красочно-колоритными созвучиями и тональными наложениями. Основная тема вступления рождается у скрипки в высоком регистре, которая потом будет постоянно проводится у оркестра с ритмическими трансформациями.



Главная партия начинается с 13 цифры, контрастируя теме вступления характером изложения, который автор подчеркивает ремаркой – Scherzando.



Побочная партия – одна из самых красивых тем концерта большого дыхания, диапазона,



Побочная партия занимает в экспозиции сонатной формы главенствующее место; основная тема многократно проводится то у солиста, то у разных групп оркестра. Развивающий раздел Побочной партии начинается на фоне тремолирующих струнных, в то время как у солирующей скрипки звучит материал импровизационного характера, контрастирующий широким дыханием основной темы.

С 40 цифры вновь возвращается основной материал Побочной партии, развитие которого приводит к кульминации всей экспозиции; далее идет небольшая связка и с 52 цифры начинается разработка, обозначенная автором *Vivace scherzando*. В разработке можно выделить два раздела; первый по своему характеру близок тематизму Главной партии, причем композитор как бы дает два варианта одного «облика» темы.

Первый вариант

Второй вариант зловеще-саркастического характера

Второй раздел разработки сначала подготавливается в оркестре и в 63 цифре звучит у солирующей скрипки. Музыкальный материал этого раздела близок к импровизационной середине Побочной партии. Еще раз подчеркнем неоднозначность формы концерта, в котором очень органично соединились и принципы сонатной формы, и одночастной симфонической поэмы, и рапсодии. Поэтому проведение в 71 цифре Побочной партии можно расценивать как зеркальную репризу, тему автор дает в увеличении, подчеркивая драматургическую значимость темы. 88 цифра дает интонационную близость отдельных тематических элементов с Главной партией. И в 94 цифре звучит яркий материал первого раздела разработки (оба варианта темы). Небольшая каденция ярко импровизаци-

онного характера, но в котором прослеживается интонация побочной партии и второго варианта из первого раздела разработки. Кульминация коды построена на Побочной партии, после которой звучит материал вступления и, если во вступлении была тональная неопределенность, как бы основная мысль рождалась из «космического хаоса», то в эпилоге дана совершенно ясная тональность – Ля минор. В конструкции произведения можно найти и черты концентрической формы

А В С D C В А

*вступление Г.П. П.П. эпизоды П.П. Г.П. заключение
экспозиция разработка реприза*

С исполнительской точки зрения трудность данного сочинения состоит в том, что концертант должен обладать безупречной *интонацией*. Так, с самого первого такта сольной партии (тема вступления пример 5), где отсутствует ладотональная опора, важна точность интонационного воспроизведения мелодического рисунка, наложенного на оркестровое сопровождение. Скрипичная партия изобилует многочисленными хроматическими ходами, которая требует большой отточенности и слаженности с оркестром.

Композитор мастерски использует *ритмическое* разнообразие, это выражается в обилии конфигурации долей: триоли, квартоли, квинтоли, секстоли, септоли и т.д. Такое ритмическое многообразие дает определенную трудность в ансамблевом исполнении солиста и оркестра.

Техника *двойных нот* также создает определенные трудности в исполнении, которые часто дополнены трелями, как одинарными, так и двойными нотами.

Штриховая техника. В первую очередь необходимо отметить изысканность и утонченность самой фактуры мелодического языка. У струнников штрих *detasche* является «королем» всех штрихов. Но в данном случае на первое место композитор выдвигает штрих *legato*, в различных сочетаниях (одинарной мелодики и в совокупности с двойными нотами). Исполнитель должен виртуозно пользоваться богатой палитрой звукоизвлечения, как на *forte*, так и на *piano*.

В концерте обращает на себя внимание игра флажолетами, которые создают трудности в качественном воспроизведении мелодики.

В заключении хотелось бы отметить удивительное мастерство композитора в гармонии солирующей скрипки и оркестра, где нет соперничества (в классическом понимании жанра концерта). И скрипка, и оркестр дополняют друг друга, создавая изысканно-возвышенный полет человеческой мысли и души.

Кароль Шимановский написал два скрипичных концерта, но в концертной практике именно Первый концерт занимает ведущее место и является своеобразной визитной карточкой композитора.

Литература:

1. Левтонова О.В. Шимановский Кароль //Музыкальная энциклопедия. Т.6. //гл. ред. Ю.В.Келдыш. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1982, с 339-343.
2. Соллертинский И.И. Исторические этюды. –М.; Гос.муз.издательство,1963

Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.

**THE ORIGIN OF THE GETIGEN INSTRUMENT, TRADITIONS
AND NOVELTY OF PERFORMANCE**

Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.

**ЖЕТІГЕН АСПАБЫНЫҢ ПАЙДА БОЛУЫ
ЖӘНЕ ОРЫНДАУ ДӘСТҮРЛЕРІ МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҒЫ**

Ықылым заманнан бері қазақтар шаруашылық жүргізудің көшпелі типі бар халық ретінде музыкалық-поэтикалық және аспаптық шығармашылықта ең жоғары дамудың сатысына жетті. Бұл сатының шыңында әрине, домбыра мен қобыз тұрады. XVIII-XIX ғасыр осы аспаптардың алтын ғасыры болып саналады. Ол Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Ықылас, Қазанғап, Дина Нұрпейісова, Байжігіт, сондай-ақ көптеген дәстүрлі аспаптық халық композиторлары мен орындаушыларының тамаша саңлақтарының шығармашылығында толыққанды көрініс тапқан. Бұл мұра қазіргі уақытта қазақтардың музыкалық мәдениетінің алтын қорын ғана емес, сондай-ақ әлемдік музыкалық мәдениетке қосқан үлесі болып табылады.

Қазақ аспаптық музыкасының көтерілуіне не себеп болды? Әрине, бұндай құбылыс бос жерден пайда болмайды, мәдени этногенездің ұзақ кезеңдері, білім жинақтау және оларды жетілдіру, өрлеу мен гүлденудің әсерінен болуы мүмкін.

Белгілі болғандай, қазақ этносы XV-XVI ғғ. аралығында қалыптасты және б.з. VI-VIII ғғ. тамыры тереңге жайылған көшпелі арғықазақ тайпаларының (түрік қағанаты), сондай - ақ ғасырлар қойнауына терең еніп кеткен ежелгі түркілердің, сақтар мен ғұндардың мәдениетін мұра еткен [9].

Көрнекті ғалым, фольклоршы Болат Сарыбаевтың (1927-1984) қызметі мен ғылыми ізденістері ежелгі қазақ музыкалық аспаптарын зерттеудің негізін қалады. Оның ғылыми жарияланымдары мен қазақтың ежелгі музыкалық аспаптарын жинау жөніндегі қызметі оның замандастарының соңына дейін түсінбеген ғылыми ерлігінің мәні бар. Осыған байланысты сол кездегі фольклордың тарихи зерттеулерінің көрінісі зиянсыз болып көрінеді. Түркілердің тарихи

және мәдени ортақтығы – "пантюркизм" идеясының өзі сол кезеңде қолайсыз болған, билік пен қоғам оны өз еркімен немесе еріксіз оның қызметі нәтижелерінің сілкінуіне және күлкісіне бөлеген, бұл оның өмірден ерте кетуіне себеп болған жағдайлар [10].

Қазақ музыкалық аспаптары – *домбыра, қобыз, сыбызғы, саз-сырнай, үскірік, қамыс-сырнай, қос-сырнай, желбуаз, қаурсын-сырнай, шаң-қобыз* тағы басқа аспаптар – олар дыбыс шығаруға байланысты құрылымы мен әдістерінің алуандығына байланысты әр түрлі дыбыстық сипатқа ие. Өндіріс материалдары ретінде табиғи элементтер (саз, қамыс, ағаш, күміс және т.б.), сонымен қатар жануарлардың әртүрлі бөліктері (сүйек, тұяқ, мүйіз, жылқы қылдары, тері, ішек, қауырсындар мен құстардың сүйектері) қолданылды. *Жетіген, көрнекті ғалымдар* О. Бейсебаев және Б. Сарыбаев жандандырған – бұл ұлттық және жалпы түркі мәдени мұрасының бір бөлігі. Қазіргі музыкалық кеңістіктегі оның пайда болуының семантикасын, дәстүрлері мен инновацияларын қарастырып көрелік.

Жетіген-шығу тарихы құпиямен көмкерілген жеті ішекті, шертпелі аспап (хордофон). "Жетіген" сөзі қазіргі атауы болып табылады, оған Б.Сарыбаев назар аударады [10]. Бұрын "етеге", "етиган", "ятаға", "джатыған", "жетикан" сияқты басқа атаулар болған. Түсіндіру салдарынан осы сөздердің түбірі "жеті" сөзінің атауы ретінде "жеті ішектің" атауын мензеп тұр. Аспаптың шығу тегі жеті ішектің аңызы былайша баяндалады: *«Бұрынғы заманда бір Шалдың жеті ұлы болыпты. Кездердің бір кезінде Шалдың осы жеті ұлын жұт кесірінен бірінен соң бірін ажал алыпты. Ең бірінші баласы өлген соң шал ағаштан ойып, сол ағашқа бір қыл тағып «Қарағым» деп күңіреніп күй тартыпты», келесі екінші ұлы о дүние салғанда әкесі екінші қылын тартыпты, бұл жолғы күйі «Қанат сынды», келесі ұлдары қайтыс болғанда «От сөнер», «Бақыт көшті», «Күн тұтылды», «Ай құрыды», ең соңғы ұлы қайтыс болған Шал соңғы жетінші шегін тарта отырып, барлық ұлдарына арнап «Жеті баламнан айырылып, құса болдым» дейді [10, б.106-107;11].*

XVIII ғасырдың этнографтарының сипаттамаларында Жетіген Сібірдің оңтүстік бөлігінде болған "шалқайған арфа" ретінде белгілі. Әлемнің көптеген халықтарында Жетігенге ұқсас аспаптар бар, бұл ұлттық репертуардың ерекшеліктерін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді.

Бізге жеткен аңыздарға талду жасай келе, біз аспаптың алғашқы пішіні төрт бұрышты жәшікке ұқсастығын байқай аламыз, бұндай пішіндерді біз XIX ғасыр дейін жеткен аспаптекес үлгілерімен растай аламыз. Хакас, тува, монғол атты туыс тектес халықтарда дәл осы аспапқа ұқсас пішіндерді байқаймыз.

Жетіген көптеген ғасырлар бойы өте қарапайым құрылғыны сақтап келді. Құрал жеті ішекті, жылжымалы тіректермен қалды. 1966

жылы жетігенді қайта жаңарта отырып, Оразғазы Бейсембаев диапазонды кеңейтті, дыбыс қатарын хроматизациялады. Бастапқыда ол он үш ішекті жетіген болды, ол жиырма дыбысты шығара алады, бір жарым октава диапазонында.

XX ғасырға қарай жетіген аспабының жойылу қаупі болды. XX ғасырдың 60 - шы жылдарында құрал ақсақалдардың әңгімелері мен мұрағат материалдары-еуропалық және орыс саяхатшыларының куәліктері бойынша Б.Сарыбаев пен О. Бейсембаевпен қалпына келтірілді.

Сол сияқты домбыра, қыл қобыз, кей кездері сыбызғы да жасалады. Жетіген өндірісіне келер болсақ, соңғы он жылдықта, атап айтқанда, Нұрлан Әбдірахманов, Жолаушы Тұрдығұлов және т.б. шеберлер жетіген аспабына деген сұраныс байқалады [12]. Орталық Азия хордофондарының жіктелуі бойынша С.Өтеғалиеваның "жартылай музыкалық", "музыкалық" және "элитарлық" жолдардың типі бойынша жетіген соңғысына жататынын атап өткен жөн [13]. Осылайша, Жетіген аспабының ішегін жасауға қатысты эволюциясын бастан өткерді.

Жетігеннің қазақ мәдениетінде жандану серпіні музыкалық білім беру саласында белгіленген, бұған басқа фольклорлық аспаптармен қатар жетекші республикалық музыкалық білім беру мекемелерінде - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында (Алматы), Қ.Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектепте, Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектепте, Қазақ Ұлттық Өнер Университетінде (Астана) Жетіген сыныбының құрылуы дәлел бола алады. Бұл аспапта оқу адамның әлеуметтенуіне тікелей байланысты дәстүрлерді сақтауға мүмкіндік береді. Мұнда маңызды жағдай музыкалық тәжірибені беру болып табылады.

Музыкалық аспаптарды зерттеудің жүйелі-этнофондық әдісіне сәйкес [14] атап өту қажет, орындаушылық үзілістің әлеуметтік-тарихи жағдайларына байланысты Қазақстанда Жетіген дәстүрі орындаушыларының алдында репертуар проблемасы өте өзекті болып тұр.

Жетігеннің орындаушылық дәтүрі қазіргі уақытта Қазақстанның музыкалық мәдениетінде кең таралған домбыра мен қобыздың орындаушылық дәстүрімен салыстырғанда өнерінен гөрі қарапайым орын алады [15].

Фольклорлық орындаушылыққа жеке орындаушылардың және ұжымдық ансамбльдердің де шығармашылығымен байланысты өткен ғасырдың 70-ші жылдары пайда болған шертпе дәстүрінің квинта бұрауындағы домбыра күйлерінің кіреді. "Сазген сазы", "Әлқисса", "Отырар сазы" фольклорлық-этнографиялық ансамбльдері; әр өңірдегі фольклорлық ансамбльдер; "Нарын" қазақ халық аспаптар оркестрі және тағыда басқа ұжымдар республикамызға танымал болып келеді [11].

Ежелгі түркі музыкасын қайта жаңғырту бағытында - қазақтарға туысқан қырғыздар, моңғолдар, алтайлықтар және басқа да халықтар фольклорының ырғақтық және әуезді үлгілерінің синтезі шығармашылық әдіс ретінде белгілі композитор Б. Сарыбаевтың шәкірті және ізбасары мульти-аспапшы, түркі халықтарының дәстүрлі музыкасын орындаушы - Еділ Хусайновтың еңбегін атап өтуге болады [12,15].

Е.Құсайынов (1955 жылы туған) – Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының композиция класы бойынша түлегі, АҚШ, Германия, Австрия, Голландия, Италия, Ресей және басқа да дәстүрлі музыка халықаралық фестивальдерінің лауреаты және дипломанты. Халықаралық варган музыка фестивалінде (Норвегия, 2002) Дүниежүзілік варганистер қауымдастығының Басқарма мүшесі болып сайланды. Сондай-ақ "Роксонаки", JCS және "Ұлытау"кәсіби вокалдық-аспаптық топтарының солисті және қатысушысы. Е.Хусайнов Вашингтонда "SilkRoad" халықаралық фестивалінде (2002); Берлинде (2002); Кеннеди орталығында, Вашингтонда (2005); Карнеги-холлда, Нью-Йоркте (2005), ЮНЕСКО залында, Парижде (2005); халықаралық туристік көрмеде, Лондонда (2004); Қазақстанның Австриядағы (2004), Шанхайдағы (2004) және т. б. мәдени күндері аясында өнер көрсетті[18].

Музыканттың шығармашылығы Қазақстандағы Жетіген дәстүрінің жандануына елеулі үлес қосты, бұл белгілі бір дәрежеде репертуар мәселесін де шешеді. Бұл жеке орындаушылық, жетігенде сүйемелдеумен ертегілік (көмеймен ән айту), сондай - ақ орындаушылық тәсілдерін байыту (гитаралық ойын техникасы, аккорд техникасы), академиялық емес музыканың әртүрлі жанрларындағы жұмыс-фольклор, фольк-джаз және фольк-рок [16].

Жетіген дәстүрін сақтау ісіндегі инновацияларға келетін болсақ, Е. Хұсайынов дәстүрлі музыка стиліндегі туындыларды қайта жаңартудан басқа, фольклорлық-рок стиліндегі "Бұлбұл заман" вокалдық-аспаптық композицияларын – Жетіген, шанқобыз, саз – сырная, сыбызғы және аспаптық құрам (ритм-гитара, бас-гитара, клавиатуралық аспап, соқпалы аспап), көмеймен ән айту, халықтың "Қазағым, елім-ай" сөздерін жеке орындаушы халық аспаптары үшін жасағанын атап өткен жөн [10;17].

"Қазағым елім-ай" - қайта жаңғыртылған туындының жарқын мысалы, онда көмеймен ән айту, Жетіген сүйемелдеуіне тән канондық ырғақтық және ладтық элементтерді, сондай-ақ орындаушылық тәсілдерді пайдалана отырып, жалпы түркі музыкасының аудиториясына сай ұлттық әуендер ретінде сәйкестендіріледі [15].

Жоспар бойынша қызықты композиция эпикалық әңгіме жанрының дамуы болып табылатын "XV және XXI ғасырлар айтысы" болып табылады. XV ғасыр өмір сүру уақыты қазақ ұлтының

калыптасу кезеңіне жататын ұлы қазақ философы мен ақыны Асан Қайғының мәселелерін бейнелейді. ХХІ ғасыр қазіргі қазақ ақыны Шөмішбай Сариевтың мәтінімен жазған жауаптарды бейнелейді. Жауап ретінде вокалдық-аспаптық рок-топтың орындауындағы Ш.Сариев мәтіндері қолданылады. Ырғақ пен мінезді көрсете отырып, жетіген рок-топтың ұжымдық дыбысына драмалық кереғарлық жасай отырып, солистпен дуэтте өнер көрсетеді [18].

"Тұран-Иран" композициясының идеясы парсы және түркі мәдениеттерінің өзара қарым-қатынасы идеясының көрінісі ретінде ойластырылған. Түркі әлемі Жетіген, шанқобыз, қарғырдың көмеймен ән салу әуендерінің полифониясымен, Иран – Парсы гармоникасымен, жалдамалылықпен, шығыстық вокалмен және соқпалы аспаптармен ұсынылған. Иран әлемін суреттеу құралы – аритмдік-модальды ырғақпен сипатталатын түркі тілінен айырмашылығы, медитация күйімен байланысты жалпы дыбыстық остинатосында. [18].

Дәулеткерейдің "Көрұғлы" күйін ұлттық әуенді пайдаланудың көрнекі мысалы болып табылады. "Бабалар сазы" фольклорлық тобының "Көрұғлы" күйін интерпретациялауы өзіндік тембрлік, дыбыстық, формалық және жанрлық шешімімен қызықты. Домбыра, қобыз, дауылпаз және жетіген аспаптарының орындаушылық бөлімдері ерекшеленген, композицияның арнайы құрылған орта бөлігі өзіне назар аудартады. Тек сүйемелдеуші ретінде ғана емес, сонымен қатар жеке аспап ретінде де өнер көрсететін шаңқобыз орындаушының қол жеткізген шеберлігін куәландырады.

Қазіргі ұрпақтың даналығы ата-бабаларымыздың бай аспаптық мұрасын сақтап, оны өмірге қайта жаңғыртудан және ежелгі қазақ музыкалық аспаптарын әлемдік музыкалық мәдениеттің игілігіне айналдырудан тұрады [12]. Ғалымдар мен жазушылардың еңбектері (О.Сүлейменов, М. Аджи және т. б.) бізге тарихи жадыны қайтара отырып, түркі-қазақ мәдениетінің рухани және материалдық этногенезін тамаша көрсетеді [9].

Жетіген басқа да қазақ халық аспаптарымен қатар, архаика ахуалын қалпына келтіре отырып, этномәдени бірегейлікке, заман талабына сай заманауи музыка әлемінің инновацияларына қосылады.

Әдебиеттер:

1. Утешева А. Наука самосохранения / Континент, №9-10 (56-57). – Алматы, 2011.
2. Мухамбетова А. Музыкальные инструменты в казахской культуре/Б.Аманов, А. Мухамбетова Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002.
3. Хусаинов Е. Древнее инструментальное наследие казахов /Женщины: Восток-Запад, 2002, № 3. – Алматы, 2002.
4. Кузбакова Г. Жетыген в современной музыкальной культуре у казахов / Абакан, 2007

5. Кузбакова Г. National product, Алматы, 2010 №3
6. Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. –Алматы, 1993.
7. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации. //Духовное развитие общества: музыка и наука. Алматы, 2002.
8. Мациевский И. В Формирование системно-этнофонического метода в органологии и методы изучения фольклора. Л., 1983.
9. Дрожжина М. Восток-Запад: два типа реконструкции в контексте проблемы композитор-фольклор //Музыкальная культура как национальное и мировое явление. Материалы международной конференции. – Новосибирск, 2002.
10. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата, 1978.
11. Кузбакова Г. Древнее инструментальное наследие в современной музыкальной культуре Казахстана (на примере творчества Е.Хусаинова) //Актуальные проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира. Международная научно-практическая конференция, посвященная 50-летию Казахской Национальной Академии искусств им. Т.Жургенова. Алматы, 2005.

Lukyanova Rogneda
GAZIZA ZHUBANOVA
CONCERT FOR VIOLIN AND ORCHESTRA D-DUR

Лукьянова Рогнеда
ГАЗИЗА ЖУБАНОВА
КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ D-DUR

Газиза Ахметовна Жубанова – одна из самых значительных фигур в музыкальном искусстве Казахстана; первый профессиональный композитор республики, которая оставила огромное творческое наследие. Композитором созданы в общей сложности: 3 оперы, 4 балета, 3 симфонии, 3 концерта, 6 ораторий, 5 кантат, свыше 30 произведений камерной музыки, песенные и хоровые сочинения, музыка к спектаклям и кинофильмам, обработки народных песен.

Концерт для скрипки был написан в 1958 году, первый исполнитель концерта – Марк Лубоцкий, в дальнейшем Концерт Жубановой занял прочное место в репертуаре казахстанских исполнителей.

Структура скрипичного концерта - классическая трехчастная форма с темповой драматургией: быстро – медленно – быстро. Традиционно и жанровое наполнение частей. Первая часть написана в сонатной форме, вторая – трехчастная репризная форма и танцевальный финал – рондо. Тональный план частей своеобразный: D-dur (I часть) – b-moll (II часть) – d-moll (III часть). Тональным координатором в данном случае является тональность финала – d-moll: D-dur (I ч.) является для d-moll тональностью одноименного миноро-мажора; b-moll (II ч) –

тональность шубертовой шестой из параллельной ладовой системы. Таким образом, тональный план всех частей укладывается в полную мажорно-минорную ладовую систему

I часть - Allegro moderato. Экспозиция. Первая часть написана в традиционной для этой части концерта сонатной форме. В гармониях – сочетание романтических приемов (широкое использование полной мажорно-минорной ладовой системы с национальными чертами) .

Главная партия первой части идет до 5 цифры. По структуре – развитый период, состоящий из двух предложений. 1 предложение идет до 2 цифры. Характерные гармонические обороты: T-VI (8 такт) – D (9 т) – П6 (10т). С 1 цифры идут гармонии из одноименного d-moll – IV7(11-13) – t6 (14) – t7 (15). Далее используется d-moll дорийского наклонения (VI высокая – си бекар и получается такая «игра» ре минора и ре мажора). П2 ((16-17) – П6/4(18). В следующих 2-х тактах идет наложение двух аккордовых пластов: на тремолирующую гармонию тоники d-moll накладывается альтерированный П 4/3 с #1(ми#) и #3(соль#) гармонического D-dur (си b), который плагально разрешается в тонику D-dur – 2 цифра.

Второе предложение начинается также, как и первое, в 3 цифре (30) происходит модуляция через D7 (29) в C-dur, с ярко выделенной bVI (ля бемоль 34 такт), на который накладываются низкие гармонии, взятые из одноименного с-щдд – bII (35-36) – bVII (37) – bVI (38).

Если говорить о строении мелодии главной партии, то ее интонационная основа близка народной мелодике и по мотивным ячейкам напоминает типичный казахский национальный орнамент, а витиеватые опевания четко вырисовывают пентатонический «скелет» напева.

Allegro moderato



Связующая партия (5-6 цифры партитуры) интересна и своеобразна во всех отношениях. Это яркий контраст и главной, и побочной партиям. По структуре партия представляет собой неквадратный период из двух предложений (неквadraticность – характерная особенность казахской инструментальной музыки) – 7 +8. Тональность – ais-moll (будущая главная тональность II части концерта будет заменена на одноименный b-moll) дана очень лаконично, но красочно всего тремя аккордами (с некоторыми вариантами) из однотерцовой ладовой структуры ais-moll – A-dur: IV2 (D-dur) - VII6(D -лидийский) – t (ais – moll). Таким образом, Главная и Связующая партии уже дали основные тональные центры всего концерта: D-dur – как основная тональность I части, d-moll – тональность финала и ais (b) moll – тональность II части.

Побочная партия начинается с 7 цифры со смены темпа *Meno mosso* и размера 4/4. Тема проводится дважды - сначала в партии солирующей скрипки, второе проведение поручено оркестру. Тема ярко повествовательного характера, широкая по диапазону и дыханию. Основная тональность – a-moll, тональность минорной доминанты. В основном используются диатонические аккорды, но с одной примечательной гармонией в конце построения – шубертова VI:

t - (62-64) – V6 (65-66) – VII(67) – дорийская II6/4(68-69) – IV6(70) – II4/3 – шубертова VI(72-74) – t.

С 9 цифры звучит заключительная партия (построена на интонациях Побочной), которая кардинально меняет лирический характер; композитор подчеркивает это ремаркой – *poco marcato* и сменой темпа *Piu misso*. Тональность сохраняется побочной – a-moll. В гармоническом тексте композитор выделяет наряду с тоникой две гармонии: это bII6 (неаполитанский секстаккорд -86-88 такты) и альтерированную доминанту с b5 и b7 (102-103).

Разработка – Andantino. Разработка состоит из связки, двух больших разделов и каденции. Цифра 11 – это небольшая связка на тематизме побочной партии, в небыстром темпе (*Andantino*), в прозрачной фактуре – звучит тема и контрапунктирующий подголосок с модуляцией в es-moll (111 такт).

Первый раздел разработки с 12 (*Allegro*) до 16 цифры построен на материале побочной темы, но характер темы полностью перевоплощается, приобретая драматический оттенок. Первое проведение побочной темы начинается в b-moll (117 такт), затем проводится в e-moll (121 такт) и заканчивается довольно развернутым дополнением 13 цифра со сменой темпа (*Andantino*) в es-moll (125 такт). Далее это еще раз повторяется, то есть консеквентное перемещение на м.3 вверх. соответственно в тональностях - cis-moll (129 такт) – g-moll (133 такт) и дополнение, но уже в одноименной тональности – Ges-dur.

Схема транспонирующей секвенции с шагом в м.3 вверх:

1 звено b-moll (117) – e-moll (121) – es-moll (125)

2 звено cis-moll (129) – g-moll(133) – Ges-dur (137)

Второй раздел построен на материале главной партии, но он также трансформируется, приобретая декламационно-драматический характер, что и подчеркивается авторской ремаркой – *risoluto*. Композитор в этом разделе использует полифонический прием развития, контрапунктически переставляя партии солиста и оркестра во втором проведении (17 цифра). Отметим, что контрапунктирующий голос развивается при помощи точной секвенции с восходящим шагом секвенции на б.2 по тональностям c-moll (141-142) – d-moll (143-144) – e-moll (145-146).

Далее следует кульминационная зона с кульминацией в цифре 19, после которой идет заключительный раздел разработки – Каденция с 20 цифры.

Первый раздел каденции построен на материале главной партии в *gis-moll*. Второй - на побочной с тональным планом *a-moll – cis-moll – a-moll*. И заканчивается каденция материалом связующей партии



(201-206), подводящая к репризе первой части концерта.

Реприза начинается с 21 цифры, тема звучит у оркестра, а потом подхватывается солирующей

скрипкой. Главная проводится один раз, но ее границы расширены. Расширена и ладовая система, кроме одноименных *D-dur (d-moll)*, в музыкальную ткань вторгаются аккорды из *Des-dur* как однотерцового лада по отношению к *d-moll*. Но особенно красочно звучит сопоставление в кульминационном участке главной партии репризы: *bII* (233, 235 такты) с *VI7* с *#7* (234, 236 такты)

Связующая партия отсутствует. С 24 цифры следует побочная партия, которая также сокращена до одного проведения в тональности *d-moll*. С 25 цифры звучит заключительная партия поначалу в тональности *d-moll*, но заканчивается вся первая часть заключительным несколько раз повторяющимся гармоническим оборотом – минорная низкая вторая и мажорная тоника.

Традиционным остается жанровое наполнение частей (особенно распространен танцевальный финал). В симфоническом оркестре



имеет место имитирование тембров национальных инструментов (домбра и кобыз).

II часть Andante sostenuto

Вторая часть концерта – философская наполненность драматургии, не случайно автор использует интонации кюя-плача «Ерден» Ыхласа, знаменитого казахского композитора, кюйши-композитора, кобызиста. Медленные разделы части наполнены вдохновенной лирической поэтикой, широкой по дыханию как сама бескрайняя казахская степь.

Решение формы – очень своеобразно; можно рассматривать два варианта формы.

1 вариант – трехчастная форма со вступлением и заключение.

Связка к разделу В1



12 цифра возвращает материал раздела В, но в основной тональности – b-moll, на который накладывается тематизм раздела А (полифонический прием сочетания двух тем). 13 цифра – вновь звучит связка 11 цифры, после которой с 14 цифры проводится только первая тема части – А.

Тональные центры II части довольно ясно обозначены. Особый колорит части придают различные варианты наклонения минорных ладов. Так, например, начинается *Andante* с тональности b-moll докрийского наклонения (лад с bII и bV степенями минорного наклонения), дорийский a-moll темы у солирующей скрипки. В тональной семантике вновь обращает на себя исключительное использование минорных тональностей и подчеркнем, что главная тональность II части – b-moll – была подготовлена Связующей партией I части, эта связь еще более подчеркивается и использованием одного и того же гармонического оборота. И также необходимо отметить явную интонационно-стилистическую связь с Прокофьевым в центральном разделе медленной части концерта.

III часть *Allegro molto*

Финал концерта написан в традиционной форме 5-тичастного рондо.

СХЕМА: Разделы А В А С А, Тональности d-H-D e D-H-D E-Des d-H-D. Начинается финал с небольшой гармонической связки у оркестра, соединяющей тональность II части b-moll с тональностью финала – d-moll. Этот аккорд в b-moll можно обозначить как VI7, а в d-moll – как вводный ум. VII_{4/3}^{b5, 4}.



VI7 ум. VII_{4/3}^{b5, 4}.

Тема рефрена - моторная, энергичная, заводная, написана в тональности d-moll фригийского наклонения (bII), с подчеркнuto тритоновыми скачками, с яркими тональными сопоставлениями d-moll – H-dur (18 такт) и сопоставлениями далеких аккордовых гармоний внутри



самой темы: тоники d-moll и тоники Cis-dur (также с низкой II ступенью лада).

Второе проведение темы рефрена начинается в оркестре в одноименной тональности главной –D-dur (2

цифра). Сразу отметим связь при использовании мажоро-минорной ладовой системы d-moll – D-dur крайних частей концерта.

Первый эпизод финального рондо начинается с 4 цифры и со смены темпа *Meno mosso*. Широко льющияся мелодия большого диапазона, при этом между темами рефрена и первого эпизода интонационная и ритмическая близость – тритон, большие скачки и пунктирный ритм.



Контрастность характера темы подчеркивает и ремарка автора *cantando* – певуче. Сначала тема проводится у оркестра (4 цифра), потом в партии солиста (5 цифра) с небольшим развитием, которое подводит к рефрену (7 цифра) Рефрен несколько усечен в конце и звучит с небольшими тональными вариантами D-dur – H-dur – D-dur(moll).

С 96 такта начинается второй эпизод в темпе *Allegretto poco marcato*. Тема вбирает в себя моторику рефрена в аккомпанементе оркестра и широкую распевность темы первого эпизода. Тем не менее в сложных аккордовых комплексах слышны опорные тональные устои – E-dur (первое проведение темы такты 98, 101), Des-dur – Cis-dur (11 цифра). Cis-dur был уже подготовлен красочным сопоставлением в теме рефрена (смотри пример темы рефрена 3 такт). Второй эпизод, как и принято в классическом рондо, более протяженный и развитый, в развитие темы автор вкрапляет элементы темы рефрена (12 цифра)



В 13 цифре тема второго эпизода звучит у оркестра в увеличении с некоторыми интонационными изменениями, приводящее к сопоставлению однотерцовых тоник C-dur и cis-moll

Со 144 такта звучит последнее проведение рефрена, также, как и первое в тональном соотношении d-moll – H-dur – D-dur.



Заканчивается весь концерт блестящими пассажами у солирующей скрипки и утверждением тональности D-dur.

В заключении. При создании концерта Газиза Жубанова во многом отталкивалась от 1 скрипичного концерта Сергея Прокофьева.

С позиций *интонационно-тематического* материала – близость ощущается вплоть до практически одинакового решения появления Главной партии 1 части – тремоло у струнных на *pp*, на фоне которого появляется тема с одинаковой начальной квартовой интонацией; именно квартовая интонация будет развиваться в разработочном

разделе. Одинаковый размер – 6/8. Обращает внимание в лирических темах одинаковое использование широкого диапазона.

Ладовая организация. Как и Прокофьев, Газиза Жубанова использует расширенную ладовую систему, прежде всего полный и однотерцовый мажоро-минор; полифонические приемы развития.

Тональная организация. Также Жубанова переняла у Прокофьева логику построения тонального плана частей концерта. У Жубановой: D-dur – главная тональность Первой части и Коды финала, II часть – b-moll (и тональность связующей партии I части концерта) и финал – d-moll (тональность одноименная мажоро-минорной организации Главной партии I части концерта). У Прокофьева: D-dur – главная тональность Первой части и Коды финала концерта, Скерцо – e-moll (и тональность побочной партии I части концерта), финал – g-moll (тональность одноименной мажоро-минорной организации Главной партии I части концерта). И сам выбор тональности – D-dur, тональности светлой, солнечной, позитивной.

Использование форм в частях цикла. Сонатная форма в первых частях концерта. Любимая форма Прокофьева – это рондо, как правило, пятичастное, которое Прокофьев использовал в Скерцо (II части концерта), Жубанова – в финале. Развернутая трехчастная форма у Прокофьева применяется в финале, у Жубановой – во II части. Причем данная трехчастность у обоих композиторов не однозначна: у Жубановой трехчастная форма с признаками концентрической формы, у Прокофьева – с элементами сонатной формы.

Фольклор. И Прокофьев, и Жубанова не цитируют фольклорный материал. Они сочиняют мелодии, близкие по интонационному строению, по ритмической организации, по использованию ладов народной музыки, насыщая ее современными интонациями, современными гармониями.

Концерт Газизы Жубановой – знаковое произведение в профессиональной музыке Казахстана. Это не только Концерт Жубановой, но и Первый скрипичный концерт, написанный казахстанскими авторами в этом жанре. Если учесть, что Концерт являлся дипломной работой молодого композитора, то это бесспорно огромное достижение в профессиональной музыкальной культуре Казахстана.

Литература:

1. Абдрахман Г., Джумакова У. Приношение Газизе Жубановой. Астана: Фолиант, 2010
2. Жубанова Г.А. Мир мой – музыка. Алматы: «Білім», 2008
3. Акпарова Г.Т. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование// Астана, 2004
4. Кетегенова А.С. Музыковеды и композиторы Казахстана. Справочник. Алма-Ата, 1983

Madiyev Bauyrzhan

RENAT SALAVATOV'S CREATIVE PRINCIPLES AND CONDUCTING METHODS

Мадиев Б. К.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ДИРИЖЕРСКИЕ МЕТОДЫ РЕНАТА САЛАВАТОВА

Имя Рената Салаватова широко известно в Казахстане. Яркого дарования музыкант сегодня входит в мировую плеяду талантливых дирижеров современности. Каждое выступление маэстро – это впечатляющее событие для музыкального мира. Отзывы о нем оставляют положительное впечатление: «высокопрофессиональный музыкант, тонко чувствующий любой нюанс музыкального произведения, будь это опера, большое симфоническое полотно или балет, Ренат Салаватов является неоспоримым авторитетом для исполнителей-музыкантов оркестра и солистов» [2].

В творческом багаже Р. Салаватова более 100 опер, балетов и симфонических произведений зарубежных и казахстанских композиторов. Творческие принципы и дирижерские методы Рената Салаватова вызывают повышенный интерес среди дирижеров, музыкальных критиков и любителей академической музыки. Маэстро отличает интересное и оригинальное прочтение партитур. Под его управлением оркестр становится единым и слаженным организмом.

Встав за дирижерский пульт вначале 70-х годов, Ренат Салаватов работал со многими оркестрами, среди которых камерный оркестр радио Казахстана, симфонический оркестр Татарской государственной филармонии (Казань), оркестр Государственного театра оперы и балета им. Абая (Алматы), оркестр Мариинского театра (Санкт-Петербург), оркестр Большого театра (Москва). В творческой биографии есть, и работа дирижером Национального балета Баварии (Мюнхен) и Стокгольмской Королевской оперы, выступление в Английской национальной опере, Нью-Йоркском театре Метрополитен-опера, Гранд-Опера (Париж) и др. Сегодня Ренат Салаватович Салаватов главный дирижер в Татарском академическом государственном театре оперы и балета имени Мусы Джалиля (Казань).

Многие достижения Салаватова немислимы без его скупуплезного образования. Он учился в Ленинградской государственной консерватории на факультете оперно-симфонического дирижирования (ныне Санкт-Петербургская консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова). В консерватории его педагогами были профессора К.А. Симеонов и И.А. Мусин. Далее следовали годы обучения в аспирантуре Московской консерватории

у профессора Лео Морицевича Гинзбурга. Пытливость в получении новых знаний, знакомство с именитыми музыкантами, взаимобмен творческим опытом с композиторами Казахстана (Тлес Кажғалиев, Еркеғали Рахмадиев) позволили Ренату Салаватову состояться как талантливый дирижер. Из воспоминаний маэстро о годах учебы у Л. Гинзбурга: «Когда я приезжал к нему, он часто говорил мне: «ты запись мне привез? Но что мы с тобой трепаться, будем просто?». Он говорил «мне важно увидеть твою запись и что бы мы могли анализировать» [1]. Он смотрел, слушал как звучит оркестр, фразировку, агогику, штрихи, на нюансировку он смотрел как практик, он «работал ушами». И. Мусин же работал больше глазами. Кто-то работал больше сердцем, а кто-то ногами топал. Тут все по-разному. Все разные были. Причем Юрий Темирканов, Гергиев, Кац – это абсолютно разные взгляды в методике преподавания и претворения информации. Поэтому не стоит говорить в целом Петербургская, Ленинградская, Московская школа, внутри есть разветвления и о них тоже нужно знать. Но абсолютно точно могу сказать, что строже была Ленинградская школа, в лице Рабиновича, Шермана и других педагогов» [1].

После обучения молодой дирижер приступил к рабочим будням. Он познакомился со многими музыкантами-исполнителями (Бибибигуль Толеғенова, Роза Джаманова, Ермек Серкебаев), музыканты часто отмечали его незаурядность и талант. «Однажды Ахмет Жубанов пришёл на концерт, когда я играл на виолончели, а его ученик Шамгон Кажғалиев дирижировал. После концерта артистично поцеловал меня «ой какой Джигит молодец, обнял меня», и вот как-то все пошло. Много было интересных моментов» [1].

Много интересных фактов можно почерпнуть из многолетней деятельности Р. Салаватова: «помню как-то раз Ермек Серкебаев пел партию Онегина, а Алибек Днишев – Ленского. Шел спектакль, а там в арий у Онегина, в вокальной партии слова: «Нет, нет», надо было два раза сказать, а я продирижировал просто одно «нет», и не дождавшись второго «нет» пошел дальше. Когда спектакль закончился, маэстро Ермек Серкебаев бегал по театру и разъяренно кричал – «Где Салаватов, где он мерзкий мальчишка, где он ходит?», а Алибек Днишев ответил ему – «а он дома уже, чай пьет». После этого случая Ермек Серкебаев долгое время вспоминал и говорил: «я ищу Салаватова, а он дома чай пьет». Теперь это место в «Евгений Онегине» я запомнил на всю жизнь, теперь, когда я дирижирую Онегина, я знаю и говорю про себя – Нет, нет!» [1].

Имея огромный опыт дирижерской деятельности, у Рената Салаватова сформировалась своя мануальная техника, свое видение на работу с симфоническим оркестром [1]. По словам дирижера «причём необходимо иметь опыт дирижера аккомпаниатора. Если человек не умеет аккомпанировать ему не место в театре оперы и балета» [1].

В этом плане Ренат Салаватович совершенно иной. В своих интервью он всегда говорил, что он другой человек, и если приходит в оперный театр, то знает, что главное на сцене – это не дирижер, а тот, кто на сцене – артист балета, артист-вокалист, либо хор.

Большим счастьем для Рената Салаватова было вначале творческого пути руководство Камерным и симфоническим оркестром. В репертуаре оркестров были симфонии Л.В. Бетховена, В.А. Моцарта, симфонии Д. Шостаковича и С. Прокофьева. Работая с этими коллективами он получил знания и опыт работы оркестровой игры, именно симфонической игры и в то же время инструментальной. А дирижирование оркестром всегда составляло удовольствие для дирижера. Все самые значительные концерты представляла инструментальная музыка. Это тот огромный репертуар и огромный опыт как симфонической игры, когда исполняется симфоническая музыка. В этом отношении он был лидером.

Когда проходила театральная деятельность, по сути, он продирижировал всю классику – оперную и балетную. В тоже время, как только оркестр принимал на себя аккомпаниаторскую роль, он тактично уступал места солистам. Если бы дирижер был амбициозным и не знал бы ценность себе или другим исполнителем, то у него возникали бы всегда конфликты. По словам дирижера «поэтому довольны и оперные артисты, и балетные артисты и инструменталисты, то есть я всех устраиваю» [1]. «Конечно, это опыт, продолжает в своем интервью Р. Салаватов, и конечно способности к ремеслу. Вот допустим вышел блестящий солист не может продирижировать. Блестящий композитор А. Глазунов, когда дирижировал, оркестр у него разваливался» [1].

В интервью на вопрос: «Причины по которым такие великие композиторы как Д. Шостакович, Н.А. Римского-Корсаков не смогли также органично дирижировать своими сочинениями, как и сочинять?» он ответил «Это психологический момент. Взять к примеру Святослава Рихтера. Он был гениальный пианист и попытался как то дирижировать. Но не смог дирижировать, и у него спросили «почему». Он сказал: «потому что у меня не развит «аналитический ум». Дирижер должен уметь анализировать партитуру. Он садился и играл, потому что он гений. Таланту надо трудиться чтобы достичь чего-то. А гений это вот «данность» почему они гениальные, они сами не понимают, что кто они такие. А трудяга выдающийся человек он все через мозги проводит, он все знает. Он все время анализирует «почему так почему не так», все время работает аналитический ум вот и все» [1].

По мнению Р. Салаватова молодые дирижеры невольно стараются держать сетку. Они не особенно задумываются о фразировке куда идёт мелодия, какая фактура там какие шестнадцатые, тридцать вторые, четвертные ноты. Они просто «рассекают», тактируют, видят в партитуре схему на

три, дирижируют схему на три или на четыре, или на два. Как его учили в консерваториях. Но музыка – это живой организм» [1].

Ренат Салаватов всегда трепетно относится к образованию и самообразованию. Он считает, что дирижер должен профессионально обучаться дирижированию. «Конечно, бывали случаи, когда опять же гениальные люди становились за пульт как А. Тосканини и спасали спектакль. Играл в оркестре на виолончели и заменил дирижера и феноменально продирижировал наизусть оперу «Аиду»» [1]. «Это гений, опять гений», говорит Р. Салаватов [1]. И продолжал, что «дирижеры есть талантливые, выдающиеся, есть способные есть одарённые, а есть бездарные. Есть такие дирижеры-командиры, которые любят жесткую дисциплину. Я считаю, что дисциплина должна быть творческая. Оркестр – не казарма, и мы не военные, а люди творческие и ранимые. Я никогда не выясняю отношения с музыкантами, мы просто музицируем. У нас в оркестре спокойно и комфортно всем. Себя маэстро считает по складу дирижерского характера – демократом, а не диктатором. При этом он знает психологию людей. «Что с напором, с хаосом в одном случае ты добьёшься, в другом случае «бумеранг» рано или поздно к тебе вернётся» [1]. Поэтому как считает Р. Салаватов, надо правильно вести себя, но, конечно, быть одаренным и быть человечным.

Продолжая разговор о дирижерских жестах, надо указать, что Ренат Салаватович постоянно совершенствует свое ремесло, и считает, что нужно все время учиться у других дирижеров приемам тактирования, показами ауфтакта и конечно же совершенствование мануальной техники.

Когда дирижер работал в Мариинском театре, туда приезжали другие дирижеры, и у оркестра он часто спрашивал: «как промахал дирижер?». Оркестр отвечал: «Ему не удалось нас сбить» [1].

В этом сказывается высокое мастерство дирижера, который постоянно ищет жесты, помогает, подбадривает и подсказывает оркестру в сложных и спорных моментах партитуры. После чего оркестрантам все становится понятным и доступным для воплощения задумки композитора через интерпретационную работу дирижера. Как считал дирижер: «Все должно быть легко и без зажима» [1].

Дирижерский жест Рената Салаватова понятен, потому что он дирижирует не схему, он дирижирует структуру. При этом, он делает ударение, потому что считает, в каждой фразе должно быть ударение, основанное на знании фразировки. Стоит отметить, что в последнее время он дирижирует без палочки. Это делает руки свободнее, он мог пальцем дирижировать, кистью дирижировать. «Ведь палка, по мнению Р. Салаватова, «совершенно мёртвый контакт, который ограничивает подвижность суставов» [1].

На вопрос о любимых композиторах Ренат Салаватович отвечает: «Среди оперных композиторов мне imponируют Д. Пуччини, П.И. Чайковский. В особенности нравятся балеты – П.И. Чайковского, «Жизель» Адольф Адана. Из симфонической музыки убеждаюсь в том, что отдаю все большее предпочтение Венским классикам, преклоняюсь перед симфонизмом немцев – Л.В. Бетховена, И. Брамса. Например, недавно дирижировал двойной концерт И. Брамса, а сорок лет назад в Казани под моим управлением этот концерт исполнили солисты – Олег Моисеевич Каган на скрипке и Наталия Григорьевна Гутман на виолончели» [1].

Подытоживая наше сегодняшнее повествование об дирижере Ренате Салаватове хотелось бы отметить избитую фразу всех времен – «нет плохих оркестров, есть плохие дирижеры» [1]. Почему в одном оркестре играют хорошо те же люди, а у другого оркестра вроде даже хороший оркестр может играть плохо. Работа маэстро является уникальной возможностью молодым подрастающим дирижерам перенимать мастерство и учиться жить профессией – дирижер.

Литература:

1. Интервью с Ренатом Салаватовым от 20.10.2022. Беседа провел Мадиев Бауржан.
2. Салаватов Ренат Салаватович. Сайт «Управление культуры города Алматы». <http://ainura.kz/ru/artist/119#:~:text=%D0%92%D1%85%D0%BE%D0%B4%D0%B8>

*Naken Zhuldyz,
Yeginbayeva T.Zh.*

**FORMATION OF MUSICAL THEATER IN THE PEOPLE'S
REPUBLIC OF CHINA**

Нәкен Жұлдыз, Егінбаева Т.Ж.,

өнертану ғылымының кандидаты, профессор

**ҚЫТАЙ ХАЛЫҚ РЕСПУБЛИКАСЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ
ТЕАТРДЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ**

Музыкалық театр Қытайдағы көркем мәдениеттің ең маңызды саласы болып табылады. Ежелгі дәуірде туы, біздің дәуіріміздің XII ғасырында қалыптасып халық өміріне кеңінен енген оның ең басты дәлелі – Қытайдың соңғы екі онжылдықта экономикалық, ғылыми-техникалық салада жылдам серпіліс жасауы, оның әлемдік державалардың көшбасшысы ретінде шығуы, халықтың рухани өмірі мен ұлттық сана-сезімі мәселесін халық алдына қоюы. Ел тарихында өткен екі ғасыр батыс мәдениетінің кеңеюімен ерекшеленді. Қытай өзінің ең маңызды құндылықтарының ішінде ең алдымен операмен

ұсынылған еуропалық музыкалық театрды алды. Соның ықпалымен дүниеге келген дәстүрлі музыкалық драма – Пекин операсы, Батыс Еуропа операсы, Қытай ұлттық операсы қазір Қытайдың опера мәдениетін дамытуда.

Ән айтуды қамтитын музыкалық театрландырылған қойылымдар дәстүрі Қытайда мың жылдан астам тараған тарихы бар. Сонымен қатар, XX ғасырдың басында "Пекин операсы" деп аталған музыкалық театр жанрының тууы тарихи тұрғыдан салыстырмалы түрде жақында болды.

XVIII ғасырдың аяғында Қытайда көптеген жергілікті жанрлар, музыкалық театрландырылған қойылымдар болды, олардың әрқайсысы өмір сүру аймағына байланысты белгілі бір атауға ие болды - гаоцян, нянцян, банццян және т.б. Кунцю жанры ең талғампаз болып саналды және ол әдеби және ән өнерінде жоғары эстетикалық талаптармен ерекшеленді. Бірақ болашақ Пекин операсының негізін қалаған Аньхой труппалары орындаған және қарапайым, оңай қабылданатын және есте қаларлық әуеннің арқасында кең танымал болған хуабу жанры болды.

Пекин операсының туған уақыты 1790 жыл деп саналады, ол кезде Цянь императоры Лунның 80 жылдығын мерекелеуге Пекин астанасына шақырылғандардың арасында Гао Лактин бастаған Сан Цин анхай труппасы, содан кейін Сиси, Чунтай, Хэчунь труппалары келді. Анхань труппаларының қойылымдары көпшілік көңілінен шыққаны соншалық, император бұл актерлік топтарды Астанада қалдыруды бұйырды.

Ғасырлар бойы Бейжің операсының дамуы орын алған жағдайларды қолайлы деп айту қиын. Қытайдағы театрлар ежелден моральдық әлеуметтік негіздерге зиян келтіретін орын болып саналды. Осы себепті елорданың ішкі бөлігінде театрландырылған қойылымдар өткізуге тыйым салынды. Ұзақ уақыт бойы қалалық театрлар өте аз болды және олардың қызметі мемлекеттік органдармен қатаң реттелді (мысалы, Патша немесе оның отбасы мүшелері қайтыс болғаннан кейін 100 күндік аза тұту кезінде қойылымдарға тыйым салынды және т.б.). Сондықтан,әдетте, Қытайда көптеген шайзханалар болды. Мұнда музыкалық-театрлық қойылымдар келушілердің көңілін көтеру мақсатында "десерт" ретінде ұсынылды. Ұзақ уақыт бойы шайханаларға баратын қытайлықтар (және бұл тек ер адамдар) тек шай үшін төледі, бірақ қойылым үшін емес. Тек 1905 жылдан бастап "шай ақысы" біртіндеп "опера билетін сатып алумен" ауыстырыла бастады .

Бастапқыда Қытай музыкалық драмасының дамуы Батыс Еуропа театрының дамуына қарағанда басқа бағытта жүрді. Сонымен, әсер егудің негізгі құралдары музыка мен ән айту болған еуропалық операдан айырмашылығы, Қытай музыкалық театры актердің көрермендерге белсенді әсеріне негізделген. Актерлік өнер ән айту, оқу, пантомима, би,

акробатика және кунфу сияқты өнер түрлерін біріктіруді көздеді.

XIX ғасырдың ортасына қарай Бейжің музыкалық драмасы Қытай театрының жалпыұлттық формасына айналды. ойын, сахналық безендіру және музыкалық сүйемелдеудің реттелетін әдістері ән, би, драма және цирк элементтерін біріктіре отырып, қытай ұлттық музыкалық театры Қытайдың әртүрлі провинцияларының дәстүрлерін сіңіріп, декорациялардың, маскалардың, костюмдердің, макияждың және басқалардың символикасын сақтап қалды.

Қытай театрының ерекшелігін оның ғасырлар бойы қалыптасуы мен болмысының тарихи жағдайларын білмей түсіну мүмкін емес. Бастапқыда Қытайда болған дәстүрлерге сәйкес, актерлік жұмыс лайықсыз кәсіп болып саналды, актерлер ресми түрде әлеуметтік баспалдақта соңғы орынға ие болды, олар тек қайыршылар қатарында болды. Актерлік мамандықты оқыту негізінен жетімдерге немесе кедей отбасылардан шыққан балаларға арналған ауыр сынақ болды. Бұл балалардың ата-аналары театрдың немесе жеке мектептің қожайынымен келісімшартқа отырды, оған сәйкес бала мұғалімнің иесін толық және бақылаусыз мойынсұну шарттарымен ұстауға көшті. Оқушылар мұғалімдердің басқаруында болды. Мысалы, театр мектептерінің оқушылары көшеде келе жатқанда, олар тұтқындаушылар сияқты өтіп бара жатқан адамдармен байланыс орнатуға құқылы емес еді. Үй иесі жас актердің тәрбиешісі болды (оқыту музыкалық сүйемелдеумен өтті), сонымен бірге келісімшарттың орындалу дәлдігін қадағалады.

Оқыту әдістемесі көп, бірақ әдетте механикалық дауыстық жаттығуларға, акробатикалық қозғалыстарды жаттықтыруға, сондай-ақ белгілі бір музыкалық құрылымдар мен әдеби мәтіндерді жаттауға дейін азайды. Қытайдың дәстүрлі театрында актерлерді сахналық даярлау бағдарламасы "Сығун" және "Уфа" қағидаттарына негізделген. Бұл принциптер шеберліктің бірнеше түрін (вокал, декламация, пантомима, пластик) және қозғалыстың бес әдісін (қол, көз, ерін, дене және жүріс)". Актерлік шеберлікке қойылатын талаптарға келетін болсақ, Бейжің опера мектептерінде олар оқушының елуден жүзге дейін рөлдерді игеруін қарастырды.

Оқу процесінің өзі қалай өтті? Тек білім алушы ғана емес, сонымен қатар білім беруші де әдетте сауаттылыққа ие болмағандықтан, кітаптар мен қолжазбалар пайдаланылмады. Рөлдерді жаттау әдеби және музыкалық мәтіндерді ауызша жеткізу, сондай-ақ актерлік техниканы көрнекі көрсету арқылы жүзге асырылды. Кейбір фрагменттердің көптеген қайталануларының нәтижесінде мұғалім оқушыдан оның дәстүрлі орындалуының көптеген қағидаларына сәйкес рөлді дәл орындауға ұмтылды. Бұл

белгілі бір рөлдегі сахналық тіршіліктің шоғырлануы мен дәлдігі, ойнаған кейіпкердің шындыққа деген сенімімен бірге актерге рөлден бөлінбейтіндігін сезінді. Ғалымдардың пікірінше, қытай театры актерлерінің сахналық тіршілігінің органикалық сипатын итальяндық "del arte" комедиясындағы "маскалар" ойынының органикалық сипатымен салыстыруға болады.

Еуропалық театр үшін әдеттегі актерлік рөлдерді лирикалық, драмалық, трагедиялық және кейіпкерлерге жіктеуден айырмашылығы, Пекин операсының кейіпкерлері жасына, жынысына, әлеуметтік жағдайына, кәсібіне және мінезіне қарай ерекшеленеді. Ұсынылған сюжеттердің алуан түрлілігімен Қытай музыкалық театрында сахналық кейіпкерлердің (актерлердің) төрт бекітілген түрі басым:

Шенг-Батыр ер кейіпкер; құрмет-әйел рөлдері; Джинг-әскери кейіпкерлер;

Чоу-күлкілі комедия рөлдер.

Қытай театрында жас және орта жастағы ер адам шэн, қарт-лаогиен, жас — сяошен деп аталады. Спектакль барысында семсерлесу-акробатикалық техниканы орындайтын кейіпкер-жауынгер немесе физикалық күші мен ептілігі бар адам болды. Ол-ушен деп аталды. Батыр әйел құрмет деп аталады, қарапайым көгілдір киім киген әйел-циньи, түрлі - түсті киім киген қыз-хуадань, егде жастағы әйел — лаодан, әскери қаһарман-удань, әйел семсерлесушілер мен шабандоздар-даомадан, күлкілі кемпірлер — чадань. Күлкілі қосалқы рөлдер — чоу деп белгіленді. Бет бояудың ерекше тәсілімен ерекшеленетін белгілі бір темпераменті бар кейіпкерлер-джинг аталды.

Аталған түрлердің әрқайсысының өз костюмі бар, ол спектакль бойы өзгермейді және сценарийге де, сахналық маусымға да, сахнаға да тәуелді емес. Костюм белгілі бір "маска" арқылы, егер ол өзгерген болса, онда тек ұсақ бөлшектері өзгергені.

Әрбір осындай "маскада" қатаң түрде анықталған мимика, жест-ишара жиынтығы бар (оны жаңа бастаған актерлер арнайы үйренеді). Сондықтан, айталық, лаоданның рөлінде өнер көрсететін актриса, яғни қарт әйел, даомадан жауынгер қызына тән жүріспен жүре алмауы мүмкін, ал күнді ойнайтын актриса (хуадань) — актерлік немесе жағымсыз рөлдерді ойнайтын актрисаның жүрісімен жүруге алмайды(цайдан).

Әрбір "масканың" белгілі бір символизмі бар өзіндік макияжы бар. Бейжің операсындағы макияж-бұл спектакль кейіпкерлерінің бет-әлпетіне түрлі-түсті бояулармен салынған ерекше композициялар. Мұндай композициялардың көп саны (бірнеше мың) белгілі. Бетке қолданылатын макияж ою-өрнек те өте күрделі болуы мүмкін. Кейіпкерлердің сыртқы түрін көрсететін арнайы "сызбалар" бар. Рөлдің

қасиеттері мен сипаты маңдай, қас, мұрын қанаттары, ерін макияжының ерекшеліктерінде көрінеді. Оның әр түрі кейіпкердің мінезін бейнелейді және сонымен бірге актердің табиғи келбеті мен бет-әлпетіндегі сәйкессіздіктерді толтырады. Макияж үшін ең дәстүрлі формулалар: "көбелек", "жарғанат", "Қарлығаш ұясы". Сурет сызықтары мен бояу түсі кейіпкердің жасы мен мінезін тікелей көрсетеді. Мәселен, мысалы, терең қайғыға ұшыраған адамның қасы қисық болуы керек. Егер адам маскүнем болса, онда оның маңдайында арнайы белгі бар. Маңдайға "жолбарыс" сөзін жазу батылдықты және т. б. білдіреді. Құдайға келетін болсақ, оның маңдайында найзағай бейнеленген - электр разряды суреттелген.

Қытай театрында гүлдердің белгілі бір символикасы бар. Қара ерік-жігерді, даналықты, әділеттілікті сипаттайды; күлгін-жауынгерлік; сары-ашуланшақтық; көк-айлакерлік; жасыл — ақымақтық, асығыс әрекеттерге бейімділік. Егер XIX ғасырдың аяғында Қытай музыкалық драмасының актерлері макияж үшін тек үш түсті, қара, қызыл және көк түстерді қолданған болса, онда XX ғасырда макияж палитрасы әлдеқайда кеңейе түсті. Сонымен қатар, Пекин операсындағы кейіпкерлердің әрқайсысының түсі өзінің символикасын жалғастырды. Қызыл түс кейіпкердің адал адам екенін айтты; ақ-оның айлакер алдамшы екендігі; қара түс жойылу мен күш туралы куәлік берді; көк — қыңырлық пен батылдық туралы. "Доуфу"бар тұлға жағымпаздық пен жағымсыздық туралы айтты, алтын және күміс бояулар рухтарды белгіледі. Цао Цао мен Ян Сунның кейіпкерлері толығымен ақ түспен макияж жасайды, бұл олардың айлакерлігін көрсетеді, ал Бао Чженнің макияжында — қорықпайтын және әділ судья - қара басым. Пекин операсының кейіпкерлерінде "қара қызыл құрма түсті бет", "қара алтын түсті бет", "қоңыр-сары түсті бет", "қызыл сақалы бар жасыл бет", "сакина тәрізді көздері бар Барыстың басы", және т.б. болуы мүмкін.

Әйелдерге театрға баруға тыйым салынғандықтан, олардың барлық рөлдерін осы тұрғыда жоғары шығармашылық жетістіктерге жеткен ер адамдар орындады. Бейжің операсында қалыптасқан дәстүр бойынша жас ханымдардың, жас зиялы қауымның және олардың ұлдары-қызметші қыздардың, камералық қыздардың көптеген сахналық кейіпкерлерін жоғары шеберлік деңгейіне жеткен қарт, бірақ тәжірибелі актерлер орындады.

Еуропалық театрдан айырмашылығы, Пекин операсының қойылымдары минималды сахналық дизайнға ие. Әдетте оларда декорация жоқ және сарайда немесе шөлде әрекет жасалса да, тіреуіш ретінде үстел мен екі орындық жиі қолданылады. Бұл Бейжің Опера театрының ерекшелігі соншалық, Сюй Чэнбэй атап өткендей, Қытайда "үстел және екі орындық"деген тіркес Бейжің операсын немесе

онымен байланысты тақырыптарды үнемі көрсетеді". Сахналық реквизиттердің барлық элементтері символдық мәнге ие. Пердеге байланысты үстел мен орындықтар көрерменге Патша сарайын, қолбасшының шатырын, Кедейдің бөлмесі немесе тауға айналуы мүмкін. Актерлік реквизиттердің заттары да осындай символизмге ие: оның қолындағы Қамшы сахнада жылқының болуы туралы айтады.

Театр өнерінің ерекше, таза ұлттық түрі бола отырып, XX ғасырдағы Бейжің музыкалық драмасы бүкіл әлемге танымал болды. Мұны Мэй Ланфан труппасының салтанатты гастрольдері бастады. Осы сәттен бастап қытай музыкалық драма театры Еуропа үшін мойындалып, онда ол опера деп аталды.

Әдебиеттер:

1. Бай Юн-Шенг. Дәстүрлі музыкалық театрда актерлік шеберлікті дамыту туралы. Пекин, 1957. – 70б.
2. Ван Айлин. "Көгілдір кеңістіктің" жетістігі және Қытай операсын құрудағы жаңа идеялар // музыканың жаңа дыбыстары. Шэньян, 1996ж.
3. Ван Юэ. Қазіргі Қытай музыкасының тарихы. Пекин, 1994ж.
4. Гао Син. Бейжің операсының қалыптасуы. Шанхай, 2006. – 191б.
5. Гэй Ланфанг. Бейжің музыкалық драмасы. Пекин, 1959ж.
6. Гуанидин-и. еуропалық вокал өнерінің тарихы. Пекин, 2005ж.
7. Мэй Ланианг. Сахнада қырық жыл. 1964ж.
8. Оу Лан. Классикалық еуропалық опера. Наньцзин, 2003. -306б.

Neldybayev Asset

BASSOON IN THE MUSIC OF ANTONIO VIVALDI

Нельдыбаев А. Т.

ФАГОТ В МУЗЫКЕ АНТОНИО ВИВАЛЬДИ

Богатые возможности воплощения сложного духовного мира человека впервые были открыты в эпоху Барокко (итал. *barocco* – причудливый, вычурный, странный). Новая и более сложная тема искусства повлияла на выбор, казалось бы, полярных жанров. С одной стороны, излюбленным видом творчества многих барочных композиторов стала опера. А с другой стороны, не менее весомым жанром этой эпохи стал концерт, который ярко обозначил другую тенденцию художественного стиля – к отделению слова от музыки.

Наиболее ярко черты стиля Барокко воплотились в творчестве итальянских композиторов. Во второй половине XVI века в Италии творил Джованни Габриели (1557–1612), чьи прекрасные вокально-инструментальные полифонические сочинения обогатили искусство. Сопоставления солистов, хоров и инструментов в произведениях гла-

вы венецианской школы и других его представителей, например, Адриано Банкееери (1568–1634) и Лодовико Виадана (1560–1627) стали важной предтечей появления чисто инструментальных концертов.

Но первоначально принцип музыкального соревнования проникает в инструментальные сюиту и сонату: творчество Джованни Баттиста Боноччини (1670–1747) и Джузеппе Торелли (1658–1709) наглядно демонстрируют переход сонатной формы к концерту. Последний жанр окончательно выкристаллизовался в творчестве гениального Антонио Вивальди (1678–1741).

Концерты Вивальди представляют собой трехчастную форму с быстрыми крайними частями и медленной второй. Как правило, тематизм первой и третьей частей основывается на одной теме, которая проводится в неизменном виде в партии оркестра. Партия солиста первоначально – связующая, но по мере развития концертного жанра все более приобретает концертный характер и тематическую оформленность. Драматургия концерта выстраивается на сопоставлении *tutti* и *solo*, динамических оттенков. Средняя часть представляет собой так называемую патетическую арию, которая исполнялась солистом на фоне аккомпанеента оркестра.

Вивальди написал *Concerti grossi* и концерты для различных солирующих инструментов – скрипки, виолончели, духовых инструментов, включая фагот. Композитор установил трехчастную форму концерта, сочинил интереснейшие фрагменты для солирующих инструментов, выделил виртуозную партию солиста, став, таким образом, одним из основоположников сольного инструментального концерта. Особенной популярностью пользуются «Времена года» Антонио Вивальди: «Для многих само имя «Вивальди» является синонимом «Времен года» и наоборот (хотя он написал массу других произведений). Даже в сравнении с другими концертами того же опуса эти концерты демонстрируют поразительное новаторство Вивальди в области барочного концерта» [4].

Обратимся к биографии композитора и определим те благоприятные условия, которые способствовали появлению большого количества концертов. Тяга к музыке проявилась у Вивальди с детства: он обучался игре на скрипке и клавесине. Отец композитора работал скрипачом в соборе Святого Марка в Венеции, возможно, это также повлияло на выбор Антонио Вивальди стать монахом: в 15 лет он принял постриг, а в 25 – духовный сан. С принятием сана музыкант начал работать в благотворительном приюте для сироток «*Pio Ospedale della Pietà*» («Оспedale дела Пьета» – «Приют Скорбящей Богоматери»).

Всего в Венеции существовало 4 *Ospedale*, в 3-х из них принимались дети обоего пола. Но только в одну, Пьету, – исключительно девочек. В свою очередь, в этом приюте девочек делили на две группы: «простых»

figlie di comun и «поющих» figlie di coro. Первых обучали рукоделию и другим практическим навыкам. Для последних были созданы особые условия, которые освобождали от большинства бытовых забот, выделяя время для собственно музыкальных занятий. Выпускница Ospedale могла уйти в монастырь, выйти замуж или же остаться преподавателем в приюте, если показывала достаточно хорошие результаты на музыкальном поприще. Но и размер приданного (а с ним и вероятность хорошей партии) также зависели от музыкальных результатов. Такие условия способствовали целеустремленности сирот и желанию проводить больше времени за игрой на музыкальных инструментах.

В каждом приюте существовали оркестры до 40–60 артистов, которые конкурировали между собой. В Ospedale работали несколько преподавателей: как правило, один maestro di capella обучал вокалу, а другой – композиции. Maestri secolari обучали играть на инструментах – скрипке, клавесине, виолончели, виоле, гобое, французском рожке и т.д.

Между приютами существовала конкуренция: в итальянских городах даже выпускали «Путеводители для иностранцев», где описывали способных исполнителей. Известно, что их игра восхищала Иоганна Гёте, Жан Жака Руссо, Шарля де Бросса и других современников. Ospedale были важной основой музыкальной культуры Венеции, музыканты которых соревновались за успех публики, а о высоком исполнительском уровне знали и в других европейских городах.

Руководители Ospedale были заинтересованы в найме лучших музыкальных педагогов и мастеров города для своих воспитанниц. Одним из maestro и стал Антонио Вивальди, который проработал в школе с 1703 по 1715 годы и с 1723 по 1740-е. Зарплата у музыканта была невысокой, но у него были прекрасные возможности работать с одаренными исполнительницами, которые стремились улучшить свои музыкальные способности.

Вивальди обучал девочек игре на скрипке и вокалу, а также руководил оркестром, для которого он и писал свои концерты. Как же успевали готовить к оркестру педагоги приютов, учитывая большое количество учеников? Антонио Вивальди, как и другие maestro, выбирал наиболее одаренных учениц, с которыми занимался наиболее тщательно. Уроки проходили в присутствии других девочек, чтобы каждая выясняла особенности исполнения не только на собственном опыте, но и на чужом. Далее ученицы преподавали эти знания другой, менее одаренной группе. Последние – еще одной, пока не были просвещены все ученицы приюта. Такое преподавание позволяло юным музыкантам не только обрести педагогические навыки, но и еще более усвоить полученные знания и отшлифовать их в процессе обучения. Женский монастырь по сути стал музыкальной школой, который выпустил замечательных музыкантов. Ано-

нимный автор писал об Ospedale: «В Пьета они молятся Богу на скрипке, в Мендиканти – на флейте, в Оспедалетто – на фаготе, а в Инкурабии – на барабане» [цит. по: 3, с. 143].

У сироток чаще всего не было фамилий, и они получали прозвища по тембру голоса или выбранному инструменту. История сохранила имена выдающихся исполнительниц, одной из которых была любимая ученица Антонио Вивальди Анна Мария даль Виолин. Впоследствии она осталась в монастыре в качестве преподавателя, где обучала игре на скрипке около 60 лет. Немецкий придворный советник Иоахим Кристоф Немейтц писал о ней: «Лишь немногие виртуозы нашего пола могут сравниться с ней» [цит. по: 3, с. 144].

Такие исполнительницы, как Анна Мария даль Виолин, Анна Бон, Винченца да Понте и другие талантливые ученицы вдохновляли Вивальди на создание сочинений. Известно, что только для Анны Марии композитор написал около 30 концертов.

Исполнительский уровень девушек Пьеты стал главной темой исторического романа Барбары Квик, где повествование идет от ученицы Вивальди Анны Марии даль Виолин: «По требовательности Вивальди не знал себе равных. Полагаю, мы с готовностью усердствовали в учебе ради него – куда охотнее, чем ради других наставников, – потому что маэстро верил в наше величие. Воистину, для него мы были ангелами, божественными посланцами, несущими его музыку миру.» [2].

Прекрасно понимая острую конкуренцию между приютами и желая еще большей славы для своей Ospedale, композитор создает концерты и для других инструментов, включая фагот. Современники считали, что «они (сироты Пьеты – прим. авт.) пели как ангелы и играли на скрипке, флейте, органе, гобое, виолнчели, фаготе; короче говоря, не было инструмента, который испугал бы их своими размерами» [1, с. 47].

Закономерен вопрос: почему Вивальди написал около 40 концертов для фагота? Отметим, что, с одной стороны, сложились весьма благоприятные культурно-исторические условия в целом для развития инструмента, связанные с усовершенствованием самого инструмента и с появлением ряда профессиональных исполнителей. Известно, что в капелле графа Венцеля фон Морцина фаготисты, например, получали более высокую оплату, чем другие инструменталисты.

В Италии композиторы и слушатели стали постепенно привыкать к фаготу как к солирующему инструменту. Так, одно из первых произведений для фагота было создано итальянским композитором Джироламо Баргальи: фагот прозвучал в комедии «Паломница» еще в 1589 году. Отдельные фрагменты для этого духового инструмента писали итальянцы Эмилио де Кавальери (1550–1602), Джулио Каччини (1551–1618), Якопо Пери (1561–1633). Вышеуказанный Джованни Га-

бриели ввел партию фагота в «Священные симфонии» для церковной службы. Не обошел своим вниманием фагот и Клаудио Монтеверди (1567–1643), в «Мессе для 4 голосов и Псалмы» которого также звучит фагот. Таким образом, фагот применялся в творчестве итальянских композиторов, писавших как гомофонную светскую, так и полифоническую церковную музыку.

С другой стороны, девушка, играющая на фаготе, – это было зрелищно и удивляло публику более, чем так же исполнительница на флейте или скрипке. Желание привлечь зрителей, очевидно, и обусловлен факт, что фагот стал вторым после скрипки инструментом в творчестве Вивальди.

Постепенно Пьета стала все более специализироваться на исполнении инструментальных концертов, включая сочинения для фагота. Параллельно службе Вивальди стремился и к публикации своих сочинений: сборник скрипичных концертов «Гармоническое вдохновение», «Экстравагантность» и другие приобрели известность в Европе, особенно в Германии. Все эти условия способствовали еще большей популярности Пьеты у публики.

Концерты для фагота у Вивальди характеризуются теми же чертами, что и скрипичные концерты: 3-хчастная форма с подвижными крайними частями и медленной средней с чередованиями оркестра и солиста. Главная тема приобретает черты рефрена благодаря повторам ригурнелей. Такова, к примеру, первая часть Концерта для фагота соль мажор: начальный ригурнель повторяется в заключительном разделе без изменений [3].

Программность занимает особое место в творчестве Вивальди: это посвящение празднику («На празднество Святого Лоренцо»), исполнителю (Концерт Карбонелли), настроению («Покой», «Удовольствие»), животным или птицам («Щегол»), явлениям природы («Времена года») и т.д. Непосредственно для фагота программными являются Концерт № 1 «Ночь», где каждая часть имеет название: «Призраки», «Сон» и «Рассвет»; Концерт «Буря на море»; Концерт № 24 посвящен венецианскому фаготисту Джузеппе Бианкарди, а № 11 – покровителю и богатому меценату Вивальди графу Морцину и т.д.

Безусловно, влияние наследия Вивальди оказало на композиторов-современников. Яркие тому примеры – творчество музыкантов, трудившихся в капелле «Virtuosissima Orchestra» графа Морцина, который жаловал высокую зарплату фаготистам. Например, Иоганн Фридрих Фаш (1688–1758) написал несколько концертов и сонат для фагота, а также партия фагота присутствует и в других камерных сочинениях. Последователем Вивальди и Фаша был Антонин Райхенауэр (1694–1730), который в своих произведениях следовал форме и стилю

итальянского маэстро. Еще одним предполагаемым учеником Вивальди был музыкант капеллы Морцина Франтишек Йиранек (1698–1778), написавший четыре концерта для фагота, по стилю отсылающие к письму Вивальди.

Творчество Антонио Вивальди сыграло важную роль в становлении фаготового репертуара. Более того, исследователи полагают, что влияние Вивальди на Баха ощущается и на крупных сочинениях позднего творчества – и в Высокой мессе си минор.

Литература:

1. Белецкий И. Антонио Вивальди. 1678–1741: краткий очерк жизни и творчества. М., 1975.
2. Квик Б. Девственницы Вивальди. Электронный ресурс: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/217673-4-barbara-kvik-devstvennitsy-vivaldi.html#book>.
3. Кизиляев А.А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко: дис. ... канд. иск. СПб, 2017.
4. Майкапар А. Вивальди. «Времена года». Электронный ресурс: https://www.belcanto.ru/vivaldi_stagioni.html.
5. Мартынова Ю.А., Сухова А.М. Становление итальянской вокальной школы в период XVI – XVIII вв. Электронный ресурс: <https://core.ac.uk/reader/197461540>.

Povalyashko Artur

THE ROLE OF BASS GUITAR IN MODERN MUSIC

Поваляшко А. В.

РОЛЬ БАС–ГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Активные инновации в области современной техники не обошли музыкальное искусство, что обусловило видоизменение традиционных и появление новых инструментов. Некоторые новые инструменты остались в истории музыки только экспериментальными образцами, другие прочно закрепились в оркестрах, отвечая творческим запросам современных композиторов и предоставляя широкие возможности создавать разнообразную звуковую палитру.

Появление бас–гитары – пример модернизации инструментов вследствие тотального проникновения электроники в музыкальную культуру. В 1926 году изобретатель Ллойд Лор изготовил первый звукосниматель для контрабаса, патент на регистрацию электрификации гитары был выдан в 1927 году. За последующие 25–30 лет прошла её стремительная эволюция, а в 1933 году Пол Тутмарк осуществил

первую электрификацию бас-гитары. В результате в короткое время возникла немалое количество её разновидностей. В 50-е годы появились инструменты, чрезвычайно востребованные в популярной музыке – соло-, ритм- и бас-гитары. Указанные базовые модели имели принципиальные отличия и конфигурацию, выполняли разные функции в музыкальном коллективе и очень быстро модифицировались.

Переворот в басовом мире произошел 1951 году, когда Лео Фендер представил свою первую электрическую бас-гитару *Fender Precision Bass*. С этого времени инструмент стал выглядеть как цельнокорпусная гитара, удобная в эксплуатации, нежели громоздкий контрабас. В 1961 году Лео Фендер создает модель *Fender Jazz Bass*, наравне с *Precision* ставшую эталоном технических принципов басостроения и звучания данного инструмента в целом.

В итоге различия между соло- и ритм- гитарой стерлись, а роль бас-гитары стала всё более развиваться и укрепляться в связи с тем, что этот инструмент смог синтезировать гитарный и контрабасовый принципы. Но при этом бас-гитара стала более компактным и удобным в концертной практике инструментом. Мощный звук, который стал возможным в процессе электрификации, позволил создавать и исполнять принципиально иную музыку.

История активного видоизменения бас-гитара приходится на вторую половину XX века, однако эволюция началась гораздо раньше. В конце XV века в Италии, с её знаменитой школой струнных мастеров, появляется семейство *виол да гамба*, которые стали прототипом контрабасов. Некоторые из них с темперированным ладами на грифе достигали двух метров в высоту и имели такой же, как у современной бас-гитары строй (E, A, D, G). В последующей эволюции *виола да гамба* обрела название, вид, звучание и функции контрабаса. На протяжении более четырех веков его конструкция и звук мало изменились, но контрабас стал обязательным инструментом в классическом оркестре.

В 20–30-е годы XX века появляются новые стилистические направления в музыке, такие, как и джаз, блюз, ранний рок и др. В произведениях новой стилистики контрабас становится полноправным солирующим инструментом, основой ритм-секции. Технические джазовые музыканты того времени стали исполнять отдельные мелодические линии, а затем и развернутые соло на контрабасе.

Во второй половине XX века музыка стала исполняться не только в концертных залах. Открытые общественные пространства (стадионы, городские площади и др.) стали интенсивно использоваться для современной музыки, что потребовало мощного звучания. Однако гитара или контрабас без дополнительного усиления звучания практически не были слышны на фоне ударной установки и духовой группы.

Потому значимость ритм-секции в эстрадной и джазовой музыке существенно возросла и бас-гитарная линейка, созданная Лео Фендером, стала лидером в арт-индустрии.

Роль бас-гитары, незаменимой никаким другим инструментом, была осознана как импульс для новых конструктивных решений. Создание различных модификаций осуществлялось благодаря смелым экспериментам легендарных исполнителей в тесном сотрудничестве с конструкторами и изготовителями. Одновременно с внешним дизайном эволюционировала система преобразования звука. На смену первым однокатушечным звукоснимателям пришли хамбакеры. Все эксперименты и новшества были продиктованы стремлением исполнителей расширить тембровую палитру и выразительные возможности инструмента [2]. Особую роль в эволюции инструмента в конце 70 – нач. 80-х годов прошлого века сыграли конструкторы Кен Смит и Винсент Фодера, в последствии основавшие знаменитые фирмы по изготовлению топовых бас-гитар *Ken Smith* и *Fodera*.

Наиболее наглядно иллюстрирует весомую роль бас-гитары в классической и современной музыке и обучающие возможности игре на этом инструменте следующие примеры. 70-е годы XX века явились временем максимального распространения бас-гитары как инструмента среди профессиональных джазовых музыкантов, а также временем становления техники звукоизвлечения, аранжировок и других процессов, сопутствующих роли этого инструмента как важной составляющей ансамбля. В этот же период появляются два виртуозных исполнителя на бас-гитаре, которые своим творчеством дают основной толчок развитию инструмента как сольного [4]. Это исполнители и композиторы Стэнли Кларк и Жако Пасториус. На изучении их сольных пьес, линий аккомпанемента, техники звукоизвлечения базируется начальное обучение большинства бас-гитаристов по всему миру.

Появление новой генерации бас гитаристов, одновременно сочинявших, явилось продолжением нововведений Майлза Дэвиса (1926–1991), лидера мейнстрима джаза в течение нескольких десятилетий. Трубочач Дэвис активно экспериментирует и, по сути, становится одним из родоначальником модального джаза, кул-джаза и фьюжн. Музыкант внес ряд новых идей в области джазовой гармонии и формы, среди которых важной для повышения роли бас-гитары является замена стандартных аккордовых последовательностей остинатными базовыми формулами. В знаменитых альбомах *Milestones* (1958) и *Kind Of Blue* (1959) были продемонстрированы новые возможности бас-гитарного звукоизвлечения, в свою очередь, впоследствии ставшими базовыми в джаз-роке.

Стенли Кларк (род. 1951 г.) стал главным популяризатором приёма *слэп* (slap), а также одним из первых, кто сформировал принцип

обычного переменного пальцевого штриха, постоянно используемый в технике современных бас-гитаристов. Суть постановки его правой руки при стандартном исполнении заключается в том, что она максимально имитирует постановку руки при игре на контрабасе, но, в отличие от более ранних вариантов такого типа игры, К. Стэнли имитирует игру на контрабасе практически точно, то есть опора большим пальцем выполняется на краю грифа, а игра указательным и средним производится под наклоном практически в 45 градусов. Для его техники характерно размашистое движение правой рукой и использование эффекта «качелей». Основой техники стала строгая созависимость удара большим пальцем и подцепа. Удар большим пальцем (*slap*) и подцеп (*pop*) совершается как бы сам собой, при обратном движении от струны. Кисть при таком способе игры остаётся строго статичной. В современном исполнительстве на этом принципе базируется любое начальное обучение игре *слэпом* на бас-гитаре.

Личность *Жако Пасториуса* (1951–1987) также является знаковой в среде бас-гитаристов благодаря неопределимому вкладу в современную музыку в целом, и в искусство игры на бас-гитаре в частности. Тщательная работа с тембральным звучанием бас-гитары привела Пасториуса к целому ряду важнейших открытий.

Постановка правой руки Пасториуса – это база, с которой большинство грамотных педагогов начинает обучение процессу звукоизвлечения. В варианте Пасториуса большой палец подкладывается под указательный, собирая правую руку в щепотку, позволяя максимально экономично выполнять движения указательным и средним пальцем. При игре сами пальцы начинают делать щипок струны дальше от ногтя, основанием, а не серединой фаланги пальца, что дает очень плотный, ровный и одинаково стабильный звук, особенно в диапазоне нижних/средних частот, характерном для бас-гитары. Благодаря этому усиливается контроль над пальцами, исполнитель не дает им рефлекторно подниматься вверх при игре скоростных пассажей, избегать распространенной ошибки, которая ведет к потере выносливости при игре, зажимам мышц и последующим тяжелым травмам. Технику переменного штриха Пасториус довел до совершенства. Впервые добившись абсолютной синхронности и качества звучания при игре обоими пальцами правой руки, он первый сочетал постановку практически прямых пальцев при игре пассажей на одной струне и скруглённых при скачках между струнами и через струну.

Для современного музыкального пространства характерен стиливой синтез разнообразных традиций. Есть примеры оригинальных синтетических экспериментов, в которых роль бас-гитары чрезвычайно существенна. Например, джазовая и роковая обработки фортепианного цикла М. Му-

соргского «Картинки с выставки», сделанная группой «Emerson, Lake & Palmer» [3]. В 2008 году московский бас-гитарист Алекс Ростоцкий в содружестве с композитором Александром Розенблатом представил свой авторский проект, получивший название «Прогулки с Мусоргским». В исполнении джазового трио прозвучал монументальный симфоджазовый финал как виртуозная вариация на тему Мусоргского. Другой пример – концертная фантазия «Вальсируя с Гартманом» для фортепиано, бас-гитары, ударной установки и симфонического оркестра. В произведении сочетается стилистика различных направлений джаза и европейского симфонизма. Фантазия исполнена Российским государственным оркестром кинематографии под управлением Сергея Скрипки, партию бас-гитары исполнял Алекс Ростоцкий.

Исследование взаимопроникновения классической и джазовой музыки показывает, что «наиболее популярными композиторами, в творчестве которых джазовые музыканты черпают свое вдохновение, являются В. А. Моцарт, И. С. Бах, Г. Гендель, К. Дебюсси, М. Равель, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов. На темы их сочинений созданы многие композиции большого американского джазового ансамбля “Gordon Goodwin's Big Phat Band” (джазового ремикса на темы Симфонии № 40 В. А. Моцарта в альбоме «XXL») (2003), французского джазового пианиста Жака Лусье (альбомы “Play Bach” и “Plays Debussy” (2000)) и британской вокальной группы “Swingle Singers” (пластинка «Джаз Себастьян Бах» (“Jazz Sebastian Bach”) (1963)) [1].

В указанных альбомах роль бас-гитарного звучания уже никем не оспаривалась, поскольку прекрасно дополняла классические струнные инструменты. Одновременно скрипка – важнейший инструмент симфонического оркестрового звучания – начинает раскрывать свой джазовый потенциал тембральных и штриховых возможностей. Эксперименты скрипача Джо Вентути (1904–1978), «отца» джазовой скрипки, привели к появлению новой исполнительской техники (*скрипка капо*). Д. Вентути ввел прием использования большого пальца в качестве корневого также, как при игре на бас-гитаре. Абсолютно несвойственная в академической музыке, такая техника позволила широко использовать различные штриховые и звуковые приемы и занять скрипке место солирующего инструмента в джаз-бэнде так же, как когда-то бас-гитаре.

Таким образом, формирование и укрепление статуса бас-гитары в качестве оркестрового инструмента является следствием ряда новых социокультурных факторов: технический прогресс в музыкальной сфере, социальный запрос на новую музыку и новое звучание, стремительное усовершенствование конструктивных особенностей инструмента. Множество виртуозных басистов своим творчеством подтверждают весомый статус бас-гитары в музыкальных коллективах, ис-

полняющих классическую, джазовую, симфо–джазовую, эстрадную музыку. Выпущены сотни альбомов, где солирующим инструментом выступает бас–гитара. Инструмент показал свои широкие вариативные возможности в миксе классической гармонии и джазовых стандартов не только в джазовой, но и академической музыке, раскрыл свой потенциал в различных стилях и направлениях современной музыки.

Литература:

- 1 Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 12: в 5–ти ч. Ч. 4. – С. 71–75.
- 2 Новожилов К. С. Бас–гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблема классификации // Южно–российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1. – С. 232–240.
- 3 Скрыбина А. С. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью // Южно–российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1. – С. 74–80.
- 4 Степанов Е. А. Становление и совершенствование базовых принципов игры на бас–гитаре в исполнительском искусстве в 70–х годах XX века // Евразийский союз ученых. – 2018. – № 8. – С. 15–18.

*Rakhmankulova Madina,
Kurmangaliyeva Meruyert*

**«"SEVEN WORDS" FOR CELLO, ACCORDION AND STRING
ORCHESTRA BY S. GUBAIDULLINA – ON THE INTERPRETA-
TION OF THE GENRE OF THE PARTITA»**

Рахманкулова М.М.

Курмангалиева М. С. , кандидат искусствоведения, профессор
**«СЕМЬ СЛОВ» ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ, БАЯНА И СТРУННОГО
ОРКЕСТРА С.ГУБАЙДУЛЛИНОЙ – К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ
ЖАНРА ПАРТИТЫ»**

Общеизвестно, что творчество композиторов всегда связано с постижением средств выразительности музыкального языка, отвечающих новым тенденциям жизни. В данном направлении остается актуальным и обращение к жанрам, имеющим древнюю историю, но философская адаптация этих жанров не всегда поддается их перу. Часто бывает так, что в произведении превалирует исполнительское мастерство или внешняя оболочка, представляющая жанр не том контексте. В таких случаях перед нами встает спектр многообразия форм совре-

менного виолончельного исполнительского искусства, основных процессов, определяющих его разнообразие технико-исполнительских задач для современного профессионального виолончелиста и путях развития исполнительской практики. Все изучаемые партиты композиторов являются масштабными, интересными и разносторонними для изучения музыкального языка, стиля, образов жанра «партита», пришедшего к нам из глубины веков.

Особенно близки творческим позициям композитора философские концепции представителя русского «духовного ренессанса» Н.А. Бердяева. Его книга «Смысл творчества» стала для С.А. Губайдулиной настоящим духовным учением. Бердяев привлекал ее, в частности, тем, что внес в старый христианский канон истинно гуманистическую новацию. «Но наступает пора писать оправдание человека – антроподицею... Книга моя и есть опыт антроподицеи через творчество... Творчество – не допускается и не оправдывается религией, творчество – само религия» [1, с. 82]. Губайдулина считает, что искусство и творчество – это боль. Ее боль. И именно ее, боль, она выражает в каждом своём произведении. По-разному, иногда чуть ярче или приглушённое, но каждое ее произведение – это ее связь с божественным, её разговор со своей душой и Всевышним. [3, с.8]

Партита (итал. *partita*, букв. – разделённая на части, от лат. *partio* – делить, разделять). В этом значении термин применялся и некоторыми композиторами 20 в. (А. Казелла, Дж. Ф. Гедини, Г. Петрасси, Л. Даллапиккола). Композиторы полностью вкладывают свое мироощущение и понятие музыкального искусства в свои произведения. Рассматривая разные эпохи композиторы обосновывают структуру частей всего произведения: fuga, прелюдия, аллеманда и другие. [4]

Особого внимания заслуживает Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра "Семь слов" (Seven words) в семи частях (1982г.) Губайдулиной Софьи Асгатовны. Ее стиль, насыщенный философскими эссенциями предопределил новую жизнь жанра «Партита». «Инструментальные пассионы» Софьи Губайдулиной—«Семь слов» (1982) для виолончели, баяна и струнного оркестра—один из примеров выдающихся творческих достижений отечественной музыки последней четверти XX века. [2, с. 77].

Имея особое почтение к великой духовно-культурной традиции, композитор обратилась к сюжету, на который в свое время написали свои произведения Генрих Шютц и Йозеф Гайдн. По мнению автора, произведение не может являться прямой и конкретной иллюстрацией традиционного евангелического текста. На основе ассоциаций с каноническим сюжетом С.Губайдулина создала тяжелую «оркестровую драму», в которой инструменты выступили в качестве «героев», «персонажей».

Произведение посвящено двум замечательным музыкантам, первым исполнителям этого и других произведений С.Губайдуллиной, — виолончелисту Владимиру Тонхе и баянисту Фридриху Липсу. Ярчайшее произведение обладает даром магнетического воздействия на слушателя. Не в малой степени это связано и с вдохновенным исполнительским мастерством Владимира Тонхе и Фридриха Липса, которые в ходе работы над данным произведением сделали несколько открытий в способах игры и методах звукоизвлечения на виолончели и баяне.[5]

Поистине это произведение содержит значительные и серьезные, можно сказать музыкально-поэтические идеи и одновременно исследует эти идеи заново, будто впервые, что является признаком настоящего искусства высокой традиции. Слушая данное произведение мы узнаем характерный почерк Софии Губайдуллиной: безусловный порыв, неординарное понимание музыки и спокойное внимание. Ее музыка и творчество это что-то невероятное. Она как поэтесса в музыкальном жанре. Все исследователи творчества С.Губайдуллиной отмечают, что для Европы ее имя было открытием 80-90 годов прошлого столетия. Если 1970-1980-ые годы можно назвать эпохой Шнитке, то конец 80-х и начало 90-х можно назвать эпохой Софии Губайдуллиной.

По словам ее друзей музыкантов, в содружестве с которыми были созданы ее произведения (Владимир Тонха (виолончелист), Валерий Попов (фаготист), Фридрих Липс (баян) и других величайших замечательных музыкантов), она была очень скромной и не старалась стать знаменитой. Все отмечали, что одним из главных составляющих компонентов творчества С.Губайдуллиной является ее отношение к звуку.

Звуковая магия – одна из чрезвычайно главных отличительных черт и поразительное слышание того, что неведомо было осилить никому, а это – восприятие инструмента в обертоновых отражениях звука, которые свойственны именно ее слуху. Именно такое восприятие мира звуков превращает каждый инструмент к которому обращается композитор в какое-то новое явление.

Она к своим произведениям относилась как к живому существу. Отношение к природе и к миру у С.Губайдуллиной - это приобщение и осознания себя как части космического, как части природы. Отметим, что музыка композитора больше духовна музыка, чем эмоциональна. Отражение философского контекста, осмысления и переосмысление этого мира, обращение к другому миру – предопределило содержание Партиты. Стык религиозной духовности и тенгрианского отношения к природе и Космосу продиктовал состав Партиты: баян (в данном случае как аналог органа, воплощение высших сил, верхнего мира), виолончель (глубокий звук на стыке нижнего и среднего мира) и струнный оркестр (духовное начало).

Итак, Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра была написана в 1982г. Премьера партиты состоялась в 1982 году, в Москве под руководством дирижера Ю. Николаевского. История создания данной партиты задумана как продолжение традиции, идущей от «Семи слов» Гайдна и Шютца. В партите «семь слов» две драматургических линии: страдания (виолончель, баян; микрохроматика, хроматика) и спасение (струнные, диатоника). Символикой партиты является баян – Бог-Отец, виолончель – Бог-Сын, струнные – Бог-Дух Святой.

Партита состоит из: 7 частей: 1– вступление, 2-5 – развитие, нарастание напряжения, 6 – кульминация, 7 – послесловие.

1 часть «Отче! Прости им, ибо не ведают, что творят» (Лука)

«Мотив распятия» проходит в тональностях h-moll,-a-moll,-gis-moll,-a-moll. Музыка содержит сильнейший импульс с грозным вступлением виолончели, на фоне баяна, который не просто раскроется в пьесе, а выдержится на всем ее протяжении. Благодаря упругой ритмике, быстрой и острой репетиционности мелодического рисунка, создается суховатая, острая звучность. Так композитор через унисонное перекрещивание «земной» хроматики и «небесной» диатоники погружает в особую атмосферу страха.

Тема у струнного « хора » – это диатоника и диссонантная гетерофония в многоголосной фактуре. Суть самой гетерофонии хора сводится к тому, что при исполнении одной и той же мелодии несколькими голосами или инструментами в одном или нескольких голосах время от времени возникает ответвление от основного напева. При-

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Viola (viol. II), the middle for Bayan (баян), and the bottom for Strings (струнные). The score consists of three systems, each starting with a measure number in a box (4, 5, 6). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the 'chromatic' and 'diatonic' lines mentioned in the text.

сутствуют такие технические приемы как «глиссандо», которое на одной струне пересекает, как бы «распинает» звук открытой струны. Хроматика – страдания, диатоника – спасение, прощение.

Пример 1

2 часть «Жено! Се сын Твой, Иоанн, се мать Твоя!» (Иоанн)

Нарастание, драматизация линии – это унисонное перекрещивание «земной» хроматики и «небесной» диатоники, после коорого проходит «мотив распятия» в h-moll,-a-moll,-gis-moll,-a-moll и, далее - «мотив Бога-Отца». Нервная взвинченность, возгласы и имитация страха и ужаса. Завершается темой струнного хора. Эта тема выполняет роль интермедии.

II. Weib, siehe, das ist dein Sohn. - Siehe, das ist deine Mutter.

ники, подводя к «мотиву креста».

Партия виолончели и баяна продекларирована в партитуре цитатой из Шютца. Разлив лирической музыки завершается темой струнного хора интермедии.

Тема Шютца. ТЕРА ЗАРЕКО АНГОРА ВЕЛ ВИЦИОНСЕВО 2.3

III. Wahrlich, ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.

«сверкающие и мерцающие» аккорды, получаемые при смене прикосновения пальца к струне во время тремоло.

Пример 5. 6 часть «Свершилось!» (Иоанн)

*) Nicht temperiertes Glissando, dabei Blasebalg ziehen und Taste langsam loslassen.
Portamento: pull the bellows and release key.

H.S. 1827

Пример 2

3 часть «Истинно говорю тебе: ныне же будешь со мною в раю» (Лука)

Нежное и лирическое начало, прерываемое возгласами кластеров у баяна. Все сходится к унисонным перекрещиваниям «земной» хроматики и «небесной» диато-

Пример 3. 4 часть «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Матфей, Марк)

«Мотив креста» превращается в грозное, энергичное звучание в несколько октав. Виолончель и ее каденция –

Пример 4. 5 часть «Жажду» (Иоанн)

Имитация «распятия» – это мощное глissандо при одновременном удержании стабильного звука. Захватывающее звучание виолончели.

Каденция баяна в кластерном звучании. Тема проходит у группы струнных инструментов. Виолончель на максимально низком звуке держит ноту «До» (C) символически обыгрывая уход с последней точки, где звучит тема на форте (ff) на подставке, уход за подставку – знак земного конца.

Возвышенный мир. «Мотив креста» унисонное перекрещивание «земной» хроматики и «небесной» диатоники – это тематическая реприза цикла. Обертоновое мажорное трезвучие – pizzicato и флажолеты у виолончели. Заключительное tutti – идет на пиано (pp), все мотивы, в целом фон сливаются в светлую и веселую картину отблесков и колебаний. «Претерпевший же до конца, спасется»...

The image shows a musical score for four Bayan (Bajan) instruments and one Violin I (Vnl I) instrument. The title is "VI. Es ist vollbracht." and the page number is 75. The Bayan parts are marked with "non c. e. accelerando" and "Allegretto". The Violin I part is marked with "pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 6.7 часть «Отче! В руки Твои предаю дух Мой»

С.Губайдулина расширила стилистическую палитру музыкального языка и мастерски использовала образовавшиеся контрасты.

Виолончель и баян играют «на грани» хроматики и микрохроматики, 15 струнных – диатонику. Звуковые сферы отделены друг от друга, но возникает не конфликт, а наоборот - метод «параллельной драматургии».

Литература:

1. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: АСТ-Астрель, 2010. – 414 с.
2. Григорий Лыжов- «Появление ткани»к проблеме Лада в цикле Софии Губайдулиной «Семь слов» Москва 2011г.-77с.
3. Петрова Е.Ю. –«Философско-религиозные основы творчества Софии Асгатовны Губайдулиной»
4. Ссылка на on-line-статью российская энциклопедия: // <https://bigenc.ru/music/text/2322182> (Дата обращения: 14.01.2023.)
5. Ссылка на on-line-статью <https://philharmonic.by/ru/artists/gubaydulina-sem-slov-partita-dlya-violoncheli-bayana-i-strunnogo-orkestra> (Дата обращения: 10.01.2023.)

Sali Aliya, Dosanova Alma

ON THE ISSUE OF THE INSTRUMENTATION OF MUSIC PIECES TO THE KAZAKH FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA LINEUP

Сали А. Н. ,

Досанова А. А., кандидат педагогических наук

К ВОПРОСУ ИНСТРУМЕНТОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ОР- КЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Ныне известный Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы, созданный в 1933 году в городе Алматы, положил начало развитию казахской профессиональной музыкальной культуры, а именно, возникновению и распространению таких же коллективов по всему Казахстану на протяжении советского и постсоветского периода. По началу, основой репертуара оркестров казахских народных инструментов составляли казахские песни и кюи, а затем в 1936 году во время гастролей в Большом театре в Москве оркестр выступил с фрагментами из опер «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Пиковая Дама» П. Чайковского, «Музыкальный момент» Ф. Шуберта и т.д. Включение произведений зарубежной классической музыки в репертуар оркестра казахских народных инструментов предполагает собой качественное переложение оригинального материала на лад данного состава оркестра.

Видоизменение музыкальных произведений на состав иных коллективов обрело немалую популярность в Казахстане, так как это позволяло существенно расширить и обогатить репертуар оркестров казахских народных инструментов, а также популяризовать сами коллективы с помощью известных на слуху произведений в целом.

В нашем случае, под видоизменением музыкального материала подходят и инструментовка, и аранжировка. Инструментовка предполагает собой строгое соблюдение авторского стиля и сохранение авторского текста при обработке произведения: его гармонии, фактуры, образа и характера. Даже при соблюдении этих условий, элемент аранжировки – добавление нового текста (в частности, гармонию, стиль) к существующему материалу – также присутствует во многих переложенных для оркестра казахских кюях и песен.

Для начала, стоит уточнить сам состав оркестра казахских народных инструментов и его отображение на партитуре в настоящее время:

Группа сырнаев (духовая):

- флейта (и пикколо-флейта при наличии);
- гобой;
- сазсырнай;
- сыбызгы;

- сырнай – подразумевается баян и аккордеон, до 4-х партий;

Плекторная группа:

- домра-прима, -секунда, -альт;

- шертер;

- бас-домбра;

- контрабас-домбра;

Теноровая группа:

- домбра-тенор – I и II;

- жетиген;

Эти партии пишутся после домр и шертера, а также до плекторных басов;

Ударная группа:

- литавры (встречаются наиболее часто)

- другие ударные инструменты с определённой высотой звука: колокольчики, вибрафон, ксилофон и т.д.;

- ударные инструменты без определённой высоты звука: треугольник, малый барабан, большой барабан, бубен, коробка и т.д.;

Струнная группа:

- кобыз-прима – I и II;

- альт-кобыз, кыл-кобыз;

- бас-кобыз

- контрабас-кобыз.

Письмо для оркестра в целом – думать для оркестра. В процессе композиции или переложения для оркестра нужно учитывать диапазон, регистры и ограничения каждого инструмента, а также звучание инструмента соло и в ансамбле с другими инструментами. Для придания оркестрового окраса используется тембр, сила и текстура каждого инструмента в рамках его возможностями.

Для гомофонно-гармонической формы произведения, а именно, мелодии с аккомпанементом, оркестр разделяется на три секции: струнная группа исполняет главную мелодию; плекторная и духовая (кроме басов) группы выступают контрмелодиями или контрапунктным материалом, а теноровые группы с басами и ударные поддерживают аккомпанемент гармоническими аккордами.

При верном исполнении мелодии нужно учитывать регистр и характер инструмента. Например, при исполнении умеренной мелодии с тёплым тембром, среди струнной группы бас-кобыз является наиболее подходящим инструментом по тембру и характеру исполнения. В данном случае, регистр и звучание 1 и 2-ых кобыз-прим, которые являются наиболее частыми исполнителями партий соло, окажутся слишком высокими, звонкими и яркими для передачи умеренного звука. Если альт- и кыл-кобыз исполнит мелодию в том же регистре, что и бас-

кобыз, то он зазвучит плоско и глухо, насыщенного звука добиться при этом невозможно. Та же мелодия на контрабас-кобыз будет звучать карикатурно низко.

Для письма аккомпанемента часто соблюдается правило противопоставления с учетом важности главной мелодии. При исполнении мелодии форте, аккомпанементом уходит в пиано. А если мелодия также ушла в пиано, то аккомпанементу также придётся уйти в пианиссимо. Однако, стоит учесть и состав инструментов, играющих мелодию и аккомпанемент. В устоявшихся симфонических, камерных, джазовых оркестрах окрас инструментов схож между собой. Однако, казахский народный оркестр имеет инструменты, исполняемые различными по характеру способами и, как результат, их окрас контрастирует между собой.

Речь идет о плектронной & теноровой группах вместе в противопоставление со струнной группой. Однако, эта проблема решается изменением техники игры с плектра/щипка на пиццикато, схожее у струнников, то есть щипком большим пальцем, который смягчает выход звука.

При переноса оригинального текста на лад инструментов казахского народного оркестра, партии некоторых инструментов остаются стопроцентно неизменёнными. Из-за технических возможностей и идентичного диапазона в струнной группе 1 и 2-е кобыз-примы равняются к 1 и 2-ым скрипкам, альт- и кылкобыз – к альту, бас-кобыз – к виолончели, контрабас-кобыз – контрабасу. Партии флейты и гобоя, а также всех ударных инструментов остаются такими же, как в оригинале, так как те же самые инструменты присутствуют в составах других оркестров.

Остальные партии с оригинального текста разрешено давать другим инструментами без изменения в тексте, если инструмент, который будет исполнять конечную версию партии, будет иметь тот же тембр и окрас, что и в первоначальной версии партии. Например, в случае с симфоническим оркестром, партии кларнета и фагота могут исполнить баяны и аккордеоны, которые тоже разделяются в несколько партий с учетом регистра. Партия валторны, которая в большинстве случаев имеет характер поддержки аккомпанемента, дается домбре-тенорам; партия трубы – к плектронным инструментам того же регистра, а партия тромбонов и тубы – к плектронным басам. Главное – учесть особенности нотации медных и деревянных духовых инструментов, так как они и пишутся в скрипичном ключе, но они являются транспонирующими инструментами.

При переложении произведения, изначально написанном для оркестра русских народных инструментов, основную позицию берут плектронные, щипковые инструменты и баяны, так как большую часть русского народного оркестра тоже составляют плектронные, щипковые инструменты и баяны, то есть традиционные русские народные инструменты. В

этом случае, струнная группа уходит на второй план, поддерживая гармоническую или полифоническую фактуру аккомпанемента.

Даже когда оркестр казахских народных инструментов уже выступает с переложёнными произведениями зарубежной и казахской симфонической музыкой с поздних 30-х годов прошлого века, первые оригинальные произведения для данного оркестра вышли только в 50-е годы: «Шаттық Отаны» (1952) С. Мухамеджанова и «Советтік Қазақстан» (1957) М. Койшыбаева. Далее оригинальные произведения для оркестра казахских народных инструментов писались Н. Тлендиевым: «Алтын дән» (1962), «Жеңіс салтанаты» (1975), «Бостандық таңы» (1976), «Мұрагер» (1979), «Махамбет» (1979); К. Кумисбековым: «Дала сыр» (1973), «Фараби сазы» (1975), «Ой толқыны» (1976), «Еңбек салтанаты» (1984), «Кербезім» (1986), «Қорқыт туралы аңыз» (1986-1987).

Учитывая расстояния между написанными годами, нужно осознавать, что композиторы потихоньку стали оригинальные сочинения для оркестра казахских народных инструментов, хоть и в малом количестве. Это означает, что оркестровки различных произведений будут преобладать над репертуаром данного оркестра.

В настоящее время известны два казахстанских композитора, которые, помимо композиции оригинальных произведений, также занимались обработкой многочисленных сочинений. Это композиторы и дирижёры Ермурат Усенов и Мухаметкали Тналин, которые в общей сложности обработали и сделали транскрипцию для более трёхста произведений различных стилей, эпох и жанра. «Виктория» Д. Уильямса, инструментованная М. Тналиным, по сей день остаётся культовым произведением, который есть в репертуаре каждого казахского народного оркестра по всей стране.

К сожалению, композиция новых произведений, специально написанных для состава оркестра казахских народных инструментов – весьма нечастое занятие для композиторов-современников. Однако, пополнение репертуаров данного оркестра всё также остаётся актуальной проблемой для современной казахской профессиональной музыкальной культуры. Инструментовка и аранжировка является надёжным решением этой проблемы, которое невозможно переоценить. Всё же, инструментовка и аранжировка – это процесс и результат кропотливого труда и знаний музыканта, а по потраченному времени, физическим и умственным усилиям, они справедливо приравниваются к композиторскому труду. К счастью, существование программ для компьютерной нотогрaфии Avid Sibelius и Finale значительно упрощают это дело, а также создаёт возможность прослушать конечный результат обработки в виде MIDI-файла.

При наличии даже незначительных сомнений насчёт «правильности» инструментовки всегда стоит обратиться к профессионалом, ко-

торые успешно занимаются обработкой произведений на постоянной основе. Они смогут указать, в каких тактах были допущены логические ошибки, в каких местах произведения присутствует слишком блеклое или слишком насыщенное звучание. На данный момент, нет никакого научно-практического материала, который мог быть объяснить все «неписанные» правила инструментовки ясным образом, а опытным и начинающим аранжировщикам приходится надеяться на своё музыкальное чутьё, которое интуитивно подсказывает логику каждого произведения.

Навык оркестровки различных произведений для состава разных оркестров в целом имеет ряд преимуществ:

Расширение теоретических знаний в области инструментововедения:

- углубленное понимание содержания, стиля и формы обрабатываемого произведения;

- обоснованное и убедительное распределение тембров для их художественно удачного взаимодействия;

Знание фактур разных оркестров и их функции

- приобретение навыка профессионального анализа элементов фактуры и оркестра, и произведения;

- приобретение способности выбора художественно и музыкально обоснованных вариантов изложения мелодии, контрапункта, гармонической фигурации, баса;

Понятие взаимодействия тембров в оркестрах:

- глубокое представление о музыкально-выразительных и технических возможностях в оркестровом музицировании;

Развитие тембрового слуха и логики оркестрового мышления;

Умение правильно читать и анализировать партитуры.

Освоение инструментовки как курс или отдельный предмет в музыкальных вузах подразумевает собой владение знаниями гармонии, полифонии, инструментововедения и чтения партитур, а также всесторонне расширяет кругозор музыканта как профессионала и стимулирует творческую практическую активность. Изучение инструментовки влечёт каждого интересующего с ней музыканта возможностью использования новоприобретенных навыков и своего воображения в практике.

Литература:

1. Жайым А. А. «Қазақ оркестрі» - автореферат диссертации на соискание академической степени магистра, 2021.
2. Шупейкин В. Из ансамбля во всемирно известный коллектив — история оркестра им. Курмангазы – Эл. ресурс: <https://365info.kz/2019/03/iz-ansamblya-vo-vsemirno-izvestnyj-kollektiv-istoriya-orkestra-im-kurmangazy>
3. Adler S. “The Study of Orchestration”, 3rd edition. NYC, London: W. W. Norton & Company, 1982, 1989. 2002. - 840 pages.

*Saltykova Anna,
Aubakirova Saltanat*

GENRE VECTORS OF KAZAKHSTANI PIANO MUSIC

*Салтыкова Анна,
Аубакирова С. С., доктор PhD, ассоциированный профессор кафедры
«СНЖИИ», заместитель декана по научной работе НАО «Торайгыров
университет»*

ЖАНРОВЫЕ ВЕКТОРЫ КАЗАХСТАНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Фортепианная музыка стала важной областью национального искусства, несмотря на то, что знакомство с инструментом произошло всего столетие тому назад: 1920–1930-е годы стали началом формирования интереснейшей историей новой культуры в Казахстане. Потребовались десятилетия, чтобы фортепиано укоренилось в стране, появились прекрасные исполнители и оригинальные фортепианные сочинения с большим кругом образов и выразительных средств, конкурсы и фестивали.

Исследователи выделяют несколько этапов в периодизации развития фортепианной музыки Казахстана. Так, А. Досаева считает, что таких фаз – три. Для первой характерно цитирование и максимальное приближение к первоисточнику, для второй – освоение новых жанров и форм, для третьей – глубокое преобразование национальной традиции [3]. М. Сапиева также выделяет три этапа: 1920–1930-е гг., 1940–1970-е гг., 1980-е и по сей день [5].

Первопроходцем стал Александр Затаевич (1869–1936), автор «1000 песен казахского народа» и «500 песен и кюев казахского народа», вызвавших широкий общественный резонанс. Француз Ромен Роллан (1866–1944), к примеру, считал его труд монументальным музыкальным подвигом и прекрасным примером душевной силы традиции [4].

Затаевич стал также основоположником казахской фортепианной музыки, создав «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы» и «Песни Казахстана». «Қара-торғай», «Айманкөз», «Екі жирен», «Қызыл бидай» и многие другие яркие национальные песни стали основой программных фортепианных обработок композитора. Не менее интересны и обработки Затаевичем казахского кюя: «Тепен-кок» стал таковым первым сочинением.

Фольклорные записи Затаевича стали источником вдохновения для композиторов, среди которых – Евгений Брусиловский (1905–1981), Ахмет Жубанов (1906–1968), Латиф Хамиди (1906–1983), Василий Великанов (1898–1969), Борис Ерзакович (1908–1997) и др. Например, цикл А.

Жубанова «Восемь казахских танцев» основан на обработке кюев Даулеткерее, Курмангазы, Узака, Абыла и других кюйши.

Интересный опыт фортепианных обработок кюев и песен принадлежит Брусиловскому, написавшему «Хореографический сборник». Кюи Туркеша «Карабас», Даулеткерее «Айжан кыз», Таттимбета «Топан», Курмангазы «Кенес кюй» стали основой одноименных произведений композитора (впоследствии они были использованы в опере «Кыз Жибек»). Брусиловский переносил домбровую фактуру, меняя для удобства исполнителя регистры.

Постепенно композиторы начали создавать не только переложения и обработки фольклорных образцов, но и переосмысливать национальные интонации уже в более сложном музыкальном тексте. Первым оригинальным сочинением в фортепианной музыке стал «Экспромт» Брусиловского (1939), который представляет собой уже трехчастную концертную пьесу. Исполнительницей стала Гульжаухар Чумбалова, закончившая алматинский музыкальный техникум.

Брусиловским в 1940-е годы были также написаны и другие интересные сочинения – «Токката» и «Юмореска». Его произведения содержат яркие открытия в области фактуры и гармонии. Музыковед Наум Шафер верно отметил: «Если Александру Затаевичу мы обязаны сохранением лучших образцов казахского фольклора, то Евгению Григорьевичу Брусиловскому – тем, что он раскрыл их духовный потенциал, возвысив их до уровня шедевров мировой музыкальной культуры» [7].

Первый образец жанра сонаты в казахской фортепианной истории принадлежит авторству Ерзаковича. Его Соната посвящена памяти Маншук Маметовой (1947). Им же написаны Три фуги на казахские народные темы (1947г), Поэма для двух фортепиано (1947), программные произведения «Тулеген Тохтаров» (1947), «Город на Сырдарье» (1947). Однако на сегодняшний день наибольшей популярностью из произведений Ерзаковича пользуются Вариации на народную песню «Япурай» (1945).

В целом, 1940-е годы стали особым периодом в истории фортепианной музыки в связи с открытием первого высшего музыкального учебного заведения, ныне – Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Становление исполнительства тесно связано с именами эвакуированных музыкантов – С. Канна, Е. Гировского, Г. Петрова, Л. Кельберга и др. Первый фортепианный конкурс открыл имя Нагима Мендыгалиева (1921–1986) – создателя известнейшей «Легенды о домбре», концертов для фортепиано с оркестром и др.

1940-е годы вошли в историю фортепианной музыки благодаря созданию ярких произведений, которые стали классикой и золотым фондом фортепианного репертуара. В этот же период композиторами осваивают-

ся полифонические жанры («10 полифонических пьес» Брусиловского, Фуга Ерзаковича и т.д.). Наблюдается и тенденция к смешению разных жанров: так, Кенжебек Кумисбеков (1927–1997) написал «Кюй-токкату».

Примечательно, что дух соревновательности айтыскеров, близкий казахам, нашел свое отражение в жанре фортепианного концерта, начавший свою историю в конце 1940-х. И вновь первый пример создан Брусиловский, написавший концерт «Узбекский».

Проблема создания оригинального авторского стиля в большей степени волнует композиторов, начиная с 1950-х годов. Для авторов характерно углубленное погружение в казахскую музыку и ее сочетание с новейшими композиторскими техниками XX столетия. Например, пьесы цикла «Символы» Владимира Гросса-Новикова (1937–2011) – атональны. Современными по средствам выразительности для своего времени были и другие циклы – «Миражи» Газизы Жубановой (1927–1993), «Картины древнего города» Жолдыбая Да-стеннова (1943–1991), «Лирика. Раздумье. Взволнованность. Радость» Куддуса Кужамьярова (1918–1994) и др.

Жанр фортепианного концерта особенно привлекает новое поколение композиторов – Жубановой, Мендыгалиева, Еркегали Рахмадиева (1932–2013), Мансура Сагатова (1939–2002) и др. Повлиял на интерес к жанру и достаточно высокий исполнительский уровень, который связан с именами выдающихся музыкантов, в числе которых заслуженная артистка КазССР Ева Коган (1928–1985). С 1961 года и по сей день проводится Республиканский конкурс исполнителей. Важное условие конкурса – исполнение пианистом произведений казахстанских композиторов, что также способствует расширению и обогащению национального репертуара.

В последние десятилетия XX века развиваются тенденции прошлых лет: композиторы пишут обработки национальных песен и кюев, работают в крупных жанрах сонаты и концерта, создают миниатюры, но уже с привлечением новых средств выразительности, более глубинным синтезом национального и западноевропейского. Шире представлены и возможности собственно инструмента – тембровые, фактурные, регистровые.

Интересными для этого периода являются миниатюры – композиторы осваивают новые жанры, сочетая со стилистикой национальных мелодий. Это ноктюрны Кенжебека Кумисбекова (1927–1997), Кужамьярова, Санаты Кибировой (род. 1952); вальсы Мендыгалиева, Кумисбекова, Сергея Ромашенко; прелюдии Жубановой, Макалима Койшыбаева (1926–1986), Тлеса Кажгалиева (1949–1996) и т.д.

Творчество казахстанских композиторов периода независимости еще ждет своего научного осмысления. Однако очевидны тенденции

живого интереса к национальной культуре и появление новых синтетических форм [6]. Например, Рапсодия «Кюй-шашу» Армана Жайыма (род. 1983) представляет собой оригинальное воплощение состязательного тартыса. В концертном сочинении «соревнуются» кюи прославленных кюйши – Курмангазы, Даулеткерее, Таттимбета и Айткали Жайымова. Примечательно, что композитор добился домбрового звучания тембральными, регистровыми и другими возможностями фортепиано.

Из новых жанровых разновидностей современных композиторов, таких, как Ольга Хромова (род. 1958), Актоты Раимкулова (род. 1964), Марианна Романова-Останькович (род. 1978) – создание пьес в виде графической партитуры, для синтезатора, для компьютера и т.д. Тяготение к экспериментальной музыке отражает стилевое разнообразие и культурную открытость.

Отдельная страница в истории фортепианной музыки – творчество композиторов, обратившихся к выразительному языку джаза. Повторимся, что для казахской музыки XXI века характерен стилиевой плюрализм, и этот интерес музыкантов находится в русле данной тенденции. В целом, джазовая парадигма не так свойственна для национальной музыкальной культуры, как для России, для сравнения. Но определенные исторические условия для развития джаза в Казахстане сложились. Перечислим некоторые из них:

1) появление профессиональных коллективов в 1960–70-е гг. – групп «Ариран» под руководством Эдуарда Богушевского (род. 1938) и Якова Хана (1943–2021) и «Бумеранг» братьев Фархада и Тахира Ибрагимовых (1947–2006) и др.;

2) открытие эстрадных факультетов в колледжах и вузах в Алматы (ныне – Алматы), Павлодаре, Астане;

3) рост мастерства отдельных отечественных музыкантов – Виктора Хоменкова, Жанны Саттаровой, Валерия Насибуллина, Кайрата Ахметова, Владимира Осипова, Константина Добровольского и др.;

4) проведение джазовых фестивалей (один из наиболее долголетних – Международный джазовый фестиваль «Праздник джаза в Алматы» под руководством Тагира Зарипова. В 2021 году фестиваль отметил 20-летний юбилей);

5) проведение тематических джазовых концертов профессиональными коллективами (например, концерты «All the Jazz» Духового оркестра Государственной академической филармонии имени Еркегали Рахмадиева);

6) открытие первого профессионального джаз-клуба «EverJazz» в Алматы (ноябрь, 2022);

7) формирование особой категории слушателей, готовых приходить на джазовые концерты и фестивали.

На стыке джаза и академической музыки были написаны Трио для фортепиано, скрипки и виолончели «Көрөғлы» Жайыма; мюзиклы «Дом твоей мечты» Серика Еркимбекова (род. 1958), «Астана!..» Алмаса Серкебаева (род. 1948), Концертный кюй «Буранбель» Артыка Токсанбаева (род. 1958) и др.

В области фортепианной музыки, основанной на элементах джаза, отметим Концертино «Folk-on-line» Алиби Абдинурова (род. 1978), в котором композитор применил блюзовый лад, характерный ритм и гармонические обороты босса-новы. Не менее интересны Вариации на тему «Камажай» Адила Бестыбаева (род. 1959), который также использует характерные для джаза блюзовый лад, *off-beat* и сложный синкопированный ритм.

Однако в творчестве вышеперечисленных композиторов джазовые идиомы не стали доминантой в творчестве, а встречаются эпизодически в зависимости от художественных задач того или иного произведения. В этой связи творчество Артура Оренбургского (род. 1968), заслуженного деятеля Республики Казахстан, дирижера, профессора Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенева, заслуживает особого внимания. Композитором написаны произведения для различных солирующих инструментов, эстрадного оркестра, мюзиклы «Кыз Жибек», «Роза Багланова» и др. Наибольшее количество сочинений созданы Оренбургским для фортепиано. Композитор – один из немногих художников Казахстана, кто проявляет большой интерес к джазовой музыке.

Одна из тенденций творчества Оренбургского – жанровый синтез, где он миксует собственно академические традиции с джазом. Стилистика джаза сказалась в выборе гармонических средств: в гармонии – альтерация, эллипсис, блюзовый лад, так называемые параллельные и тритоновые замены; в ритме – синкопы, *stoptime*, *off beat*, смещение ритмических акцентов. Благодаря творчеству Оренбургского казахстанская фортепианная музыка обогатилась новыми жанрами, такими, как джаз-вальс, джазовая прелюдия, рэгтайм.

Таким образом, казахстанская фортепианная музыка – это сложное культурное явление со множеством жанровых примеров и богатой образностью. Такая пестрота жанров, стилей и направлений стала характерной чертой второй половины XX – начала XXI столетий. Последнее десятилетие XX века и первые десятилетия нового века очевидно, что в творчестве композиторов фольклорный материал стал сочетаться с джазовой эстетикой.

Литература:

1. Артур Оренбургский. – [Электронный ресурс]. – <https://arturorenburgskij.musicaneo.com/ru/about.html>
2. Василенко О. Джазмены люди скромные. – [Электронный ресурс]. – <https://time.kz/articles/grim/2022/01/14/dzhazmeny-lyudi-skromnye>.
3. Досаева А.Ж.Казахская фортепианная музыка. Алма-Ата, 1991.
4. Кузембай С. Влюбленный в степные напевы // Казахстанская правда. – [Электронный ресурс]. – <https://kazpravda.kz/n/vlyublennyu-v-stepnye-napevu/>.
5. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие. Костанай, 2017.
6. Харламова Т. Стилиевые тенденции академической музыки постсоветского Казахстана (1991-начало 2000-х гг.). Дисс. канд. иск. ... Уфа, 2019. 234 с.
7. Чечнёва О. Г., Вишнякова Н.Г. Фортепианная репрезентация джаза в творчестве Артура Оренбургского // Молодой ученый. – 2021. – № 31 (373). – С. 152-156. – [Электронный ресурс]. – <https://moluch.ru/archive/373/83393/>.
7. Шафер Н. Создатель гимна и не только... К 100-летию Е.Г. Брусиловского. – [Электронный ресурс]. – <https://shafer.pavlodar.com/works/brusilovskiy100.htm>.

Serik Aibol, Dosanova Alma

**THE DEVELOPMENT OF CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC
IN KAZAKHSTAN**

Serik A. E.

Досанова А. А., кандидат педагогических наук

**РАЗВИТИЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В
КАЗАХСТАНЕ**

Во второй половине XX века камерно-инструментальная музыка не только создает личную ценность как популярный жанр национальной культуры, но и является одним из самых ярких проявлений в мире казахской музыки.

В статье рассматривается, как новые музыкальные направления в казахском искусстве превратились в камерно-инструментальную музыку, и непосредственная актуальность формирования различных музыкальных явлений.

В то время, как музыкальные направления имеют прямую связь с явными техниками композиции, в мировой музыке большое влияние оказывают жанры рок и джаз.

Общеизвестно, что история камерной музыки берет свои истоки из Средневековья. Музыка XVI века начала выходить за рамки церкви. Некоторые авторы начали писать произведения, выполненные за сте-

нами церкви, для небольшого круга знатоков. Стоит отметить, что изначально это были только вокальные партии, а камерно-инструментальная музыка появилась позже.

Камерно-инструментальная музыка достигла своего пика популярности в XVIII-IX веках, когда подобные концерты проводились во всех гостиных богатых домов. Позже люди из высшего общества даже ввели штатные должности музыкантов.

Изначально предполагалось выступать перед небольшой группой, которая была знатоками камерной музыки. А размер концертной комнаты позволял исполнителям и слушателям находиться в тесном контакте друг с другом. Все это создало уникальную собственную атмосферу. Наверное, поэтому для такого искусства характерна высокая способность раскрывать лирические чувства, различные оттенки человеческого переживания.

В двадцатом веке в мире музыки произошли большие изменения. Очень широко распространился вопрос о смене музыкального лица на новое направление. Была проделана большая поисковая работа, способствующая новому раскрытию оперы, балета, симфонии, камерной музыки и других жанров, а также открытию совершенно разных жанров. Камерная музыка, одна из самых мощных сил музыкальной культуры, занимающая огромное место в казахской музыкальной культуре, является одним из жанров, принесших большие изменения. Вместе с развитием истории развивалась и камерная музыка.

Камерно-инструментальная музыка может быть очень разнообразной. Он включает как струнные, так и духовые инструменты. В состав одного коллектива можно включить только струнные или духовые инструменты. Могут быть смешанные камерные ансамбли, особенно те, которые включают фортепиано. В общем, их композиция ограничена только одним-воображением композитора, а зачастую и бесконечной. Кроме того, есть камерные оркестры-группы не более 25 музыкантов.

Современные жанры камерной музыки сформировались под влиянием таких великих композиторов как В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Й. Гайдн. Именно эти мастера создали произведения, не имеющие себе равных по содержательной эlegantности и эмоциональной глубине произведения. Сонаты, дуэты, трио, квартеты и квинтеты когда-то почитались самыми известными романтиками 19 века Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, Ф. Шубергом, Ф. Шопеном. Кроме того, большой популярностью в то время пользовался жанр инструментальной миниатюры (ноктюрн, интермеццо).

Есть также камерные концерты, сюиты, фуги, кантаты. Еще в 18 веке жанры камерной музыки были очень разнообразными. Кроме того, они впитали стилистические особенности других течений и стилей.

Например, стремление Л. Бетховена раздвинуть границы такого явления, как камерная музыка, настолько велико, что его произведение, как «Кройцерская соната», по своей монументальности и эмоциональной интенсивности ни в чем не уступает симфоническим произведениям.

Камерно-инструментальная музыка в XX веке в Казахстане претерпела большие изменения. В Казахской национальной традиции на основе европейской традиции композиторского письма композиторское искусство, эволюционный процесс творчества композитора нашли отражение в постепенной интеграции в национальную культуру новых видов творчества.

Вариантные принципы развития музыкального материала приобретают решающий характер, что также наблюдается в творчестве большинства советских восточных культур. Европейский жанр сонаты, наполненный богатыми источниками Национального пения и инструментального фольклора, стал образцом для подражания и обновился изнутри, включив в него новый сюжет, музыкальные темы. Например, в «сольной сонате для скрипки» Е. Брусиловского фольклорное происхождение основной темы явно не прослеживается, но звучащие в ней мелодии напоминают кюи Курмангазы «Акбай» и Туркешскую тему «Көңілашар».

С конца 1970-х и 1980-х годов стали проявляться индивидуальные стилистические особенности камерных произведений композиторов этого периода.

Особенно выделяется преломление национальных тенденций в творчестве композиторов того периода. В сонате для скрипки и фортепиано Г. Узенбаевой можно найти музыкальный словарный запас и новое направление музыки. Автор тонко использует внутренние свойства национального музыкального языка. Искусно добавляя отдельные элементы традиции кюя, автор умело сочетает эффекты сонористики с национальными образцами мышления. Композитор строит композицию из модификаций логически повторяющихся коротких мотивов, основой которых является краткий, мощный тезис, представленный в кратком введении. Его мощная энергия, необычайная сила и активная динамика предсказывают дальнейшее драматическое развитие, способствуя формированию этой изначально правильной идеи. Так, уже тема основного раздела, развивающего сильную волю основного мотива, построена в тональной двенадцатитоновой системе. Боковая часть образно-тематически контрастирует с основной темой: основана на мелодическом повороте восходящего движения, характерном для казахской любовно-лирической песни. Для развития характерно быстрое изменение событий и спонтанное падение атмосферы музыки.

Можно сказать, что начало произведения, наряду с повседневной жизнью занятого казаха, повествует о предыдущих новшествах, о героях кочевниках. Стоит отметить, что казахи вместе с мотивом умело смешали новую авангардную музыку, так как именно эта тема идет на большой путь дальнейшего развития. Сборник гармоний и диссонансов, не свойственных на первый взгляд особенной казахской музыке, в какой-то момент находит свое соответствующее место в этом произведении и красочное отражение. В процессе дальнейшей передачи мелодико-ритмической интонации, сформировавшейся в самом начале произведения, усиливается исходное состояние, которое, несомненно, берет начало с позиций развития этого состояния. Соната ясно описывает, что стиль и творческое мышление композитора находятся на большом уровне.

Именно в сонате новаторские идеи приобретают важнейшее художественное выражение, характеризующее типологические особенности культурно-концертного развития. Являясь одной из важнейших сфер инструментальной музыки, он показал всесторонний рост исполнительского искусства Казахстана. Для казахских композиторов обращение к этому жанру, помимо актуальных художественно-творческих задач, было связано с практической направленностью композиторского творчества и масштабными задачами музыкальной культуры, такими как формирование профессионального мастерства и формирование национального исполнительского искусства.

Овладев общеевропейскими и национальными традициями и впитав течение времени, соната развивалась в тесной связи со всеми жанрами камерной инструментальной музыки, особенно с творческим пониманием струнного квартета. Отечественная камерная инструментальная музыка, служащая постоянным контекстом, определяется в произведении как «творческое направление» в процессе формирования сонаты.

Композиторы Казахстана создали серьезные образцы сонат, которые послужили благодатной почвой для появления новых ярких образцов в творчестве музыкантов всех поколений. Он также занимает видное место в концертном репертуаре ведущих солистов Казахстана и вносит свой вклад в вхождение национальной культуры в мировое музыкальное пространство.

Важнейшим элементом казахской камерной музыки является ее национальная основа. Во многих отношениях эта основа в значительной степени определяет форму развития и тип контраста. Национальная основа музыки исторически обусловлена, диалектически изменяется и начинается с перехода отличного к универсальному в сферу

всеобщего и типичного. Таким образом идея является отражением художественного мышления на определенном этапе истории.

Оно тесно связано с общественной жизнью: по словам Г. Гачева, "основой государства являются национальные традиции основаны на природной вселенной формируют основу национального характера и определяет способ мышления" [1, с. 135].

Сотрудничество двух разных культур как восточная и западная является неоднозначным. Такое явление принесло в мир казахской музыки свои трудности. Перед выдающимися деятелями культуры и музыки в Казахстане стояли сложные задачи при сохранении уникальности национальной культуры во время интеграции восточной с западной, в то же время создавая новые жанры и реализуя существовавший потенциал музыкального искусства в Казахстане. Основой при становлении различных жанров являлось расцвет письменных сочинений на базе традиционного песенно-инструментального искусства и фольклора, которые изначально были связаны с цитированием народных песен. И одним из таких ярких жанров в Казахстане стала камерно-инструментальная музыка.

В истории развития камерно-инструментальной музыки несомненно имеет место быть творчеству и деятельности А. Затаевича, выдающегося как исследователь фольклора. Самым запоминающимся и историческим событием во второй половине 1930-х годов было появление инструментальных ансамблей западного стиля по заметкам Ж. Ерманова [2].

Одним из первых был струнный квартет Б. Ерзаковича, написанный им в 1936 году на основе казахских народных мелодий. В эти же годы появляется еще один струнный квартет Е. Брусиловского, однако партитура этого сочинения была утеряна. Д. Мацуцин создает первое струнное трио под названием «Сюита на казахские темы» и полностью построено на материале казахских песен.

Самой активной фазой развития жанра камерно-инструментальной музыки. В Казахстане являются 1940-е годы. У этого явления есть свои причины.

Одна из главных истоков этого – эвакуация представителей российского общества музыкантов, художников, поэтов в Казахстан, деятельность которых внесла определенный вклад в развитие казахской камерно-инструментальной музыки в Казахстане. Так, в эти годы, непростые не только для нашей республики, но и для всей страны того времени, создается целый ряд оригинальных сочинений композиторов Казахстана в камерно-инструментальном жанре цикл «Казахские танцы» А. Жубанова, «Поэма» для скрипки с оркестром М. Тулебаева, где основой тематизма стала песня «Зулкия», вариации для фортепиано на

тему казахской народной песни «Япурай» Б. Ерзаковича, «Танец для кларнета и фортепиано на темы казахских народных песен» Д. Мацуцина, поэма «Памяти Абая» В. Великанова, фортепианный квинтет М. Скорульского. В целом, «камерно-инструментальные сочинения, созданные в Казахстане в годы войны, представляют важный этап на пути становления музыкальной культуры республики» [5].

Последующий послевоенный период (1950-60-е годы) характеризуется новыми установками миссии. Именно в этот период зародились знания о народных инструментах, стали активно выпускаться произведения на народных инструментах. Его одним из этих композиторов был Ахмет Жубанов. В дальнейшем это поле заняли профессиональные композиторы, которые не только знали свои родные инструменты, но и владели фортепиано, чтобы воплотить звучание домбры на европейских инструментах.

Литература:

1. Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальная соната казахстанских композиторов: эволюция и особенности стиля. - ISSN 2078-1768 Вестник КемГУКИ41/, 2017, 131-142 стр.
2. Ерманов Ж. Становление инструментально-камерной музыки в Казахстане. Камерная музыка: история жанра, исполнительства, интерпретации, 2020, 31-38 стр.
3. История возникновения камерной музыки. – Эл. ресурс: <https://autogear.ru/article/181/052/kamernaya-muzyika-chto-takoe-kamerno-instrumentalnaya-muzyika/>
4. Раимкулова А. Р., Жуманиязова Р. К., Бегембетова Г. З. К вопросу жанрового многообразия Камерно-инструментального творчества композиторов Казахстана XX века, ISSN 2224-5294 Серия общественных и гуманитарных наук. No.5, 2017.
5. Раимкулова А. Р. Симфоническая музыка казахстанских композиторов 20-40 годов XX века в контексте евразийского межкультурного диалога, 2020, 196-205 стр.
6. Соната для скрипки и фортепиано Г. Узенбаева – Эл. ресурс: <https://youtu.be/91kq2L6rDXg>

Tishbayev Raimbek

STAGING OF THE P.I. TCHAIKOVSKY'S "EUGENE ONEGIN" OPERA IN DIFFERENT INTERPRETIVE DIRECTORIAL PLANS

Тишбаев Р.Д.,

*Акпарова Г.Т., кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор*

ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ

П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В РАЗНЫХ ИН- ТЕРПРЕТАЦИОННЫХ РЕЖИСЕРСКИХ ЗАМЫСЛАХ

Опера «Евгений Онегин» П.И. Чайковского – это духовная проблематика. В ней заложены оопределённые жизненные проблемы, с которыми сталкиваемся мы все. Поэтому, эта опера актуальна на все времена. Немаловажный момент, это выведение актуальности с помощью декорации. Ведь в нынешнее время, визуализация, или показ всего внутреннего и внешнего зависит от того, что мы видим. Режиссер может показать все, как и с помощью громадных, ярких декораций, так и элементарно с помощью черно-белых декоративных элементов. Одним словом, постановка оперы, это «холст» для режиссера, который может разукрасить спектакль различными красками.

В данной статье мы передаем собственное видение на постановку оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» в разных интерпретационных режисерских замыслах *Постановка: Зальцбургский фестиваль. Режиссер: А.Брет.2007 год*

Опера начинается весьма аллегорично, и нестандартное мышление режиссера считывается с самого начала. Первое, на что он обращает всеобщее внимание – это экспозиция главного героя, где Евгений Онегин сидит перед экраном телевизора спиной к зрителям и смотрит отрывок, в котором транслируется «бесконечная железная дорога». Режиссер показывает зрителю Евгения Онегина, игра которого говорит о его постоянных метаниях, как в жизни, так и в мыслях. На протяжении всей оперы, звучат фразы, подчеркивающие его непостоянство и легкомыслие, при этом органично переплетаясь с характерной Онегину консервативностью.

Драматургия оперы «Евгений Онегин» выстроена таким образом, что мы с самого начала понимаем – это история не просто о молодом Онегине, его внутренних переживаниях и жизненном пути, а о чем-то несколько ином, философском...

В работе над либретто П.И. Чайковский старался сохранить текст первоисточника и максимально приблизить к сюжетной линии романа. Параллели оперы и романа очевидны в отношениях главных героев –

Евгений Онегин и Татьяна Ларина, Владимир Ленский и Ольга Ларина. Наряду со сходством элементов драматургии романа и оперы есть существенные различия, которые дают пищу для творчества современным режиссерам-постановщикам.

Действие происходит во второй половине XIX века. Это можно понять по художественному замыслу, по одежде и по декорациям. Крестьяне заменены на разнорабочих. «Девицы-красавицы» – это швеи. Образ матери Татьяны Лариной режиссер показывает с позиции Запада и его представлениях о характере и нраве русской женщины, которая склонна к распитию спиртных напитков, «бреет головы своим подопечным», и перед зрителем открыто демонстрируется матриархат. Няня же в этой постановке персонаж второстепенный, словно начинает подготовку к уходу в загробный мир. Татьяна – не такая уж и ранимая личность, как предполагается в романе, а наоборот она словно идет по стопам Лариной – старшей, и уже виднеются моменты повтора жизни матери, это замечается и по смене характера, который мы видим в начале и в конце. Ну а Ольгу, режиссер по своей задумке кардинально менять не стал.

Мужская часть этой оперы, а именно Онегин и Ленский, тоже остались максимально нетронутыми, только изменены во временной плоскости. Все осовременено, будто режиссер проводит аналогию в человеческих отношениях того времени и нынешнего. С этим моментом, пожалуй, согласимся... ведь в целом проблематика остается неизменной. В данной картине Евгений Онегин показан как – «деревенский плейбой», который своей харизмой готов ослепить любую девушку. А Ленский – «меланхоличная богема» или творческая интеллигенция во всей красе.

В целом, обратим внимание на самые яркие моменты из этой оперы, которые полны метафорами и аллегориями.

Один из моментов, где скрыта аллегория – это сцена письма Татьяны. В глаза сразу бросается печатная машинка и используемый режиссером «кинематографический» способ наложения событий действия в одно и тоже время, но в разных локациях. Сцена переворачивается, и мы оказываемся в саду, где под контролем Няни маленький мальчик или же это её внук копает яму. В итоге эта сцена-аллегория, в которой Няня оказывается с письмом Татьяны в выкопанной мальчиком яме, указывает на фиаско будущей взаимной любви героев.

А в сцене именинного праздника у Лариных все гости буйствуют и устраивают хаос повсюду... картина выступает контрастом событий в романе. От красивых танцев, французского этикета, которые описываются у А.С. Пушкина не остается ничего. Контраст эпитетов и действия в опере:

*Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.*

Подытоживая критические высказывания о постановке немецкого режиссера Андреа Брет следует отметить, что критично охарактеризован русский быт, через пьянство, развратное поведение слабого пола, грязь, нищету и безкультурие. Данная постановка так и взрывается от большого количества ненависти, однако для чего это показывает режиссер на Зальцбургском фестивале остается непонятным... Стоит лишь догадываться не отсылка ли это ко Второй мировой войне. Здесь отчасти присутствуют люди – военнослужащие, которые не в лучшем своем обликии, а именно в тяжелом алкогольном опьянении, а ветераны войны спокойно наблюдают за всем происходящим. И кстати, стоит заметить еще одну метафору. В качестве ветеранов сидят одни женщины с повязками «Герой труда», опять – таки с предпосылками на матриархат. От такого количества не схождений, может нарушится общее впечатление об опере. Поэтому, в данном случае новое – не всегда хорошо.

Опера выстроена под современное прочтение. Еще одна картина, где мы на балу в усадьбе Гремина, в котором мы наблюдаем не прекрасный полонез, описывающий светскую встречу, а видим разъярённый обслуживающий персонал, танцующий рок – н- ролл под великолепную музыку П.И. Чайковского. Это как раз и говорит о современной интерпретации... было весело, но не более.

В целом, стоит повторить, что опера построена на субъективном представлении режиссера-постановщика о России, русской культуре, русской музыке и о П.И.Чайковском. Для отвлечения от обычных режиссерских постановок к просмотру рекомендуется, объективно постановка с глубоким смыслом и с прекрасными солистами. Опера «Евгений Онегин» Зальцбургского фестиваля – это не новая современная трактовка, а тривиальность с «нотками мести».

Пермский государственный театр оперы и балета.

Режиссер: Г.Исаакян, 2018 год

Расписанные стены, книжные полки, главные персонажи в белых легких платьях и неприметных фраках... всё это про постановку Исаакяна, в которой действие проходит в библиотеке. И это идея оказалась с «двойным дном». Вначале долго не мог понять, что хотел сказать режиссер, художник. Можно подумать, что в Пермском театре не хватило бюджета на декорации, и поэтому было принято такое решение. Однако, к концу первой картины, когда выходят прислужники и переставляют декорации, я наконец понял где я нахожусь, и кто эти прислужники на самом деле. Переставленные декорации, смена расписных рукописных стен

– это не что иное как, нахождение в книге. Да – да, именно книга. Книга в данном случае – это тот самый роман «Евгений Онегин». Такой режиссерский ход меня очень сильно заинтересовал, и я не мог оторваться от всего происходящего, хоть и знал дальнейшие действия, как и персонажей, так и оперы в целом. В этой постановке все было достаточно минимизировано, но при этом ощущения и восприятия от просмотренного были такие, будто бы сцена была забито огромными декорациями и помпезными, пышными платьями. И только после этой постановки я понял, что в постановках не имеет значение внешнее составляющее, а главное внутреннее содержание. Как бы банально это не звучало.

Как излагалось ранее, расписные стены создавали иллюзию страниц, которые от действия к действию переворачивались и переносили в новое или продолжали старое начатое. А тех самых прислужников, которые меняли и расставляли декорации, приравняем к «скоротечности времени». Как известно, и в романе, и в опере за основу всего взято время. И здесь как нигде, тема со временем очень актуальна. Поскольку время меняет состояние персонажей, восприятие, жизненные принципы. Не говоря уж о физиологической составляющей. И многие события, происходящие в опере и романе, режиссер логично связывает. Одна из связок была сцена письма Татьяны и смерти Ленского, показывая и там, и там, листопад из писем. Во многих моментах режиссер словно говорит, «не сделав бы того, не получилось бы другое...». То есть, если бы Татьяна тогда не написала бы письмо, «не заварилась бы эта каша», которая понесла за собой смерть. И таких моментов очень много, когда режиссер пытается достучаться до зрителя. Как и Пермский театр, так и режиссер для нас нечто новое. Все очень доступно и понятно... Это многого стоит.

Что касается хора, они здесь словно играют роль часов «минуты, секунды». Они появляются и переносят в другое время и все действия главных героев оправдываются. Вся постановка немного напоминает какие – то эскизы или кукол... и костюмы и декорации... они словно кажутся набросками.

Михайловский театр оперы и балета
Режиссер: А.Жолдак, 2013 год

Данная постановка таит в себе много скрытых смыслов, с элементами перфекционизма отсюда и критические высказывания об интерпретации молодого режиссера. Опера выдержана в черно-белых тонах: белые стены, белые костюмы, словно описывают состояния души главных героев, и в ту же очередь минимальные «капли» черного говорят о другом. Татьяна и Ольга, они здесь еще «не измотанные» судьбой, наивные девочки (в белой одежде). Что касается, Лариной и Няней, по ним видно, что судьба их прилично «измотала» и сделала их такими какими они яв-

ляются на данный момент. Онегин и Ленский здесь словно второстепенные персонажи «пришли-ушли». В эту постановку, режиссер добавил дополнительных персонажей: карлик, слуга, маленькая девочка. Все эти персонажи вроде как не несут никакой важности, но с участием именно этих второстепенных ролей опера заиграла новыми красками.

Остановимся подробнее на характеристиках второстепенных персонажей, так как режиссер все внимание акцентирует именно на них. Карлик – вечно недовольный, шумный, местами раздражающий всех маленький дед с бородой, которая на протяжении постановки меняет цвет и длину. По – моему мнению, это ничто иное как «судьба» или «жизнь» ... Он дирижирует хором, и местами поправляет их одежду или направляет главных героев в нужное место. Он в принципе делает на сцене такие непредсказуемые вещи, что каждый раз от увиденного вздрагиваешь и думаешь «... да не, куда еще непредсказуемо...».

Как не странно, когда все персонажи в белых одеяниях... Онегин как смерть в черном, да еще и с грибом в банке, который он в ходе действия оперы дарит Татьяне. А в одной из сцен он бросает черные бусы на голову Татьяне, словно «одаривает» ее каплями черноты. Своей черноты. Татьяна же своим неадекватным поведением на сцене, напоминает пациентку психологической лечебницы, но не долечилась до конца. Но суть не в этом. На мой взгляд, режиссер не зря показывает Онегина в черной одежде, будто бы показывая, несчастье. С каждым появлением Онегина – Черного, в жизни, а именно в том самом карлике появляются такие же «черные» элементы. Не говоря уже о появлении черных часов, на идеально белых стенах. Одним словом, с появлением господина Онегина, все пошло «коту под хвост». Кстати, не зря на сцене появляется статуэтка, то ли кота, то ли собаки. И еще, в этой опере все отзеркаливается. Начиная с мелочей, которые описываются в либретто, заканчивая внутренним состоянием персонажей. Все в точности да наоборот.

Данная постановка переполнена спецэффектами... Хоть они и не всегда уместны, но зрелище очень красивое. На протяжении всей постановки черное вытесняет белое. И все светлое сменяется на темное.

Каждая история, говорит о каких – то своих переживаниях. Она полна своими эмоциями. Объединяет, безусловно, все просмотренные постановки - образ и раскрытие Татьяны, как личность. В каждой постановке режиссер пытается вложить свое видение для ее образа. Интересно было наблюдать за состоянием хора, а именно, какую роль они играют в тех или иных постановках. Ну и по общему состоянию, конечно, преобладает постановка Михайловского оперного театра. Постановка оставила незабываемые впечатления.

Были и моменты, которые не понравились в той или иной постановке. Декорации, актерская игра, душевная передача образа, костю-

мы, ну и конечно режиссерский ход на высоте. Все доступно и понятно. В завершении становится понятным истинная роль режиссера, роль художника в театре, опере.

Каждая постановка – это новое видение режиссера, новый взгляд на старое.

Tursunova Diana, Alpeisova G. T.

FLUTE AS PART OF AN ORCHESTRA AND AN ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS

Турсунова Д.Е.,

Альпеисова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

ФЛЕЙТА В СОСТАВЕ ОРКЕСТРА И АНСАМБЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Оркестр казахских народных инструментов занимает важное место в казахской музыкальной культуре. Он прошел большой исторический путь становления и развития. Его жизнь началась в начале 30-х годов прошлого столетия. Основателем и художественным руководителем, первым дирижером ныне Казахского государственного академического оркестра им. Курмангазы был народный артист КазССР, профессор А.К. Жубанов.

Оркестр казахских народных инструментов им. Курмангазы стал одним из лучших коллективов бывшего Советского Союза. Он был создан по образцу знаменитого русского оркестра народных инструментов, основанного В.В. Андреевым в 1888 году. Главной целью В. Андреева было создать оркестр, построенный по принципу симфонического, в основу которого легли бы народные русские инструменты. Первыми народными инструментами, обогатившими звучание ансамбля, были домбры, гусли и балалайки [5].

Также, в создании Казахского оркестра им. Курмангазы важную роль сыграли те события, произошедшие в Москве. Обществом изучения Казахстана был организован концерт в октябре 1923 г., целью которого было познакомить общественность с музыкальным наследием казахского народа. На концерте выступал оркестр народных инструментов под руководством Г.П. Любимова. Следующий концерт прошел в 1927 г. в Малом зале Московской консерватории, где прозвучали казахские народные кюи «Сары-Арка», «Аксак Кулан» и «Косбасар» в обработке А.В. Затаевича в исполнении оркестра русских народных инструментов.

Все это способствовало созданию оркестра казахских народных инструментов. После концерта председателем «Общества по изучению Казахстана» было написано сообщение Совнаркому Каз ССР: «Если возможно создание оркестра из русских домбр, значит возможно и создание оркестра из казахских домбр. Время для организации национального казахского оркестра пришло. Организатор и творец Государственного оркестра старинных русских инструментов Г.П. Любимов согласился взять на себя организацию оркестра казахских инструментов, если ему будет оказано надлежащее содействие» [2, с. 4].

Исторический путь казахского оркестра начался с небольшого домбрового ансамбля, в котором с 1933 года, одними из первых участников были 11 студентов Алматинского музыкально-драматического техникума - Махамбет Букейханов, Лукпан Мухитов, Ганбар Медетов.

В апреле 1933 года при руководстве А.К. Жубанова, был организован научно-исследовательский кабинет и музыкально-экспериментальная мастерская при Алматинском музыкально-драматическом техникуме, целью которого было изучение тембрового своеобразия народных инструментов, вопросы усовершенствования домбры и кобыза, создания их семейств, сбор и запись образцов казахской народной музыки. В связи с этим к работе были приглашены Е.Г. Брусиловский и братья Борис и Эмануил Романенко. Сотрудники музыкально-экспериментальной мастерской на примере В.В. Андреева, с помощью братьев Романенко представили образцы новой домбры. Первым испытателем домбры, сделанной братьями Романенко был Махамбет Букейханов. Эта домбра отличалась мелодичностью тембра и внешним видом.

В первые годы становления домбровый ансамбль быстро и с большим успехом начал выступать по радио и в учебных заведениях. К весне состав уже расширился до 17 человек. В это время в качестве кантиленного инструмента, заменяющего кобыз, была введена скрипка, а вместо сыбызгы- флейта. На них играли студенты музыкального отделения – Газиз Дугашев (скрипка) и А. Бектасов (флейта). Этот небольшой домбровый ансамбль был зародышем казахского национального оркестра, получившее всеобщее признание на I Всеказахстанском слете деятелей народного искусства в июне 1934 г. Большое влияние по формированию оказало постановление КазЦИКа об итогах I Всеказахстанского слета от 21 июня 1934 г., где говорилось о том что из числа участников ансамбля организовать оркестр народных инструментов.

В состав оркестра им. КазЦИКа со студентами музыкально-драматического техникума вошли замечательные мастера: домбристы Лукпан Мухитов, Кали Жантлеуов, Махамбет Букейханов, Науша Букейханов, Уахап Кабигожин, Габдильман Матов, исполнители на сы-

бызгы Исхак Валиев, Жаппас Каламбаев. С 1 сентября 1934 г. по приказу Наркомпроса в музыкальном техникуме был организован класс казахских народных инструментов. В 1935 году на базе того, что творческий рост оркестра был настолько значительным, создали Казахскую государственную филармонию им. Джамбула, художественным руководителем и директором которого, назначается А. Жубанов.

Под руководством А. Жубанова оркестр перешел от многовековой традиции сольного исполнения к оркестровому звучанию. Было сложно добиться исполнения единой редакции кюев и песен, в котором обычно каждый музыкант играл по-своему. Таким образом У. Кабигожин передал в своем исполнении кюи Курмангазы «Сары-Арка», «Балбраун», «Серпер». Вариант исполнения Кабигожиным этих кюев стал образцом и принят для коллективного исполнения. Науша Букейханов принес свою манеру исполнения кюев «Косалка» и «Топан» Даулеткерей, «Кобик шашкан» Курмангазы. От Кали Жантлеуова оркестр принял кюи Курмангазы «Адай», «Кайран шешем» и «Акбай» [3, с. 36-37].

Работа артистов в 1937 г. Казахского народного оркестра начинается с овладением нотной грамотой и переходом исполнению произведений русской и западной музыкальной классики. Звучание казахского оркестра значительно расширился с добавлением инструментов симфонического оркестра - скрипок, флейт, гобоев и кларнетов, что приблизило его к исполнению произведений симфонического характера. Добавление симфонических инструментов привело к тому, что деревянно-духовые инструменты стали заглушать, а оркестр потерял свою тембровую специфичность и национальное своеобразие. Поэтому в 1940 г. они были исключены с состава народного оркестра. В 1944 г. 7 августа был опубликован указ о присвоении оркестру имени казахского народного композитора Курмангазы. Появление флейты в оркестре казахских народных инструментов связано с творческой деятельностью Шамгона Кажгалиева.

Шамгон Кажгалиев – первый профессиональный казахский дирижер, педагог, домбрист, Заслуженный артист Казахстана, Народный артист СССР, профессор, Кавалер ордена «Парасат», приемник А. Жубанова.

В 1948 году Ш. Кажгалиев вместе с Х. Тастановым устраиваются в группу домбр в оркестр им. Курмангазы. С 1950 г. Кажгалиев становится дирижером оркестра в возрасте 23 года. С 1952 года становится художественным руководителем и главным дирижером оркестра. В 1953 г. оркестр становится обладателем 1 места в Всемирном фестивале прошедший в г. Бухарест.

По инициативе главного дирижера и художественного оркестра Ш. Кажгалиева для богатства колористического, динамического и

технического звучание в 1950-1958 г. в состав оркестра вводятся некоторые деревянно-духовые казахские усовершенствованные инструменты. С 1950 г. начинается второй этап реконструкции инструментов с мастером К. Касымовым и московскими мастерами К.Дубовым и С.Фетодовым, что способствовало расширению выразительных средств казахских инструментов. В настоящее время состав оркестра включает в себя группы таких инструментов, как: домбыра, бас домбыра, домбыра контрабас, кобыз, бас кобыз, кобыз контрабас, альт кобыз, кыл-кобыз, баян, флейта, гобой, прима, шертер и ударные инструменты.

В 1964 году после окончания учебы в Санкт-Петербургской консерватории, Ш. Кажгалиев возвращается в оркестр им. Курмангазы. В то время директором государственной филармонии был композитор – С. Мухамеджанов. В 1965 году Кажгалиев расширяет состав оркестра с 40 участников до 90 человек, также решил оснастить оркестр деревянно-духовыми инструментами и баяном, пригласили флейтистку из Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы – Айкыз Машурову. В 70-е годы добавили гобой – Т. Ткишева и вторую флейту - С. Хамитова и К.И. Муканова. В 1978 году оркестру был присвоен статус «Академический», после этого Кажгалиев ставит перед правительством вопрос о выделении оркестра из филармонии, в течении одного месяца оркестр становится отдельным учреждением [1, с. 108].

Машурова Айкыз Абдулловна – флейтистка, окончила Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы (выпуск 1966 год) в классе И.П. Коноплева. Во времена работы в оркестре Айкыз Машурова участвовала на 23-м и 24-м съезде Коммунистической партии Советского Союза (КПСС). Она проработала в оркестре 12 лет. По воспоминаниям А. Машуровой флейта во времена Ш. Кажгалиева занимала солирующую роль. В основном оркестр исполнял народные кюи. Особенно ей запомнился кюй Курмангазы «Серпер». А. Затаевич - русский музыкальный этнограф, которые впервые записал и опубликовал кюй «Серпер» пишет о нем: «Несомненно лучший из всех кюев Курмангазы, и один из лучших во всей приведенной в настоящем труде, коллекции. Маленький шедевр двухголосия со смелым использованием интервала секунды, и при всем этом, - типичнейшая казахская музыка!» [4, 36 с.]. По словам А. Машуровой: «Шамгон Кажгалиев подходил философски к народным кюям, много работал над содержанием произведения. Кюи в то время не были прописаны в нотном тексте, все кюи исполнялись на слух».

С 2007 года по настоящее время Асель Алимбаева является концертмейстером духовой группы Казахского государственного акаде-

мического народного оркестра им. Курмангазы. Окончила Казахскую национальную консерваторию им. Курмангазы (выпуск 2002 год).

Айжан Бегиндикова – флейтистка, окончила Казахскую национальную консерваторию им. Курмангазы (выпуск 2012 год). С 2011 года по настоящее время работает в Казахском государственном академическом оркестре народных инструментов им. Курмангазы.

В феврале 2021 года в Казахском государственном академическом музыкально-драматическом театре им. Калибека Куанышбаева открывается ансамбль народных инструментов. Основателем и дирижером является лауреат международных конкурсов - Маралжан Мырзакулова. Репертуар ансамбля народных инструментов богат казахскими кюями и произведениями современных авторов. Особенностью ансамбля является то, что каждый исполнитель не только играет на одном инструменте, но и владеет несколькими инструментами.

Ансамбль двукратный обладатель 1-го места и Гран-при на Международном фестивале и конкурсах «Asia Folk 2021» в Монголии и «Nouvelles Etoiles» во Франции. Участники ансамбля являются лауреатами международных конкурсов, сформированы из 18 лучших универсальных музыкантов: Жетпис Нурмаганбетов, Нурболат Сахы, Алибек Каирбек, Дастан Жиеналин, Данияр Хамзин (домбра), Аида Абенова, Аяжан Темирханова, Айгерим Ашимова, Мансия Жакыпбай (прима кобыз), Алемгуль Нурлан (кыл-кобыз), Алтынай Багдат, Аружан Санабаева (шертер), Диана Турсунова (флейта, саз сырнай), Бекзада Самиголла (жетыген, кобыз), Акылбек Ануар (бас, баян), Мадияр Абай (баян), Темирлан Шокенов (домбра, даулпаз), Куаныш Рахмет (ударные инструменты).

Участники ансамбля на примере: Жетписа Нурмаганбетова, Акылбека Ануара, Темирлана Шокенова, Нурболата Сахы и Куаныша Рахмета представляют свои авторские произведения, написанные специально для ансамбля, что в свою очередь также является одной из изюминок.

С участием ансамбля народных инструментов Государственный академический казахский музыкально-драматический театр им. К. Куанышбаева представил премьеру спектакля «Баян Сулу – Козы Корпеш». История любви «Козы Корпеш – Баян Сулу» одна из великих наследий казахского народа. Спектакль представлен в современной постановке, над премьерой работали 2 месяца. Премьера состоялась 17-19 июня 2022 года. Автор – Габит Мусрепов. Режиссер-постановщик - Гульназ Балпеисова. Дирижер - Маралжан Мырзакулова. Композитор - Олег Синкин.

Следует отметить, что флейта хоть и является европейским инструментом, он органически вошел в состав оркестра и ансамбля казахских народных инструментов, проникся национальными

исполнительскими элементами, как в манере исполнения, так выразительными возможностями.

Литература:

1. Бейсембек Т.Р. Шамғон Қажғалиев: Монография – Алматы «Өлке» баспасы, 2007. – 232 стр.
2. Гизатов Б. Заслуженный коллектив республики Казахский государственный орден Дружбы народов академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы. Очерк творческого пути. Алматы: «Гылым», 1994. – 207 стр.
3. Гизатов Б. От кюя до симфонии: статьи, материалы, исследования – Алма-Ата: Жалын, 1976. – 168 с.
4. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк – Пресс, 2001. – 280 стр.
5. Мищенко Л. А. Великорусский оркестр В.В. Андреева как межкультурный феномен (к 120 летию создания)

Saduev Beksultan

PIECE “HALO” BY SANZHAR BAITEREKOV

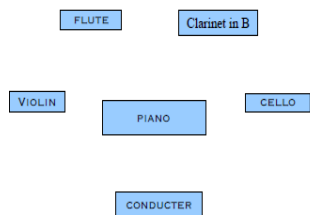
Садуаев Б.Е., Акпарова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор

ПЬЕСА «HALO» САНЖАРА БАЙТЕРЕКОВА

Произведения одного из известных и успешных композиторов современности, лауреата международных конкурсов, художественного руководителя и основателя ансамбля современной музыки «Игеру» Санжара Байтерекова исполняются на крупнейших отечественных и международных сценах по всему миру. Изучив международный опыт, С. Байтереков давно задумал создать такую атмосферу в Казахстане, которая позволила бы современному искусству заинтересовать отечественную публику» [1, с.21].

Ярким примером выступает пьеса «*Halo*» написанная в 2012 году во время Второй международной академии молодых композиторов в городе Чайковском и посвящена жене композитора Байтерековой Айкумис.



Задумка пьесы – изобразить в языке оптический эффект кольца вокруг Солнца или Луны, называемый гало, который возникает благодаря ледяным кристаллам в нижнем слое атмосферы.

Форма пьесы состоит из шести крупных разделов, первые пять из которых устроены похожим образом.

Они представляют собой деление остинато в партии фортепиано – тот самый центр, «источник света» – с постепенным накоплением тембровых и фактурных элементов других инструментов – «галло».

Рисунок 1 Halo. Рассадка музыкантов

Исключением является четвёртый раздел, которому предшествует небольшая интермедия из шести тактов. О её подчинённом положении говорит выключение фортепиано и смена темпа (четверть = 58) в т. 115. Вероятно, в т. 121 должен вернуться начальный темп (четверть = 78): об этом свидетельствует возвращение остинато, а также то, что темп снова меняется на 58 с наступлением шестого раздела в т. 189, однако в партитуре отсутствует обозначение возвращения начально темпа в т. 121.

Первый раздел занимает 60 тактов, из которых первые 28 тактов фортепиано играет соло. Партия фортепиано представляет собой репетиции одной клавиши – *d* малой октавы – с медленным *glissando* треугольника, который водится вдоль струн рояля.

В тт. 29-37 играет виолончель: здесь её партия представляет собой приём, называемый *tapping* – удар пальцем левой руки по струне. Приём сам по себе тихий, однако удар достаточной силы даёт звук определённой высоты, а иногда даже два звука, заставляя колебаться обе части струны, разделяемые пальцем (от подставки до пальца и от пальца до порожка).

В т. 37 вступает флейта и до т. 47 её партия представляет собой только вистл-тон, то есть едва слышимый обертон-свист в третьей октаве. В тт. 48-52 в партии флейты звучат активные микрохроматические пассажи с шумом тридцать вторыми, затем в тт. 53-54 в партии флейты чередование открытых и закрытых звуков (*ordinario* и внутрь флейты).

Последние шесть тактов раздела (тт. 55-60) представляют собой каденционную часть с накоплением материала и выбросом напряжения в кульминации. В т. 55 вступает кларнет, который на протяжении всех шести тактов играет расщеплённый тон (*son fendu*) *d* малой октавы, а в партии флейты в это время игра внутрь инструмента двойным стаккато (фонемы «t», «k») с постепенным восходящем *glissando* пальцев и *crescendo*.. В тт. 57 и 58 по очереди вступают скрипка и виолончель на *sul ponticello* с пережимом – именно здесь на время исчезает остинато фортепиано, но уже в т. 59 исподволь остинато возвращается, начинаясь с нюанса *pppp*. После *sforzando* в партиях струнных по достижении *sul tasto* на четвертую долю 60-го такта, в партии флейты двухоктавный флажолет (*d*³ на аппликатуре *d*¹), а в партии кларнета – передувание на высокий регистр расщеплённого тона *d*.

Второй раздел вдвое меньше, его масштаб – 29 тактов (тт. 61-89). На протяжении первых девяти тактов здесь звучит фортепиано (остинато на секунде *d-e*) в паре со скрипкой. В партии скрипки *tapping* – приём, с которым вступала виолончель в тт. 29-37. В третьей цифре (т. 70) вступает флейта с вистл-тоном, а в т. 71 вступает виолончель, играющая *col legno battuto* со сменой положения смычка (трости) между *extr. sul pont.* и *sul pont.* В партии флейты начинается постепенное глиссандо с двойным стаккато внутрь флейты. В т. 83 вступают кларнет и виолончель, а в т. 84 вступает скрипка и останавливается остинато фортепиано. В партиях струнных вновь пережим, на этот раз с тремоло, и постепенный переход от *ponticello* к *tasto*, а у кларнета – расщеплённый тон *d*.

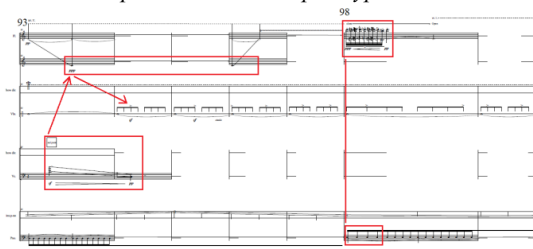
Последние два такта раздела – шумовая и «инструментально-техническая» кульминация: за короткий промежуток времени здесь звучит неслыханное ранее в пьесе число инструментальных техник. Кроме того, размер меняется на $2/4$, то есть фактически масштаб этой шумовой кульминации равен одному такту в размере $4/4$. Здесь так же, как в конце первого раздела, восстанавливается остинато фортепиано (т. 88).

Третий раздел немного меньше второго – 24 такта (тт. 90-113). Основная часть раздела содержит два функциональных элемента: *основной* – остинато фортепиано, звук скрипки, играющей смычком по головке за порожком, и вистл-тон с трелью у флейты, и *контрастный* – вставки глиссандо виолончели (с тремоло) и фрагменты, где игра на флейте сопровождается пением, а также один фрагмент в т. 98 с игрой внутрь флейты. Таким образом, в третьем разделе слиты воедино этапы начального остинато и постепенного накопления дополнительного материала.

Местоположение контрастных вставок совпадает с некоторыми важными событиями в фактуре: в т. 94, после вступления виолончели и появления голоса в партии флейты, у скрипки появляются нерегулярные акценты. Если в партии фортепиано в тт. 88-97 повторялась нота *d* при постоянно зажатой *e*, то одновременно с шумовой вставкой флейты в т. 98 *d* и *e* меняются местами: *e* повторяется, *d* зажата. В такте 107 вступает кларнет без мундштука, и в этом же такте вступает виолончель, а в партии флейты появляется голос. Как соотносятся контрастные вставки с прочими изменениями в фактуре показано на *рисунке 2*

Со вступления кларнета в т. 107 начинается каденционная часть третьего раздела, которая занимает семь тактов, после чего следует генеральная пауза с фермой на две секунды. Каденционная часть третьего раздела оказывается более насыщенной, плотной, контрастной.

Рисунок 2 Halo. Третий раздел, тт. 93-99. Соотношение контрастных вставок и прочих изменений фактуры



В партии кларнета в тт. 107-111 совмещаются смена аппликатуры и артикуляция различных фонем, звуковой результат – различный шум с меняющимся регистром. Флейта начинает играть шумовую фигуру с *glissando* и двой-

ным стаккато со второй половины 109-го такта и до 111-го такта.

Партии струнных инструментов в т. 110 содержат удары, рикошеты и *sforzando* и создают звуковой образ, напоминающий облако разнотембровых шумов из заключительной части второго раздела. Однако уже в следующем такте в партии скрипки возвращается приём ведения смычка по струнам за порожком, а у виолончели – тремоло тростью (*col legno tratto*) и *glissando* флажолетов.

Духовые в тт. 112-113 перенимают инициативу: их партии насыщены шумовыми пассажами из ударов клапанов, игры внутрь инструмента и такими приёмами, как *tongue ram* и *jet whistle*.

Интермедия в тт. 115-120, несмотря на небольшой масштаб – шесть тактов в размере 2/4, – важна для формы целого, так как создаёт рельеф, будучи отличным разделом от прочих. В партиях струнных инструментов пережим без тремоло с нерегулярными акцентами, партия виолончели при этом содержит переходы от *sul ponticello* к *ordinario* и *sul tasto*. В партиях духовых преимущественно шум с *frullato* (кларнет по-прежнему без мундштука) и отдельные *sforzando* с приёмом «*tongue ram*» – дискретными тонами в низком регистре, исполняемыми артикуляцией [ft]. В тт. 119-120 флейта, кларнет и виолончель выключаются, оставляя скрипку соло.

В четвёртом разделе возобновляется остинато в партии фортепиано, теперь на клавише *D* большой октавы, а также размер 4/4. Раздел занимает 34 такта (тт. 121-154) и делится на четыре части: соло скрипки (тт. 121-128), соло флейты (тт. 129-137), остинато фортепиано с вистл-тоном флейты (тт. 138-146) и каденционную часть (тт. 147-154).

Первая часть представляет собой продолжение интермедии в партии скрипки: сохраняется пережим и нерегулярные акценты. В т. 126 к этим характеристикам добавляется восходящее *glissando* в постепенно расширяющемся диапазоне, начиная с терции и заканчивая секстой, а также добавляется постепенное изменение положения смычка от *extr. sul pont.* до *ordinario*.

Одновременно с достижением скрипкой звука g^1 в партии фортепиано звучит *sforzando* – это цезура между первой и второй частью четвёртого раздела. Далее звучит соло флейты, имитирующее предшествующее соло скрипки, наподобие вариации-дубля. Партия флейты более пёстрая – содержит *ordinario* и *frullato*, игру внутрь флейты, *tongue ram*, игру с пением, – но разворачивается в том же диапазоне, что и соло скрипки: начинается с h малой октавы и постепенно глиссандирует вверх с т. 133.

Третья часть четвёртого раздела представляет собой разрядку, отдых после насыщенной первой половины раздела. На протяжении девяти тактов (тт. 138-146) звучит только остинато у фортепиано и вистл-тон у флейты в унисон с пением на высоте d^1 .

Каденционная часть занимает восемь тактов (тт. 147-154) и начинается с двойного стаккато внутрь флейты, как и в первых двух разделах. В т. 149 вступают струнные с *extr. sul. pont.*, в партиях которых чередуются россыпь постепенно восходящих хроматических звуков и трели. В т. 150 выключается остинато фортепиано, а в т. 151, впервые с окончания второго раздела, вступает кларнет с мундштуком и играет постепенно восходящую трель в малой октаве, затем в тт. 154-155 – расщеплённый тон d малой октавы.

	вст.	i	m	t
I (60 т)	-	28 т	26 т	6 т
	-	P-no	+ Vc., Fl.	tutti без P-no

II (28 т*)	-	9 т	11 т	8 т*
	-	P-no, V-no	+ Fl., Vc.	tutti без P-no

Интермедия

III (23 т*)	-	17 т	6 т*	2''	3 т*
	-	i m m m (i) – P-no, V-no (m) – Fl., Vc.	tutti без P-no	G.P	tutti без P-no

IV (34 т)	-	8 т	9 т + 9 т	8 т
	-	V-no, P-no	Fl., P-no	tutti без P-no

Кода

V (29 т)	8 т	17 т	4 т*	4''	3 т*	6 ,,	9 т*
	P-no, Fl.	i m m m (i) – P-no, V-no, Vc. (m) – Fl.	tutti без P-no	G.P	tutti без P-no	G .P	.

* такты в размере $2/4$ подсчитаны как полтакта в размере $4/4$.

Пятый раздел занимает 34 такта (тт. 155-188) и схож с третьим разделом тем, что здесь нет отдельных секций для остиinato и постепенного добавления контрастных элементов. Первые восемь тактов (тт. 155-162) можно назвать вступительными: здесь звучит остиinato фортепиано на клавише *D* большой октавы и вистл-тон с трелью и пением в партии флейты. Основная часть пятого раздела развёртывается в тт. 163-179, главным элементом фактуры здесь являются струнные инструменты, которые исполняют двойные ноты в сверхвысоком регистре на *ext. sul. pont.*, и малая секунда *Cis-D* в большой октаве у фортепиано. К ним добавляются мультифоники у флейты в тт. 164-165, 169-172 и 177-179, а также педальный тон *d* малой октавы кларнета в нюансе *pppp* в тт. 172-179.

В каденционной части пятого раздела (тт. 180-187) размер меняется на $2/4$; фортепиано играет остиinato на клавише *D* контроктавы с приглушённым рукой струнами (без *glissando*), кларнет исполняет расщеплённый тон с трелью и разнонаправленными *glissando* верхнего регистра этого многозвучия. Струнные инструменты в тт. 183-187 впервые играют *spazzolato* – тремоло вдоль струны, быстрые переходы от *ponticello* к *tasto*. В партии флейты в тт. 183-185 восходящее шумовое *glissando* с двойным стаккато, а в тт. 186-187 удары клапанов, *tongue ram*, *frullato* и двухоктавный флажолет. Пятый раздел отделяется от шестого фермой, длительностью в четыре секунды.

Шестой раздел представляет собой *коду* из двух частей, первая из которых напоминает интермедию (тт. 115-120). Как и в интермедии, в первой части коды в партиях струнных пережим без тремоло. Отличие в том, что здесь скрипка играет за подставкой. В партиях духовых шумовые приёмы, *frullato*, *tongue ram*. Кларнет вновь без мундштука до конца произведения. 196-й такт – генеральная пауза с фермой на четыре секунды.

Вторая часть коды занимает 17 тактов (тт. 197-213). Здесь в партиях струнных чередуются разные виды пережима, различные позиции смычка и разнонаправленное ведение смычка. В партии флейты *jet whistle*, *frullato*, удары клапанами, *tongue ram*. В партии кларнета без мундштука – *glissando* с произнесением различных фонем. С т. 204 возобновляется начальное остиinato фортепиано на клавише *d* малой октавы. Завершается пьеса совместным *sforzando*.

XX век в мировой композиторской практике представлен большим количеством направлений, творческих исканий и инноваций. [2, с.86]. В этом плане пьеса «*Halo*» Санжара Байтерекова – это перспектива для развития искусства авангарда в казахстанской музыке, где смело синтезированы элементы суперсовременных композиторских техник с категориями традиционной культуры» [3, с.34].

Литература:

1. Каратаева В. Ансамбль «Игеру» в современной музыкальной культуре. Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Алматы 2020. – 67 с.
2. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2017. – 344 с.
3. Халилова К. С. Байтереков. Концерт для скрипки с оркестром «helios»: проблемы стиля и интерпретации. Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Алматы 2021. – 73 с.

Shansharbayev Kabdul, Mosienko Dina,
FIRST PROMINENT PERFORMERS ON MARIMBA

Шаншарбаев К. Б., Мосиенко Д. М.
кандидат искусствоведения

**ПЕРВЫЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ
НА МАРИМБЕ**

В 1940 году состоялось знаменательное событие для исполнительской школы на маримбе: Пол Крестон сочинил специально для этого инструмента «Концертино». В знаменитом концертном зале «Carnegie Hall» сочинение прозвучало в исполнении Рут Стубер Джейн, солистка популярного американского женского коллектива «Orchestrette Classique». Премьера прошла с большим успехом: Рут Стубер Джейн и автор добились признания слушательской аудитории и критиков. «Концертино» П. Крестона и по сей день входит в репертуар маримбистов.

Важным в становлении маримбы как концертного инструмента стало и сочинение композитора XX века Дариуса Мийо Концерт для маримбы и вибратона. Впервые произведение было исполнено Джеком Коннором с симфоническим оркестром Сент-Луиса под руководством Владимира Гольшмана.

В создании произведения большая роль принадлежит самому Дж. Коннору: он убедил композитора написать концерт. Д. Мийо не сразу взялся за сочинение и, по свидетельству маримбиста, ему пришлось приехать в в Окленд, где преподавал композитор. Исполнитель сыграл концерт перед Д. Мийо, где прозвучали различные произведения от эпохи Барокко впереложении для маримбы.

Для Дариуса Мийо работа над концертом стала экспериментом по поиску новых звучаний, основанных на всем тональном потенциале маримбы. В итоге это произведение стало одним из самых

исполняемых в репертуаре известного композитора XX века, а в целом «Концертино» П. Крестона и «Концерт для маримбы и вибратона» Д. Мийо стали хрестоматийными и обязательными в профессиональном становлении каждого ударника.

Следующим блестящим примером творческого тандема композитора и исполнителя стал «Концерт для маримбы с оркестром», написанным представителем американской композиторской школы Р. Куркой в 1956 г. Особенностью концерта стали два еще не совсем привычных явления в музыке середины XX века: во-первых, произведение написано исключительно для солирующей маримбы; во-вторых – с посвящением выдающейся маримбистке Виде Ченауэт. Впервые произведение прозвучало в 1959 году, два года спустя после внезапной смерти композитора, на сцене «Carnegie Hall», дирижировал Ричард Корн.

По воспоминаниям Виде Ченауэт, она несколько дней встречалась с Р. Куркой, демонстрируя ему звуко-тембральные и технические возможности маримбы, о которых композитор не имел точного представления. Только под впечатлением этих встреч Р. Курка начал работу над произведением, однако дописать его он не успел. И поскольку две первые части композитор отдал В. Ченауэт для работы, финал был дописан исполнительницей как дань памяти и уважения автору.

Текст первой части концерта содержит широкие скачки в быстром темпе, требующие виртуозной двоечной и октавной техники. Однако, повторить технические достижения В. Ченауэт могут не все современные исполнители, которые упрощают трудности за счет игры на четырех палках.

В медленной второй части Р. Курка использует четырехголосие. В звуковой строй аккордов входят звуки, расположенные далеко друг от друга. Это является определенной сложностью, поскольку требуют больших растяжек и между палками, и между руками и виртуозной грациозной техники. Следствием становится уникальный тембровый эффект, в очередной раз подчеркнувший прекрасные концертные возможности маримбы

Знаковой фигурой в исполнительском искусстве на маримбе стал американский маримбист Клэр Омар Муссер. Его творческая деятельность многогранна: исполнитель активно гастролировал, участвовал в создании и производстве новых звуковысотных клавишных ударных инструментов, сочинял и умело перекладывал сочинения для маримбы.

Как вспоминал сам К. Муссер, любовь к маримбе началась после прослушивания на фонографе Т. Эдисона некоторых записей оркестра военно-морских сил США. Произведение «Four little black berries» Л. Коннора вызвала, по словам исполнителя, «большой шум в зале. Люди свистели, кричали, аплодировали и просили повторить еще раз...» [цит. по: 5, с. 97].

К. Муссер стал известным исполнителем в США. Его концертные программы горячо воспринимала слушательская аудитория. Музыкант играл сочинения И. Баха, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона и Н. Паганини в переложении для маримбы, выступая в качестве солиста Чикагского симфонического оркестра.

Организаторский талант К. Муссера проявился при создании оркестра маримб. Его коллектив «All Girls» состоял исключительно из девушек и пользовался значительной популярностью, особенно среди солдат воинских частей, где чаще всего и выступали музыканты.

Были и другие коллективы К. Муссера, которые успешно выступали. Так, в 1933 году он организовал коллектив «International Marimba Sympony Orchestra» из 100 человек для музыкального сопровождения Всемирной выставки «A Century of Progress Exposition». Позднее коллектив уже под другим именем «Imperial Marimba Symphony Orchestra» выступал не только в США и но в ряде стран Европы.

Еще одна интересная грань таланта К. Муссера связана с поисками усовершенствования маримбы. Компания «J.C. Deagan. Inc.» пригласила его продавцом маримб. Идея усовершенствования инструмента настолько его захватила, что маримбист занял впоследствии должность главного конструктора маримб, а в 1948 году он уже основал компанию по выпуску маримб под своим именем.

Не менее успешен К. Муссер был и как преподаватель. Он работал в Северо-Западном университете штата Иллинойс. Среди выпускников класса – Вида Ченаут, которая так охарактеризовала работу К. Муссера: «Если вы серьезно хотите заниматься на маримбе, то у вас нет никакой альтернативы, как только идти в Северо-Западный университет, чтобы учиться у Муссера» » [цит. по: 5, с. 101].

Прекрасно осознавая, что для маримбы требуется репертуар, К. Муссер делал переложения для маримбы произведения композиторов (главным образом, романтиков) и сам сочинял. Например, в подражание Ф. Шопену он написал пять этюдов и 2 прелюдии.

В «Этюде» ля-бемоль мажор Ор.6, № 2, «Прелюдии» соль мажор Ор.11, № 3 и «Этюде» до мажор Ор.11, № 4 – оригинальных произведениях К. О. Муссера, использована техника игры двумя палками с применением арпеджио и гамообразных пассажей для всего диапазона маримбы. В некоторых других произведениях автор применяет аккордовое звучание с использованием четырех палок.

В целом все произведения К. О. Муссера написаны с расчётом на обладание исполнителем высокой маневренности, предполагающей быструю изменчивость в позиционировании тела по отношению к инструменту. «Технические требования, выдвигаемые композициями К. Муссера способствовали появлению новых методических стандартов

для обучающихся на звуковысотных клавишных ударных инструментах» [цит. по: 5, с. 102].

В числе произведений, созданных специально для маримбы в период ее признания, этапными стали «Сюита» № 1 Е. Ульриха и «Мираж» Б. Роджерса. Оба произведения прозвучали на премьерном исполнении в «Town Hall» (г. Нью-Йорк), были очень тепло встречены критикой и публикой. Оба произведения содержали новые приемы игры, также в дальнейшем ставшие обязательными для технического оснащения последующего поколения маримбистов.

Например, в сюите У. Ульриха в первой и третьей части необходимо играть двумя палками, но в третьей части, стилизованной под звучание церковного хора, исполнитель должен использовать четыре палки с не использованным ранее обозначениемигровой точки нанесения ударов палками: «на место прохождения соединительного шнура» или «постепенного перехода от края к центру пластины».

Второе произведение («Мираж»), прозвучавшее в «Town Hall», написано Б. Роджерсом, который ранее слышал виртуозную игру Ченаут. Профессор Роджерс преподавал композицию в знаменитой Истменскоц школе музыки Рочестерского университета (США, штат Нью-Йорк). Для композитора это было первое обращение к маримбе как солирующему инструменту и он вводит в «Мираж» тремоло четырьмя палками, делая в нотном тексте пометку *tremolando ad lib throughout*.

Воспитывая молодых маримбистов, К. Муссер инициировал первый Национальный маримбный конкурс в США, который прошел в штате Иллинойс и привлек более 100 маримбистов из разных городов страны. Победительницей конкурса стала В. Ченаут. Впоследствии она выступала в составе оркестра своего преподавателя.

В. Ченаут стремилась выступать solo. Ее концерты с произведениями И. Баха вызвали немалый интерес: маримбистка играла оригинальные сочинения, а не переложения. Она также инициировала композиторов на создание новых сочинений для маримбы. Е. Ульрих сочинил для ее концерта Сюиту № 1, Б. Роджерс – «Мираж». Авторы ввели в свои произведения некоторые указания, которые касались исполнительских приемов игре на маримбе благодаря В. Ченаут.

В. Ченаут выступала solo и в составе различных оркестров. Ей также принадлежит заслуга первой студийной записи сочинений для маримбы на фирме «Epic Records».

Для истории становления исполнительства на маримбе важна ее учеба в Сан-Карлосе в Гватемале, где инструмент является народным и чрезвычайно популярным. Научным объектом музыканта стала история становления маримбы и ее гватемальские исполнители. Преодолевая сложности, В. Ченаут крупница за крупницей в прямом смысле

добывала полезную информацию: «Многие поездки, связанные с поиском арочных тыква-маримб были безрезультативными. Это большая удача увидеть и услышать этнические маримбы, так как они используются на определенных праздниках, которые происходят нерегулярно, а индейцы, которые играют на тыква-маримбах практикуются на них только ночью, и то не каждый день» [цит. по: 5, с. 107]. Но результатом исследовательской работы исполнительницы стала книга «The marimbas of Guatemala».

Замечательный вклад Виды Ченауэт в истории развития и репертуарного расширения маримбы состоит еще и в том, что она явилась первой исследовательницей истории конструкции инструмента. Этот вклад В. Ченауэт был высоко оценен общественностью: она была введена в Зал славы «Percussive Arts Society» и выбрана как выдающийся музыкант XX столетия Международным биографическим центром Кембриджа (всего центром выбрано 2000 музыкантов из всего мира).

Маэстро и далее продолжила работу по популяризации инструмента, подготовив к изданию несколько сборников из произведений для игры соло на маримбе четырьмя палками и произведениям в сопровождении фортепиано, в составе камерного ансамбля, а также сделал самостоятельные переложения из произведений И. Баха. Огромные усилия Виды Чинауэт общепризнаны и достойно оценены как музыкантами, так научным сообществом: в 1974 году ей присвоили степень PhD в этномузыковедении и звание профессора Оклендского университета.

Для истории становления исполнительства на звуковысотных ударных инструментах важна роль Гэри Бертона, джазового корифея-исполнителя. Деятельность Г. Бертона включает и педагогическую сферу. Впоследствии некоторые его ученики стали профессорами ведущих музыкальных вузов: Жасмин Колберг в «Mannheim University of Music and Performing Arts», а Ши-Е Ву – в «Northwestern University Music Academy».

Яркой личностью в истории исполнительства на маримбе стал Ли Ховард Стивенс, которого называют революционером. Музыкант инициировал появление новых композиций для маримбы, представив более 30 премьер, в числе которых «Grand fantasy» Раймонда Хэльбле и «Variations of lost love» Дэвида Масланки. Новаторские поиски музыкант отразил в методической книге «Method of movement for marimba».

С целью издания нотной и методической литературы, посвященной этому инструменту, он создал музыкальное издательство «Marimba Productions». В методику обучения игре на маримбе он вводит новые термины и понятия, которые получили широкое распространение в педагогической практике в тех странах, где имеется высокий интерес к маримбе.

В конце 1990-х годов Л. Стивенс был одним из организаторов конкурса для маримбы соло. Победители конкурса – ныне всемирно признанные музыканты Ши-Е Ву из Тайваня и Эрик Саммут (Франция).

Привлекала Л. Стивенса и конструкторская деятельность. Он получил девять патентов за свои творческие поиски по усовершенствованию маримбы. Благодаря им появились новые виды палок: длинные из березы (ранее изготавливали из ротанга, стекловолокна, нейлона с определенными стежками на головке палки).

Исполнительское искусство игры на маримбе будет неполным без освещения становления школы в богатой музыкальными традициями Японии. Японские музыканты, также, как и американские, повлияли на весомость инструмента в мире.

В довоенный период звуковысотные ударные клавишные инструменты были привезены в страну военными музыкантами. Следует отметить деятельность ксилофонистов Еши Хираока, Эйити Асабуки. Последний организовал большое сообщество «Токийская ассоциация ксилофонистов» (позднее – «Японская ассоциация ксилофонистов») с численностью более 5000 музыкантов. Еще большей популярности ксилофона способствовало появление преподавания игре на инструменте в общеобразовательных школах.

Таким образом, появление маримбы в 1950-е годы, другого инструмента из семейства звуковысотных ударных клавишных инструментов, было уже подготовлено достаточно высокой популярностью ксилофона в Японии. Э. Асабуки вновь поспособствовал популярности маримбы, отдавая много времени и педагогической работе. В числе его учеников – Кейко Абе (род. 1937). Ее творчество синтезировало достижения западноевропейской и восточной музыкальных культур. Тонкая и мастерская игра исполнительницы получило всемирное признание.

Особый тембр и известная исполнительская виртуозность позволили маримбе получить достойный статус и обрести внимание со стороны композиторов, исполнителей, педагогической практики.

Литература:

1. Михайленко А.Г. Современная книга о маримбе. Новосибирск, 2006.
2. Пекарский М. И. Биография и география барабана. – Музыкальная жизнь. – 1973. – № 9 – С. 18–19.
3. Рало А. А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне. ... Дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2016. 557 с.
4. Chenoweth V. The marimbas of Guatemala. – USA: The University of Kentucky Press, 1974. – 109 p.
5. David Via K. Interview with Abe Keiko. Percussive Notes, Vol. 29, 1991 № 6, pp. 11–13.

СЕКЦИЯ III

ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР. ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Arystanov Azamat, Yeskendirov Nartay

"БОПАЙ ХАНЫМ" BY ROZA MUKANOVA IS THE IMAGE OF «БОПАЙ» IN THE HISTORICAL TRAGIC IN PERFORMANCES

Арыстанов Азамат, Ескендиоров Нартай, PhD доктор

РОЗА МҰҚАНОВАНЫҢ «БОПАЙ ХАНЫМ» ТАРИХИ ТРАГЕДИЯЛЫҚ СПЕКТАКЛЬДЕГІ «БОПАЙ» БЕЙНЕСІ

Тәуелсіздіктің 30 жылдығына арналып жасалған «Бопай ханым» спектаклінің премьерасы елордалық көрермендердің қызығушылығын арттырды, өйткені ұлттық театр өнерінің тарихында тұңғыш рет, сол ұлттық театр өнерінің тарихын ашатын ауқымды тарихи қойылым пайда болды. Абай атындағы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Роза Мұқанованың шығармасы негізінде қойылған тарихи трагедия жанрындағы монументалды қойылым көрермендерге Бопайдың қиын тағдырын баяндады. Ол хан тағының мұрагерлерінің әйелі мен анасы ғана емес, Әбілқайырдың тең билеушісі, оның ақылды кеңесшісі, сенімді тірегі болды. Қазақ хандығының ішкі және сыртқы мемлекеттік саясатын айқындайтын мәселелерді шешуде Бопай ханымның өзі халық жиналыстарында сөз сөйледі. Әбілқайыр өлгеннен кейінгі халықтың тағдыры Бопайдың мойнына түсті.

Бопай ханым бейнесі – ол әуелі әйел, және әйел ретінде қадір-қасиетін жоғары бағалайтын, отбасына деген қайсар қамқорлығы мен сүйіспеншілігін көрсететін нағыз әйел. Ол сондай-ақ өзінің табандылығымен, даналығымен, мейірімділігімен ерекшеленеді. Қайсарлы және табанды әйел - сәтсіздікті қабылдамайтын және ешқашан берілмейтін әйел. Ол әрқашан өз мақсатына жету жолында кедергілерге бас бүкпейтін батыр әйел. Өз қабілеттеріне сенімді және басқаларды ынталандыра алады. Қазақ хан-анасы белгілі бір принциптерді қорлаусыз ұстанады, өзін-өзі тәртіпке келтіреді және басқаларға үнемі сүюге және өмір сүруге ұмтылу үшін үлгі көрсетеді.

Өнердің жаңашылдықтан, ізденіс пен көптеген еңбек етуден, тәжірибелік зерттеулерден тұратынын ескерген жөн болады. Осы тұрғыда, көрерменге ерекше әсер сыйлап, құнды дүниелерді ұсыну үшін, заманауи формадағы бағыт қажет болды. Сондықтан да режиссерлеріміз осы бағыттарды ұстанып, жаңашалану үшін біраз

еңбек пен тәжірибелерге сүйенді. Заман талабына сай қазақ өнері дамып, түлеп, түрленген.

Осы орайда, Қалибек Қуанышбаев атындағы қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театрында Бопай ханым тарихи трагедиясының премьерасы он бесінші мамыр күні 2021 жылы өткен, оның қоюшы режиссері - Жұлдызбек Жұманбай, драматургі - Роза Мұқанова, Бопай ханым бейнесін сомдаған - Лейло Бекназар туралы болмақ.

Кіріспе. Қазақ халқының тарихына енген тұлға, даналығы аңызға айналған әйел, Әбілқайыр ханның жары – Бопай. Ұлы Дала елінің шежіресіне алтын жіптермен жазылған бейнені алғаш рет қазақ театр өнерінің кәсіби тұрғыда дамуына, ғылыми-әдістемелік тұрғыда келбетінің қалыптасуына Роза Мұқанованың сіңірген еңбегі өлшеусіз.

«Үш басты жылан бірін-бірі жеңемін деп жүргенде уақыт озады, өздері де тозады. Жыланда бір бас, бірнеше құйрық болғаны ыңғайлы». Бопай ханым– Әбілқайырдың зайыбы, қиын күндерде ел тыныштығы мен бірлігі үшін пенде басындағы қайғыны да, ауыртпалық пен алауыздықты жеңе білген көреген қазақ әйелі. Әбілқайырдан кейінгі ұлт тағдырының таразысы тек Бопайға біткен болмыс, Бопайға берілген құзырет. Бопайдың қайраткерлік тұлғасы, асыл ана ретінде тәрбиелік өнегесі – ұлтқа мақтаныш, ұрпаққа үлгі. [1]

Қазақстан Республикасының әйгілі жазушысы, драматургі, сценаристі, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Роза Мұқанова ««Бопай ханым» елордадағы Қалибек Қуанышбаев атындағы академиялық қазақ музыкалық драма театрының ұсынысы болды. Театрдың директоры болып тұрғанында Асхат Маамиров ұсынған еді. Бірақ ол кезде бірден келіскен жоқпын. Ойлануға мүрсат сұрадым. Тахауи Ахтановтың «Анты», Әбіш Кекілбайдың «Елең-алаң» романы Әбілқайыр хан туралы болғандықтан, аталған шығармаларда Бопай бейнесінің болуы заңды еді. Екі-үш жыл бұрын Н.Жантөрин атындағы Маңғыстау облыстық музыкалық драма театрында Гүлсина Мерға-лиеваның режиссерлігімен Светқали Нұржанның «Хан кегі» пьесасы да қойылған екен. Бір қа-расаңыз аз жазылмаған тақырып.

Бірден келісе қоймауымының себебі де сол еді. Бірақ Тахаң да, Әбіш аға да бұл тақы-рыптарды кеңестік дәуірде жазды. Жазылған тарихтың шын-дығынан бұрын, жазылмаған тарихтың сырына үңілуге рұқсат жоқ кезеңде аталған шығармалар жа-зылды. Қазақтың ауызша тарихы мен шежіресіне күмәнмен қарайтын дәуірде туды. Ал Светқали досым екеуміз Тәуелсіз Қа-зақстанның жаңа дәуірінде, та-рихтың қиянаты ашылған, өз тарихымызды өзіміз айта ала-тын, тарихшыларымыздың зерт-теулеріне жүгіне алатын дәуірде өмір сүріп жатырмыз. Светқалидың ақындық болмысы да Бопайды таңдапты. Ал

Бопай ханымды жазуды маған тағдырдың өзі ұсынған болар» [2, 1 б] - деп Бопай ханым туралы сұхбат берген болатын. Расында да, қазақ сахнасына Бопай ханым бейнесінің шығуының өзі жаңалық болғаны анық. Театр әле-мінде түрен салынбаған бұл тақырыпқа осы себепті болды.

Бопай (Бәтима) ханымның Әбілқайыр ханға тұрмысқа шыққанға дейінгі өмірі туралы нақты деректер аз. Оның Адай руынан шыққан Кіші жүз Сүйіндік қазақтарының ықпалды батырларының бірі Табынай руының қызы екені белгілі. 1709 жылы Әбілқайыр хан мен Жәнібек батыр жаудың көшпелі қосынына аттанып, бір бай ақсақалдың ауылында бірнеше күн аялдайды. Әбілқайыр өзіне ұнаған Сүйіндік батырдың қызы жас Бопайды көреді. Ақылға қонымды сылтаумен сұлтан Жәнібекпен одан арғы жолдан жалтарып, өзінің ақсүйек текті екенін Бопайдың әке-шешесінен жасырып, әкесіне қойшы етіп жалдайды. Әбілқайыр Бопайға келеді. Аз уақыттың ішінде олардың арасында махаббат басталды. Бопай Әбілқайыр екеуінің некеге тұруына әкесінен келісім сұрамақ болды. Аңызда Сүйіндік батыр Әбілқайырдың Бопайға үйленетінін біліп, жалғыз қызын қарапайым отбасынан шыққан қайыршы, аты-жөні жоқ, тамыры жоқ жігітке бергісі келмей, бағынбайтын кедергілер болса, оған үміт артқанын айтады. Одан бас тартуға мәжбүр болады, сонда Сүйіндік Батыр Әбілқайырдан «аяғы ақ тоқсан тай, аяғына қара өкшелі алпыс боз жылқы» түрінде сыйақы беруді талап етеді. Әбілқайыр оның дауын қабыл алып, Бопайға «әйтеуір, қажетті қанжығасын алатынын» айтады. Әбілқайыр жылқыларды Бопайдың әке-шешесінің ауылына айдап, одан кейін Әбілқайыр сұлтанның құдасы болған Жәнібек батыр келеді. Сүйіндік қызын Әбілқайырға беруге келісіп, бірнеше күннен кейін екеуі үйленеді.

Бопай ханым – Әбілқайыр ханның сүйікті жары, ел үкіметіне қатысқан қоғам қайраткері, дипломат. Бопай ханым көрші елдер арасында Ресеймен тату-тәтті қарым-қатынас орнатты, соның арқасында дипломатия арқылы көптеген мәселелерді шеше алды. Бопай ханым патша әкімшіліктерімен, орыс патшайымдарымен, жоңғар билеушілерімен хат алысып тұрды. Қазақстан тарихының көрнекті маманы А. И. Левшин былай деп жазды: «...Бопай ханымның өз ойынша, үлкен құрметке ие болғанын, кейде Қазақ хандығын басқаруға өте күшті ықпалымен, оның монограммасы бар мөрі еді. Бұл ерекшелік әйелдерге құл сияқты қарауға, оларды қоғамдық істерге қатысудан шеттетуге мүлдем орын жоқ дегені. Бопай ханым Әбілқайыр ханнан бес ұл, бір қыз туады. Одақты нығайту үшін жоңғарлар Әбілқайыр ханның бір қызынан Хонтайшы ұлын сұрайды. Алайда, Бопай ханым жоңғар тұтқынында қазақ батырларының әлі де

болғанын, өлгендерді жоқтау әлі аяқталмағанын еске алып, бұл ойды жоққа шығарады. Қазақ хандығының сыртқы саяси жағдайы тәуелді болған бұл мәселеде халық кеңесі Әбілқайыр ханды емес, дәл Бопай ханымды қолдағанын айта кеткен жөн.

1748 жылы 1 тамызда Әбілқайыр хан Барақ сұлтанның тұтқындауының нәтижесінде шайқаста қаза тапты. Осы кезден бастап Бопай ханымның билігі басталады. Оның алғашқы қадамы орыс императрицасы Елизавета Петровнаға арналған мәлімдеме болды - егер оның ұлы хан болмаса, Ресеймен келісім бұзылады. 1749 жылы 26 ақпанда императрица Елизавета Петровнаның жарлығымен Нұралы Қазақ ханы болды. Жаңа ханның анасы болған Бопай ханым хан-ана дәрежесіне көтерілді. Бопай ханымның құдіретті әйел болғаны соншалық, Әбілқайыр хан қайтыс болғанда оның ұлдарына он жыл бойы қатты әсер еткен. Күйеуі қайтыс болғаннан кейін Бопай ханым өзінің саяси бағытын өзгертпей, Қазақ хандығының белгілі билері мен батырлары қолдаған ұлы Нұралы арқылы саясат жүргізеді. Әбілқайыр хан қайтыс болғаннан кейін Бопай ханым жоңғарлармен туысқандық туралы пікірін өзгертіп, өгей қызы Намұрын ханымды Галдан-Цереннің ұлына үйленуге келісімін беруге мәжбүр болды. Алайда неке болмай қалды – Намұрын ханымның өгей қызы қайтыс болды. Көп ұзамай Барақ та қайтыс болды.

«Сарра – адамзат анасы, кеменгер әйел, Ибраһим пайғамбардың жары. Ұрпақ аманаты алдындағы ұлы қадамның, сезім төңкерісінің иесі. Фәнилік қызғанышқа бой алдырып алып, содан құтылудың азабы-на шырмалған, тор ішінен ақи-қат нұрын іздеген ананың бей-несі. Фариза – ақындық бол-мыстың жұмбағы. Сонау көне дәуірдегі Ханса сынды, біздің дәуір-дегі Ақан сері сынды өнер тудырғандардың заңды ізбасары. Фариза – трагедиясымен бақытты тұлға. Оның трагедиясы – жеке өз басының трагедиясы емес, ақын табиғатының трагедиясы. «Құран мұңмен жазылған, мұңмен оқылады» дейді хадисте. Фаризаның шығармасынан да, табиғатынан да осы тереңдік есіп тұрады. Ал Бопай ханымға келсек, Бопай – күрделі кейіпкер, тарихи тұлға. Әбілқайыр хан мерт болғаннан кейін оның орын-далмаған арманы мен аманаты үшін күреске бел буған Бопай. Кіші Орда хандығының әлсіреген тұсында ел бірлігі үшін, жер бүтіндігі үшін, тақ-таласқа жол бергізбей хандықты сақтап қалуға күш салған Бопай ханым. Бопай – күрескер, Кіші Орда саясатын жүргізген дана, білім – парасатымен, ақыл-айласымен шыңыраудан жол салып, халық арасында «Бара қатын» деген атқа ие болған. Бұлт ішінен күн шығаруға ұм-тылып, дербес хандық жолында, азаттық жолында күрескен Ел анасы. [2, 2 б], Бопай ханым туралы Роза Мұқанова айта кеткен.

Қалибек Қуанышбаев атындағы қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театрында Бопай ханым тарихи трагедиясында Бопай ханым бейнесін, театр және кино актрисасы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, «Парасат», «Құрмет» ордендерінің иегері Лейло Бекназар сомдады. Премьера күні оның шығармашылық қызметінің 40 жылдығына арналған «Жұлдызым менің жоғары» кітабының тұсаукесері де өткенінің символдық мәні бар. Режиссер Жұлдызбек Жұмабайдың айтуынша, жаңа қойылым Қазақ хандығының шынайы тарихына жарық түсірумен қатар, көрерменді ұлы әйелдердің аянышты тағдыры туралы философиялық толғауларға ояту үшін жасалғанын айта кетті.

Бопай ханым – көшпелілер өркениетінің тарихындағы көрнекті тұлғалардың бірі. Бопай ханым сияқты жарқын тарихи тұлғалар барша қазақстандықтар үшін шынайы патриотизм мен туған жерге қызмет етудің үлгісі болып саналады, – деді Жұлдызбек Жұманбай. «Бопай, әуелі, қазақтың қызы. Қазақ әйелінде болатын ізет, иба, кішіктіктің бәрі бар еді. Қайтседе ерінің атын оздыруға деген құлшынысты, талапты да бойына жинаған. Әбілқайырда 3-4 әйелі болғанымен, тарихта тек Бопай аты қалды. Бопайдан тараған ұлдары ел билеп, хан болып сайланған [3, 1 б].»

Қорытынды, тәуелсіздік жылдарында елімізде қазақ театр өнері өз дамуын тоқтатқан жоқ. Ілгері өршіп дамып келеді. Сонымен қатар Қазақ театрлары – Қалибек Қуанышбаев атындағы қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театрында Бопай ханым тарихи трагедиясы жаңа көзқараспен танылып, театр өнерінде тың ізденістермен жаңартып, әлемдік театр үдерісінде жүріп жатқан замануи шығармашылық дамуға үндес жаңашылдық пен жаңа көз қарасты бейнелерді қазақтың ұлы тұлғасы ретінде ұсынды деп айта аламыз.

Әдебиеттер:

1. Қалибек Қуанышбаев атындағы қазақ мемлекеттік академиялық музыкалық драма театры порталы, Бопай ханым. <https://kaztheatre.kz/kz/repertuar/afisha/296-bopaj-khanym-tarikhi-tragediya>
2. Егемен Қазақстан порталындағы Назерке Жұмабай сұхбаты, Руханият - 23 Мамыр, 2021 жыл. <https://egemen.kz/article/275598-bopay-khanym-%E2%80%93-bolmysy-bolektulgha>.
3. Маңғыстау Медиа порталындағы Айнахан Есет жазбасы, Жаңалықтар - 15 қараша 2017, 15:08 сағат. <https://mangystaumedial.kz/kk/zhanalyktar/41931>
4. Астана ақшамы газеті. «Бопай ханым»: драмадан дастанға. 1.02.2022 жыл. <https://astana-akshamy.kz/bopay-hanym-dramadan-dastangha/>
5. Мұқанова Р. Сарра: драматургиялық шығармалар./ Роза Мұқанова. –Нұр-Сұлтан: Фолиант, 2019. -352 б.

*Bakhytbek Rukhia,
Yeskendirov Nartay*

**PLASTIC SOLUTIONS OF ACTORS IN MODERN
PERFORMANCES "KYZ ZHIBEK"- "KOZY KORPESH – BAYAN
SULU"-
"AKAN SERI – AKTOKTY"**

*Рухия Бақытбек
Нартай Ескендіров, доктор PhD*

**ЗАМАНАУИ «ҚЫЗ ЖІБЕК»- «ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҮЛҮ»-
«АҚАН СЕРІ – АҚТОҚТЫ» СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ
АКТЕР ПЛАСТИКАСЫ ШЕШІМДЕРІ**

Жазушы Ғабит Мүсіреповтың кез-келген шығармасының өзінен, бүтіндік пен тұтастыққа тән терең ой мен тұжырымдаманы, авторға тән биіктікті, жазушы қолтаңбасына тән алуан түрлі кейіпкерлерді көреміз. Осындай түрлі бейнелердің ашылуы қазақ театр өнеріне үлкен жаңашылдықты алып келгендей.

Осы орайда, біршама уақыт халық назарынан тыс қалып қойған классикалық шығармаларды сүзгіден өткізіп, жаңаша нұсқада халық назарына ұсыныла бастаған. Әр кезең мен заманның өз өзекті мәселелері болады.

Бүгінгі физикалық театр формаларының Қазақстан синтездік өнер кеңістігінде орындалуы қазіргі заманғы сахналық үлгілерінің Қазақстандық синтездік өнер саласында кеңінен орындалуын режиссер Нұрқанат Жақыпбайдың жетекшілігімен қойылған «Жібек» мюзиклін талдадық.

2016 жылы 90 маусымында еліміздің бас театрында шымылдық жапқан бұл туынды, Қуанышбек Адыловтың ұтқыр шешімі бойынша жасап шығарылып, ұсынылды. Трагедияның басталуы, Мәрзия есімді кейіпкердің мешіт жанында ән салып, сол үшін жазаланбақшы болып жатқан сәттен басталады.

Режиссер Қ.Адылов пьесаға айтарлықтай өзгешелікті енгізбегенімен, кейіпкерлер бейнесін жаңашалау арқылы басқа қырынан танытты. Өзгерген костюмдер мен декорация, музыкалық көркем шешім заманауилық тұрғысынан жоғары деңгейде болды. Қойылым ғана өзгеріске түспеген десек болады. Қойылымдағы Науан Хазірет образын тарихты парақтап отырып ақтарсақ болады. Дегенмен, осындай ұлттық классикалық туындыларымыз әрқашан да театр репертуарынан табылуы қажет деген ойдамыз.

«Қыз Жібек» қойылымын соңғы кездерде сахналардан жиі көріп жүрміз. Оны ең алғаш болып сахналаған М.Әуезов атындағы

академиялық драма театры еді. Ал, содан кейін қазақ «Қыз Жібегін», «Астана-мюзикл» атты еліміздің жас театры Еуропаның төріне паш етті. Нұр-Сұлтан қаласының Жастар театры бұл қойылымды Кореяда көрсетіп жоғары жетістіктерге жетіп жатыр. Мәңгілік махаббаттың символына айналған бұл жыр халқымыздың ұлттық рухани коды.

Еліміздің жас театры «Астана-мюзикл» қойған «Қыз Жібек» рухани өзекті болып ашылған. Мұнда біз ықшамдалған қойылым мен Е.Брусиловскийдің музыкалық шешімінің жанрға сай қойылғандығын аңғарамыз. Бұл қойылымда режиссер Асхат Маемировтің өзіндік, режиссерлік көзқарасын, ізденісін, кретивті шешімін көре аламыз. Қойылымнан біз қобыздың әуезді үнін, (қобызшы А.Омаров), ары қарай абыздың мәңгілік махаббатын жырды (жырау С.Қамиев) ести аламыз. Сайын даладағы жасампаз өмір мен махаббат. Сұлулық пен қызғаныш, зұлымдық пен мәртебе бәрін бірден сезінеміз. Ата-бабаларымыздың сонау жылдардан бері сақтап келген мәдениеті мен этникалық-этикалық контекстінің панорамасы көз алдыңнан өтеді.

Аталмыш қойылым туралы шет елдік «Folklore» ғылыми басылымына енген мақаламызда: «First of all, the performance is filled with deeply personal, philosophical, and psychological understanding of the national heritage to which Kyz-Zhibek belongs. In this regard it should be stressed that the staging methodology is truly innovative, modern, and authentically national. Owing to the creativity of Zhanat Khadzhiiev, the The talented stage director always raises many moral and psychological problems and reveals new problematic issues. In his interpretations, Zh. Khadzhiiev effectively uses such categories as time and space, which requires deep understanding of the actors and the spectators. All the components of performances are filled with his willpower, which makes visible not only the characters' emotions, but also their secret thoughts and views» (Жаксылықова М. 2014: 384). - деп, режиссердің қойылымды сахналау барысында кейіпкерлердің болмысы мен уақыт, кеңістік қарым-қатынастары - ұлттық философиялық құндылықтарға негізделгеніне ерекше тоқталуымыз негізсіз емес.

Өз кезегінде Ж.Хаджиевтің «Қыз Жібек» спектаклі - Қазақстандағы театр режиссурасындағы жаңашылдықтың көшін бастады.

Классикалық шығармаға заманауи үн берудің тағы бір үлгісі режиссер Б.Атабеуының «Ақсарай» театрында қойған «Қыз Жібек» мюзиклі деп айтуға болады. Мюзикл - театр өнеріндегі жаңа жанрдың бірі. Негізгі тамырын шығыс халықтарынан алатын мюзикл - көптеген өнердің басын қосқан синтезді жанр. Мюзикл заңдылығы сахналық өнердің акробатика, цирк, балет, опера, эстрада, драма секілді кез-

келген жанрларының басын бір арнада тоғыстыра алады. Оған мюзиклдің табиғаты қарсы емес.

«Қыз Жібек» мюзиклінің жаңашылдығы мен театр өнеріндегі орны жайлы өнертану кандидаты Т.Жаманқұлов төмендегідей пікірін білдірген: «Б.Атабаевтың «Қыз Жібек» мюзиклін классикаға басқаша көзбен қарау, классикаға еркін келу деп түсінемін. Баяғы канондарға табынып қалмай, ескі рамкалардан шыға отырып, суреткерлік қиялды шарықтатып көрсеткен. Б.Атабаев ұлттық салт-дәстүрді сақтай отырып, Қыз-Жібекке қарапайым бүрмелі көйлек, камзол кигізіп қойған, Қыз-Жібектің психологиясын бүгінгі жастардың психологиясына жақындатуға тырысқан. Тек жарқ-жұрқ еткен музейлік нәрселер мүлде жоқ. Себебі, ол - Жібектің ішкі жан дүниесін көрсетуді мақсат тұтқан. (Қазақстанның өнері мен мәдениеті: өзекті мәселелер және жаңа көзқарастар. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2018:167).

Е.Лиясов бейнелеген Бекежан – Б.Атабаев қойылымының протогонисті. «Режиссер қазір Бекежандардың заманы екенін тура ұқтыра алды. Спектакльде Төлегенге қарағанда Бекежан алдыңғы кезекке көтерілген. Сахнадағы оқиғалар легі тек Бекежан мінезін терең ашуға бағытталған. Жібек пен Төлеген осы бейнені күшейту үшін әрекет жасап жүргендей әсер қалдырады» (Сығай, 1998: 512). - деген пікірді қолдаймыз.

Қойылымдағы Бекежан бейнесінің арқалаған жүгі мен мәні туралы театртанушы А.Мұқанның да көзқарасы осыған саяды: «Бүгінгі қойылымдарды өскелең ұрпақтың сана-сезіміне, түсінік-деңгейіне сай етіп, заманауи етіп көрсету басты міндетіміз (XXI ғасырдағы қазақ театры: дәстүр және инновация, 2017: 39).

Б.Атабаевтың «Қыз Жібек» қойылымын жаңаша оқуын театр мамандары мен көрермен жылы қабылдады. «Болату Атабаеву удалось создать спектакль, современный по форме, но вневременной по содержанию. И это – большая удача для художника, каковым, несомненно, является большой режиссёр Болат Атабаев» деп қаламгер А.Омарова да көпшіліктің ойын білдіреді (Қазақстандағы заманауи театр өнерінің даму жолдары, 2017: 301).

М.Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасына Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» трагедиясын Қ.Сүгірбеков «Махаббат дастаны» деген атаумен сахналады. Қойылым «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» жырының 1500 жылдығы мен Ғ.Мүсіреповтің 100 жылдығы қатар келген тұста сахналаған болатын. Бұл туралы режиссер Қ.Сүгірбеков бір сұхбатында: «Сонымен, спектакльді тек махаббат жыры емес, түркі әлемі, түркі дүниесі, түркі руханияты бөлінбеген тұстан бастайын,

түркі бірлігі заманынан бастайын деген шешімге тоқтадым.» (Жақсылықова М. 2014: 43). – деп спектакль қоюдағы мақсатымен бөліскен еді. Алайда, спектакль сыншы Б.Құндақбайұлынан біраз сын ескертпелер естіді: «Дала еркелерінің махаббат отына күйіп, ғашықтық жалынын сезімдік және түйсіктік дәрежеде қабылдауын Қозы-Ерлан мен Баян-Дәрия психологиялық дәлдікпен шебер жеткізген» (Абиров Д.Т. 1997: 160). - деп театртанушы М.Жақсылықова қойылымның актерлік құрамына оң баға білдірен

Режиссер шығармашылығына ерекше ден қойып, зерделеген сыншы Ә.Бөпежанова: «Сүгірбеков театры – реализм, романтизм, символизм, сюрреализм, абсурд сынды бағыттарды өз стилінде қорытқан, яғни, тағы қайталағанда, екінші шындықпен жұмыс істейтін театр, сондықтан да оның спектакльдерінің мәдени қуат-кернеуі өте жоғары болып келеді» (Всеволодская-Голушкевич О.В, 1988:152).

Сыншы пікірі - «Махаббат дастаны» қойылымының көркемдік құрылымының да кілтін ашып беріп тұр. Себебі, аталмыш қойылымдағы бейнелік шешімдер, сахнадағы ерекше мизансценалар арқылы көрерменді ассоциациялық ойлауға жетелеу, ұлттық этнографияның сакралдық тұрғыда керемет көрініс табуы - режиссер Қ.Сүгірбековтің ешкімге ұқсамайтын суреткерлік әлемін ұқтырады.

Ал, драматург Қ.Ысқақ: «Әкемтеатрдың сахнасында жаңадан қойылғалы отырған Қайрат Сүгірбековтың «Махаббат дастаны» режиссердің өзінше қолтанбасын танытады. Қайрат - Болат Атабаев сияқты өзінің режиссерлік фантазиясы, импровизаторлығы бар әдеттерінше, туындының мизансценасын жасайды да, ситуацияның кейбір тұстарын өзгертіп, содан кейін барып автормен ақылдасатын» (Всеволодская-Голушкевич О.В, 1988:152).

2001 жылы Жамбыл облыстық қазақ драма театрында режиссер Қуандық Қасымов сахналаған «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» трагедиясы өнер ұжымының 65 жылдық мерейтойына арналып қойылды. Режиссер қойылымдағы негізгі екпінді Жантық бейнесіне түсірген.

2002 жылы Ж.Шанин атындағы Оңтүстік Қазақстан облыстық музыкалық драма театрының көркемдік жетекшісі Е.Оразымбетов қойған «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» спектаклі де өзгеше режиссерлік көзқарасы мен көркемдік сахналық тілімен ерекшеленді. Театр сыншысы, профессор Ә.Сығай: «спектакльдегі толассыз қозғалыс үстіндегі кең тынысты, режиссердің кісіні елең еткізетін эффектіні ұйымдастырудағы шеберлігін, әсіресе, сазды әуенді, актерлік және режиссерлік трюктарды пайдаланудағы ептілігін үлкен ерекшелік», - деп ерекше атап, кәсіби баға берді (Сытова Э.В. 2001: 237). Астана қаласындағы Жастар театрында белгілі режиссер Нұрқанат Жақыпбай

Қазақстан режиссурасының тарихында тұңғыш рет мюзикл бағытында «Қозы мен Баян» атауымен сахналады.

«Қойылым жанры мюзикл болғандықтан, оның музыкалық көркемделуіне, әннің мәтініне және сахнада әр сөздің анық айтылуына режиссер көп мән берген», - деп баға берген театртанушы Б.Нұрпейіс (Устьяхин С.В, 2006)

Зерттей келе қазақ театрында пластикалық шешімдерге негізделген қойылымдар бар екенін де баса айтқымыз келіп отыр. Оған мысал ретінде жас режиссерлерден Фархад Молдағалидің «Қарагөз», «Құлагер» спектакльдерін, Аридаш Оспанбаеваның «Жүрегімнің иесі», «Қан мен тер», Наталия Дубстың «Қарагөз» спектакльдерін де ала аламыз. Мысалы Наталья Дубстың неміс театрында сахналаған Қарагөзі таза актердің пластикалық шешімдерінен құралған

Алдағы уақытта танымы мен түсінігі өзгеше, ұлттық болмысынан ажырамаған, жаңаша қозқарастарды да жатсынбайтын жас буын режиссерлер Ғ.Мүсірепов секілді классиктеріміздің жауһар шығармаларын сан құбылтып, жарқыратып, жандандыра түседі деген сенімдеміз.

Әдебиеттер:

1. Абилов Д.Т. История казахского танца. Учебное пособие. – Алматы. 1997, - 160 с
- Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актер өнерінің даму ерекшеліктері. Зерттеулер, мақалалар. – Алматы.: Қаратау, 2014. – 384 б.
2. Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное. Алма-Ата: Онер, 1982.
- Қазақстанның өнері мен мәдениеті: өзекті мәселелер және жаңа көзқарастар. – Астана: Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2018. – 256 б.
- Қазақстандағы заманауи театр өнерінің даму жолдары. – Алматы: Принт Экспресс, 2017. – 301 б.
- Сығай Ә. Сахна саңлақтары - Алматы: Жалын, 1998. – 512 б
3. Всеволодская-Голушкевич О.В. Школа казахского танца. – Алматы: Онер, 1994. – 184 с. 6. Всеволодская-Голушкевич О.В. Пять казахских танцев. - Алма-Ата: «Өнер», 1988. - 152 с.
4. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – Москва: ГИТИС, 2008. – 432с. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағылымы, 2010. – 265 б.
5. Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1976.
6. Сытова Э.В. Хореографическое искусство и дети: эстетические и нравственные аспекты воспитания: дисс. на соиск. уч.степ.канд. искусств.Ярославль 2001, - 237 с.
7. Устьяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии дис. на соиск. уч.степ. канд. культурологии: 24.00.01 Саранск, 2006.
8. ХХІ ғасырдағы қазақ театры: дәстүр және инновация. Ұжымдық монография. – Алматы: Print Expres, 2017. – 340 б.

Tangirbergenov Zhanggir, Malikova Assel
FORMATION OF KAZAKH THEATRE PEDAGOGY

Тәңірбергенов Ж., А.Маликова, PhD, докторы
**ҚАЗАҚ КӘСІБИ ТЕАТР ПЕДАГОГИКАСЫНЫҢ
ҚАЛЫПТАСУЫ**

Қазақ кәсіби театр педагогикасының даму кезеңдері қазақ театр мектебінің қалыптасуымен тікелей байланысты болды. Өйткені, тұңғыш рет кәсіби қазақ театрының шымылдығының түрілуі, театр педагогикасына деген алғашқы қадамдар еді. Алғашқы театр ашылғанымен труппадағы актерлердің кәсіби білімі болмағаны анық. Бұл тұрасында қазақтың тұңғыш режиссері Жұмат Шанин «Қазіргі артистеріміз – бұрын театр мектебінде болмағандар. Оқыған, сабақ көрген тәжірибесі мемлекет театрының ішінде болып отыр. Сондықтан, алғашқы кезде көзге түсер кемшіліктер бола бермек» [1,19]. Театр шығармашылығын кәсібилендіруде Жұмат Шаниннің еңбегі орасан зор болды.

Ол орыс реалистік өнер мектебінің өкілдері К.Станиславский мен В.Немирович-Данченконың театрлық концепцияларына сүйене отырып, кейіпкер бейнесін сомдауда сахналық шындыққа жетудің жолдарын көрсетті. Халық өнерінен бастау алған актерлердің шеберліктерін арттыруда режиссер Ж.Шанин алғаш болып күйсандықпен ән айтуды, ноталық сауаттылық пен теориялық сабақтарды дәріс ретінде өткізді.

Оған дәлел Рымғали Нұрғалиевтің «Драма өнері» кітабында нақты жазылған: «Артистердің апталық жұмысы мынадай болған: Сахналық өнер. Аптасына алты сағат. Репетиция 12 сағат. Барлығы 18 сағат. 9 дан 12ге дейін. Музыка теориясы. 2 группа. Аптасына 4 сағат. Жексенбі, сейсенбі, бейсенбі, жұма, 12 ден 13-ге дейін. Сольфеджио. Аптасына 2 сағат. Дүйсенбі, сәрсенбі, 12 ден 13-ге дейін. Музыка тындау. Аптасына 1 сағат. Жұма, 1 ден 2 ге дейін. Ән сабағы. Аптасына 7 сағат. Дүйсенбі, сейсенбі, сәрсенбі, 1 ден 3 ке дейін. Жұма, 2 ден 3 ке дейін. Хор. Аптасына 4 сағат. Жексенбі, бейсенбі, 1 ден 3 ке дейін. Рояль класы. Аптасына 2 сағат. Сейсенбі, 1 ден 2 ге дейін. Жұма, 2ден 3 ке дейін. Скрипка класы. Аптасына 2 сағат. Дүйсенбі, сәрсенбі, 1 ден 2 ге дейін [2,48 б.].

Фольклорлық дәстүрді кеңінен суреттеген драматургтер баршылық еді. Мысалы, М.Әуезов, Е.Ерданаев, Ж.Аймауытов, Р.Малдыбаев, Е.Оспанов секілді және т.б. Қоғамдағы саяси әлеуметтік жағдайлар да қазақ драматургиясына айтарлықтай әсер етті.

Әуесқойлықтан басталған қазақ театр өнері 1930 жылдары кәсібилікке көше бастады. Өнерпаздар бейне жасауда жаңа тәсіл іздегенімен бұрынғы көркемөнерпаздықтың шегінен аса алмады. Оған

себеп актерларда теориялық білімнің жоқтығы, актерлық өнердің техникаларынан хабарсыз болатын.

Сөйтіп, қазақ театрына әр жылдары Я.П.Танеев, М.Г.Насонов, И.Г.Боров Ю.Л.Рутковский, М.В.Соколовский сынды орыс режиссерлері шақырылды. Қазақ актерлеріне кәсіби білім беруде бұл кісілер зор еңбек етті. Мәселен, Я.П.Танеев актерлік шеберліктің негізгі әліппесі «этюдпен» жұмыс істеуді үйретсе, М.Г.Насонов «Станиславский жүйесінің» негізгі құпиялары мен «адамның рухани тіршілігі» ұғымын түсіндірді. Артистер пьесаны талдауда, үстел маңы дайындығын көп көңіл бөліп, сахналық бейне жасаудың қыр-сырын түсінуге ұмтылды.

Орыс режиссерлерімен жұмыс жасаған сахнагерлер алғашқы кәсіби білімді, «Станиславский жүйесінің» қыр-сырын меңгере бастағанымен, орыс реалистік өнерін бірден қабылдай алмады. Ол орыстың көрнекті драматургтері Гоголь мен Чехов пьесаларымен жұмыс жасағанда байқалды. «Қ.Қуанышбаевты Станиславский системасын үйренді деуден гөрі, оның ойынынан жалпы реалистік өнерге тән қасиеттерді іздестіргеніміз дұрыс болар.

Және көркем театр актерлері Чехов, Горький драматургиясында, реалистік драма негізінде тәрбиеленді, ал романтикалық көтеріңкі стильде жазылған эпостық, тарихи тақырыптарда көбірек ойнаған, М.Әуезов пен Ғ.Мүсірепов пьесаларынан нәр алған актерді көркем театр шәкірті ете салу да қиын» [3,17 б.] деп топшылады белгілі театртанушы Қ.Қуандықов. Жас театр драмалық өнерді меңгеруде тек шеберлік сағаттармен шектелмеді. Бірқатар қазақ жастары Ресейдің Мәскеу, Ленинград қалаларына арнайы дәріс алу мақсатында оқуға жіберіле басталды.

Қанша дегенмен әлемдік театр өнерінің жоғарғы мектебі Ресейде екені анық. Бұл сапардан әсер алған Ш.Айманов: «...жақсы актер болу үшін дарынды болу аздық ететініне көзім жетті.... актер көп білуі және ақылды әрі көзі ашық болуы керек» [4,18 б.] деген ойға келді. Бұл сапарға қазақтың тұңғыш режиссерік Асқар Тоқпановта кеткен еді. Мәскеудегі Мемлекеттік театр өнері институтының (ГИТИС) режиссерлік бөлімінің теориялық курстарын бітіріп келген режиссер А.Тоқпанов қазақ театр өнеріне тың серпіліс әкелді. А.Тоқпановтың режиссерлігімен сахналанған «Абай» трагедиясының қазақ сахнасына қойылуы бүтін бір ұлттың театр өнерін жаңа арнаға ауыстырды.

Ұлттық театрдың құрылуымен қатар қазақ кәсіби театр педагогикасының қалыптасуына дарынды драматургтар мен кәсіби режиссерлердің еңбегі орасан зор еді. Бүгінгі таңда қазақ театрының тарихын театр танушы Б.Құндақбайұлы айтқандай 1915 жылдан

есептесек, қазақ кәсіби театр педагогикасының қалыптасуын 1933 жылдан бастап есептегеніміз абзал.

Театр танушы Әшірбек Сығай «Қазақ театр педагогикасына елу жыл деп ұйғарып жүргеніміз де үстірттіктің салдары. Бұл да шындыққа сәйкес келмейтін шешім. Ақиқатқа қиынат. Біздің сөзімізге иланғыңыз келмесе, ұлт театрымыз турасында тұңғыш еңбек жазған Н.И. Львовтың «Қазақтың академиялық драма театры» атты кітабына назар салыңыз. Бәріне де көзіңіз жетеді. Тарихтың аты – тарих», - деп жазды [5,36].

«Қазақ АКСР Халық Комиссарлар Кеңесінің 1933 жылғы 29 сәуірдегі «Театр және музыка кадрларын даярлау шаралары туралы» қаулысында Алматы музыкалық училищесін театр және музыка училищесі етіп қайта құру алдын ала белгіленіп, республика театрларына жас актерлер мен білікті мамандар даярлауды қамтамасыз етті» [6,176].

Екі жылдық студияда болашақ театр мамандарына актер шеберлігі мен сахна өнері тарихынан білім берді. Актерлік шеберлікті театрдың жаңа көркемдік жетекшісі М.Г.Насонов, сөйлеу техникасын – В.И.Дьяков, гримді – орыс театры әртістерінің бірі үйретті» [6,80] делінген.

Студияда әдетте драма мектептерінде өтетін пьесалардан «үзінділер» болған жоқ. екінші курста ғана «Менің досым» атты бір көрініс пен пьеса әзірленді. Екінші жағынан, студенттер бірінші курстан бастап театр көпшілік сахнада және эпизодтық рольдерде ойнады. Бұл оларға практикалық тәжірибе берді» [6,80] қазақ актерлері этюдпен және қасқа үзінделірімен жұмыс істей бастады. Бұл студия 1935 жылы қабылданған қырық талапкерден тек қана алтауы толықтай аяқтады. Олар ҚазКСР-інің Халық артистері Айша Абдуллина мен Әтәйбек Жолмбетов және Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі Қалкен Әділшінов болды. Кейіннен ҚазақКСР-нің Халық артистері Ш.Айманов, К.Қармысов, С.Майқанова, Ж.Оғызбаев, С.Телғараевтар тәмәмдап Қазақ академиялық театрының негізі қаңқасын құрады.

1938 жылы құрылған «көркем сурет училищесімен» театр студиясы бірігіп 1941 жылы «Қазақ мемлекеттік театр-көркем-сурет училищесі» болып ашылады. Бұл жылдары Қазақстанға «Мосфильм» мен «Ленфильм» Алматыға эвакуацияланған еді. Орталық біріккен киностудияда актерлар дайындайтын төрт жылдық қазақ мектебі ашылды. Бұл жерде С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, И.Пырьев, Л.Трауберг секілді кино шеберлерінің дәріс беруі қазақ актерлік өнерінің кәсіби оқытудағы алғы шарттарының бірі еді.

1955 жылы Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясында театр факультеті құрылып актерлік өнер мамандығы ашылуына мұрындық болады. 1959 жылы алғашқы түлектері қазақ театр өнерінің өркендеуіне қадам басады.

Ол жерде Ф.Шәріпова, С.Оразбай, Р.Сейтметов, А.Әшімов, Р.Әуезбаев, Н.Мышбаева, М.Мұраталиев, М.Жаксымбетова алғашқы түлектері болып оқуларын тәмәмдады. Тұңғыш ұлт театры туралы еңбекке сүйенсек «Вслед за ними набирались новые актерские курсы (казахские – ежегодно, русские, корейские, уйгурские – раз в 4 года), режиссерские – раз в 4 года» [6,136] қабылданып отырды. Кафедраның педагогтік құрамы жетекші театр қайраткерлерімен, режиссер, актер, театр суретшілерімен толықты.

Мәселен, актер шеберлігінен КСРО Халық әртістері Х.Бөкеева, Ш.Жандарбекова, Ы.Ноғайбаев, Е.Я.Диордиев, Н.Жантөрин, Г.Х.Хайруллина, Л.А.Ярошенко дәріс берсе, режиссурадан Ә.М.Мәмбетов, А.Л.Мадиевский, Б.О.Омаров, С.Р.Башаян, Ш.Шамшиев, А.А.Пашков, Г.В.Жезмер, А.И.Пушкин педагогтік құрамды болды. Сахна тілінен Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртістері Ли Хам Дек, Р.Иллахунова, О.П.Чугунова дәріс берді.

Осы кафедраның негізінде 1978 жылы Алматы мемлекеттік театр-көркемсурет институты құрылады. Институттың ректоры болып он сегіз жыл балалар мен жасөспірімдер театрының директоры болған Гүлжахан Жанысбаева сайланды. Кейіннен Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының тарихы бастау алады.

Қ.Жандарбеков пен Ш.Айманов Мәскеу театр институтында оқып келген, орыстың ірі театр қайраткерлерінен дәріс алған (М.О.Кнебль, А.Попов, Н.И.Гончаров, А.А.Горчаков, И.М.Раевский, Н.С.Плотников, В.А.Вронская, Н.Ю.Ковшов, Г.Н.Бояджиев, А.Дживилегов, Б.Н.Асеев) Рәбиға Қаныбаеваға «Театр» факультетінің «Актер шеберлігі мен режиссура» кафедрасына «Сахна тілі» мен «Актер шеберлігінен» сабақ беруге ұсыныс жасайды.

Себебі, ол кездері теориялық білімі бар мамандар жоқтың қасы еді. Білікті жас маман бірден шеберхана ашып курс қабылдауға кіріседі. Алғашқы түлектері С.Оразбаев, Ф.Шәріповалар болса, бас аяғы қырық жылдың ішінде көптеген болашақ Халық артистерін даярлап шығарады. Олардың қатарына А.Әшімов, Е.Обаев, М.Байсеркенов, Ғ.Әбдінабиева, Д.Тұранқұлова, А.Құлбаев, Н.Жақыпбаев, Б.Жанғалиевалар қосылады. Р.Қаныбаева 1960-1992 жылдар аралығында кафедра меңгерушісі болып еңбек еткен жылдары қазақ театр педагогикасына айтарлықтай жаңалықтар әкеледі. Актер шеберлігі кафедрасы беделінің жылдан-жылға өмір талабының өскелеңдігіне сай, өзгеріп, өсіп отыруына белсене ат салысты. Кезінде,

осы кісінің шақыруымен ұстаздық қызметке араласқан бүгінгі белгілі профессорлар, айтулы өнер шеберлері Хадиша Бөкеева, Шолпан Жандарбекова, Әзірбайжан Мәмбетов, марқұм Ыдырыс Ноғайбаев есімдері бұл күндері студент аудиторияларынан жарқын-жарқын естіледі» [5,135 бет] деп шынайы баға берді.

Бұл жөнінде «Өнертану» докторы, профессор Б.Нұрпейіс «Дүниетанымы, білген-түйгені көл-көсір Р.Қаныбаева қазақ театр педагогикасының негізін қаласумен бірге, ілгері дамуына мұрындық болды. Егер оның сабақ беру лабораториясына үңілер болсақ, өзі білім алған Москва өнер институтының «кейіпкержандылық» үрдісін ұстанғаны айқын көрінеді. Театрдың әліпбиінен мүлдем хабарсыз шәкірттерге сахнада шынайы өмір сүрудің заңдылықтарын үйретуден қажыған емес. Солардың бірі, Леонардо да Винчи, Рембрандт Харменс ван Рейн, П.А.Федотов, Ә.Қастеев сынды ұлы суретшілердің туындыларын талдап беру керек болатын.

Театр танушы Әшірбек Сығай «Сахна саңлақтары» атты еңбегінде «Кезінде Рәбиға Қаныбаева басқарған кафедраға жолы түсіп, институт оқушыларымен, студенттерімен дидарласпаған өнер қайраткері кемде-кем. В.Меркурьев, В.М.Раевский, Лесли, Новохижин тәрізді театр өнері профессорларымен араласу процесі кафедра жұмысының жандана түсуіне түрткі болды. «Қазіргі жас артистерден байқалатын бір кемшілік,-дейді профессор Рәбиға Қаныбаева, - олар аз ізденеді [7, 256] деген баға берді.

Жоғарыда айтылған А.Токпанов, Р.Қаныбаевамен қатар қазақ театр педагогикасы тарихында Татьяна Наурызбаева да айтарлықтай орын алады. 1971 жылы ГИТИС-тің «театр өнері» бағыты бойынша аспирантурасын тәмәмдап, академияға педагог болып келеді. Театр педагогі, өнертану доценті Татьяна Наурызбаева педагогика саласында бірнеше буын тәрбиелеп, режиссура саласына жаңа толқын әкелді.

Әдебиеттер:

1. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: Каратау КБ, ЖШС Дәстүр, 2014. – 384 б.
2. Нұрғалиев Р. Драма өнері - Алматы: Санат, 2001. 480 бет.
3. Богатенкова Л. Народный артист СССР Шакен Айманов. – Алма-Ата: Наука, 1973. – с. 126.
4. Қазақ театрының тарихы (Жауапты шығарушы Құндақбайұлы Б.). – Алматы: Ғылым, 1975. – 397 б.
5. Сығай Ә.Таңғажайып театр -Алматы: Жалын, 1998.— 512 бет
6. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы - Алматы: Издательство Академии наук Казахский ССР.-1957,
7. Сахна саңлақтар.Алматы: Жалын, 1998.— 512 бет.

IV СЕКЦИЯ

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Abdukhakimova A.S., Yeskozhdina L.B.

FASHION DESIGN IN CLO 3D

Абдухакимова А.С., Есхожина Л.Б.

ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ В CLO 3D

The article discusses the main aspects of the implementation of the process of creating 3D modeling. The essence of using CLO 3D, the effectiveness of using the program will be revealed. Advantages and disadvantages of the program.



CLO 3D or CLO Virtual Fashion is a clothing design company and software developer for virtual fabric design. Tools developed by CLO3D allow the creation of accurate simulations of 23 types of fabrics (including skin) and then putting on virtual clothes on a 3D computer model of a person.

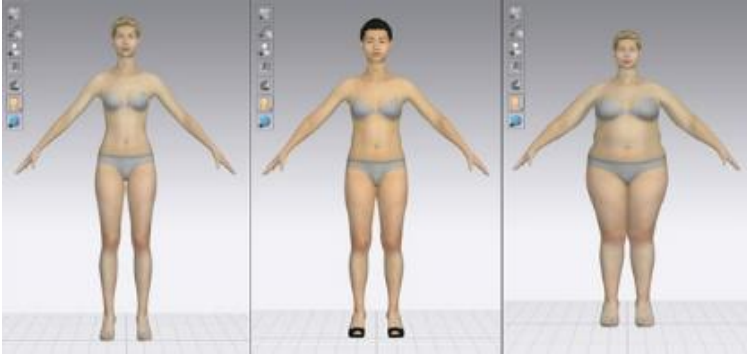
Among the company's clients are adidas, Hugo Boss, Nike, Moschino, Under Armor, Helmut Lang, Macy's, Louis Vuitton and other brands. And these are just the brands that work directly with CLO3D. But first of all, CLO3D is a separate tool, and for its use it is not necessary to cooperate with the company - it is enough to buy a license to use the tool. Simon Kim, CEO of CLO Virtual Fashion

The program is used in fashion design, in the gaming industry, in film production. you can create virtual avatars, detail elements using various textures, draperies and accessories.

What does the program allow you to do?

Create and edit an avatar

An avatar is a mannequin on which clothes will be created, the avatar allows you to edit your parameters. Thanks to this, you can easily recreate the desired parameters. This will make it easier to create clothes, not to alter clothes, but to immediately create the correct pattern.



Working with patterns

— In CLO 3D it is very convenient to work with patterns and mannequins. Anything created in the 2D window immediately appears in the 3D window.

— Work with textures, prints.

— The seamless map generator allows you to create textures and prints of any complexity, ready to go. CLO 3D can create-import textures and print it all

— The program has many customizable options. This will bring the fabric closer to realism for comfortable work. Add shine, reduce thickness, adjust weight. All this can be done in CLO 3D

— Working with details

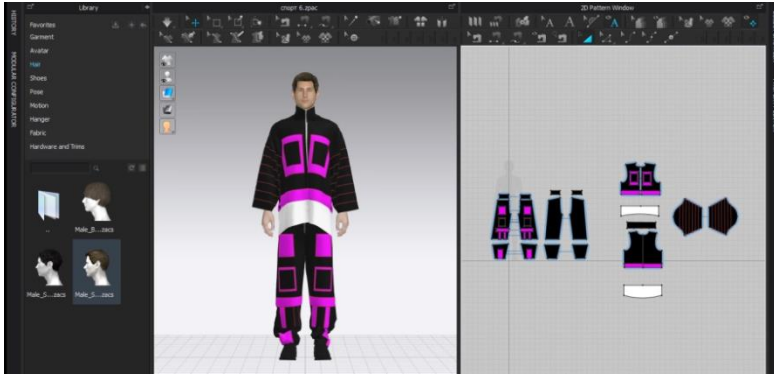
— High detail, work with small details. The ability to add customization of accessories of any complexity inside the program. If you set the weight of the part, the fabric may stretch. For example, metal buttons or lacing.

— Simulation (Clothes fitting)

— 3D fitting clothes. Very realistic, the animation allows you to see all the mistakes, obeys the laws of gravity, there is also a freeze function so that the clothes do not fall off the avatar. Simulation allows you to check how correctly the clothes are created. You can check

— how it moves when moving. You can also remove all gravity settings; this is the advantage of Digital clothes.

Kazakh Fashion designer using 3D modeling. One of the famous digital fashion designers in Kazakhstan is Zhanar Abraeva. In the article *The Future Is Near: What is Virtual Fashion and How Has It Changed the Industry?* Zhanar Abraeva shared her experience in the field of virtual fashion. There was a conversation about projects and impressions.



Projects by Zhanar Abraeva:

— The first customer was Malivar. The company specializes in virtual influencers. Thanks to the company, there were many very interesting adidas and Nike projects. With their help, a virtual design of things for people with disabilities was created.

— In quarantine, work was underway with Akhmadulina's salon, a public clothing brand. After quarantine, there was work with the Moscow company Glyph, where work also continued with BuroCode, VOGUE, adidas and Anastasia Ivleeva.

— Together with Regina Turbina, she created Ivan Urgant's project for the cover of GQ magazine.

— The most favorite order was an exclusive for the media project VOGUE Russia and adidas. Created in collaboration with creative company Glyph to launch the new Ultra Boost 21 running shoe. Modulates into a 3D athletic capsule. Also, traditional clothing with an ornament in a digital version called "Shapan" was created.

CLO 3D is designed for the fashion industry, where digital design typically begins and ends. There are many 3D programs out there, there is a chance to stumble upon a program called Marvelous Designer and the question will be, "Which one is the best?". We can say that CLO 3D is a more advanced version of the Marvelous Designer program.

Although the underlying technology is the same, Marvelous Designer is primarily used in computer graphics, animation and games.

The functionality of the program is ideal for the development of young brands in the context of quarantine, general economic and environmental problems.

Firstly, there is no need to spoil a lot of fabric and materials in vain: all experimental samples can remain in the digital space, and only the final, most demanded model will be released into the world. Secondly, there is no need to interact with the whole team: all work from sketch to fitting takes

place online. Thirdly, goodbye to renting office space and shops: just a laptop and your own room at home.

Often things have an unusual design and are sewn without patterns. Sometimes two pieces of fabric sewn in a tricky way are enough for a dress. To check how the future new thing will sit on the figure, wait a while with buying material and wrapping it in front of a mirror. In Clo 3D, you can "figure out" the future outfit and try to combine cuts in different ways, experiment until you get the desired result.

Advantages and disadvantages of the program.

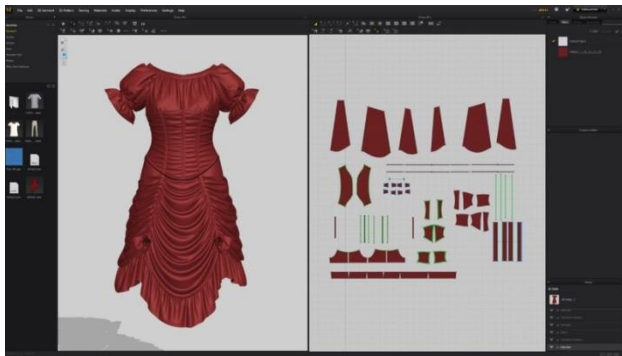
Advantages

— Realistic product demonstration. The object is drawn as detailed as possible, with all its features. The 3D model can be viewed from different angles, rotated and unfolded as you wish. You can choose the most spectacular display position to impress investors and partners.

— Preliminary assessment of inconsistencies. Drawings in 2D describe the product in detail, but do not give a complete picture of how it will look like in the end. It may well turn out that in the finished form it will be skewed, with unnecessary, non-functional parts, etc. Modeling in 3D allows you to notice such shortcomings at the design stage.

— Saving money. It is much cheaper to draw a project in 3D than to immediately make a sample for demonstration.

— The main advantage of the program is the ability to print product patterns. It is enough to work out the visualization and set the required dimensions, and the software will produce perfectly accurate patterns, eliminating the tedious construction of figures with a pencil in hand on graph paper. Now any mistakes like misplaced darts or lack of seam allowances are a thing of the past.



Disadvantages

- High requirements for the hardware of the computer: for its RAM, processor speed, etc.,
- The expected large time costs for creating models of all scenes that can be found in the field of view of the cameras. Of course, such work pays off.
- Less freedom in setting the image than in two-dimensional graphics. Creating an object with a pencil on paper or using 2D graphics on the screen, you can freely distort the proportions of objects, ignore the laws of perspective, etc. In 3D, this is possible only in the largest packages, but even in them it requires significant results and ingenuity.

Can beginners learn the program on their own?

- Yes, at first it scares a lot of buttons and functions, the main thing is to get used to it first, do not rush, you need to figure it out slowly there is a Russian proverb "Haste makes waste"

It's better to start over with Marvelous Designer. It is intuitive and easy to use. Before starting work, unload the avatar from the library to the working scene. A 3D mannequin will appear in one of the windows, and its silhouette will appear in the other for subsequent editing of 2D clothing models. In the third window - fabrics that are used in the project.

Literature:

1. Dariya Yakovleva Fashion Tech startups: how the fashion market is changing
2. Diyev O.G. Integral`nyy podkhod k otsenke konkurentnosposobnosti tovara // izvestiya Yugo-Zapadnogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Ekonomika. Sotsiologiya. Menedzhment. 2014. №1. S. 100-104.
3. Koblyakova Ye.B., Matsievskaya YU.A. Analiz vozniknuyushchey dinamiki izmenchivosti razmernykh priznakov, opredelyayushchikh vneshnyuyu formu tela detey mladshego shkolnogo vozrasta // Shveynaya promyshlennost. 2006. № 2. S. 46-48.
4. Marvelous Designer: URL: <http://www.marvelousdesigner.com>
5. Shershnyova L.P., Larkina L.V. Konstruirovaniye Odezdi: Teoriya i praktika: Uchebnoe posobie. –M.: FORUM: INFRA – M, 2010. -288s. Wolpintesta L.
6. Shershneva L.P., Larkina L.V. Clothing Design: Theory and Practice: Textbook. - M.: FORUM: INFRA - M, 2010. -288s.
7. Wolpintesta L. How to understand the language of fashion. 26 principles every fashion designer should know"

Achilov Ismail

**INNOVATIVE TECHNIQUE AND TECHNOLOGY OF EASEL
PAINTING, EASEL COMPOSITION, GRADUATION PAINTING
ON SESSIONS IN PAINTING**

Ачилов И.Ш.

*ученый профессор искусствоведения ВАК, заслуженный работник
народного образования РК, член Союза художников СССР и РК*

**ИНОВАЦИОННАЯ ТЕХНИКА И ТЕХНОЛОГИЯ ВЕДЕНИЯ
СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ, СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ,
ВЫПОЛНЕНИЯ ДИПЛОМНОЙ КАРТИНЫ
ПО СЕАНСАМ В ЖИВОПИСИ**

Последовательность письма в станковой живописи в основном связана с практическим применением пятнадцати составных частей живописи, которые представляют различие между собой в процессе письма по сеансам.

Каждая составная часть, состоит из определенного живописного письма в сеансе. Например, чтобы профессионально выполнить в аудитории постановку, необходимо составить последовательный - изобразительный план работы по сеансам в живописи. В свою очередь, изобразительный план работы по сеансам состоит из пятнадцати составных частей живописи.

Эти 15 составных частей в станковой живописи предназначены для последовательного ведения аудиторных постановок, станковой композиции, а также выполнения дипломных картин в бакалавриате в магистратуре. В целом, они являются инновационным методом в учебном процессе.

Соблюдая применение 15 - ти составных частей, они представляют собой различные живописные значения в каждом сеансе. В совокупности, это алгоритм по выполнению дипломной картины в бакалавриате, магистратуре, к которому относятся: выбор темы для творческой дипломной картин. составления 4 - х карандашных форэскизов, 3 - х цветных форэскизов и выполненные с натуры: набросков, зарисовок, рисунков, этюдов, а также преддипломный живописно - цветовой эскиз размером в - 1 метр.

Начало живописного письма с применением двух видов подмалевок. Изначально следует составить, как было сказано выше, изобразительно - творческий план ведения живописи согласно 15 - ти составных частей, по сеансам. Надо сказать, о том, что данные части являются изобразительным планом по сеансам в станковой живописи. Прак-

тические применения их в каждом сеансе, то есть от 1-го по 15-го составных частей по сеансам на холсте.

Так, дипломную картину следует начинать писать жидко с применением двух частей в подмалевке.

1. Сеанс. Это последовательное начало изобразительного плана по сеансам, только подмалевком в живописи. Рекомендуется приступить к написанию с главных частей, изображенных в рисунке частей на холсте подмалевком - жидко. К примеру: что следует помнить, что умело составить тепло - холодные цветовые и световые смеси красок можно, если размер холста не больше метра, В этом случаи, необходимо покрыть главные части изображения на холсте подмалевком - жидко и тоном, а также всю поверхность холста. Если холст по большой стороне больше полутора метра или же два метра, тогда имеет смысл, чтобы подмалевок соответственно выполнялся из двух частей письма на холсте. Например, вся поверхность холста покрывается жидко составленной смесью: собственные тени, полные тени, затененные части, а также падающие тени.

2 Сеанс. Соблюдая последовательность, надо начинать писать на холсте со светлых частей: например, светлые места полупастозно - полугусто - это полутон, который располагается между светом и собственной тенью. Во время письма в живописи по сеансам, необходимо чередовать отход от картины назад с той целью, чтобы увидеть целиком всё написанное в живописи на плоскости холста.

3 Сеанс. В данной ситуации важно рассматривать живопись по планам: например, анализ переднего плана, анализ среднего и дальнего планов, а также в целом процесс живописного выполнения картины в живописи на холсте. Это связано с тем, чтобы определить в картине, более точнее источник освещения и само пространство на плоскости холста. Конкретно выяснить в пропорциональных отношениях.

4 Сеанс. Выявить самое светлое место в картине, так как эта категория в живописи всегда пишется пастозно - густо. Надо помнить, что пастозно написанное письмо на холсте, приближает к зрителю, тогда как жидкое письмо на холсте, как известно - придает глубину в картине.

5 Сеанс. Связано с применением тона - жидко, на переднем, среднем и дальнем плане с определением: соотношений пропорций и световых - теневых частях.

6 Сеанс. Соблюдая последовательность, предстоит сравнение: светлых частей со светлыми, собственные тени - с общими тенями, падающими тенями. Где, как правило, тени падающие всегда будут светлее - собственных теней, тогда как тепло - холодные цветовые сочетания, следует писать жидко в пространственном расположении.

7 *Сеанс*. Световые и цветовые сочетания и их пропорциональные отношения между собой в целом должны составлять колористику в живописи, то есть цвета должны сочетаться между собой.

8 *Сеанс*. Применение лессировки: этот способ письма представляет собой, нанесение по высохшей краске на холсте методом наслаивание, а по сухой поверхности краски - лессировкой. Сеанс выявления рефлекса, когда последний - чуть темнее полутона.

9,10 *Сеансы*. Выявить глубину и, пространственную среду в живописи, для этого настало время писать по частям, то есть настало время креативной разработки формы в трехмерном пространстве с окружением, где потребуется в живописи ещё дополнительная работа в ходе сеанса.

11 *Сеанс*. Продолжая работу в живописи, весьма важно выяснить в картине взаимные световые и цветовые сочетания между собой, то есть соблюдение гармонии цвета в итоге, что, в свою очередь, будет составлять уже колорит картины в живописи.

12 *Сеанс*. Является актуально - важным процессом работы по сеансам в живописи, так как предстоит интеллектуальный этап- анализ всего процесса, в плане ведения картины в станковой живописи по сеансам.

13 *Сеанс*. Для каждой стороны по периметру картины, жидко - составленной смесью красок, чуть темнее, надо покрыть в виде лессировки, только по краям холста, то есть по периметру холста.

14 *Сеанс*. Инновационный метод покрытия по периметру, конечно же, способствует выявлению обобщенности живописного письма на холсте картины. Этот период является завершением письма картины по сеансам в живописи.

15 *Сеанс*. Данный сеанс связан с багетным оформлением, потому что данное действие способствует выявлению цельности изображения и колористику на плоскости холста, в ходе оформления картины багетом.

Примечание из опыта. В процессе практического письма дипломной картины, когда из 15 -ти категорий в посеансовой работе будет составлен не полный объем работы живописного письма по сеансам, поэтому важно еще раз повторить живописную работу в нужном сеансе.

Составные части живописи, представляют качественно инновационное направление станковой живописи, в результате инновационное направление по сути развивает творческие способности у студентов в качестве живописца - станковиста, и естественно, успеха в достижении своих целей в учебном процессе.

Учитывая постоянно растущий интерес молодежи к изобразительному искусству, в процессе их учебы во всех художественных учебных заведениях, основными дисциплинами в формировании профессиональной личности художника - живописца являются станковая живопись, станковый рисунок, станковая композиция.

Важное значение приобретает знание понятийного аппарата на двух языках (казахском и русском), необходимые термины в алфавитном порядке даны в книгах автора статьи.

Техника и технология ведения акварельной живописи по сеансам. Прежде чем писать акварелью, необходимо с изображаемого объекта, выполнить подробный рисунок на плоскости бумаги, т.е. определить на её поверхности: общую композицию, пропорции рисуемого объекта желательны в линейном рисунке.

Ознакомимся двумя практическими способами письма акварелью «по влажной поверхности» бумаги. *Первый способ:* определив композицию рисуемого объекта на зернистой плоскости бумаги, далее обе стороны бумаги и поверхность стекла несильно, увлажнив, положить бумагу на стекло. Подождать некоторое время, чтобы лицевая сторона бумаги стала несильно влажной и тогда можно будет приступить писать акварельными красками. Теперь «по влажной» поверхности бумаги, можно начинать писать щетинными кистями. Ими весьма удобно в данном процессе, то есть «по влажной» поверхности. Ведь писать этими кистями, практически гораздо быстрее. В течение 30 минут лицевая поверхность бумаги начинает не равномерно высыхать. Если акварельная живопись планируется на несколько сеансов, тогда имеет смысл, обратную сторону бумаги увлажнить еще дважды и, на этом завершить первый сеанс.

После сеанса работы, когда лицевая - изображаемая поверхность начинает подсыхать, необходимо поставить под пресс. Для пресса подходит плотный картон. Изображенной стороной бумаги, следует положить на картон, который должен быть крупнее листа бумаги. Сверху покрывают тоже чистым - плотным картоном. Затем на картон в два ряда, почти одной толщины, покрывают до утра, то есть до следующего сеанса.

Однослойная, многослойная масляная живопись, локальный цвет.

В масляной технике в станковой живописи применяется несколько технических методов письма. Наиболее распространенными из них являются следующие: *однослойная живопись* в один прием «Алла прима» по- мокрому, без подмалевка. После полного просыхания законченной живописи на всем пространстве холста. Завершающая моделировка форм ведется лессировкой по сухой поверхности красочного слоя.

Многослойная живопись с подмалевком. Художник начинает вести живопись по-сырому с подмалевка, в котором он распределяет на поверхности холста основные цветовые массы, и продолжает работу над лепкой и моделировкой форм в следующем живописном слое. Многослойная живопись, сохраняющая в значительной степени принцип работы «Алла прима». В техническом отношении такой метод непрерывной длительной работы масляными красками требует большого опыта и осторожности, так как во многом противоречит свойствам и составу современных фабричных масляных красок, характеру и особенностям просыхания и отвердевания их слоев.

Этот метод, несмотря на исключительную сложность, является в настоящее время самым распространенным в станковой живописи.

Метод лессировки в акварели как метод многослойной живописи основан на использовании прозрачности красок. Свойства метода заключается в изменении цвета, когда один прозрачный слой нанесен на другой прозрачный слой, работе дают хорошо просохнуть.

Локальный цвет - основной цвет предмета, который не изменяется под воздействием освещения и окружающей среды..

Проклейка, грунтовка поверхности холста. Натягивание на подрамник холста, проклейка и грунтовка холста. В процессе учебы в художественных вузах бакалавры, магистранты могут самостоятельно подготовить необходимые размеры холстов, чтобы выполнить в аудитории учебно - практические постановки с позирующей модели: по станковой живописи, по станковой композиции. Натягивать холсты на подрамники желательно гвоздями - двадцаткой, так как существуют определенные правила. Для проклейки, небольшого холста, потребуется два пакета желатина (пищевого) для растворения в одном литре горячей воды. Затем дать время, чтобы раствор (клеевой) стал теплым.

Литература:

1. Ачилов И.Ш. Инновационные методы преподавания живописи, композиции, дипломной картины по сеансам (в бакалавриате, магистратуре по специальности живопись). Нур - Султан 2022
2. Ачилов И.Ш. Философия составления творческой дипломной картины. Астана 2016
3. Ачилов И.Ш. Цвет в академической живописи. Астана 2013
4. Ачилов И.Ш. Кескіндемеде натюрморты көркем майлы бояулармен кенеп бетінде бейнелеу. - Алматы:КазГосЖенПи, 2006
5. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. - М., 1986

Kadyrzhan Aidana, Izhanov Baikonyr
VIRTUAL CLOTHING AS A MODERN TREND

Қадыржан А. А.
Ижанов Б.И., кандидат педагогических наук

**ВИРТУАЛЬНАЯ ОДЕЖДА
КАК ТРЕНД СОВРЕМЕННОСТИ**

В XXI веке новое поколение все больше разбираются и углубляются в виртуальную реальность. Создаются множество игр, в которых можно создать свою вселенную или погрузиться в уже кем-то придуманную. Модная индустрия, не хотая отставать от современности, решила также разобраться и привнести что-то своё. Ведь что как не мода должно идти в ногу со временем? Поэтому дизайнеры выходят на новый уровень и создают виртуальную одежду.

Многие дизайнеры переходят на создание виртуальной одежды, потому что находят это решением проблемы с экологичным потреблением одежды. Ведь создание 3D одежды не подразумевает собой потребление настоящих тканей, что не приводит к выбросу отходов. Для того чтобы создать какое-то изделие из меха, не нужно использовать мех настоящего животного. Любую ткань, ее фактуру можно передать, если правильно настроить программу.

Суть создание одежды остается такой же, но способ и процесс кардинально меняется. При этом создание виртуальной одежды дает огромный простор для фантазий. Ведь можно создавать образы с деталями, которые будут парить в воздухе или которые будут иметь совсем инопланетную форму. Можно создать абсолютно новую ткань, цвет, даже может новую фактуру.

Создание виртуальной одежды - направление в модной индустрии является новым и только набирающим обороты. В этом и заключается актуальность данной темы. Многие еще не изучено и есть возможность открыть что-то новое, при этом внести большой вклад в мировую историю. Также виртуальная одежда помогает в сохранении экологии нашей планеты. Создание виртуальной одежды сподвигло к созданию виртуальной примерки. с помощью нее можно примерять одежду разных размеров, сразу учитывая все недостатки и достоинства фигуры. Затем уже приобретать то что необходимо. Это поможет снизить риск того, что вещь вам не подойдет и придется выкинуть ее в мусор, что приводит к увеличению отходов. 3D моделирование одежды приводит к исправлению недостатков на самом первом этапе создании одежды. Модным домам не нужно отшивать пробные образцы или целые коллекции, чтобы выявить ошибки. Стоит лишь создать нужные модели через специальные программы. Это поможет не тратить производство тканей.

Таким образом, 3D моделирование — это новый этап в модной индустрии. Это современное решение проблемы «fast fashion». Поэтому создание виртуальной одежды в какой-то степени сложнее, потому что требует 2 образования – и программиста, и дизайнера. С другой стороны, 3D моделирование может относиться к «fast fashion», так как возможно также создавать огромное количество одежды, но при этом не создается и не используется такое огромное количество реальной, настоящей ткани. Поэтому это не может стать проблемой экологии.

Но в период пандемии дизайнеры вынуждены были работать в онлайн формате. Этот сложный период дал толчок для развития совершенно нового представления о моде. Помимо создания виртуальной одежды, мировые бренды вышли на новый уровень и начали создавать виртуальные показы. В 2020 году американская компания Nanifa продемонстрировала первый 3D показ без моделей, то есть одежда сама перемещалась по подиуму. В коллекции были представлены блузки, платье, юбки и комбинезоны. Сама дизайнер, Анифа Мвуэмба, сказала, что такое шоу помогло привлечь внимание и собрать пред-заказы. В июне 2020 году состоялся российский онлайн проект Global Talents Digital, организаторами которого были Mercedes Fashion Week. Проект совмещал в себе дизайнерские коллекции с цифровыми. Например, Aliona Pole- первый российский виртуальный инфлюенсер, выпустила свою коллекцию в коллаборации с AliExpress под названием «ROONO». Коллекция отражала симбиоз технологий и экологии. Дизайнер хотела показать, что связь между виртуальным и реальным миром — это дополнение друг к другу, а не исключение. Также был представлен российский бренд виртуальной одежды Orphelica Регины Турбиной. Своей коллекцией дизайнер хотела передать баланс между виртуальным и реальным миром. Дизайнер сочетала голографические цвета с оттенками серого и чёрного, разные фактуры – гладкую кожу и мех.

Помимо этого проекта, российский бренд Alena Akhmadullina в 2020 году создала капсульную 3D коллекцию с участием виртуальной модели Aliona Pole (которая упоминалась выше). Коллекция состояла из 5 образов. Основная идея- одежда будущего с национальным колоритом. Примерить 3D одежду можно только на заказ. А чтобы приобрести вещь нужно выбрать понравившуюся модель на сайте, прислать своё фото, разработчики адаптируют под фигуру заказчика.

Попытки дизайнеров использовать 3D эффекты были всегда. Так, например, в 2018 году рекламная кампания бренда Balenciaga представили футуристическое видео, где модели, одетые в юбки с логотипом бренда, в свободные пиджаки и сапоги-чулки. В видео были применены 3D эффекты, благодаря которым модели начинают гнуться, переча законам природы. Режиссёром видео был Йилмаз Сен.

Говоря о виртуальных моделях, популярность они обрели вместе с развитием социальной сети Instagram. Первой виртуальной моделью считается Лил Микела. Ее создали стартап Brud в 2016 году. По задумке ей 19 лет, и она ведёт обычный образ жизни, ведёт свой аккаунт в Instagram, публикуя свои фото. Поэтому в сети было много споров о том настоящий ли это человек. Не смотря на ее виртуальность, в 2018 году Лил Микела была на развороте журнала Paper. В том же году она участвовала в съемке лукбука Nike x MMW. Официально объявила о сотрудничестве с брендом Prada.

В 2017 году фотограф Кэмерон Джеймс Уилсон создал свою digital модель Шуду. Грэм. В сентябре 2018 года она появилась на обложке Vogue. Уже после участвовала с другими digital моделями (Чжи и Марго) в кампании Balmain. В 2020 году Шуду входит в первую виртуальную презентацию Christian Louboutin. Также модель входит в состав агенство digital моделей. Оно называется The Diigitals — это первое цифровое модельное агентство. К их моделям также относятся Марго, Чжи, Дагни, первая виртуальная модель мужчины Коффи, модель plus size Бренн и другие.

Аудитория азиатских стран (Китай, Япония) предпочитают видеть больше моделей не похожих на реальных людей, в отличии от запада. Исходя из этого, свою популярность обрела цифровая модель-кукла Нанури. Девушка успела поработать с такими брендами как Dior, Gucci, Versace, Jacquemus. Участвовала в фотосъемках с Наоми Кэмпбелл и Ким Кардашьян.

В 2021 году у Prada Candy представили в рекламной кампании своего амбассадора - виртуальная модель, созданная французским художником и фотографом Валентином Хёрфрей. Для брендов виртуальные модели находка, так как не нужно выезжать и устраивать кастинги, можно создать свою необходимую модель, привлечь молодёжную аудиторию. А также имеет значение биологические часы- виртуальные модели не стареют, не болеют- остаются такими как их запрограммировали.

Шагая в ногу со временем, было придумано приложение DressX — это digital-гардероб или онлайн магазин. Основательницами этого проекта являются Дарья Шаповалова и Наталья Моденова. Первая попытка открытия онлайн-магазина была в 2020 году. Здесь можно было выбрать понравившуюся модель, отправить своё фото консультанту и через 24 часа предоставляется обработанный снимок с одетой на клиента выбранной моделью. Через год, они выпустили приложение с виртуальной реальностью. Здесь уже можно примерять вещи в реальном времени через камеру смартфона, а понравившуюся купить и сохранить у себя в виртуальном гардероб

Таким образом, можно сказать, что современные дизайнеры пытаются находить новые пути развития модной индустрии, используя все самые современные технологии. 3D Fashion не старается заменить привычное понимание о моде. Наоборот, хочет стать дополнением к ней, дать возможность потребителю экспериментировать над своим стилем.

В данной работе были применены методы компаративного анализа и теоретический метод исследования. Модная индустрия вышла на новый этап своего развития. Технологии способные переместить в другую реальность, открыли возможность для дизайнеров к новому творчеству, пытаются найти решение проблемы экологии. Виртуальная реальность привлекает за собой новое поколение, которые являются потенциальными покупателями. Digital платформы создают новые модели бизнеса. 3D fashion даёт возможность экспериментировать над своим стилем. В реальной жизни не каждый решится на авангардную вещь в своём гардеробе, но виртуальная версия никому не помешает.

Литература:

1. Как развитие 3D одежды помогает нам делать меньше ошибок в производстве реальных изделий. Интернет рес урс: <https://vc.ru/design/174787-kak-razvitie-3d-odezhdy-pomogaet-nam-delat-m-enshe-oshibok-v-proizvodstve-realnyh-izdelyi>
2. Путь к умному дизайну: Кто такие Clo3D и как они спасают моду. Интернет рес урс: <https://vc.ru/design/174787-kak-razvitie-3d-odezhdy-pomogaet-nam-delat-m-enshe-oshibok-v-proizvodstve-realnyh-izdelyi>

Nurgaliyeva Amina, Yussupova Ardak

THE SPECIFICS OF THE CURATOR'S WORK IN AN ART PROJECT

Нургалиева А.А.,

Юсупова А.К. кандидат искусствоведения

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КУРАТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТЕ

На сегодняшний день для творческих людей существует множество способов для самовыражения: свобода в выборе стилей, техник, материалов, доступ к использованию новых технологий и т.д. Но каким бы новаторским не был подход к созданию произведений искусства, автором все также нужно пространство, где можно представить свои работы зрителям. Художники чаще всего демонстрируют свои произведения на персональных выставках посвященных определенной

теме. Принято считать, что представленное искусство говорит само за себя, однако, справедливо будет заметить, что немаловажно и то как подан материал (экспозиция, сопровождающие тексты, свет и т.д.). Главная задача автора – создать работы, ведь художник – творец, работает по наитию и этой искренностью он делится со своими зрителями. А для того, чтобы художественный проект состоялся и раскрыл весь заложенный потенциал в полной мере, нужен специалист, который разработает стратегию для демонстрации произведений искусства в лучшем свете. Таким образом каждому творческому проекту нужен куратор.

Особенностью современных художественных проектов является значимость концепции, которая становится двигателем всего проводимого мероприятия. Концепция – это основная мысль, которую автор закладывает в свои произведения и задача куратора здесь – облачить эти мысли в слова и донести их до зрителей. Следовательно, современное искусство требует активной фигуры, работающей вместе с художником, так, в этой системе необходимой становится фигура куратора.

Привычное для нас слово «куратор» (от лат. *curator*, от *cura* — попечение) первоначально относилось к понятиям, не связанным с искусством. В современном художественном процессе деятельность куратора состоит не только из концептуальных художественных решений, но и из финансовых и организационных обязанностей по созданию проекта. Именно на куратора льется колоссальный поток информации общения с огромным количеством людей, большинство из которых люди творческие.

Мы можем наблюдать этапы становления современного кураторского дискурса с конца 1980-х, когда независимое кураторство и возникло. По истории развития кураторства можно заметить, как менялась роль куратора «фигура куратора превратилась из зрителя лекций, скромно держащегося в тени, в организатора и арбитра вкуса, независимого целеустремленного практика, который отныне занимает куда более центральное место в мире современного искусства» [3, с. 7]. Вполне логично, что возникла необходимость рассмотреть феномен фигуры куратора, ведь то, что было предметом деятельности лишь небольшого круга художников и экспертов, вдруг стало стремительно захватывать пространства глобального мира.

На куратора возлагается большая ответственность «...при создании персональной выставки именно куратор становится фигурой не менее затребованной, чем художник. Особенно часто это бывает при выставочном показе в коммерческой галерее, когда поставленное в пресс-релизе имя известного куратора легитимирует статус художника

и, следовательно, цены на его работы» [2, с. 111]. Не менее важными для работы куратора являются коммуникабельные и организаторские качества, а также отказ от принятых норм для создания новой, непохожей на предыдущую выставки.

Многие кураторы проводят выставки уже известных художников, тем самым практически гарантируя успех проводимого мероприятия. Однако еще одной из сторон работы куратора является открытие новых имен в художественном мире. Для того, чтобы рассмотреть талант, куратору нужно быть насмотренным, проницательным и в таких проектах всегда присутствует риск, так как необходимо заинтересовать все стороны в проведении выставки художника по name. Также, куратору необходимо убедить владельцев выставочного зала и источники финансирования в перспективности проведения данной выставки. Здесь в первую очередь роль играет авторитет куратора, его репутация и возможная выгода от сотрудничества с ним.

В зависимости от опыта работы и возможностей куратора, он может курировать различные художественные проекты: персональные выставки, групповые выставки или целые арт-фестивали. Конечно, в проведении масштабных мероприятий у куратора есть возможность делегировать поручения помощникам и узким специалистам, но основная ответственность остается на главном кураторе.

Именно куратор является связующим звеном между художественными институциями и художниками. Если выставочный проект проводится в музее, художественной галерее, либо в другом замкнутом (ограниченном) пространстве, то куратору необходимо учитывать все нюансы при работе с имеющимся выставочным пространством. Здесь работа куратора не ограничивается развеской работ, как может показаться на первый взгляд. Куратору предстоит большой объем работы как до проведения выставки, так и после. В современном процессе проведения выставок можно выделить основные обязанности, возлагаемые на куратора: создание концепции выставки, поиск источника финансирования, определение места проведения, подписание договоров с художниками, написание пресс-релиза, создание экспозиции (при необходимости возведение фальшь - стен, дополнительных конструкций, специального освещения); утверждение макета пригласительных, афиш, каталога (при наличии), этикетажа; электронная рассылка пригласительных, организация открытия выставки (сценарий церемонии открытия, список приглашенных гостей, фуршет, СМИ). Также куратор должен подвести итоги проведения выставки: освещение в СМИ, обзор критических статей, демонтаж выставки, возврат работ художникам. Весь данный объем работы требует от куратора собранности, умения вести переговоры и быстро принимать решения,

ответственности за каждый этап проводимого мероприятия и выставки в целом.

В процессе работы над выставочным проектом куратор подключает других специалистов (дизайнеров, фотографов, видеооператоров), зачастую это наработанные личные связи, построенные на доверчивом сотрудничестве, предполагающие качественно выполненную работу и профессионализм. Многие художники ошибочно полагают, что можно сэкономить, не прибегая к услугам куратора, но в скором времени понимают, что доверить проведение выставочного проекта специалисту – самое правильное решение.

Значимость фигуры куратора возрастает при проведении групповой выставки, когда представителям художественных институций нужно провести переговоры и обсудить рабочие моменты с несколькими авторами. Со стороны музейных сотрудников, например, хранителей фондов, где временно находятся произведения искусства до начала выставки и после ее окончания, также по всем вопросам комфортнее общаться с куратором.

Можно отметить минусы в отсутствии фигуры куратора при проведении выставки. Наиболее часто встречающиеся проблемы в подготовке к выставке это задержка художниками работ, либо несоответствие названия /габаритов /года создания от заявленных в документах при приеме работ во временные фонды хранения. Также неизбежна путаница в этикетаже: ошибочные сведения от художников о названии работ, художественной технике и т.д. Все это значительно задерживает каждый этап проведения выставки, растягивается на несколько дней, тем самым отодвигая сроки, заложенные на другие подготовительные работы (монтаж, создание экспозиции, выставление света и др.) Подобные нюансы несомненно влияют на качество проведения выставки, зачастую организованную в и без того сжатые сроки. В то время как наличие куратора облегчило бы все возможные недопонимания между художественной институцией и авторами работ.

При проведении персональной ретроспективной выставки, еще одной задачей куратора помимо всех организационных моментов, является проанализировать весь творческий путь художника и выбрать те работы, которые максимально раскрыли его творческий потенциал в определенный промежуток его жизни. Также нужно учитывать, что некоторые из таких работ могут находиться в другом музее либо в частной собственности, тогда куратору необходимо договариваться о предоставлении на выставку недостающих в экспозиции произведений, гарантируя сохранность и своевременный возврат работ.

В художественной практике казахстанских художников наблюдается тенденция к обращению к услугам кураторов, ведь опытный ку-

ратор может предложить неожиданное видение для презентации художественных произведений. Так, на афишах к выставкам мы можем наблюдать не только имя автора работ, но и указание личности куратора. Это вполне логичная закономерность, так как правильное, продуманное позиционирование произведений – значимая часть успеха проводимого мероприятия.

Одной из задач куратора также является составление списка приглашенных на церемонию открытия. Для особо важных гостей именно пригласительное заранее высылается в бумажном варианте, в электронном варианте (на почтовый адрес), а также ближе к дате вернисажа необходимо напомнить или уточнить присутствие на мероприятии. Для наибольшего резонанса автор и куратор могут запланировать проведение творческой встречи либо круглого стола в рамках проведения выставки. Такие встречи необходимы, так как подводятся некий итог проделанной куратором и его командой работы, выявляются как удачные моменты, так и недочеты. При проведении таких мероприятий в стенах музея куратору необходимо согласовать с сотрудниками музея: время и место проведения, проверить наличие и исправность аппаратуры (проектор, колонки, свет и т.д.), предоставить список приглашенных гостей на пункт пропуска и т.п.

На куратора возлагается также контроль над финансовой частью проведения выставочного проекта. Необходимо учитывать возможные форс-мажоры в виде задержки транспортировки работ, некачественной печатной продукции (несоответствие заявленных требований, цветопередачи), и т.д. Предугадывая такие ситуации, куратор мыслит наперед, имея пару дней для подстраховки. Это отличает работу куратора от обязанностей менеджера. Менеджер лишь выполняет узкие поручения и не несет такой ответственности за проект в целом как куратор.

Но, конечно, среди всех обязанностей главным для куратора является создание концепции и экспозиции выставки. Также куратор должен понимать текущую обстановку и какие действия совместно с художниками принимать можно, а какие не стоит.

Особая ответственность лежит на кураторах больших художественных проектов, таких как биеннале и триеннале. Приводя в пример Венецианскую биеннале, можно отметить, что особое внимание участников приковано к выбору главного куратора, который задает тему каждой очередной биеннале. Эта тема призвана отразить современное состояние искусства и всем участникам биеннале предлагается следовать обозначенной куратором теме. В связи с этим, толчком к созданию работ является именно куратор, предложивший концепцию для всей мегавыставки.

Несомненно, главным куратором таких выставок становится человек, имеющий большой опыт в проведении художественных проектов, хорошую репутацию и авторитет в профессиональной среде. В практике Венецианской биеннале были случаи, когда темы задавали сразу два куратора, а именно для Венецианской биеннале 2005 года были выбраны два куратора, это Мария де Корраль и Роза Мартинес. Таким образом, появились две темы на выбор, первая из которых «Опыт искусства» была предложена Марией де Корраль. Вторая – девиз которой «Всегда немного впереди» от Мартинес Р.

Участники данной биеннале из Казахстана выбрали вторую тему, призывающую к использованию новых средств при создании инсталляций, фото- и видеопроектов. Стоит отметить, что на 51-й Венецианской биеннале 2005 года именно кураторским решением было поместить на обложку путеводителя по биеннале работу Мельдибекова Е. «Брат мой - враг мой». Данный выбор куратора положительно сказался на опыте впервые участвовавших казахстанских художников на биеннале в Венеции.

Для кураторов каждый проект индивидуален и является новым опытом в работе с произведениями искусства в постоянно меняющемся художественном процессе. [1].

Подводя итоги, можно заключить, что каждый художественный проект имеет концепцию, заложенную автором работ, но донести ее до зрителей и правильно подать, является работой куратора. В некоторых художественных проектах куратор, выбирая тему, задает направление всему творческому процессу. Можно с уверенностью заявить, что современные художественные проекты невозможно представить и осуществить без участия кураторов. Будь то персональная выставка или арт-фестиваль, необходима фигура, способная оценить весь творческий потенциал, объем работы и перспективы проведения проекта.

Литература:

1. Джордж Э. Справочник куратора. Послесловие. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017
2. Мизиано В. 5 лекций о кураторстве. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015
3. Смит Т. Осмысляя современное искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015

Rakhmetullayeva I.E., Mogilnaya A.V.
**NOMADIC PHILOSOPHY OF NATURE AS A PHENOMENON OF
SUSTAINABLE STEPPE FASHION**

*Рахметуллаева И.Е., Могильная А.В.,
кандидат педагогических наук*
**НАТУРФИЛОСОФИЯ КОЧЕВНИКОВ КАК ФЕНОМЕН СТЕП-
НОЙ УСТОЙЧИВОЙ МОДЫ**

В наше время жить в гармонии с миром стало неотъемлемой важной частью в обществе, особенно сегодня, в XXI веке. Загрязнение окружающей среды волнует не только эко активистов, но и дизайнеров тоже. Индустрия моды считается одной из самых экологически опасных направлений поскольку ежегодно в мире производится около 150 млрд. единиц одежды. Чтобы как-то минимизировать излишнее потребление одежды, крупные корпорации и бренды одежды меняют подход к производству. Таким образом, появляется общее понятие устойчивого развития, которое получило широкое распространение в 1987 году после доклада Международной комиссии по окружающей среде и развитию [4].

Следует отметить, что у номадов Центральной Азии данное движение существовало до момента появления общего термина устойчивого развития (это социальный прогресс, ответственность за окружающую среду, экономическое развитие, честное общество и изобильный мир). Придерживаясь устойчивого образа жизни, кочевники проложили исторический процесс в создании уникальной культуры при самых экстремальных природных условиях, тем самым хорошо приспособились к суровой «степной экологии», сливаясь с ней воедино. Степь – это пространство. Пространство для номадов всегда было неизмеримо большим, где каждый кочевник чувствовал необходимость находиться в постоянном движении [3].

Быть в постоянном движении и есть способность к выживанию и постижению новых знаний. Это стремление познать истину, искать что-то новое в окружающем мире – более великую мудрость было заложено изначально в философии кочевников. Номады искали истину и развили способность понимать и чувствовать послания природы через космос, погоду, животных (что проявилось у них в одежде, орнаментах). Все это являлось источником информации, нужное для того, чтобы выжить. С этого и началась человеческая духовность [1]. Эта духовность накапливалась и развивалась, после чего обретала духовные осознание и мудрость в лице натурфилософии кочевников.

Осознанно используя свои возможности, трансформируя и одновременно сохраняя духовность, кочевники оставили большой след по-

нятию устойчивости. Они чувствовали живую природу и стремились сохранить ее в первозданном виде [2]. Заботиться о природе и есть забота о себе. Такого образа жизни придерживаются и по сей день современные номады. Такая забота заключается в минимизации всего, что может негативно повлиять на этот баланс. Например, кочевники носили органическую одежду, которая могла естественным путем биоразлагаться, чем синтетические материалы (органический хлопок, шерсть, кожа и т.д.).

Выше приведенный анализ натурфилософии кочевников логично предполагает и анализ их одежды с точки зрения номадской натурфилософии для корректного сопоставления причинно-следственных связей.

В настоящее время появляется течение, соответствующее развитию натурфилософии номадов - степная устойчивая мода. Основная особенность степной моды – в ее механизме устойчивости и непрерывной связи с природой. Природа постоянно регенерирует (трансформируется), а значит мода тоже должна регенерировать (трансформироваться).

То есть по образу жизни номадов можно резюмировать важность продления жизни одежды, переработки отходов, повторного использования материалов, а также использование всевозможных современных технологических ресурсов чтобы всячески минимизировать производство и его потребление. Такой экологичный подход к потреблению и производству одежды наносит меньше вреда окружающей среде и сокращает затраты ее природных ресурсов.

Одним из экологичных применений является практика безотходного производства. Это целая философия, где присутствуют не только материальные процессы, но происходит синтез непрерывных трансформаций. Например, одним из ремесел у номадов считается кожевенное дело. Кожу изготавливали из шкур лошадей и крупного рогатого скота. То, как кочевники использовали свой скот – идеальный пример безотходного производства. В современном мире использование натуральной кожи в изделиях может вызвать смешанные мнения среди людей, которые против использования животных в производстве. Для кочевников этот материал был незаменим качеством, многофункциональностью и удобством. Также кожа могла прослужить в носке и использовании очень долгое время и поэтому не нуждалась в постоянном обновлении. Помимо одежды и обуви, кожу использовали для производства ведер (шелек), камшы, сундуков и посуды. Остальные части животного так же служили разным функциям. Например, из костей варили черное мыло с особыми дезинфицирующими свойствами. Таким образом, хозяйство номадов было в основном безотходным и натуральным.

А главным хозяйством считается скотоводство. Поскольку приручить животных гораздо сложнее, чем например, выращивать злаки, кочевание номадов со стадами по огромным пустынным пространствам, можно считать большим достижением в истории\актуальности устойчивой моды.

Учитывая данные природно-географических условий жизни, скотоводство являлось основным кочевым хозяйством и было удобно с точки зрения устойчивости, так как он круглый год содержался на природе – на подножном корму (то есть тратилось меньше ресурсов), он также удовлетворял жизненные нуждыномада по всем аспектам.



Разводились 4 вида животных: овцы, верблюды, лошади и рогатый скот. Придерживаясь принципа безотходного цикла их каждый сезон обрабатывали. Весной и осенью стригли овец, получали шерсть для одежды, дома, торговли. Летом скот набирал вес для зимнего «софым» (заготовки мяса).

Рисунок 1. Рахметуллаева Илан, Фрагмент коллажа №1 «Степные люди», 2021 г.

Так как номады ввиду своего скотоводного хозяйства передвигались с одного сезонного пастбища на другое (жайлау-летом, көктеу-весной, күзеу-осенью, кыстау-зимой), им несвойственно было накапливать много вещей, чтобы пользоваться ими в будущем, тем самым отдавая предпочтение многофункциональности всего, что их окружает. Чем меньше вещей они брали в путь, тем легче было перемещаться, не нося груз.

Все компоненты натурфилософии номадов в виде многофункциональности, многослойности, безотходного производства отражаются в ретро фотографиях и авторских коллажах, вдохновленные казахами, жившие в 20 веке в традиционной национальной одежде.

Длинный и бесформенный чапан на юноше не поддавался возрастному и физиологическому цензу, его могли носить как юноши, так и аксакалы, как худощавые, так и полные мужчины (рис 1). Сама структура чапанов позволяла носить его и в стужу, и в жару, так как состав ткани и форма кройки позволяли сохранять термотемпературу. А длинные рукава также защищали от солнечного ожога либо от студеного мороза. И именно в трепетном отношении к природе, знании

ценностей каждого проявления природы и ее сохранении и проявляется сама натурфилософия.

Длинный женский чапан также выполнял физиологическую функцию, и между тем своей красотой и сакральным значением он укрывал от сглаза (рис2). Так например, каждый элемент женской одежды нес свое сакральное значение: саукеле молодой невестки был высоким, потому что тянулся к космосу, как бы прося у Вселенной помощи в обереге новой молодой семьи. Хотя материальной предпосылкой к этому головному убору служил атур – головной убор, который был популярен в 14 веках.



Рисунок 2. Рахметуллаева Илан, Фрагмент коллажа №2 «Степные люди», 2021 г.

Головные уборы женщин старшего возраста – кимешеки, их шили из цельного куска ткани, шили такие головные уборы в виде гнезда на голове (рис3). Что также носило свое сакральное

значение, так как гнездо символизировало женщину старшего возраста как мудрую хранительницу семейного очага.

Чапаны и нижние платья «эжелер» также были объемными для исключения возрастного и физиологического ценза, а фактура стеганого элемента давала дополнительную защиту от холода.

Рисунок 3. Рахметуллаева Илан, Фрагмент коллажа №3 «Степные люди», 2021 г.

Если внимательно приглядеться, можно заметить многослойность одежды бабушек (рис 4). Причина данной многослойной объемной одежды не столько в скрытии своего возраста, сколько в защите от холода/жара. Если посмотреть с точки зрения символики – то разные слои одежды символизируют каждый новый опыт, приобретенный со временем, каждую новую мудрость, приходящую через испытания. И чем больше слоев, тем большими энергетическими уровнями бабушки защищали свои семьи от бед и невзгод.



*Plus ancienne
#ancient
#age*

Головные уборы бабушек – кимешеки хранят сакральность. Кимешеки носили вокруг головы из цельной, плотной ткани. Они кажутся гнездом птиц, линии спиралью кимешеков дают чувство спокойствия, как спираль жизни или орнамент меандр, где нет конца. И подтверждает этот бесконечный жизненный круговорот спиралей плетение веретеном пряжи, бесконечно длинной жизненной нити.



Рисунок 4. Рахметуллаева Илан, Фрагмент коллажа №4 «Степные люди», 2021 г.

На создание данного коллажа была взята идея, что кимешеки бабушек напоминают гнезда ласточек как вечный полет этих птиц по просторам, имя которым Вселенная. Коллаж бабушек, «жіп иіріп жатқан», дышит добрым сердцем, наполненным мудростью лет и философским взглядом на жизнь человека, как птицы в небе (рис 5).



Рисунок 5. Рахметуллаева Илан, Фрагмент коллажа №5 «Степные люди», 2021 г.

Одежда детей, так же как и взрослых, была объемной, но менее многослойной и носила функциональный и физиологический характер (рис 6). Но отличалась большей яркостью красок и пестротой с целью защиты от сглаза, порчи и нечисти, так как дух ребенка был кристально чист и слаб.



Орнамент «Икат» принадлежит не только узбекскому народу, в то время на территории Шелкового пути, многие шили себе чапаны из ткани икат – она плотная и легкая.

Рисунок 6. Неизвестный автор, Портрет матери с тремя детьми в традиционных костюмах [5].

«Бөрік» носили поверх хлопчатобумажного платка, чтобы сохранить температуру головы в нейтральном режиме, платок впитывал пот и тем самым защищал голову от холода и жары, а сам «бөрік» берег от износа (рис 7).

Последняя фотография является самым последним элементом отражения натурфилософии кочевников (казахов) на данный момент. Так как в силу территориально-исторических изменений постепенно утрачивалась красота и простота одежды кочевников Центральной Азии как основа натурфилософии и любви людей к природе.

Рисунок 7. Неизвестный автор, Жамбыл Жабаяев в последние года своей жизни [6].

Степная устойчивая мода предполагает сохранение философии устойчивого сознания. Это может проявляться в виде нашей практики «отдавать старую одежду младшим братьям/сестрам». У бедняков практически всегда не было возможности

пошивать, производить и приобретать новую одежду, и поэтому детям приходилось донашивать одежду старших братьев/сестер, родителей, более богатых земляков. Также практиковалось «передаривать костюмы, наряды, которые уже не носишь, родственникам в ауыл». Наверное, бедность стала предпосылкой формирования таких традиций, как:

- после смерти человека его одежда раздавалась родственникам и нуждающимся людям;

- в «мүшел жас» передаривались любимые вещи;
- переработка старой одежды в виде пэтчворка или как многие называют «кұрақ-көрпе», когда из разрозненных остатков лоскутной ткани создавалась целое композиционное полотно (и здесь важно было иметь художественный вкус и богатое воображение).

Устойчивая мода является частью философии устойчивого развития, в котором создается система осознанной социальной ответственности и его влияния на природу.

Издавна самобытность кочевого казахского народа и преданность духовным ценностям выступает как объект социально-культурного направления. И он трансформируется при исторически происходящих метаморфозах. Сегодня развитие и сохранение национальных подходов в условиях поступающих инноваций относится к числу ключевых приоритетов развития многих народов и государств мира. К этому числу идут развитие культуры, обогащение общенационального и мирового наследия, потребление качественных культурных ценностей, духовная модернизация и обновление духовного сознания.

Стоит отметить важность данного направления степной устойчивой моды при сохранении и одновременно модернизации национальных традиционных подходов в условиях поступающих инноваций. Ведь это может стать трансформацией сознания кочевников и ее проявление в натурфилософии в целом.

Литература:

1. Бегалинова К., Кокумбаева Б. Тенгрианство как феномен тюркской духовности: Монография. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 244 с.
2. Джуманова Г.Ж. Национальная идея как фактор модернизации общества: зарубежный и отечественный опыт // Вестник. – Алматы: КазНУ им. Аль – Фараби, 2019. - №2(68). – Т.2. – С.221-230.
3. Ильин А.Н. Культура потребления и экология: проблемы взаимодействия // Вестник. – Омск: Омский государственный педагогический университет, 2017. - №2/3(21). – Т.2. – С.164-174.
4. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1987. – 174 с.
5. Казахи 100 лет назад : история в фотографиях [Электронный ресурс]: казахстанское интернет-издание и информационный портал «Tengrinews.kz». – Режим доступа: <https://tengrinews.kz/fotoarchive/kazahi-100-let-nazad-istoriya-v-fotografiyah-1127/> (дата обращения: 10.01.2023).
6. О жизни Ж.Жабаева [Электронный ресурс]: казахстанское интернет-издание и информационный портал «Tengrinews.kz». – Режим доступа: <https://tengrinews.kz/story/kolg-kanday-bolgan-jambyil-jabaev-turalyi-blmnzd-syinar-393138/> (дата обращения: 10.01.2023).

Alpeissova Aliya

**UNDERSTANDING THE VALUE POTENTIAL OF THE MUSICAL
CULTURE OF THE KAZAKH PEOPLE IN THE LESSONS AT THE
CHILDREN'S MUSIC SCHOOL**

Альпеисова А.Т.

**ПОНИМАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬ-
НОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА НА УРОКАХ В ДМШ**

Основной педагогической задачей учителей детских музыкальных школ является привитие учащимся понимания, любви и уважения к музыке, а также культурным ценностям страны. Процессы глобализации в современном мире, нескончаемый поток информации требуют не забывать ценности культуры казахского народа, сформированные на протяжении ее многовековой истории. В «Законе об образовании РК» отмечается необходимость «воспитывать обучающихся в духе высокой нравственности, уважения к родителям, этнокультурным ценностям, бережного отношения к окружающему миру...» [4].

Уважение и бережное отношение к этнокультурным ценностям должно исходить из понимания ценностного понимания национальной культуры. «Если хотите узнать, как страна управляется и какова ее нравственность, прислушайтесь к ее музыке»- писал Конфуций [8].

В художественной культуре — в великих произведениях музыки и изобразительного искусства, в литературных шедеврах — сконцентрированы ментальные установки народов разных стран, сохранен опыт поколений в отношении к окружающему миру, сформирована оценка жизненных явлений и представлений об истине, добре, красоте, справедливости. В художественном наследии накоплено то, что сегодня называют общечеловеческими ценностями. Известно, что воспитательное влияние на человека осуществляется в трех основных сферах его жизни: в семье, в процессе получения образования и в общественно-трудовой деятельности. От образованности учителя, его подготовленности к профессиональной деятельности, его духовно-нравственных установок во многом зависит реализация задач, предъявляемых обществом к воспитанию.

Музыкальное искусство существует столько, сколько существует человеческое общество, и представляет собой сложное многообразное явление. Функция искусства заключается не только в его познаватель-

но-дидактическом и образовательном значении. С древних времен музыка использовалась как одно из средств воспитания. Во все исторические эпохи в обществе существовало желание видеть человека гармонично развитым, однако в разных философских учениях роль музыки, ее воспитательное значение истолковывались неодинаково, своеобразно.

Воспитательная роль музыки, а также характер ее воздействия на личность человека определяют общественную значимость музыкального искусства и его место в системе культурных ценностей. Изучение воспитательных аспектов музыки имеет долгую историю, и в этой области накоплен солидный опыт, связанный, прежде всего, с развитием философских взглядов на эстетическое воспитание. Обратимся к этим идеям.

Философов издавна занимала идея о смысле и назначении музыки, о ее роли в жизни человека, в воспитании личности. При этом роль музыки определялась согласно господствующим взглядам на личность религиозными, культурными установками конкретного общества. Во всех педагогических воззрениях эпохи проявлялось стремление к гармоническому развитию личности средствами музыки, а также искусства в целом.

В Древнем Китае музыка использовалась как одно из лучших, действенных средств перевоспитания людей и изменения обычаев. Одной из самых известных философских школ, оказавших влияние на социальную жизнь, является конфуцианство. У Конфуция взгляд на природу музыки как на единство пяти добродетелей: человечности, справедливости, воспитанности, предусмотрительности и искренности, соответствующих, в свою очередь, пяти первоэлементам природы — дереву, металлу, огню, воде и земле. В этом же русле развивались и общие музыкально-воспитательные тенденции.

Этическую концепцию музыки разрабатывали античные философы. Для Платона подлинное искусство — это сама жизнь, но методически устроенная и научно организованная. Особенно интересен факт, что искусство музыки Платон относил исключительно к психике, вносящее согласие, устанавливающее, как и искусство, врачебное, любовь и единомыслие. Платон подчеркивал, что музыка рождает любовь к прекрасному. Музыкальное переживание у Платона доводится до космологизма, оно является не более чем отражением вечного нерушимого космического движения.

Идею о музыкальном образовании и воспитании гармонически развитой личности широко рассматривал Аристотель. Ответственность за музыкальное воспитание Аристотель возложил на общество, рассматривая человека как существо социальное [1, С.720].

В Древнем Риме в период упадка рабовладельческого строя социальная роль музыки была принижена, что обусловило полное отсутствие музыкального обучения во многих учебных заведениях Древнего Рима. По сравнению с Древней Грецией музыкальное искусство утратило свою демократичность.

Представляют интерес взгляды на музыку средневековых мусульманских философов. Придерживаясь идеалистической концепции — первичности души над телом, восточный мыслитель аль-Фараби утверждает воздействующую силу музыки на душу, но, будучи врачом, исследуя больных, также влияние ее на тело, на весь человеческий организм. Это, по сути, стало процессом становления музыкальной терапии. Далее эти вопросы развивает в своих трудах известный восточный мыслитель и практик Ибн-Сина.

Большое влияние на развитие музыкальной жизни России оказали революционеры-демократы В.Белинский, Н.Чернышевский, А.Герцен. Наследующие идеи декабристов, они разрабатывали вопросы, связанные с революционно-преобразующей деятельностью личности в историческом развитии общества.

Проблему гармонического развития личности по-своему пытались решить западные философы Ф.Шеллинг, А.Шопенгауэр и другие. В концепции Шопенгауэра искусство является важнейшим средством преодоления «беспредельного этизма», именно музыка указывает на те непреходящие ценности, которые скрывают «покров явлений, сплетенный из нитей игры страстей, их столкновений и поражений» [7, С.28].

Значительный вклад в формирование общечеловеческих ценностей через музыкальную культуру внесли казахские просветители: И.Алтынсарин, А.Кунанбаев, Ш.Валиханов и другие. Отстаивая идеи о всестороннем расцвете духовных сил народа, деятели казахской культуры проявляли глубокий интерес к вопросам обучения и воспитания подрастающего поколения на основе приобщения к музыкальному искусству. Они утверждали, что музыка — искусство эмоциональное, оказывающее большое влияние на психологическое состояние индивида, своим содержанием музыкальные произведения могут воодушевить человека, вызвать чувство радости, воспитать великодушные, вызвать стремление к творчеству и способность передавать чувства страдания и сострадания.

Сегодня музыкальное искусство как явление общественной жизни может быть рассмотрено с двух точек зрения. Во-первых, его можно рассматривать как самостоятельную эстетическую ценность.. Во-вторых, музыкальное искусство рассматривается как выражение моральных ценностей общества. В этом случае целью музыкального

обучения становится воспитание человека через понимание ценностей казахской музыкальной культуры. Реализация понимания национальных ценностей учащимися ДМШ осуществлена в настоящей статье на примере дисциплины «Казахская музыкальная литература».

В научно-педагогической литературе «музыкальные ценности» представляют собой теоретическое понятие. На сегодняшний день оно мало исследовано. Хотя многие научно-методические и педагогические работы включают в сферу музыкального образования формирование ценностных отношений [5].

Обычные человеческие чувства — радость, горе, восторг, негодование, гордость и т.д. — приобретают в процессе музыкально-эстетического восприятия особый эстетический характер, их переживание всегда связано с переживанием эстетического наслаждения. «Обладать эстетическим отношением к окружающему — это значит иметь развитую способность получать наслаждение от действительно прекрасного, развитую потребность воспринимать и создавать прекрасное» [6, С.89].

Велением времени становится изменение содержание дополнительного музыкального образования, одной из задач воспитания в ДМШ является развитие у учащихся эмоционального и осознанного восприятия музыкального произведения. В этом вопросе ответственная роль принадлежит предмету «Казахская музыкальная литература». Основная цель уроков казахской музыкальной литературы – воспитать любителя и ценителя национального музыкального искусства, дать необходимый багаж музыкально-теоретических знаний, подготовить для общества культурного человека. Таким образом, дисциплина «Казахская музыкальная литература» призвана проследить формирование музыкального искусства в контексте с общим историческим и культурным развитием Казахстана.

Интегрированность программ проявляется в ее связи с историей и художественной культурой Казахстана. Живопись, скульптура, архитектура, литература и другие виды казахского искусства позволяют выявить наиболее общие закономерности развития музыкального искусства. И основной задачей дисциплины становится изучение казахской музыкальной литературы через призму последовательности, историзма и научности.

В тоже время необходимо обзорное ознакомление с современным музыкальным искусством Казахстана. Это казахская эстрадная музыка, творчество известных казахстанских исполнителей в контексте казахского кино и телевидения. «В творчестве композиторов-песенников, носителей традиционного музыкального мышления, происходило самовыражение на родном музыкальном языке. Культовыми

фигурами стали Шамши Калдаяков и Нургиса Тлендиев, отразившие мироощущение нескольких поколений казахов и внесшие новации в традиционный музыкальный язык» [2, С. 395].

В программах второй половины XX века основным ее содержанием является изучение устного народного музыкального творчества. Внимание уделялось творчеству Курмангазы, Даулеткерее, Дины, Абая, Жаяу Мусы, Биржан сала и Акан сери. В старших классах изучалось становление письменной музыкальной культуры 20 века.

В круг вопросов изучения не входило изучение творчества целой плеяды других акынов и композиторов, это Балуан Шолак Баймурзин, Ыбрай Сандыбайулы, Есатай Беркимбайулы, Майра Шамсутдинова, Култума Сармуратулы, Асет Найманбайулы и другие. Обзорный характер изучения творчества ряда композиторов прошлого позволит обогатить круг художественных впечатлений учащегося, развить эмоциональность, отзывчивость не только на современную музыку, но и на традиционную «...ведь традиционная культура содержит в себе такой высокий смысл, что деяния человека во всех проявлениях не только должны удовлетворительно решать его проблемы, но должны одновременно возвышать, вдохновлять, «творить» его» [3, С.222].

Полученные знания станут базой для дальнейшего изучения мира музыкального искусства и будут залогом пробуждения собственного интереса к этой области культуры. Это, в свою очередь, является показателем формирования потребности познавательной деятельности учащихся и базой для составления собственного мнения о том или ином произведении музыкального искусства.

Литература:

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск, 1998. —1391 с.
2. Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С.389-403.
3. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы, 1993.- С. 208-237.
4. Об образовании.Закон Республики Казахстан //https://adilet.zan.kz/kaz/
5. Уварова А.В. Реализация ценностного потенциала музыкального искусства на уроках музыки в общеобразовательной школе // Актуальные исследования: Международный научный журнал. - № 4 (83), 2022. - С. 83-86.
6. Цукерман В.С. Музыка и слушатель. Опыт социологического исследования. — М., 1972. —204 с.
7. Шопенгауэр С.А. Избранные произведения. — М.: Просвещение, 1992 — 479 с.
8. Цит. по: Янковская Л.В. Живые камни духовного храма // «Искусство как способ познания»: Материалынаучно-общественной международной конференции. - М. МЦР, 1999 // Электронный репсурс <https://lib.icr.su/>

Zhumanova Sabina, Kurmangaliyeva Meruert
**REFLECTION OF MYTHOLOGICAL SOURCES ABOUT THE
FLUTE AND ITS SACRED PROPERTIES
IN THE FILM INDUSTRY**

*Жуманова С. К., Курмангалиева М. С., кандидат искусствоведения,
профессор*

**ОТРАЖЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ О
ФЛЕЙТЕ И ЕЁ САКРАЛЬНЫХ СВОЙСТВ
В КИНОИНДУСТРИИ**

Не секрет, что музыка в кинематографии занимает особую роль. Музыка – это мысль, которую невозможно передать словами. Так режиссеры кино, сценаристы, давно заметили необычное звучание флейты, и стали использовать в киноискусстве. Отметим, что в киноискусстве инструмент «флейта» посвящено множество творений, в которых показаны все ступени: от истории появления инструмента и его мифологических и сакральных свойств с древних времен до современности, в которой флейта отражает аспект психофизиологического воздействия во всех красках.

Флейта – уникальный инструмент, который помог в осмыслении мифов, легенд, сказания, сказок, преданий. В них флейта облачена не только в статус сакральности, но и часто несет функцию «поучительного» контекста. Самоидентификация флейты прошла огромный многовековой путь развития, что и отражено даже в древних религиозных текстах многих народов.

В мифологии и религии многих стран звуки флейты приравниваются к божественным звукам. Флейта была любимым инструментом Будды. Так, Кришна имел три флейты: первая - «вену», вторая «мурали», третья «вамши», каждая из которых несла свою функцию воздействия на человека. По словам гопи, игра Кришны превращает всех существ движущихся в неподвижных и в это время вокруг могут происходить невидимые чудеса. Кришна частенько радовал гопи своей игрой, когда пас коров в Вриндване. [1, 83]

Священные Писания подтверждают что флейта – главное оружие Кришны, с помощью которого он завоевывает сердца. Кришне играющего на флейте отводится немало экранного времени. Например, сериал Махабхарата, анимационный фильм Кришна против Камсы. Духовный учитель Ошо о флейте Кришны говорит: «Крест оказался слишком тяжелым бременем для души. Иисус висит на этом кресте. Это ужасно, и Запад чувствует беспокойство из-за этого, чувствует напряжение, поэтому крест был спущен, и появилась флейта. И

какая может быть лучшая замена для креста, нежели флейта?» [4, с.87]. Интересен и подзаголовок беседы учителя: «Выберите флейту или умрите». По мнению Ошо, Кришна играл на флейте ради любви, он не понимает жестокость креста с Иисусом, флейта может появиться в обществе счастливых людей, ей не свойственна жестокость. У Будды флейта отображает любовь, счастье, и спокойствие. Несчастливые люди, живущие в нищете становятся ближе к кресту, «флейта — это символ, который противоположен кресту, поэтому нет смысла класть флейту на могилу» [4, с.270].

В европейских фольклорных образцах флейта отражена в легенде про гамельнского крысолова. Данный сюжет не раз становился объектом исследования в области гуманитарных наук. В кинематографе можно провести пример фильм «Гамельнский крысолов» (1957), снятый режиссером Британи Виндост. Согласно европейской традиции флейтист является образом уличного музыканта, который ходит по улице в пестрой одежде, исполняя музыку Э. Грига «В пещере горного короля». По замыслу режиссера, в данном фильме флейте придаются магические свойства, потому что слышат музыку флейты только дети. В данном фильме делается акцент на ту сторону мифических свойств флейты, в которой говорится что именно флейта дает могущество управления людьми и животными.

В нашем случае флейтист вместе с детьми скрылся в недрах горы, что и объясняет выбор музыки «Пещера Горного короля». Жители города впали в отчаяние, но все же решали воспитать чужих сирот, как истинных детей своего любимого города Гамельна.

Пример

1



Выбирая музыку Грига, режиссер подчеркнул таинственность персонажа. Композиция является одним из самых узнаваемых тем. В оригинале тема начинается с нижнего регистра, усиливая звучность, набирая темп. В фильме тема звучит спокойно, загадочно, фантастично. Сопровождая героя с самого начала, до конца фильма. Музыка больше подчеркивал мистический характер героя, несмотря на праздничные обстоятельства, которые он создавал, для детей.

Самые ранние источники упоминания о крысолове относятся к 1284. Удивительный акцент придает также витраж церкви на Рыноч-

ной площади (Маркткирхе) в Гамельне, где изображен сам дудочник с детьми. Немало таинственности придают и записи XV-XVI веков, где крысолов становится причиной похищения маленьких гамельцев. В записи упоминается флейтист с серебряной флейтой, хотя сам инструмент принадлежит к классу деревянных духовых инструментов. Только в 1832-1847 г. Т. Бем впервые разработал привычную нам металлическую флейту.

И.В. Васильева отмечает: «При всей своей фантастичности история слишком конкретна и привязана к определенному времени и месту, чтобы быть просто волшебной сказкой». [2, с.104] По легенде крысолов считается демоном в облике человека, что и объясняет странные, создаваемые им вещи. Таким образом, перед нами встает вопрос, раздваивающий версии мифологии о флейтистах – кто здесь первичен: исполнитель или сам инструмент; что определяет волшебные свойства флейты и является ли сам исполнитель - флейтистом волшебником.

В мультфильме «Заколдованный мальчик», мальчик по имени Нильс собственноручно изготавливает волшебную дудочку по прилагаемому чертежу из книги. Как и в легенде он увел крыс с помощью игры на флейте, утопив их в озере. Трактовки данного вопроса отражены в мифологиях, сказках, романах, историях в разных ипостасях.

Как отмечалось ранее, легенде про флейтиста из Гамельна посвящено множество романов, песен, фильмов. К немецкой легенде обращался и чешский политик, драматург Виктор Дик, а по его роману был снят фильм «Крысолов» (2003г.- режиссер Ф. А. Брабец). Также образ крысолова мы встречаем и в прозах Б. Пастернака. В начале фильма говорится: «1349 год черной смерти», всем известно, что в Европе в это время, люди массово заражались чумой. [5]

Несмотря на дьявольскую сущность крысолова, режиссер Ф.А.Брабец воплотил в жизнь совершенно противоположного персонажа. Начнём с того, что фильм значительно отличается от легенды, если по легенде работа крысолова заключалась в избавлении города от крыс, то в этом фильме крысолов приходит очистить город от грешников. Знакомство с Агнес вовсе изменил ход историй. Влюбленный крысолов возвращает флейту дьяволу, ради человеческого счастья.

Легенда XIII века является актуальной и в наши дни, этому пример знаменитый полнометражный мультфильм «Шрек навсегда» (2010) режиссера Майк Митчелла. Композитор этого произведения – Гарри Грегсон Уильямс. Современная интерпретация музыки придает легкий, танцевальный характер.

Легенда о флейте имеет большое распространение и в киноискусстве Азии. В фильмах и в рассказах мы можем увидеть небольшие отсылки к образу Крысолова. Например, в китайском сериале «Магистр Дьявольского культа» флейта Вэй Усяня «Чэньцин» имеет способность управлять лютыми мертвецами. А также дух крысолова отражен и в корейском фильме «Даоский маг Чон У Чхи», где волшебная флейта была украдена гоблинами, совершая в мире массовые неприятности.

Менее известная нам легенда о Мавке также нашла свое место в киноискусстве. Мавка стала известна благодаря фильму Юрия Ильенко «Мавка - лесная песня» (1981г.), в котором ярко выражены сильные, любовные чувства лесного духа Мавки к человеку. Сюжет фильма противоречит легенде, где Мавка описывается совсем иначе. В некоторых источниках Мавка упоминается как дух мертвой девушки, покончившая жизнь самоубийством. В фильме же образ Мавки довольно значительно романтизирован. В скором времени ожидается премьера анимационного фильма «Мавка. Лесная песня». Премьера задерживается в связи с известными событиями на Украине, а производство анимационного фильма тесно связано с Украиной.

Во всех легендах и мифах, связанных с флейтой главный владелец инструмента – пастух. Почему пастухи играли именно на флейте? Есть множество версий появления инструмента флейты. Довольно популярная легенда про бедного пастуха Марсий гласит: Афина – богиня мудрости и войны является первой, кто создал столь популярный инструмент из оленьей кости. После неудачного выступления на пире богов, оскорбленная богиня, отбросила флейту и пожелала смерти тому кто ее найдет. Её нашел сатир Марсий и после множества репетиции он достигает совершенства. Самодовольный пастух вызывает Аполлона на состязание. Проигрыш пастуха стоил ему жизни.

Образ всемирного пастуха выступает в разных качествах: Кришна, Марсий, пан (бог пастушества), Аргус (стоглазый пастух, по поручению Зевса был убит Гермесом, а именно усыпил Аргуса игрой на флейте) и многих других. Данный вопрос освещен и в работе А. Ф. Лосева «Античная мифология с античными комментариями к ней». [3, с.433]

Резюме: В научных работах флейта редко изучается в качестве пастушеского инструмента. Тем не менее, флейта довольно широко известна в устном фольклоре. В славянских поверьях флейта является средством против духов. Инструмент легко изготавливается, имеет приятный тембр схожий с человеческим голосом, что является помощником в управлении и уходом за скотом. «Одним из уникальных применений флейты, предложенных Раймондом Мейланом, является

идея о том, что флейта также служила приманкой или охотничьим инструментом. Он цитирует Йоханнеса Эгидиуса из *Ars Musica* Саморы, утверждающего, что “охотники используют флейты, потому что оленям нравится их звук”» [6]

К мифологической тематике обращались известные композиторы, такие как: К. Дебюсси «Сиринкс», А. Жюливе «Песнь Линоса», К.И. Андерсен «Танец сильфов», К. Райнеке «Ундины».

Флейта является одним из самых древних инструментов. Существуют разные легенды о появлении инструмента флейты и в данной работе нами приоткрыта лишь малая часть, но и в таком не большом контексте можно заметить значительные отличия между культурами разных стран. Их взгляды во многом отличаются друг от друга. Кто-то верил что флейта орудие дьявола, кто то боготворил ее. Но даже здесь можно найти некое сходство, флейта во многих легендах, является средством управления чего то или кого то. Как выше было перечислено, Крысолов управлял крысами, и детьми, он мог заставить их следовать за ним физически. А флейта Кришны влияла на сознание людей. От звуков флейты Кришны солнце начинало сиять ярче, а природа оживала. Это все приводит к тому выводу, что все зависит от самого исполнителя, то есть и от того, о чем он хочет рассказать - добре или зле, любви или переживаниях. Звук имеет возможность влиять на сознание людей и их чувства, затронуть сердца, или разбить их.. В руках самого исполнителя флейта – это инструмент, средство выражения души. Как говорится «Там где заканчиваются слова, начинается музыка», душу нельзя прочитать или рассказать, но можно услышать.

Литература:

1. Бхактиведанта А.Ч. Свами Прабхупада - Кришна. Верховная Личность Бога. 1970. С. 410(83)\
2. Васильева И.В. Интерпретация образа крысолова в творчестве В. Брюсова, м. Цветаевой, а. Грина/ Вестник московского университета. Серия 19: лингвистика и межкультурная коммуникация . С. 239. (103-111)
3. Лосева А. Ф Античная мифология с античными комментариями к ней. Фолио Харьков Москва 2005. С. 1038 (433)
4. Ошо. Флейта Кришны. Москва, 2001. Стр 146 (87)
5. <https://www.shkolazhizni.ru/history/articles/102342/> Символика Крысолова Из Гамельна - Символический Мир (thesymbolicworld.com)
6. Anna J. Reisenweaver The Development of the Flute as a Solo Instrument from the Medieval to the Baroque Era/ Musical Offerings Vol.2 Number 1, Spring 2011

*Urazalinova Gulsana,
Mukhtarova G.S.*
WHY AN ARTS EDUCATION IS IMPORTANT

*Уразалинова Г.Р
Мухтарова Г.С., кандидат философских наук*

**ПОЧЕМУ ВАЖНО
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Любой, кто увлечен искусством, вспоминает формирующие моменты переживания произведения искусства, преодолевающего творческий вызов. Когда мы сталкиваемся с замечательными произведениями искусства или имеем возможность творить, мы обнаруживаем, что искусство имеет решающее значение для индивидуального роста и развития и даже может повлиять на наше здоровье. Обзор литературы описывает несколько исследований, связывающих эстетические переживания с широким улучшением эмоционального состояния субъектов, что способствует физическому и психологическому благополучию.

Предоставление учащимся времени, пространства и материалов для творческого самовыражения может снизить стресс, улучшить память и помочь им почувствовать себя более социально связанными. Преподаватели могут построить свою карьеру, передавая этот опыт учащимся в различных условиях, таких как галереи, музеи или мероприятия, организованные некоммерческими и общественными организациями. Уважение к искусству также существенно меняет жизнь людей на макроуровне. Цели общества могут выиграть от инвестиций в искусство.

Опираясь на данные общего социального исследования, исследователи из Университета Иллинойса в Департаменте государственного управления Чикаго связали участие в качестве члена аудитории или создателя с более высоким уровнем гражданской активности и социальной терпимости. Эта работа предполагает, что умение рисовать, петь или просто ценить работы, сделанные другими, может помочь нам стать не только счастливее и здоровее, но и лучше.

На научных конференциях, консилиумах, в выступлениях ответственных работников образования, касающихся проблем развития художественной культуры, говорится, что главная задача состоит в том, чтобы найти ту область художественного образования, где наиболее качественно и эффективно реализуется специфика эстетического восприятия явлений, фактов, событий окружающего мира и художественного восприятия произведений отечественного и мирового искусства. Но также необходимо реализовывать и способность осознания своих личных особых форм эмпатии: эмоциональное сопереживание и проживание эмоциональных

состояний своего внутреннего мира, которые также испытывают и другие люди, кроме того, эстетическую отзывчивость и эстетические чувства, находящие проявления в творческих работах.

Как художественное образование помогает студентам?

В Америке в ходе опроса, проведенного некоммерческой организацией «Американцы за искусство», представители американской общности в подавляющем большинстве согласились с тем, что искусство является одним из аспектов всестороннего образования. Тем не менее, участие в изобразительном и исполнительском искусстве часто рассматривается как просто дополнение к другим аспектам обучения. В результате существуют большие различия в доступе к урокам искусства и музыки по всей стране.

Между тем, Национальный табель успеваемости показывает, что учащиеся США по-прежнему получают более низкие баллы по стандартизированным тестам, чем многие их сверстники в Европе и Азии, несмотря на многолетнее давление на педагогов с целью сократить разрыв в успеваемости. Но стремление улучшить успеваемость учащихся по математике и чтению не должно идти за счет художественного образования.

Фактически, исследователи из Педагогической школы Университета Джона Хопкинса утверждают, что обучение становится более эффективным, когда преподаватели объединяют творческие занятия и делают их центральными в академическом развитии. В разных дисциплинах, есть возможность переосмыслить классы с упором на рисование, живопись, музицирование, театральные постановки и другие творческие занятия. Поощрение учащихся к использованию своего воображения может помочь им активно взаимодействовать с новыми концепциями и обнаруживать связи между идеями, а также обеспечивать преимущества для их социального и эмоционального благополучия.

Один из примеров эффективной интеграции творческого самовыражения с другими областями в качестве педагогической стратегии можно увидеть в сотрудничестве между преподавателями Университета Флориды Сьюзан К. Джейкобсон, изучающей экологию и охрану дикой природы, и Робертом К. Мюллером, преподающим гравюру. Профессора UF сотрудничали в междисциплинарном проекте по информированию об изменении климата, в рамках которого группы аспирантов Школы природных ресурсов и окружающей среды и Колледжа искусств посетили морскую лабораторию университета Seahorse Key. Студенты участвовали в учебных мероприятиях, таких как научные лекции, дискуссии и создание коллажей, прежде чем работать в небольших группах над созданием информационных материалов для посетителей.

Как показывает этот пример, учащиеся получают пользу от того, что учатся использовать идеи из разных дисциплин, и это может быть ценным, когда они продолжают работать. Опрос, проведенный Национальной ассоциацией колледжей и работодателей в 2019 году, показал, что работодатели заинтересованы в найме профессионалов, обладающих навыками, которые можно укрепить за счет участия в искусстве, таких как письменное общение, решение проблем, командная работа и проявление инициативы. Учителя рисования могут помочь учащимся стать более разносторонними и способными личностями, научив их развивать оригинальные идеи с помощью творческих проектов и практик.

Важность художественного образования для детей.

Никогда не рано познакомить детей с возможностями творческого самовыражения. Как отмечается в обзоре литературы, проведенном Национальным фондом искусств, различные исследования демонстрируют ценность включения художественной практики в дошкольное образование. Творческая деятельность для юных учащихся может привести к улучшению навыков социального взаимодействия и эмоциональной регуляции.

Уроки искусства знакомят учащихся с методами решения проблем, которые помогают им увидеть мир по-новому и открывают доступ к творческим способам познания. Дети узнают, как искусство может передавать их собственные идеи, и могут заинтересоваться созданием все более реалистичных изображений и освоением новых техник. К старшей школе молодые художники могут критически относиться к своей работе и работе других, формируя уникальную точку зрения и чувство общности с другими творческими личностями.

Стандарты основного искусства обеспечивают основу для развития художественного понимания учащихся. Эта структура разбивает этапы развития до средней школы на 10 основных стандартов. На каждом этапе учащиеся вырабатывают творческие привычки, учась:

- Генерация и концептуализация художественных идей и работ
- Организовывать и развивать идеи и работу
- Уточнение и завершение художественной работы
- Выбрать, проанализировать и интерпретировать художественное произведение для презентации
- Донести смысл через презентацию
- Воспринимать и анализировать художественное произведение
- Интерпретация намерения и смысла
- Применять критерии для оценки работы
- Творите искусство, синтезируя и связывая знания и личный опыт.

— Углублять понимание, связывая художественные идеи с социальным, историческим и культурным контекстом.

Доктор Перри Класс описал преимущества художественного образования в школах в *New York Times*, отметив улучшение общей мотивации, мышления и успеваемости. Учебная программа, интегрированная с искусством, которая предлагает учащимся рисовать или петь как часть учебного процесса, может повысить их способность запоминать такой материал, как научные принципы или словарный запас. Выдвижение на передний план творческих способностей может быть особенно эффективным для студентов, которые изо всех сил пытаются запомнить информацию только из традиционных лекций и заданий по чтению.

Искусство имеет большое значение в классе, предоставляя ученикам широкий спектр преимуществ. Педагоги могут максимально использовать этот потенциал, вооружившись, чтобы предложить творческую практику в качестве основного элемента учебной программы и показать лицам, принимающим решения, как эти инициативы могут привести к преобразующим результатам.

Изучение ключевых вопросов философии, эстетики, истории искусств, искусствознания, педагогики, психологии, истории художественной культуры выходит в авангард образовательной системы, в которую включены и основы эстетического воспитания, истории образования и педагогической мысли, художественной педагогики. Все это составляет фундамент общекультурной и общетеоретической гуманитарной подготовки специалиста любого профиля. Для будущего же учителя или преподавателя музыки эта дисциплина должна стать одним из наиболее весомых предметов в системе общей профессиональной подготовки.

«История и теория художественного образования» - это тот учебный предмет, который может представить великую силу искусства в формировании духовных, нравственных качеств гармонически развитой личности, в самопознании, самооценке, самовоспитании и саморазвитии, вне искусства не прорастет ни интеллект поколений, ни ассоциативное мышление, ни благотворная самоирония, ни отважная интуиция, и внутренняя свобода, вне которой нет творчества. Там, где нет уважения к культуре, не может быть и уважения к свободе: там проявляется губительное высокомерное отношение ко всему неординарному, отважной мысли - всему, за чем скрывается талант. Только в художественной среде появляются и формируются люди, способные широко и свободно мыслить, создавать культурные ценности, остающиеся в веках.

Проблема развития всесторонне развитой личности на основе высокого гуманизма, нравственности и творческой активности через художественное образование как непрерывный процесс познания объективной реальности, можно выразить замечательными словами классика русской литературы Ф. М. Достоевского.

«Красота спасет мир» - сказал один из мудрейших писателей России, спасет от духовной нищеты, невежества, жестокости, насилия и других атрибутов безнравственности, волной захлестывающих все вокруг. Как «напоить» душу ребенка целительным бальзамом красоты, открыть его взгляду чарующий, гармоничный мир прекрасного, вобравший в себя утреннюю нежность рассвета, гомон птичьих стай, шелест волн, шептание листья, улыбку младенца - все то, что повседневно, буднично окружает нас?

Литература:

1. Островская, О. В. Уроки изобразительного искусства. : пособ. для учит. / О. В. Островская. - М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2000. -276 с., ил.
2. Программы общеобразовательных учреждений. Изобразительное искусство / разр. под рук. и ред. академика РАО Б. М. Неменского. - М. : Просвещение, 2005. - С. 141.
3. Пьянкова, Н. И. Изобразительное искусство в современной школе / Н. И. Пьянкова. - М. : Просвещение. 2006. - 176 с.

Shaimerdenova S. K.
**SOCIAL NETWORK «TIKTOK» IN THE LIFE OF MODERN
YOUTH»**

*Шаймерденова С. К.,
кандидат философских наук, доцент КазНУИ*
**СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ «TIKTOK» В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОЙ
МОЛОДЕЖИ**

«Tik Tok» – это очень знаменитая общественная сеть. Она была создана китайской компанией «Доуинь» в 2016 году. Для выведения на международный рынок приложение было названо «Tik Tok» и уже к 2020 году стало самым популярным среди молодежи планеты, обогнав «YouTube» и «Instagram».

Что значит социальная сеть «Tik Tok» в жизни современной молодежи? Кто бы мог подумать, что слово «Tik Tok» приобретет такую значимость в молодежной субкультуре. В жизни каждого подростка много моментов, которые хочется снять на видео, а потом наслаждаться

ся ярким просмотром и воспоминаниями. Изучив информацию по предоставленной теме, мы узнали, что, по суждению психологов, философов, культурологов современным детям и подросткам присуще «клиповое мышление» которое понимается как «мышление образами-картинками, эмоциями, отвергающее причинноследственные связи и отношения» [1].

Культуролог К. Г. Фрумкин выделил предпосылки клипового мышления: – «Развитие современных технологий, и, соответственно, увеличение информационного потока; необходимость принимать большой объем информации; многозадачность; ускорение ритма жизни и попытки успеть за всем, чтобы быть в курсе событий; рост демократии и диалогичности на разных уровнях социальной системы» [1].

Если вдуматься в приведенные предпосылки, то можно заметить, что именно эти задачи стоят перед современным человеком в том огромном потоке информации, который обрушивается на нас сейчас. Все вокруг понимается не целостно, а фрагментарно, как череда не связанных между собой частей и идей и необходим особый вид восприятия, позволяющий быстро воспринимать и понимать. И вот как раз в «Тik Tok» такой вид восприятия реальности господствует, так как он представляет собой безграничную ленту коротких видео с блестящим музыкальным сопровождением, не несущих особой идейности, помимо как развлечь, либо шокировать. Глядеть такие видео одно наслаждение. А после десятков просмотренных неудачных дублей сама собой в голову приходит мысль: «Я-то это точно смогу повторить!» Так создаются «челленджи». Челлендж (англ. Challenge – вызов, бросить вызов) – жанр интернет-роликов, в которых блогер выполняет задание на видеокамеру и размещает его в сети, а затем предлагает повторить это задание своему знакомому или неограниченному кругу пользователей [2]. Своего рода задания на «слабо».

Первые челленджи появились на «YouTube», позже они стали встречаться в «Инстаграм» и «Тik Tok». Челленджи содействуют здоровой конкурентной борьбе: всякий тиктокер пытается выделиться на фоне других и сделать видео более оригинальным. Популярность челленджей в «Тik Tok» легко объяснить. Помимо того, 2/3 пользователей «Тik Tok» моложе двадцати лет – такой аудитории нравится самоутверждаться, испытывать свои силы и получать новые эмоции. Челленджи бывают разные: опасные, безобидные и даже полезные. Самым крутым считается тот, кто смог повторить уже существующее видео и набрать больше просмотров, чем исходный ролик.

В социальной сети «Тik Tok» время от времени запускается огромное количество челленджей. Даже безобидные на первый взгляд, могут быть потенциально опасными. Те, кто следит за публикациями в

СМИ или новостями телепередач, наверняка видели ужасные случаи бессмысленной гибели молодых людей, пытавшихся снять яркое видео в опасных ситуациях. С каждым годом появляется все больше новостей о том, как подростки падают с крыш домов или погибают от удара током. В своем стремлении снять зрелищное видео, для получения максимального количества «лайков», подростки рискуют собственной жизнью и, к сожалению, все чаще ценой одного крутого видео становится человеческая жизнь.

Главная привлекательность подобных челленджей для подростков – возможность продемонстрировать свою удаль и бесшабашность миллионам сверстников и получить их признание и уважение. Ведь большинство ребят, выкладывающих подобные видео в социальную сеть, именно к этому и стремятся.

Но «Тік Ток» для нашего общества не только опасен, но и конечно полезен тем, что там можно снимать, смотреть видеоролики, хотя есть и противоположенные стороны. Например, тик-токеры подростки сталкиваются со следующими проблемами: психические стрессы, заниженная самооценка ,

отсутствие свободного времени (в тиктоке можно залипнуть, и убивать время на видеоролики, впадая в прокрастинацию) и т.д.

Как могут, психические стрессы и заниженная самооценка влиять на подростков? Заниженная самооценка бывает разной, у кого-то отсутствие тех или иных предметов роскоши, у кого-то проблемы внешности. Например подростки снимают на «Тік Ток» хорошего качества контент и есть другие подростки которые завидуют, или же у кого-то есть роскошный дом, комната, полноценная семья, внешность, красивая одежда, гардероб и т.д. Но можно решать эту проблему, в «Тік Ток» есть разные фильтры, эффекты где можно повышать застенчивость (расфокус) заднего фона, загадочные маски которые прикрывают лица.

Каждый человек красив по-своему и у каждого свои недостатки, но социальная сеть не должна на это обращать внимание. Дети и подростки нередко бывают злыми по отношению друг к другу. Начинают смеяться над сверстниками, издеваться, травить. Причиной травли становится нестандартная внешность, национальная и расовая принадлежность, лишний вес, недостатки речи, манера одеваться и т. д. Если от хулиганов можно спрятаться дома, то от травли в интернете – кибербуллинга никуда не скрыться. Иногда это делается на всеобщее обозрение. В результате травли в соцсетях у подростков развиваются комплексы, появляются психологические проблемы, что отражается на их самочувствии и учебе.

Кибербуллинг встречается и в «Тik Tok». Известны случаи, когда дети травили и шантажировали ровесников, угрожая опубликовать их фото или видео, оставляли оскорбительные комментарии, унижающие достоинство ребенка. По мнению психологов, увлечение социальными сетями характерно для подростков, чья эмоциональная жизнь довольно бедна. Если ребенок имеет разнообразные интересы, любит рисовать или заниматься спортом, ему и в голову не придет идея поразить мир безумными «челленджами». Его жизнь и так полна событиями и смыслом.

В «Тik Tok» зарегистрированы блогеры, певцы, актеры, продюсеры, менеджеры разных компаний, художники, даже аккаунты разных музеев. Сначала, рассмотрим многих популярных людей которые своими делами покорили весь «Тik Tok». Монтажеры, которые редактируют классные видеоролики, кондитеры которые творят чудеса, музыканты, художники которые рисуют портреты, пейзажи в прямом эфире или для видео, и еще есть художники самоучки.

А вы знали что с помощью «Тik Tok» вы можете привлечь к себе или к своей работе внимание? Таких случаев очень много, как вы думаете, как арт-мир набрал такое большое количество зрителей, поклонников – благодаря «Тik Tok». С помощью социальной сети можно и представить свою работу, не тратя деньги на рекламу. В октябре 2021 года, в Государством музее искусств РК имени Абиляхана Кастеева (Алматы, Казахстан) проходила выставка «Чувство ритма», где была представлена инсталляция «Сердце» от студии «ARTDEPARTMENT.KZ» – художники Диас Шибанов, Эльдар Шибанов. О данной инсталляции одним из зрителей было снято видео в «Тik Tok», и оно набрало 2 миллиона просмотров.

После чего количество пубрики невероятно выросло – в ГМИ РК имени А. Кастеева в то время очередь в кассу тянулась до середины улицы. И 90% людей пришли чтобы увидеть данное произведение. Такое происходило не первый раз, можно вспомнить еще одну такую же историю. В музее Соломона Гуггенхайма (Нью Йорк, США) в 2016 году была выставка «Не могу помочь сам себе», и на выставке есть произведение «Робот», его задача собрать в одну кучу всю жидкость – кровь которая его окружает. Робот в 2016 году был совсем новый, а сейчас выглядит как заляпанный, ржавый кусок металла. Видео о данном произведении набрало 50 миллионов просмотров, и все эти годы поток посетителей не убывает, об этом все в комментариях говорят.

А теперь про арт-деятели в «Тik Tok». Артисты это профессионалы из мира искусства. Это люди которые поют, рисуют, пишут, творят. Творческие люди в «Тik Tok»: художники которые рисуют свои

картины и это их контент, все зрители которые увидели работу, если им это нравится готовы купить работу художника.

Художники в «Tik Tok» не ограничиваются просто рисованием картин, мы подписаны на людей которые щют красивые ковры с мульт\кино персонажами; людей которые пекут, делают кружки с разным дизайном, творят множество интересных архитектурных объектов, т.д. Социальная сеть «Tik Tok» на данный момент является хорошим инструментом для распространения знаний в сфере искусства и рекламной интеграции. С недавних времен сюда пришли крупные рекламодатели, люксовые бренды и мировые музеи. В сфере культуры сейчас довольно актульна борьба за молодую аудиторию, а если смотреть на статистику то большей части пользователей «Tik Tok» нет и 25 лет. И многие культурные оргнизации рассматривают эту социальную сеть как стратегическое вложение в будущее и продвижение своей деятельности. Одним из первых музеев в «Tik Tok» стал The Metropolitan Museum of Art (Нью Йорк, США).

Сейчас уже можно встретить множество других музеев. Так, в «Tik Tok» Берлинского музея естествознания выложены короткие лекции и видео того как делают различные восковые фигуры животных и чучела. Black Country Living Museum (Бирмингем, Великобритания), не самый известный в мире, летом 2020 года запустил в «Tik Tok» свои первые ролики о своей «машине времени. Одним из тех кто транслирует несвойственный молодежи консервативный контент стал музей Прадо (Мадрид, Испания).

На канале рассказывают об истории картин и немного показывают внутреннюю музейную «кухню». От музея Прадо не отстают и его сосед – музей Тиссена-Борнемисы завел канал в более живом стиле, с эффектом оживших картин и танцующих героев. Один из самых интересных и удивительных каналов, это канал галереи Уффици (Ватикан). На канале, есть танцующие картины, мемы и «ожившие картинки», то есть характерные для «Tik Tok» приемы. Как говорит директор музея Эйке Шмидт, галерея хочет привлечь молодую аудиторию: «Речь идет о том, чтобы стать частью диалога. Телесериалы и Netflix в настоящее время закладывают коллективный визуальный материал в головы молодых людей.

Причина, по которой многие молодые люди сегодня больше не ходят в музеи, заключается в том, что они часто считают, что это не имеет отношения к их собственной жизни». Музей даже привлекает посетителей для создания видео для канала музея: «У нас обычно бывает много школьных классов. Мы хотим посмотреть, можем ли мы использовать TikTok для взаимодействия с молодыми посетителями

музея совершенно по-другому, например, позволяя им создавать контент для нашего канала Tik Tok» [3].

Так же как хороший пример можно рассмотреть платформу которую запустил 2021 году Русский музей (Санкт-Петербург, Россия) – #МузейныйТикТок. Проект продлился с мая по октябрь и не только показал классические музеи с новой стороны, но и помог набрать новую аудиторию. Зрителям были предложены интерактивный онлайн и оффлайн опыт. Суть заключалась в том что зрители могли «прогуливаться» онлайн по лучшим произведениям экспозиции. Рядом с картинами был расположен QR-код, при сканировании которого появлялись короткие видеоролики о произведениях с участием известных звезд и медиа личностей. Совместно с этим запустили серию экскурсий в формате интерактивной игры.

Участники – известные звезды проходили в прямом эфире квест по музею, при этом отвечая на вопросы, решая задачи следовали маршруту музея, а зрители в онлайн-формате помогали им дойти до финиша, подсказывая и оставляя комментарии с правильными ответами. «Tik Tok» появился совсем недавно, но уже успел стать самой популярной у поколения миллениалов и самой динамично развивающейся социальной сетью. В Казахстане сеть появилась в 2018 году и сразу стала популярной. Здесь также как и во всем мире стали открываться «Tik Tok» хаусы, где молодые люди могли объединить усилия для создания инновационного контента, который открывает страну для международной аудитории. Кроме того «Tik Tok» является очень действенным маркетинговым инструментом и нам всем, в особенности деятелям культуры стоит научиться пользоваться «Tik Tok», чтобы активно привлекать внимание молодежи к интересным явлениям культуры и выдающимся событиям прошлого и настоящего

Литература:

- 1 Козлова, О. Д., Киндеркнехт, А. С. Феномен клипового мышления: между стереотипом и ризомой // Вопросы философии. – 2018. – № 2. – С. 39-45.
- 2.Фрумкин, К. Г. Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры // Ineternum. – 2001. – № 1. – С. 26-36.
- 3.<http://www.terminy.info/jargon/dictionaries-of-teen-slang/chellendzh>челлендж[url]
- 4.Что делают музеи в «Тиктоке» // <https://www.euromag.ru/lifestyle/chto-delajut-muzei-v-tiktoker/>
5. Северянин, М. Tik Tok. Секреты, тренды и фишки самой модной соцсети. Как раскрутиться и добиться успеха. – М.: АСТ, 2020. – 251 с.

VI СЕКЦИЯ

КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/ КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Yegeubayeva Yenglik, Mukusheva Nazira

ARCHETYPAL IMAGE OF STEPPE AND MOUNTAIN IN KAZAKH SOVIET FILMS

Егеубаева Е.Б.

Мұқышева Н.Р. өнертану кандидаты

ҚАЗАҚ КЕҢЕСТІК ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ ДАЛА ЖӘНЕ ТАУ АРХЕТИПТІК БЕЙНЕСІ

Түркілер үшін Дала табиғаттың үйлесімді архитектуралық ғажайыбы, сондай-ақ түсіндіруге келмейтін, математикалық дәл Аспан теңдігі. Ойлаудың шексіздігі, дүние танудағы тереңдік, көшпелі түркінің бойындағы мейірімділік пен кеңпейілділік дала мен аспан өлшемінен келген. Көшпендінің космогендік және астрономиялық ойлауы кеңістік пен уақытта кезіп жүретін далада тұрақтағандықтан дейді. Көшпенді түсінігінде Аспан мен Дала екеуара тең. Тау – қазақ үшін Кие. Биіктеген сайын Тәңірге жақын болу түсінігі қалыптасқан киелі мекен статусына ие.

1954 жыл – қазақ кино өнерінде ұлттық режиссура пайда болды. Бұған дейінгі фильмдерде Қазақстан тақырыбындағы фильмдер, қазақ актерлері, драматургтері бой көрсеткенімен, режиссура әлі де қолға алынбаған еді. Қазақ режиссурасының алғашқы қарлығашы «Махаббат туралы аңыз» фильмі Ш. Аймановтың режиссерлігімен жарыққа шығады. Фильмді сәтті деп айту қиын, бірақ, бұл туынды ұлттық режиссураның пайда болуының негізі болды. Сол жылы жарыққа шыққан Ш. Аймановтың «Дала қызы» фильмі оның кейінгі туындыларының негізін қалады.

1957 жылы жарыққа шыққан Мәжит Бегалиннің «Шоқан Уәлиханов» фильміндегі кейіпкер мен табиғат етене жақын. Шоқан Уәлиханов – қазақтан шыққан ғалым, зерттеуші, саяхатшы. Фильм Шоқанның Қашқардан қайтқан саяхатынан бастау алып, оның әртүрлі өмірлік кезеңдерінен сыр шертеді. Ең алғаш қарапайым Шоқанды манасшының қасында кездестіруге болады. Тасқа жазылған таңбаны сұрап, «Манасты» тыңдап, оны жазып алу керек деп ұйғарады. Көріністе кәдімгі шапан киген, басында қалпағы бар Шоқанның жайбарақат отырғанын көреміз. Карл Каземировичтің алдына барғанда офицерлік мундирін киіп, ресми келеді. Бұл кездесудегі Барон Фредерикспен қақтығыстан кейін еліне жол тартады. Жолда көкпаршыларды көріп, оларға қарай шаба жөнеледі. «...Бұнда

осыған дейінгі патшалық жайбарақаттық, ынғайсыздық еркіндікпен, айқын далалық темпераментпен, осы жермен, оның дәстүрлерімен біріккен үйлесімділіктің бақытты сезімдерімен, өмірсүйгіштікпен алмасады» (Нөгербек, 2008: 181).

Тентекке келген Шоқан әлсізденіп, төсек тартады. Шулаған дауысты естіп, «Бұл кім?» дейді. Балалардың дауысы екенін білген соң, даласына көз тастағысы келеді. Кең байтақ даласына қарап, «Осылай өледі-дағы Шоқан Уәлиханов. Қандай ғұмыр кештім, не ойладым, қайда қол создым, арманым қандай? Ұғар ма соны ұрпағым?» дейді. Нәзира Рахманқызы «Қазақ киносы: кеше және бүгін» атты еңбегінде: «Фильмде Шоқан көз тіккен тау мен дала көріністері өте мұнды кейіпте беріледі. Себебі, орыс патшасының «аяғы» жетіп үлгерген қазақтың кең даласы мен таулары біртіндеп еркіндігінен айырылып барады», - деп жазады (Рахманқызы, 2017: 85).

1960-1970 жылдары қазақ кино өнерінде жаңа есімдер пайда болады, бірегей туындылар дүниеге келеді. Кеңес киносында екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі жылдары түсірілген фильмдердің саны өте аз болса, 1950 жылдары кино өндірісі қайта қалыпқа келе бастады. Ал, жалпы Кеңестер Одағы құрамындағы барлық республикалардың кино өнерінің жаппай дамуы 1960 жылдарға тап келеді. Бұл жылдары жарыққа шыққан фильмдердің басым көпшілігі қазақ киносының «алтын қорына» енді.

Шәкен Айманов 1960 жылы «Бір ауданда» фильмін жарыққа шығарады. Кинотеоретик Б. Нөгербек қазақ киносының драматургиясы мен режиссурасындағы жаңашылдық пайда болған фильмдер санатына бұл фильмді де қосады. Мұндағы ең басты ерекшелік пен жаңашылдық кейіпкер бейнесімен байланысты. Жастар мен орта жастан асқан адамның елге, жерге, дүниеге деген көзқарасының алшақтығын оқуға болады. Бақылаушы ретінде келген Крылов Бектасовпен бірге. Екеуі Баяновтың жұмыс істеу тәсілі ескіргендігін алға тартады. Баянов келіскісі келмесе де, көзқарасын қайта қарауға көнеді.

1-ші аялдама: орыс шопырмен кездесу. Орыс мұндағы аудан басшысының жақсы екенін, алайда жолының нашар екенін айтады. Осыны айта отырып, жол туралы пәлсапасын алға тартады. Баянов: «Өзің философсың ғой, тегі!» десе, «Шопырмын» дейді. Бұл кездегі Кеңес үкіметі жұмысшылар табына аса мән беретін. Олардың еңбегін насихаттауға жақын еді. Қарапайым жұмысшының өзі білімге, жаңалыққа құштар болды. Бұл да сол кездегі әлеуметтік тапты көрсетудің ұтымды шешімі секілді.

2-ші аялдама: Баяновтың қойшы Құрманбекпен кездесуі. Құрманбекті кездестірместен бұрын, ол туып-өскен даласына көз тастайды. Тыныш жатқан ел, қыстауға көшіп бара жатқан жұрт.

Баянов «Мына тау мен даланы ештеңеге айырбастамас едім!» дейді. Расында солай. Ол өзі орталықта тұрғанымен, шыққан тамырын ұмытқан емес. Оның жайлауда төрт түліктен басқа мал асырағанын қаламайтындығы да сондықтан. Ол қойшының ұлы Сабырдың ауылда қалғысы келмейтіндігін естіп, қынжылады.

3-ші аялдама: өзен жағасында. Демалуға келген Баяновты колхоздың үйрегін аңдамай атқаны үшін Бектасов пен Крылов келеке қылады. Баяновты мақтаншақ, көрсекызар етіп көрсетеді. Баянов тағы да жалғыз.

4-ші аялдама: Баянов ауданның мал шаруашылығымен айналысатын жеріне келгенде, оның қорғаушылары пайда болады. Олардың бәрі – ақсақалдар. Малды мотоциклмен бағуға қарсы. Кейін қосылған Бектасов пен Крылов та мотоциклмен мал бағу дұрыс шешім емес деп құптайды. Бұл Бектасовтың алғаш кездесудегі «Тамырынды ұмытқансын» деген Баяновтың сөзіне берген жауабы еді.

Қайтып келген соң, ол өзінің бұл қызмет үшін қартайғандығын айтады. Сонымен қоса, барлығынан бас тартып, көшіп кеткісі келеді. Бірақ, Майра оған бұл ойдың бұрыс екенін дәлелдейді. Баянов Крыловқа арызын алып келгенде «Ағаш тамырынан ажыраса – өледі» деп, өз ауданында қалды. Демек, күрес әлі де жалғаспақ. Ата-баба жері үшін, құндылықтары үшін, дәстүрі үшін күрес.

Фильмде кейіпкердің тегі Баянов болуы тегін емес секілді. Себебі, оқиға Баянауыл жерінде өтеді. Ал «Баянаула» (Баянауыл жерінің таулары) сөзінің этимологиясына үңілсек моңғол-түркі түбінен шыққан «бай, бақытты таулар» мағынасын береді. 1974 жылы жарық көрген Д. Приймақтың еңбегінде: «Қазақтардың тарихи сенімдерінде таулардың олай аталуы «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» поэмасындағы Баянның есімімен байланысты» дейді (Приймак, 1974: 4). Фильмде Баянов көптен аяқ баспай кеткен ауданның екінші бөлігіне келіп, мекенді аралап жүргенде «Баянауыл» әні шырқалады. Баянов тауларына, өзенге ұзақ қарайды. Белгілі фольклортанушы, философ С. Қондыбай бұл мәселе жөнінде былай дейді: «Әрине, отырықшылыққа көшу заман талабы болғанымен, 1928-1960 жылдары жаппай еріксіз коллективтендіру тұтас халыққа таңылған зорлық еді, өйткені бірте-бірте өтпей, қысқа уақыт ішінде отырықшылану нәтижесінде көшпелілер жаңа өмірге сай табиғи бейімделу процесін өткен жоқ» (Қондыбай, 2008: 124).

Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығында ерекше маңызға ие «Қилы кезең» фильмі 1966 жылы жарыққа шықты. Тарихи-революциялық фильм санатына жататын фильмнің 1930 жылдардағы кеңес тарихи-революциялық фильмдерден айырмашылығы, біріншіден – антагонист кейіпкер бейнесінің өзгеруі болса, екіншіден

– фильмде жаппай кеңестік идеологияны насихаттау идеясы жоқ. Б. Нөгербек: «А. Қарсақбаев Қазақстанның тоталитарлық емес киноның бастауында тұрды. Оның «балаларға арналмаған» «Қилы кезең» фильмі қызыл большевиктер туралы кеңес тарихи-революциялық фильмінің дәстүрлі канондарының бұзылуының алғышартын жасады. Бұл лента қазақ кеңестік тоталитарлық фильмдерінің қатаң канондық формадан еркін канондық емес, содан соң авторлық модельде даму жолдарын анықтады» (Нөгербек Б.Р., Нөгербек Б.Б. 2014, 157).

«Қилы кезең» фильмінің титрында өзгеше интерпретацияда ойналатын «Елім-ай» әуені тау панорамасымен бірге беріледі. Бұл әуеннің орындалу ерекшелігі қаһармандық әуен нақышында басталатын мелодия «Елім-ай» әуенінің кіріспесі екендігін түсінесің. Әннің темпі де бастапқы мелодияға ілесе алатындай негізгі нұсқасынан жылдамырақ беріледі. Фильмнің түсірілген жылын (1966) ескерер болсақ, режиссер кеңестік идеология мен жабық тақырыптарға қарсы баратынын көрсетуге болады.

Тоқтардың тау ішінде тоқтап, таңбалы тастарды қарайтын көрінісі бар. Уақыт өзгерсе де, ғасырлар өтсе де, тасқа жазылған таңбалар қазақтың кешегісі мен бүгіні бар екенін аңғартады. Тау – асыл тастарды сақтайтын үңгірдің қызметін атқарады. Бұндай көрініс Мәжіт Бегалиннің «Шоқан Уәлиханов» фильмінде Шоқанның манасшының қасына келіп, таңба туралы сұрайтын сәтінде де бар.

1968 жылы «Қазақфильм» және «Қырғызфильм» бірігіп түсірген «Қараш-Қараш оқиғасы» фильмі қазақ және қырғыз кинематографиясында шоқтығы биік туындылардың қатарына қосылды. Мұхтар Әуезовтың әйгілі «Қараш-Қараш оқиғасы» шығармасының желісімен түсірілген фильмнің сценарийін жазған қазақ драматургы Әкім Тарази. «Тау – кие» ұғымы бұл фильмде де қайталанатын. Фильмнің драматургиясы Бақтығұлдың байлармен қақтығысына құрылады. Жарасбайдың ауылынан пана тапқан Бақтығұл байдың сенімді қолына айналады. Бірақ, уақыт өте Жарасбай болыс болу үшін Бақтығұлдың қате басқан жеріне лайықсыз жаза береді. Фильмнің шарықтау шегі мен финалына дәл келетін көріністе Бақтығұл Жарасбайды атпас бұрын бірнеше мәрте тауға көз тастайды. Бұл Бақтығұлдың өзінің киелі мекені, киесі Таудан рұқсат сұрауы. Тау бір жағынан Көктегі Тәңірге, тылсым күш иесінің бейнесін береді. Жарасбайды оққа ұшырып, «жеңімпаз» болса да, бұл сәтте Бақтығұл істеген ісіне көңілі толмағанын көзінен жас аққан кейпінде тау басында қалып, аяңдайды. Тау – кие. Тау – шындық.

Ш. Бейсембаевтың «Гаухартас» фильміндегі таудың драматургиялық қызметі тамаша. Дулат Исабековтың повесі бойынша түсірілген «Гаухартас» фильмі қыз Салтанаттың үлкен өмірге қадам

басып, басқа ортадағы, жаңа өмірдегі ішкі сезімдерін бейнелейтін туынды. Тауда Салтанат басындағы орамалын шешіп, еркін жүре алады. Өйткені, тау өз үйіндей жақын. Тау ішінде «Гаухартас» әнін айтып, өзінің алаңсыз күндерін есіне түсіреді. Фильмнің оқиғасы М. Бегалиннің «Тұлпардың ізі» фильміне ұқсас.

Абдолла Қарсақбаевтың «Алты жасар Алпамыс» фильмінде басты кейіпкер Алпамыс, Әлімханнан басқа көрермендердің есінде сақталған бір кейіпкер бар. Ол – тау күзетшісі Мұнар ата. Зерек Алпамыстың жасы жетпей, мектепке қабылданбайды. Достарының барлығы мектепте жүргенде, Алпамыс уақытын Мұнар атамен өткізеді. Қартайған, көпті көрген Мұнар ата Алпамыс екеуінің арасындағы әңгімесінен оның мектеп оқымағанын, бірақ дүниені танып білуге тау мен дала көмектескенін айтады.

1979 жылы жарыққа шыққан Абдолла Қарсақбаевтың «Даладағы қуғын» фильмі «Қилы кезең» фильміне тақырып жағынан, жеткізу формасы тұрғысынан ұқсас. Бұл фильм де тарихи-революциялық тақырыпқа арналып түсірілген.

Шәкен Аймановтың «Атаманның ақыры» фильмінің екінші бөлімін түсірген Эльдор Уразбаевтың фильміндегі Айманов стиліне тән тәсілді аңғаруға болады. 1977 жылы жарыққа шыққан «Транссібір экспресі» фильмінің оқиға шиеленісі пойыз ішінде өтеді. Ұзақ сапарға шыққан Чадьяров шын мәнінде пойыз ішінде қандай операция жасалғалы жатқанынан хабары жоқ. Ұзақ сапардың ішінде пойыз қазақ даласынан өтіп бара жатқан сәтте терезенің ар жағында тұрған халықты көргенде фонда халық әні «Жиырма бестің» әуені естіледі.

Ән салған Аймановтың дауысы шексіз далаға, «шайтан-арба» артынан жүгірген елге, өзінің бұрынғы өмірін есіне алған Чадьяровтың кең далаға ұзақ әрі мұқият қараған ойлы, мұңды көздерімен беріледі.

XX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ кеңес киносындағы Дала мен Таудың өзіндік орны бар. Дала қазақтың еркіндігін көрсетсе, тау – ақиқат символы.

Әдебиеттер:

1. Қондыбай С. Толық шығармалар жинағы. 3-том. Маңғыстау географиясы. Маңғыстау мен Үстірттің киелі орындары. – Алматы: Арыс, 2008. – 288 б.
2. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.
3. Ногербек Б.Р., Ногербек Б.Б. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя. Монография – Алматы: ТОО «Каратау КБ», «Дәстүр», 2014. – 424 с.:ил.
4. Приймак Д. Скалы и легенды Баянаула. – Алма-Ата: Казахстан, 1974. 24 с.
5. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: Фолиант, 2017. – 464 б.

Kairzhan A.B., Smailova I.T.
**THE SPECIFICITY OF THE INTERVIEW METHOD IN THE
NETWORK MEDIA SPACE**

Каиржан А.Б.
Смаилова И.Т., кандидат искусствоведения
**СПЕЦИФИКА МЕТОДА ИНТЕРВЬЮ В СЕТЕВОМ МЕ-
ДИАПРОСТРАНСТВЕ**

Глобализация современного мира отображается в СМИ смешением жанров, их особенностей, сочетанием наилучших аспектов и появлением свежих веяний в искусстве. Терхи Рантанен подчеркивает, что глобализация означает одновременно присутствие и отсутствие, как переплетение социального, имеющего глобальный масштаб, с личным [1]. Интервью – сильный жанр, остающийся в лидирующей позиции, при этом обогащаясь потенциалами сетевых медиа.

По словам С. Г. Корконосенко «интервью захватило смысловые пространства очерка, перестав быть только новостью из первых уст и явив несомненный интерес к личности собеседника» [2]. Форма интервью на сегодняшнем телевидении сейчас буквально на первый план устанавливает личность героя, его собственные мысли, суждения по тому или иному поводу. Сетевые медиа активно применяют интервью и в качестве метода, и в качестве жанра, вбирая в себя классические черты жанра интервью. При этом сетевые медиа обогащают интервью возможностями интернет-пространства, таким образом образуя новые специфические черты.

«Ключевым жанром публицистики интервью становится в XIX в., в период бурного развития периодической печати, когда диалог приобретает широкое распространение в качестве способа получения общественно значимой информации из первоисточника» [3] считает исследователь Р. Борецкий.

Преимущественно отличительными примерами здесь представляются интервью официальных персон и ответственных чиновников по вопросам общественно-политической жизни и социально-экономического развития. Второй тип интервью не носит конкретно-направленного на событие, проблему или факт характера. Его можно было бы отметить как «интервью ни о чём». В данном случае устанавливающими структуру беседы моментами являются: личность интервьюируемой персоны, баланс уровня абстрактности и конкретности обсуждаемых тем, их безвременной характер.

Можно сказать, что в таких условиях разговор с известной и знаменитой личностью строится как интервью о смысле жизни, где био-

графические детали участника диалога дают толчок к более просторным и обобщающим. Здесь самое основное – собеседник, его мнение. Далее автор рассмотрит три самых популярных ютуб канала, создатели которых специализируются на создании медиапродуктов, в основном состоящих из интервью.

1. Канат Бейсекеев, ютуб канал «kana beisekeyev».

Окончил университет UIB на журналиста. После окончания поступил в New York Film Academy на специальность digital art and photography. На сегодняшний день Канат Бейсекеев является самым популярным режиссером документального кино в Казахстане, с аудиторией на ютуб канале в 219 тысяч человек. Общее количество просмотров канала - 24 миллиона. Снимать документальные фильмы для ютуба Канат начал в 2015 году, первый фильм называется «Дальнобойщик». Самым просматриваемым оказался фильм «Казах полицейский в Нью-Йорке» (выпуск от 23.02.2016 года, более 4,2 млн. просмотров), меньше всего просмотров набрал фильм «Последний корабль» (12.11.2020 года, чуть более 12 тыс. просмотров).

«Фишкой» режиссера являются фильмы о казахстанцах, проживающих, либо работающих за границей. Если говорить о методах коммуникации с героями, анализируя фильмы на канале можно заметить, что Канат старается выстраивать непринужденный дружеский диалог с героями во время интервью[4].

Сравнивая его фильмы в контексте развития, можно рассмотреть два фильма - один из его первых роликов «Казах полицейский в Нью-Йорке» и последнюю работу «Мама онлайн» о судьбе гастарбайтерш в чужой стране. Итак, первое, что бросается в глаза - это то, что зритель больше не слышит вопросов автора ролика. То есть Канат перестал появляться в кадре, пусть даже посредством голоса, и это затрудняет анализ взаимоотношений между автором и героем.

Однако в результате совокупного анализа заметно, что в общих чертах значимых изменений в диалогах не наблюдается. В поздних своих работах Канат начал экспериментировать с цветом, картинка в его видео стала более стилизованной и подогнанной под атмосферу и настроение повествования, чего раньше нельзя было наблюдать. Автор перестал брезговать вставлять «не очень красивые» кадры в угоду эстетичности. В целом, его способность выстраивать кадр имеет под собой основу: «Изначально я хотел быть фотографом. Я знал, что это хороший старт, что когда-нибудь буду заниматься режиссурой, но на тот момент, в 19 лет, я хотел стать профессионалом – фотографом, делать фото–проекты. Мне пришлось научиться писать, хотя я сначала это не любил» [5].

2. Эллен Дедженерес, канал «The Ellen show».

Эллен Дедженерес - американская ведущая, комик и актриса, до недавнего времени вела канал на ютубе с аудиторией 38,2 млн человек. На сегодняшний день выпущено более 3-х тысяч эпизодов программы, сочетающей в себе комедию, знаменитостей, музыкальных артистов и интересные истории.

Манера общения у ведущей Эллен столь непринужденная, что формируется впечатление, что ведущая и гость давненько знакомы и являются неплохими приятелями. Это очень эффективный прием развеселить и расположить к себе зрителей и самого героя интервью.

Поскольку целью Дедженерес представляется развлечение зрителей, здесь нет ничего официального и серьезного, поведение гостей вольное и расслабленное, контакт наполнен фактами из обыденной жизни, которые переводятся часто в шутку. Еще один значительный критерий удачной коммуникации – это богатство речи. Не последнее место в диалогах с знаменитыми гостями программы Дедженерес занимает лексический повтор. Кетти Перри употребляет такого рода повторяющиеся конструкции, чтобы добиться усиления эффекта: «We're back with the lovely lovely lovely lovely Rassel Brand so we are again together and very very happy to be here» [6].

В большом количестве возможно отметить сокращения слов, вместо употребления полной формы, что обусловлено тем, что гости Эллен довольно юные и современные подростки, молодые люди и девушки. Здесь можно вспомнить фразу Л. Шестеркиной «Личная нравственность тележурналиста — стержень не только профессии, но и всего телевидения. Она возрастает в связи с персонифицированным характером сообщаемой с экрана информации» [7].

3. Юрий Дудь, программа «Вдудь».

Юрий Дудь получил профессиональное журналистское образование, сейчас является ведущим своего видеоблога «вДудь» на ютубе. Принадлежность к профессии в данном случае важно отметить, потому что мы имеем дело с человеком, который знает журналистику и в теории, и на практике. Свой канал на ютубе Юрий создал 02.01.2014г.

Программа выходит уже девятый сезон, в каждом из которых от 16 до 19 выпусков. Сейчас общее число просмотров интервью на канале Дудя превышает 1,7 миллиардов. Самым просматриваемым оказалось интервью с работниками из Силиконовой долины «Как устроена IT-столица мира» (выпуск от 23.04.2020 года, более 47 млн. просмотров), меньше всего просмотров набрал выпуск с режиссером Борисом Хлебниковым (03.10.2017 года, чуть более 3-х млн. просмотров).

Съемки интервью проходят либо в студии (выпуски с Ксенией Собчак, Feduk'ом, Александром Петровым), либо на территории себе-

седника – рабочий кабинет (как, например, в выпусках с Гариком Мартиросяном, Семёном Слепаковым), офис (Алексей Навальный, Артемий Лебедев), квартира (Владимир Познер), дом (Павел Груднин, Гуф).

Наиболее важным и привычным элементом этих интернет-программ можно назвать частую смену локаций в ходе разговора. Участники интервью перемещаются в другую комнату (или другой рабочий офис), где проводят беседу стоя. К каждой беседе Юрий скрупулезно готовится, и это возможно осознать не только по тому, насколько предметные вопросы он задаёт, но и по реакции собеседников. Имеются определенные этапы подготовки к интервью, о которых я говорил выше.

В финале интервью Дудь начинает блиц-опрос, который в его блоге не подразумевает коротких ответов, и об этом Юрий постоянно предупреждает. Заметим, что этот блиц весьма похож на традицию Владимира Познера в программе «Познер», где в конце интервью Владимир задает гостям вопросы из опросника Марселя Пруста. Он не был автором данной анкеты, он дал наиболее оригинальные ответы на эти вопросы. Предположительные вопросы опросника были ориентированы на личность собеседника, на его предпочтения: «Если не собой, то кем вам хотелось бы быть?», «Где вам хотелось бы жить? Как вы желали бы умереть?»

Анализируя деятельность Юрия, автор может отметить, что в выпусках программы «вДудь» ведущий прибегает к следующим приемам воздействия в рамках этого приёма:

- *ссылка на неизвестный источник*, в данном случае реплика часто начинается с фразы «я слышал...»

- *приём сравнения* довольно часто используется в этой программе

- *объединение нескольких вопросов в один* используется Юрием, чтобы усугубить атмосферу, акцентировать внимание собеседника, обычно такие провоцирующие вопросы не особо приятны герою, и Дудь это знает.

- *провоцирующие вопросы* вместе с комплиментами собеседнику тоже много используются Дудем. По этому поводу исследователь О. С. Иссерс отмечает, что во время речевого воздействия имплицитно поданная информация обладает наивысшим потенциалом и силой [9].

Резюмируя, можно заключить, что особенность рассмотренного вопроса заключается в определении психологических и коммуникативных специфик интервью в сетевых медиа, изучению подчиненности этих специфик личности интервьюера и интервьюируемого, их межличностных связей и обсуждаемого вопроса, а также художе-

ственную составляющую в конечном продукте - видеоролике или фильме, то есть режиссуру.

Важно анализировать жанр интервью комплексно, потому как оно имеет ряд особенностей (возможность демонстрировать реакцию коммуникантов, их мимику, жесты, интонирование высказываний). Необходимо учитывать как коммуникативные особенности, так и психологические, поскольку по словам филолога Е. Пронина «мы на пороге развития неклассической ветви теории журналистики, основу которой должна составить специальная психологическая концепция, адекватная современной медиареальности» [10].

Отмечу, что к коммуникативным особенностям интервью в сетевых (видео или фильмы) медиа можно отнести речь (что произносят герои и авторы), к психологическим – жесты, мимику, реакции, положение тела, интонации, а к художественным – операторское решение, режиссуру и непосредственно художественное оформление пространства.

Литература:

1. Rantanen, Terhi From export to import. Russian television in the age of globalization. 1999
2. Блохин И. Н., Корконосенко С. Г. Сетевые СМИ российского мегаполиса. СПб., 2011. С. 82.
3. Борецкий Р.А., Цвик В.Л. Телевизионная журналистика [Электронный ресурс] /URL: <http://evartist.narod.ru/text6/23.html>
4. Бейсекеев К. «Я понимаю, что могу легко раздражать человека, и стараюсь не навредить герою» [интервью] // [Электронный ресурс]. URL:<https://informburo.kz/interview/kanat-beysekeev-ya-ponimayu-chto-mogu-legko-razdrazhat-cheloveka-i-starayus-ne-navredit-geroyu.html> 2017
5. Бейсекеев К. “В Казахстане стать крутым не сложно, если у тебя есть мозги, талант и вкус” [интервью] // [Электронный ресурс]. URL: <https://the-steppe.com/lyudi/kana-beysekeev>
6. Канал «The Ellen Show» / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kvEp3uw8z2Y>
7. Шестеркина Л.П., Николаева Т.Д. Методика телевизионной журналистики. Учебное пособие для студентов вузов [Электронный ресурс] / URL:http://dedovkgu.narod.ru/bib/shestjorkina.htm#_Специфика,_современное_состояние_и
8. Кал«вДудь»/URL:https://www.youtube.com/channel/UCMCgOm8GZkHp8zJ617_hIuA.
9. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008. С. 100.
10. Пронин Е.И. Психологические проблемы современной журналистики. [Электронный ресурс] / URL: <http://evartist.narod.ru/text7/38.htm> (дата обращения: 20.01.2018).

*Mergenbayeva Anar,
Nogerbek Baubek*
CO-PRODUCTION IN THE GLOBAL FILM INDUSTRY

*Мергенбаева А.М.,
Нөгербек Б.Р.,
PhD доктор философии, Казахская национальная академия искусств
им.Т.Жургенова*

**СОВМЕСТНОЕ ПРОИЗВОДСТВО
В МИРОВОЙ КИНОИНДУСТРИИ**

XXI век внес значительные коррективы в традиционные представления об институциональных формах функционирования художественной культуры. Функционирование искусства претерпевает ряд трансформаций. Макроэкономические факторы, агрессивно воздействующие на все сферы жизнедеятельности, заставляют его представителей искать новые инструменты и механизмы для преодоления создавшихся трудностей. К нетрадиционным методам создания художественных произведений в театре и кинематографе сегодня можно отнести копродукцию.

Копродукционизм в культуре и искусстве – глобальный тренд. Копродукция подразумевает совместное производство, совместную деятельность, совместное финансирование. Это не просто объединение усилий нескольких производителей, это особого рода интеграция, характеризующаяся достаточно сильным взаимопроникновением. Копродукция – совместное производство как минимум двух сторон, которые вовлечены в процесс создания и финансирования спектакля или какого-либо другого художественного продукта [5].

В исследовании Европейской аудиовизуальной обсерватории. К. Леонтьева определяет копродукцию в широком смысле как любую совместную деятельность кинематографистов из разных стран, а также результат этой деятельности – фильм, в производстве которого принимали участие специалисты разных стран [1].

В соответствии с Европейской конвенцией о совместном кинопроизводстве в понятие «совместного производства» фильма входит:

- согласование кинопроекта компетентными органами;
- долевое участие в создании проекта двух и более сопродюсеров за счет своих финансовых, материальных, творческих и иных ресурсов;

— получение сопродюсерами исключительных прав на совместно созданную кинопродукцию (co-production – копродукцию) и на участие в доходах от ее использования [2].

Международное совместное кинопроизводство как явление в киноиндустрии появилось в середине XX века среди стран с крупными историческими, культурными и языковыми связями.

Официально международное совместное производство стало возможным благодаря соглашениям между странами. Первый в истории киноиндустрии межправительственный договор о совместном производстве был подписан между Францией и Италией в 1949 году. В итоге ставшие классикой мирового кинофильмы Висконти Де Сика, Бертолуччи, Годара в большинстве своем являются фильмами совместного производства (Италия/Франция).

На протяжении второй половины XX века двусторонние и даже трехсторонние договоры о совместном производстве все больше и больше распространялись среди национальных партнеров, постепенно выходя за пределы Европы и набирая масштабы по всему миру [4, 9].

С 1990 года фильмы, удостоенные наград крупных международных кинофестивалей, демонстрируют не только чрезвычайно высокую долю совместных производств (от 60 до 70 %), но и широкий географический диапазон участников кинопроизводства. [12].

Кроме того, международные совместные кинопроизводства также могут состояться и вне рамок официальных совместных производств, например, со странами, которые не имеют соглашения, или в рамках проектов, которые не удовлетворяют официальным критериям совместного производства. [7].

Совместное кинопроизводство можно классифицировать по следующим признакам.

— По степени поддержки государства:

— *официальная копродукция* основана на межгосударственных соглашениях о сотрудничестве в области кинематографии. В результате фильм признается национальным во всех странах-участницах, сопродюсеры получают предусмотренные государственные льготы, а также обязуются выполнять условия, предписанные соглашениями [3];

— *неофициальная копродукция* – совместное производство, при котором одной из сторон оказываются услуги другой стороне. Для неофициальной копродукции государственными органами не предусмотрено специальное регулирование, поэтому она имеет различные формы взаимодействия сторон.

— По количеству участников:

— *двусторонняя* – осуществляемая кинокомпаниями или участниками съемочного процесса из двух стран;

— *трехсторонняя* – осуществляемая кинокомпаниями или участниками съёмочного процесса из трех стран;

— *многосторонняя* – осуществляемая кинокомпаниями или участниками съемочного процесса из четырех и более стран

— - По форме участия:

— *финансовая* - предполагает вложение денежных средств в кинопроизводство продюсерами из разных стран;

— *техническая* – предполагает вложение материально-технических ресурсов в кинопроизводство;

— *технологическая* – предполагает предоставление услуг одного сопродюсера другому при организации кинопроизводства;

— *творческая* – предполагает участие художественно-исполнительского или художественно-производственного персонала в международном совместном производстве.

— По степени участия:

— *сбалансированная копродукция* – все стороны принимают финансовое, творческое, техническое и технологическое участие в создании аудиовизуального произведения;

— *несбалансированная копродукция* – одна из сторон принимает участие в международном совместном производстве только по одной из форм, чаще всего финансовой.

— По количеству вложенных финансовых средств:

— *мажоритарная* – участник, внесший наибольший вклад;

— *миноритарная* – участник, внесший наименьший вклад [1].

Понятие может относиться только к одной конкретной стране. Например, во Франции доля мажоритарной копродукции – 28%.

— По причинам создания копродукции [8]:

— *естественная* – над проектом изначально работают авторы из разных стран и/или действие фильма происходит в разных странах;

— *обоснованная* – в проекте нет предпосылок к копродукции, однако по ряду причин – чаще всего финансовых, его реализация на территории страны-производителя невозможна и/или желательна для создания за рубежом.

Исходя из видовой и типологической классификации, можно определить факторы, влияющие на возможность реализации копродукции:

— *производственные факторы* – определяются уровнем развития инфраструктуры в каждом отдельном государстве;

— *социально-экономические факторы* представлены уровнем развития кинорынка и ликвидностью кинобизнеса как в каждой отдельной стране, так и непосредственно в компании, занимающейся кинопроизводством, экономическими льготами и прочими условиями ведения хозяйственной деятельности, а также рисками (инвестирования и прочими), которые сопровождают процесс совместного производства;

— *географические факторы* – определяются расположением съемочных локаций, транспортной доступностью территорий;

— *политические факторы* оказывают большое влияние на формирование копродукции. Определяются особенностями внешней политики государств.

Для кинематографистов важным преимуществом совместного производства (копродукции) является его квалификация как «национальное производство» в каждой из стран-партнеров и предоставляется возможность получения доступа ко всем ресурсам, доступным местной киноиндустрии, в том числе:

- доступ к новым рынкам;
- возможность привлечения финансирования из различных источников;
- повышение качества продукции (фильма);
- доступ к специальным навыкам или оборудованию;
- возможность приобретения новых профессиональных знаний;
- доступ к новым площадкам съемок (локациям);
- доступ к менее дорогостоящим входным ресурсам (различным услугам для кинопроизводства, специалистам, персоналу) [4].

Следует отметить, что в киноиндустрии остро стоит и задача возврата вложенных средств, так как кинопроекты не всегда приносят прибыль и средства становятся безвозвратными. Мировая статистика рентабельности фильмопроизводства свидетельствует о коммерческом успехе только каждого десятого кинопроекта, а среди продюсеров даже сформировалось мнение, что только 10% фильмов собирают 90% кассы. Фильм, созданный в рамках копродукции, получает возможности более широкого проката, не ограничиваясь внутренним рынком, что влечет увеличение прибыльности кинопроекта[11].

Исследование Европейской аудиовизуальной обсерватории (European Audiovisual Observatory) показало, что фильмы, произведенные в рамках копродукции, генерируют в несколько раз больший доход, чем национальные кинопроекты за счет возможностей более масштабного кинопоказа, а также имеют более доступные диверсифицированные источники финансирования производства[10].

Преимущества копродукции для фильмопроизводства все больше привлекают продюсеров к участию в совместном производстве. Кинопроизводители находятся в поиске по всему миру региональных или национальных фондов/программ, которые предлагают финансовые стимулы с целью привлечения съемок картин на свою территорию. Голливуд также ввел другой вид глобализации кинопроизводства, а именно аутсорсинг убегающих производств на территорию других штатов и стран, которые предлагают конкурентоспособные цены (т.е. предотвращение ухода национальных производств за пределы страны). Стоит отметить, что совместное кинопроизводство в силу своей коммерческой направленности ориентировано на международную аудиторию, следовательно, тесно связано с продвижением проектов копродукции на международных рынках [6].

Литература:

1. Будилов В.М., Громова Е.А, Ртищева Т.В. Международное совместное кинопроизводство в Российской Федерации: сущность, классификация и государственное регулирование// Петербургский экономический журнал. – 2018 - №2 – С. 21- 29
2. Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве (ETS № 147). Электронный фонд правовой и технической документации. [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/901755243>
3. Кинопроизводство и копродукция в России. Экспорт российских фильмов за рубеж / К. Леонтьева [и др.]. Страсбург: Европейская аудиовизуальная обсерватория (Совет Европы). 2016. 94 с.
4. Малышев А.В., Ланина Л.А. Совместное производство в киноиндустрии: вопросы развития // Креативная экономика. – 2019. – Том 13. – № 5. – С. 991-1002.
5. Хангельдиева И.Г. Копродукционизм в культуре и искусстве как глобальный тренд/Культура и общество – 2016 - № 2. – С. 152- 159
6. Чудакова А. В. Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития // Государственное управление. -2013. № 40. С. 78–88.
7. Чудакова А.В. Совместное кинопроизводство в современной международной киноиндустрии. Основные тенденции // Вестник ВГИК, 2014. – № 3
8. Baltruschat D. Globalization and International TV and Film Co-productions: In Search of New Narratives // Media in Transition 2: Globalization and Convergence. Cambridge, Massachusetts.
10. Diversity and the film industry An analysis of the 2014 UIS Survey on Feature Film Statistics. Unesco. [Электронный ресурс]. URL: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/diversity-and-the-film-industry-an-analysis-of-the-2014-uis-surveyon-feature-film-statistics-2016-en_0.pdf Published in 2016.
11. Kampe R.Foreign Sales 101: What Independents Need to Know About Selling Films Abroad./ Ryan Kampe.// Filmmaker Magazine. Filmmakermagazine.com. [Электронный ресурс]. URL: <https://filmmakermagazine.com/>
12. Machab G. How the revised European co-pro treaty can benefit producers // Screendaily, 2017. – URL: <https://www.screendaily.com/features/how-the-revised-european-co-pro-treaty-can-benefit-producers/5114776.article>

Tolegen Zh.B., Aidar A.M.

THE HISTORY OF SCREEN ADAPTATION AND ARTISTIC FEATURE

Төлеген Ж.Б

Айдар А.М., PhD докторы.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ТАРИХЫ МЕН ОНЫҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Кино өнерінің мүмкіндіктері де, артықшылықтары да көп екені белгілі. Солардың қатарында кітаптағы адам санасында ғана жүзеге асатын қияли оқиғаны экранға әкеліп, қалың көрерменге алуан түрлі бояуда ұсынатын ерекше әдіс бар. Ол – экранизация. Экранизация ұғымының аясы кең. Әлемдік кино нарығының ең үздік фильмдерінің басым көпшілігі көркем әдебиет желісімен түсіріліп, көрерменге жол тартты. Экрандалу өнерінің тарихына тереңінен үңілсек, көптеген тың деректерге көзіміз жетеді.

Экранизация – өзге өнер түрлерін кино құралдарының көмегімен интерпретациялау. Оның ішінде әдебиет, драма және музыкалық театр, сонымен қатар опера және балет т.б жатады. Бірақ, экранизация ұғымы бәрінен бұрын әдеби шығарманы кино тіліне аударумен байланысты айтылған. Бұл процесс көркем шығармалардың танымалдылыққа ие болуына үлкен ықпал етті. Осы орайда, экранизация тарихына тоқталсақ. Экранизацияның ең алғашқы жетістігі француз режиссері Жорж Мелестің әдеби шығармаларынан бастау алды. Ол ең алғаш 1902 жылы Д.Дефо мен Д.Свифтің шығармаларының желісі бойынша «Робинзон Крузо» және «Гулливер» фильмдерін түсірді. Кейін Шекспир шығармалары бірінен соң бірі экранға жол тартты. Бір емес бірнеше нұсқада түсірілген Шекспир шығармалары әлі күнге дейін өзектілігін жоғалтқан жоқ.

Заманауи өнер кеңістігінде әдеби шығармалар экран өнеріне тікелей тәуелді деген пікірді Александр Генис былай сипаттайды: «...қазіргі таңда әдеби шығарманың фильмге тәуелділігі соншама, біріншісі екіншісінің жартылай фабрикатына айналып отыр. Америкадағы экранизация саласының Джон Гришам, Стивен Кинг, Том Клэнси сынды нағыз шеберлері шығармаларын оқырман үшін және экранизациялау үшін деп екі түрлі нұсқада жазады. Тіпті, белгілі бір Голливуд актерына арнап жазады. Мен бұдан әдебиетке еш зиян көріп тұрған жоқпын. Тіпті, әдеби шығарма экранға келгенімен ештеңе жоғалпай керісінше көп нәрсеге ие болатыны анық. Ең алдымен ықшамдық пен қарқынды танымалдылыққа ие болады». Көптеген адамдар экранизацияны өзіне тән ерекшеліктерді пайдалана

отырып, кітаптың сюжеті мен сипатын дәл жеткізу керек деп санайды. Сондықтан оны экрандағы шығарманың әдеби үлгісінің сәттілігі тұрғысынан бағалау керек. Кейбір адамдар, экранизацияны түпнұсқа туынды деп есептейді. Ол көркем шығарманың сюжеті бойынша құрылғанымен, одан бөлек болуы керек.

Екіншісі шығарманың *желісі бойынша* түсірілген кинотуынды. Фильм субтитрынан «романның желісі бойынша немесе романға негізделген» деген сынды тіркестерді байқаймыз.

Үшінші түрі *киноадаптация* немесе мазмұнды иллюстрация. Экранизацияның мазмұнды иллюстрациялық түрі фильмнің әдеби шығарманың мәтінін мүмкіндігінше дәл жеткізу емес, оның идесы бойынша жаңа, соны туынды жасау. Соған қарамастан бастапқы дереккөзбен өзара анық байланысып, оны толықтыру мақсаты басты назарға қойылады. Экранизацияның бұл түрінде төмендегідей жағдайлар орын алады:

1. Мәтін фильмнің болжалды кадрларынан ұзағырақ болса немесе (бұл сирек кездеседі) сол жазушының басқа шығармаларынан үзінділер есебінен ұзартылған болса, онда ол мақсатты түрде қысқартылады.

2. Кейіпкерлердің ойлары мен сезімдерін прозалық сипаттау және автордың пайымдаулары қажет болған жағдайда кадр сыртында диалог пен монологты пайдалана отырып жеткізудің бірнеше түрі пайдаланылады.

3. Егер драмалық шығарма экрандалса, диалогтар мен монологтар, керісінше, қысқарады.

Қай кезеңді алып қарамасаңыз да, классикалық шығармалардың экранизациялануы өте үлкен танымалдылыққа, сұранысқа ие болды. Қарапайым тілмен айтсақ, адамдардың кітап оқуға уақыты бола бермегендіктен, экранизация таптырмас мүмкіндікке айналды. Экранизация тарихында ең көп экранизацияланған шығармалар қатарында ресейлік әдебиеттің алатын орны ерекше. Мәселен, Толстой, Достоевский, Пушкин, Булгаков, Гоголь сынды классик жазушылардың шығармалары әлі күнге дейін көрерменнің ыстық ықыласына бөленіп келеді. Толстойдың бір ғана «Анна Каренинасын» шетелдің отызға жуық режиссері түсірген болатын. Танымал шетелдік классик жазушылардан Джейн Остин, Шарлотта Бронте, Артур Конан Дойл және т.б. сынды авторларды атауға болады. Айта кететін жайт, классикалық әдебиеттің ең сапалы және танымал экранизациялық туындыларының басым көпшілігі олардың авторларының туған жерінде түсірілген.

Дегенмен, режиссердің классикалық шығармаға тың көзқарасы және оның жаңашыл идеялары шығарманы жаңа қырынан аша алады.

Классикалық шығармалардан кейін, хоррор жанры да үлкен танымалдылыққа ие. Бұл жанр шиеленіс, қорқыныш атмосферасын беруге арналған. Кітапта бұл жанрды елестету адамның қиялының есебінен жүзеге асады. Ал, кинематографияның ерекшелігі бұл жанрды актерлық шеберлік, музыка, арнайы эффектілер мен монтаж көмегі арқылы түрлендіруге болады. Хоррордың классикадан айырмашылығы, әдеби түпнұсқаны кино тіліне дәл аударудан гөрі атмосфераны шебер әрі шынайы жеткізу болып табылады. Хоррордың бастапқы дереккөзге сәйкестігі және автордың негізгі идеясын беруі үлкен артықшылық екені анық, дегенмен, атмосфера мен ойын-сауық, қорқыту, үркіту бірінші орынға шығады. Мысал ретінде Кодзи Сузукидің «Қоңырау» мен Брам Стокердің «Дракуласын» алуға болады.

Фэнтези жанры да - өнердің ең танымал және сұранысқа ие түрлерінің бірі. Ол әдебиетте де, кескіндемеде де, кинода да бар. Бұл жанр мифологиялық және ертегілік мотивтерді қолдануды көздейді және бұл көрерменді визуалды түрде өзіне тартады. Джон Рональд Руэль Толкиеннің шығармалары жанрдың қалыптасуына және 20 ғасырдағы танымал мәдениетке үлкен әсер етті. Қазіргі фантазия қалай болғанда да Толкиеннің шығармаларына негізделген.

Фэнтези жанрының экранизациялануының ерекшелігі, оған басқа жанрларға қарағанда кеш назар аударылды. Шығармада келтірілген фантастикалық дүниелерді экранда бейнелеу қиынға соқты. Тек киноның техникалық құралдарының дамуымен ғана ол қолжетімді болды. Алайда автордың қиялынан туған дүниелерді толық көрсету мүмкін емес еді. Қазіргі уақытта бұл жанрдың ең көрнекті өкілдері «Сакиналар әміршісі» және «Гарри Поттер» деп атауға болады. Екі шығарма да танымал болды, ал фильмдері рекордтық көрсеткіш орнатты. Жалпы түсірілім дәрежесі, көркемдік ерекшеліктер, таңғажайып музыкалық сүйемелдеу, костюмдер, монтаждау және керемет актерлық шеберлік көрерменді ғажайып фэнтези әлеміне еріксіз сенуге мәжбүр етті.

Барлық экранизацияда белгілі бір детальдар алынып, не қосылып отырды, дегенмен бұл фильм сапасына кері әсер етпей, керісінше оны түрлендіріп отырды. Кинотанушы Е.Левин өз сөзінде «Классиканы интерпретациялауда біз шебер автопортрет жасап, оны барлық арманымызбен, жоспарымызбен бірге еріксіз болашаққа табыстаймыз» деген еді. Осы сынды әлемдік классика қоржынында талай сапалы туындылар бар. Экранизацияның тағы бір ерекшелігі заманауи мүмкіндіктерді пайдалана отырып, техниканың дамыған заманында адамдарға 400-500 тіпті одан да көп беттік шығарманы бірнеше сағатқа сыйдыру арқылы көрерменге көркем туынды ұсыну

болып табылады. Экранизациялаудың негізгі проблемасы әдеби шығарманы интерпретациялау барысында түпнұсқа мен көркем фильм бағытындағы қарама-қайшылықтар болып табылады.

Түсірілім кезінде режиссер қосалқы сюжеттерден, детальдар мен эпизодтық кейіпкерлерден бас тарта алады немесе, керісінше, сценарийге түпнұсқада болмаған, бірақ режиссердің пікірінше, шығарманың негізгі идеясын сәтті жеткізетін эпизодтарды өз тарапынан енгізе алады. Осы тұрғыда экрандалу мәселесі сан алуан қайшылықтарға жолығады. Кейбір жағдайларда экранизациялау барысында қосалқы сахналар қосады. Бұл әдеби дастанның бөлігі болса ғана дұрыс деп есептеледі. Сондай-ақ, режиссерлер жаңа кейіпкерлерді ойлап табады немесе бастапқы материалда мүлде болмаған оқиғаларды жасайды. Фильмнің күтілетін аудиториясын ескере отырып, жазушы, режиссер немесе киностудия кейіпкердің уақытын ұзартқысы келуі немесе жаңа кейіпкерлер ойлап табуы мүмкін. Кейбір кинотеоретиктер режиссердің экранизацияланатын шығармаға мүлде немқұрайлы қарауы керек, өйткені роман ол роман, ал, фильм мүлде өзге өнер түрі деп есептейді.

Екі өнер туындысына жеке-жеке объект ретінде қарау керек дейді. Романды фильмге тура көшіру мүмкін емес болғандықтан, тіпті дәлдік мақсатын қоюдың өзі артық. Көркем шығарманың мазмұны мен кейіпкерлерін режиссер өз қалауынша өзгертуге мүмкіндігі бар. Себебі, әдебиет пен кино екі бөлек жанр. Ал, кейбір пікірлерге сүйенсек, экрандалған нұсқа бәрібір де көркем шығарманың көшірмесі болып табылады. Экрандалу мәселесінде жиі назардан тыс қалатын аспектінің бірі - дыбыс пен музыка. Экрандалу тарихына үңіле отырып, біз интерпретациялау тәсілі қай кезеңнен бастау алғанын білдік. Бүгінгі күнге дейін жалғасып келе жатқан бұр үрдістің көрерменге де, жалпы кино мамандарына беретін пайдасы зор. Экранизацияны жеке дара өнер ретінде қарастырсақ, артық етпейді.

Себебі, бұл бағыт өзіне көптеген мүмкіншіліктерді ұштастыра отырып, прогрессивті түрде қарқынды даму үстінде. Шетелдік экранизация тарихынан бөлек отандық экранизациялау тарихы да туындарға бай. Солардың қатарында «Қараш-Қараш» (1969 ж.), «Көксерек» (1973 ж.), «Қаралы сұлу» (1982 ж.), «Сен мені ұмыт» (1995 ж.), Т. Ахтанов «Ант», М.Әуезов "Абай жолы" «Абай» (1995ж.) Е.Смағұл «Ақбоз үй», «Сұрапыл Сұржекей» (1991ж.), «Жансебіл» (1991ж.) «Махаббат бекеті» (1993ж.) Ж.Қорғасбек «Жансебіл» «Заманай» (1998ж.), С.Жүнісов "Аманай", «Гіршілік» (1998ж.), Д.Исабеков «Тауқымет», «Қызжылаған» (2002 ж.), Роза Мұқанова «Мәңгілік бала бейне», «Күнә» (2005ж.), М.Жұмабаев «Шолпанның күнәсі», «Кек» (2006ж.), Ә. Кекілбаев «Күйші», «Талан» (2018 ж.),

Ж.Қорғасбек «Қасқыр-адам», Т.Теменов «Гүлназ» сынды туындалар бар. Бұл тізімнің қатары жалғаса береді.

Экранизация автордың шығармаларының өзгеше бағыт алуына, жаңа таланттарды ашып, көрермен жинауда үлкен рөл атқарады. Экранизацияның өзіне тән артықшылықтары мен қоса, кемшін тұстары да бар. Артықшылықтары:

1. Кино - өнердің ең қолжетімді түрі;
2. Көрерменнің басым көпшілігіне кітап оқығаннан гөрі, фильм көрген оңай;
3. Қаржылық тұрғыда киноға билет бағасы қолжетімді;
4. Осы уақытқа дейін киноның жеткен жетістіктері ұшан теңіз және үлкен танымалдылыққа ие;
5. Көркем шығармадан гөрі, экранизацияның сәтті шыққан тұстары көптеп кездеседі;
6. Кино – өзінің техникалық мүмкіндіктерінің арқасында көрерменді баурап, тамаша демалыс сыйлай алатын мүмкіндігі бар.

Ал, енді кемшін тұстарына:

1. Қате, тексерілмеген ақпарат;
2. Экран алдында ұзақ отыру;
3. Шығараның көркемдік ерекшелігінің бұзылуы, артық ақпараттың көп болуы жатады.

Экрандалу тарихына шолу барысында, көптеген тың деректерге тоқталуға болады. Классикалық шығармалардан бастау алып, бүгінгі күнге дейінгі жалғасып келе жатқан бұл үрдістің болашағы жарқын. Себебі, кино нарығында сұранысқа ие бұл әдіс әдеби көркем шығарманың екінші тынысы десек болады. Режиссер шығарманың көркемдік ерекшелігін одан сайын байытып, автордың айтар ойын өзгертпей, өз жанынан жаңашыл идея қосып, шығармаға терең рух беріп, оны өміршең қыла білсе, бұл үлкен жетістік. Бұған себеп, көркем әдебиеттің дәрежесі көтеріліп, сапалы туындылар өмірге келуде. Болашақта бұл экранизацияланатын шығармалардың қатары көбейетіндігін анық көрсетеді. Және бұл жақсы құбылыс. Экранизация тақырыбы қай кезеңде де өзекті, қызықты, маңызды. Экрандалу өнерінің маңызы қай кезең болмасын үнемі қозғалатын тақырып екендігіне анық.

Әдебиеттер:

1. Генис А. Фотография души. В окрестностях филологического романа.
2. Ромм М., О кино и хорошей литературе, в его сб.: Беседы о кино, М., 1964;
3. Маневич И., Кино и литература, М., 1966;
4. Книга спорит с фильмом, в сб.: Мосфильм, в. 7, М., 1973;
5. Зак М., Литература и режиссер, «ИК», 1980, № 7

ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Arzamasuly Nurbolat, Nurtaza Raushan

LIFE STORY OF FAYZOLLA SATYBALDYULY

Арзамасұлы Н., Нұртаза Р., өнертану кандидаты

ФАЙЗОЛЛА САТЫБАЛДЫҰЛЫНЫҢ ӨМІР ТАРИХЫ

1988 жылдың аяғында ұлы Ахаң (Ахмет Байтұрсынов) бастаған Алаш алыптарының ақталып, рухани айналымға қосылуы – белгілі. «Жаксыдан – шарапат» дегендей сол теңдесі жоқ тұлғалардың халқымен қайта қауышуы – куғын-сүргін жылдарының зіл-заласын, мұң-наласын олармен бірге көрген, абақтыда, айдауда бірге болған, өлімнен аман қалып, елге жан сауғалап, сұлделерін сүйретіп жеткен, бірақ бәрібір Отанына келген соң да әдеби ортадан аластатылған, өмірден өксіп өткен, көздің жасымен, қаламның ұшымен ақ қағазға құйып жазғандары жарияға шығар тескіндік таппай арманда кеткен бір топ табиғи таланттардың да туындыларына жол ашты. Солардың бірі де, бірегейі де – торғайлық Құранқари ақын *Файзолла Сатыбалдыұлы*.

Файзолла Сатыбалдыұлы 1883 жылы қыркүйектің 27 жұлдызында бұрынғы Торғай облысы, Торғай уезіне қарасты Батпаққарада, есімі Кіндік Азияға белгілі дінбасы, әулие Сатыбалды ишанның (лақап аты Қыпшақ ишан) отбасында дүниеге келді. Файзолла - текті атадан, бабалы әулеттен. Яғни қазақтың жалпақ тілімен айтсақ «әруақ қонып, нар шөккен, қыдыр дарып, байлық, билік, батырлақ, ақындық, өнерпаздық сүйегіне сіңген» Ұзын Қыпшақ аталығынан. Ол 7 жасында ауыл молдасынан, 8 жасында өз әкесінен, 9 жасында Троицкідегі Ахон хазреттен (Сатыбалды ишанның Бұхара шәріпте бірге оқыған досы) оқып, 10 жасынан 17 жасқа дейін Бұхара шәріпте қарилық оқуда болады. Мұндағы ұстазы – қари Бахрам деген ғалым. Кәләмәлланы (Құранкәрімді) жатқа оқиды. Ондағы 6666 аятты бойына сіңіре біледі. Ол 1900 жылы Құранқарилық атақ алып, елге оралғанда әкесі Сатыбалды ишан өмірден өтіп кеткен еді. Сондықтан Троицкідегі сүйікті ұстазы әрі әкесінің қияметтік досы Ахон хазретке барып, бір жыл онымен бірге мешіт, медреседе қызмет істеп, тәлім тәрбие алып, тәжірибеден өтеді. Осында ол атақты татар байы, миллионер Молдағали Яушевпен танысады. Оның жүн-тер сатып алатын дүкенінде сұрыптаушы болып істеп жүрген Мұхамеджан Сералинмен кездеседі. Бұл кезде оның «Топжаған» деген поэмасы жеке кітап болып басылып шыққан еді. М.Яушев үйінде М.Сералинмен танысып-білісу – жас Файзоллаға үлкен әсер етеді.

Ұстазы, әрі әке орнына тұтқан ғұлама Ахон хазіреттің фатихасын алып келгесін 1901-1906 жылдар аралығында Торғай қаласындағы уездік мешіт, медреселерде діни қызметте болады. Торғай қаласында болған бес жылда – оның өмірінде ерекше із қалдырады. Ол мұнда Нәуен хазірет, Дәмолда Байту, Кәтен, Бейіс хазірет, Оспан қожа, Салих молда т.б. дін қайраткерлерімен танысады. Өзінің нағашысы, әрі өкшелес інісі қазақтың болашақ тұлғаларының бірі Міржақып Дулатовпен және басқа да сол кездегі Торғай зиялыларымен араласады. Олардың көмегімен Троицкіде алған орысша білімін жетілдіре түседі. Бұл кезде, XX ғасырдың басында Торғай қаласы – қазақ даласындағы білім ордаларының бірі ретінде танымал еді. Ол мұнда өзінің қияметтік іні-досы, пиғылдас, тағдырлас серігі мұхтасиф Әлмұхаммед Оспанұлымен (1886-1966) бірге Торғай даласын жиі аралап, ел танып, жер таниды. Әсіресе Тосын бойында болады. Мұндағы Қарабас Асан ауылында оның жиендері тұратын. Ақын Торғай топырағында болған кезінде осы жерде өткен бұрынғы игі жақсылардың, шешендер мен билердің, ақын-жазушылардың, дуалы ауыздардың сөздерін, өлең-жырларын, рулар шежірелерін жазып алып жүреді. Бұл жылдар – оның жастық шағының ең қызықты, ұмытылмас жылдары болады.

XX ғасырдың 1-ші жартыжылдығында қанды-қырғын, алапат аштық, қуғын-сүргін кезеңі туралы жазылған шығармалар қазақ әдебиеті тарихындағы өзінің заңды орнын әлі күнге дейін ала қойған жоқ. Оны толтыруға тиіс тамаша туындыларының бірі – Құранқари Файзолла ақынның шығармалары деуге болады. Сол шерлі кезеңнің шежіресі іспеттес бір туынды болса, ол – Файзекеннің «Туған жермен қоштасу», «Заман-ай», және «Ұзақ жол» поэмасы мен «Түрме тұрмысынан» деп аталатын асқақ рухқа толы өлең-жырлары екендігіне талас болмауы тиіс.

Азапты сапарда – абақтыда, айдауда жүріп өлең жазуды – ақындық, азаматтық ерлік десек, бұл – екінің бірі, егіздің сыңарының қолынан келе бермейтін іс. Ақын Сырбай Мәуленов мұны жақсы таныған. Сондықтан да ол: «Файзолла – түрмеде түлеген талант, абақты мен айдаудан ақын болып оралған асыл азамат» – деп жоғары баға берген. Сірә, асылды асыл таниды деген осы болар.

Туған елмен қоштасу

*Қаумалап тұрған жамағат,
Айттайын біраз ишарат.
Бұрынғылырдың сөздері –
Бәрі түгел шарият.*

*Ай, заман-ай, заман-ай,
Заманның зауалы-ай,
Құбылып соққан құйындай,
Айласы сен амалы-ай.*

*Дүние жайын толғаған,
Елдің қамын ойлаған.
Мұңын айтып қазақтың
Болашақты барлаған*

*Бір қазақтың баласын,
Екіге бөліп арасын.
Қырқыстырып қойғаны-ай,
Ағызып көзден сорасын.*

*Білімдар, ойшыл ұтықты,
Нешебір сәруәр өтіпті.
Дүние сөзін түгендеп,
Қалдырмай айтып кетіпті.*

*Тұтқын болып айдалып,
Алыс жолға жиналып,
Тұрғанымда қиналып,
Сөз сөйлеймін зарланып.*

*Ішім удай ашиды,
Көңілім босап жасиды,
Алдағы күнді ойласам,
Жан-жүрегім шошиды.*

*Бетегелі белдерім,
Айдынды шалқар көлдерім,
Артымда қалып барады,
Туып-өскен жерлерім.*

*Еркін азат күнім-ай,
Қылығы қымбат...жсаным-ай...
Тұлпар мініп, ту ұстап,
Сайран салған елім-ай!!!*

*Жағалай жайлау шалқыған,
Жұпар исі аңқыған,
Көкорай шалғын жерім-ай,
Көзінде аққу қалқыған.*

*Ел арасын ашқаны –
Ескі әдетке балқаны.
Осылай қылған ежелден –
Қазақтың барлық дүнианы.*

*Бірікпесе ел басы –
Құрғамайды көз жасы.
Болмаса екен бір күні
Әлдекімнің олжасы.*

*Асан Қайғы, Жирение,
Ақылын айтты өлгеніе.
Солардың сөзін қайталап,
Отырмын мен де білгеніе.*

*Қош аман бол, туған жер,
Кіндігімді жуған жер.
Жаламенен жазықсыз
Амалсыздан ауған жер!!!*

*Қош демеске шара жоқ,
Арашалар пана жоқ,
Барамыз жіпсіз байланып,
Мойынға алған кінә жоқ.*

Туған жері Батпаққараға 1906 жылы оралып, әкесі Сатыбалды ишанның мешіт-медресесінде ұстаздықпен айналысады. Бұл қызметі 12 жылға созылады. 1918-1923 жылдар арасында болыстық милиция бөлімінде бастық болып қызмет атқарады. 1923-1928 жылдар аралығында мешіттерде имам болады. 1928 жылдың желтоқсан айының басында «діншіл, зиянкес жат элемент» ретінде тұтқындалып, осы жылдың аяғында Қостанайдың Ақтүрмесіне жөнелтіледі. Қостанай өкірсоты 14 жылға үкім кеседі. 1929-1935 жылдар арасында Іле, Алматы, Ақтеңіз-Балтық, Москва, Новосібір каналдарын қазу жұмысына қатысады. Бірақ Құдай күш қуат берген Файзекен 14 жылдық ауыр жазаны 6 жылға жетер-жетпес уақытта өтеп шығады. Айдауда болған жылдарында ол Міржақып Дулатов, Мырзаназы Есполовтарды анда-санда көріп, кездесіп тұрады. Ал қазақтың ұлы ақыны Мағжан Жұмабаевпен 2 жыл 5 ай бір бригадада болады. Сырласып, пікір алысады. Мағжанның әйгілі «Жәмилә» атты өлеңіне еліктеп, «Қалимаға» деп жарына өлең жазады және ол өлеңнің жауабын шығарады.

Құранқари ақынның өмірі өте күрделі. Ол жасынан оқу іздеп, шет қалаларда болды: Троицкі, Бұхара шәріп, Самарқанд, Ташкент, Түркістан. Одан кейін тағдырдың жазуымен Торғай, Қостанай, Алматы, Мәскеу, Қазан, Уфа шаһарларында да өмірінің біраз уақыты өтті. Ол өзінің ана тілімен қатар – парсы, түркі, орыс және араб тілін жетік білген. 10 жылға тақау Бұхарада оқыған кезінде сол замандағы ғұламалардан мол білім алған. Файзолла ақын – өлең техникасын шебер меңгерген ақын. Ол тек қана он бір буынмен ғана емес, сегіз буынмен, бес буынмен де жазған. Оның әсіресе Мағжан Жұмабаевпен бір тақырыпқа қатар отырып жазған жырлары шеберлік шыңына өрлеген тұстары деп білеміз. Ақынның шығармаларын Ахмет Байтұрсынов, Мағжан Жұмабаев жақсы бағалаған.

Ақын 1935 жылы айдаудан Алматыға оралады. Осы жерде құрдасы әрі жерлесі, сыйлас Әліби Жангелдинге жолығып, оның кеңесімен және орналастыруымен Қазақстанның 15 жылдық тойын өткізу жөніндегі іс-шараларға қатысады. Арнайы цех ашып, қазақтың ұлттық киімдерін тігетін шеберлер жұмысына басшылық жасайды. Барлық киім түрлерін өзі пішеді. Олар тіккен арнайы ұлттық киімдерді Қазақстанның 15 жылдық тойына келген М.Калинин бастаған 15 одақ басшыларына Мирзоян сыйлық ретінде тарту етеді. Осы еңбегі үшін марапатталады. Абыройға бөлінеді. Бірақ Әліби Жангелдиннің кеңесімен елге оралмай Башқұрстанға өтіп кетеді. Одан 1936-1945 жылдар арасында Солтүстік Қазақстан облысының Булаев, Қарағанды облысының Нұра ауданында тұрады.

1945 жылдың наурыз айында Қостанай облысында қазіргі Әулікөл ауданына, келесі жылы 1946 күзінде туған жері Батпаққараға оралады. Бірақ келісімен тағы да қуғын-сүргінге ұшыратылады.

1929-1960 жылға дейін отырса – опак, тұрса – сопақ болып, шер жұтып өткен ақынның маржан мұралары өзі қайтыс болған соң да табандатқан 30 жыл бойы құлыпта жатты. 60 жыл бойы жарыққа шығар сәуле таппады. Ақын шығармалары 1989 жылдан бастап Торғай өңіріндегі барлық аудандық газеттерде (Арқалақ, Амантоғай, Амангелді, Жангелді) және облыстық «Торғай таңы» Арқалық қалалық «Арқалық таңы» республикалық «Қазақ әдебиеті», «Егемен Қазақстан», «Ана тілі», «Сұхбат», «Халық кеңесі», Қарағанды облыстық «Орталық Қазақстан» т.б. газеттерде, «Жұлдыз», «Сарыарқа» журналдарында жарияға шықты.

Айта кету керек, Файзолла өлеңдеріне Қазақстанның әдебиетші ғалымдары мен белгілі ақын-жазушылары әр жылдары назар аударып келді. 1972 жылы Сәбит Мұқанов «Жалын» журналының 4-номерінде Ф. Сатыбалдыұлы шығармашылығына республикалық баспасөз

бетінде тұңғыш рет жоғары баға берді. Құранқари ақын әрі он саусағынан өнер тамған шебер Файзолла оқуда, қызметте, абақтыда, айдауда және жат жерлерде жүргені бар туған топырағынан 25 жыл жырақта өмір кешеді. Өзінің басты шығармаларын абақты мен айдауда жүргенде жазады. Ол тұста жазғанының бәрін қағазға түсіру қайда? «Тоқымбет-Гүләйімнен» басқа шығармалырын жүрегінде жазады. Олардың денін әсіресе поэмаларын елге оралған соң хатқа түсіреді. Файзолла жаратылысынан өте зерек, алғыр, білімді де шабытты адам болады.

Тоқымбет – Гүләйім

Поэмасынан үзінді

*Сөз жазудан он саусағым, жалықпа,
Шамшырағым – көз жанарым
талықпа.*

*Оқиғасын Ер Тоқымбет жырлайын,
Айқындаосын әшкере боп халыққа.*

*Көзбен көрген оқиға емес бұл өзі,
Әңгіме ғып айтып жүрген ел сөзі.
Қызықтырды хикаят-қып жазуға,
Ер жүректі Тоқымбеттің мінезі.*

*Ертегідей ертедегі болған кеп,
Ықтиярды бай мен батыр, алған бек.
Жылдар өткен 70-80 шамасы,
Төртуылдан деген шыққан Тоқымбет.*

*Тоқымбеттің ертеде өлген әжесі,
Жесір қалған, өзі кедей шешесі.
Уылжыған жас Тоқымбет ержетті,
Қара лашық мекен еткен кепесі.*

*Тоқымбетке болды дүние тар қолды,
Кедей болып жалдануды ар көрді.
Мал дегенде – жалғыз түйе маңдайда,
Киер киім ішер асқа зар болды.*

Файзолла Сатыбалдыұлы 1959 жылы 26 желтоқсанда қайтыс болады. Өзінің өсиеті бойынша сүйегі бір жеті сақталады. Қазақстанның біраз жерінен және Троицкіден игі жақсылар келеді. Асыл тәні өз үйінде жеті күн түнетіліп, жер қойнына 1960 жылдың 2-ші қаңтары күні тапсырылады.

Файзолла атамыздың жырлары, өлең-толғаулары халық арасына кең таралып насихатталуының бірден-бір жолы қазақтың дәстүрлі музыка өнерімен бірге тығыз байланыста болуы. Демек, дастандарының мақамға салып домбыра, сырнай, қобыз сияқты қазақтың халық аспаптарымен жырлануы, жыршылық өнерінің мұрасына толығына, Торғай өңірінің жыршылық мектебінің қалыптасып, дамуына бастау алар еді.

Әдебиеттер:

1. Қауғабаев О. Ақын // «Ақ жол» газетіб 6 ақпан 1991 ж.
2. Мұсабаев Х. Құранқари ақын. – Алматы, 2004.
3. Науанұлы М. Тарихи тұлғалар // «Астана айнасы» газеті, 3 сәуір, 2015 ж.

Kabken Moldir
Kurmangaliyeva Meruyert
**ON THE ISSUE OF RECONSTRUCTION OF THE LIFE AND
CREATIVE PATH OF ZHARYLGAPBERDY ZHUMABAYULY**

*Қабкен М. Е., Құрманғалиева М.С. -
өнертану ғылымдарының кандидаты, қауымдастырылған
профессоры*

**ЖАРЫЛҒАПБЕРДІ ЖҰМАБАЙҰЛЫНЫҢ ӨМІРІ МЕН
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫН ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ
ТУРАЛЫ**

Жарылғапберді Жұмабайұлы 1851 жылы туған. Бұл кезең Ресей империясының билігі бүкіл Қазақстанға тараған уақыт еді. П.Аравиннің шығармасын зерттей отырып, Дәулеткерейдің шығармашылығы туралы 1845 жылы анықталды, "содан кейін келесі жылдың 21 ақпанындағы ең жоғары бұйрық бойынша Ішкі орданы басқару үшін уақытша кеңес құрылды, алдымен Әділ Бөкейхановтың, содан кейін орыс шенеуніктерінің төрағалығымен" [1, б.184].

Осылайша, Жарылғапбердінің дүниеге келуіне қазақ халқының ескі өмір-салты орыс ықпалына өтті. Барлығы орыс тілін үйреніп, орыс мәдениетімен таныса бастады. Ресей империясы үшін қазақ музыкалық мәдениетінің бұлыңғырлануына ықпал ететін көптеген жағдайлар болды. Идеологиялық тұрғыдан алғанда, қазақтың музыкалық дәстүрі ауызша берілгендіктен, бұл бірінші себеп болды.

Екінші себеп, қазақтар ХІХ ғасырдан бастап көп жағдайда араб графикасын танып , ал ХХ ғасырдың басында ол кириллицаға көшумен ұмытылды. Осылайша есімдер, тарих беттер, маңызды оқиғалар, музыкалық-поэтикалық шығармашылықтың үлгілері өшіріле бастады. Біздің жұмысымыз Баянауыл өлкесімен, атап айтқанда, қаржас руынан шыққан әнші және композитор Жарылғап Жұмабайұлының есімімен байланысты. Бұл атау ең жұмбақ, қызықты, жұмбақ, содан кейін Жарылғап Топайкық, Ардақ, Шама т.б. айтулы әндер. арқан дәстүрінің барлық әншілері орындайды және тек қана емес, көптеген әндердің авторлығы өз орындаушыларымен көптеген даулар тудырады.

Стильді және жарылыс сияқты тұлғаның шығармашылық мұрасын түсіну үшін біз тек тарихи дәуірлерді ғана емес, сонымен қатар 19-20 ғасырлар тоғысындағы ой ағымын да түсінуіміз керек. Біз туған күнін білеміз, енді бұл не екені белгісіз, бірақ бұл ақпарат талап етілетін құжаттама емес. Родослав ЖЖ-ға қарап, жарылыс кезіндегі статус-квоның өзі оның шығармашылығына сәйкес келетіні белгілі

болады. Бұл ежелгі тұқым отты бастады, өйткені бүкіл шаш 1836 жылға дейін оның атымен аталды. Тұқымның өзі XV- XVI ғасырлардағы шежіреге сәйкес сатылды.

Кесте 1

Ата-бабалар:	Сәтті ----> Алтынторы---->Бегім---->Кулықе
Ата аналар	Ойым-Телі; Есенкул -Анай; Сатылған -Аққабак
Балалар	Тілеуімбет, Жансары, Таңат, Қоныс, Мәмбет
Немерелер	Батырбек, Атанбек, Тауасар

Өздеріңізге белгілі, Сатылған-Алтынтөре облысы 1833 жылдан 1878 жылға дейін болған.1833 жылы Қаржас руы екі болысқа бөлінген кезде құрылғаны белгілі: Қаржас және сатылған –Алтынторинская, бұл екі болыс Баянауыл округіне жататын, сондықтан да біз 1963 жылғы Затаевичтің қазақ халқының 1000 ән кітабынан ж. әндерін іздеген кезде, келесідей - Семей губерниясы (қазіргі Семей, Шығыс-Шығыс, Шығыс-Шығыс, Шығыс-Шығыс, Шығыс-Батыс, Шығыс-Батыс, Шығыс-Батыс, Шығыс-Батыс, Шығыс -Қазақстан, Қарағанды және Павлодар облыстары). Біздің нұсқамыз бойынша сатылған болыстың болуы Жарылғапбердінің отбасы қиын болғанын және ол кедейлер санатына жатпайтынын көрсетеді. Ерлан Төлеутайдың "Баянауыл әншілік мектебі" кітабында :- Баянауылда Біртанау Андрей деген кісі болған орысша-қазақ болсам, керекпіз, "жалшылықты жүрді" дейді.

Біз бұл мәлімдемені жоққа шығаруға құқығымыз жоқ, бірақ басқа болжамдарға сүйене отырып, кейбір түзетулер енгізуге құқығымыз бар. Олкотттың кітабында 19 ғасырдың басынан бастап, яғни Ресейдің, қазақ даласының ықпалының пайда болуынан бастап қоғамның жана институттары пайда бола бастағанын білдіретін сол кездегі жағдайдың сипаттамасы бар. «Во времена проявления хана Джангера (1824-1843) был развит институт *тарханства*, титул Тархана присваивался влиятельным биям и батырам, но ханы такими полномочиями в средневековье не обладали. В Букеевском ханстве был развит институт КІРМЕ (выходец из других родов). «1719 году по разрешению Оренбургской приграничной комиссии перешли обратно а Младший жуз из родов: тана-1111, байбакты-110, алаша-110 кибиток...» Вовлечение масс в товарно-денежные,рыночные отношения привело к возникновению прослойки людей *алыпсатар, саудагер, посредники, джетачество* – особо бедная прослойка населения казахов, нанимаемая на работу в казаческие крепости за еду и кров » [4, с.88]

Е.Төлеутайдың болжамы қарама-қайшы деп айту керек. Бір жағынан, Жарылғапберды Мұстафа Шормановтың қамқорлығында болды, бұл әншінің байлығы мен ерекше әл-ауқаты болғанын

білдіреді. Екінші жағынан, белгілі бір Андрей Жарылғапбердтер "джетака-аяушылық" мәртебесінде жұмыс істегенін жазады. "1824 жылы Қарқаралы округі ашылады, 10 жылдан кейін Баянауыл парақшасы 1836 жылы ашылады. Шон мен Шорманның уақыты. Сол күндері ауқатты адамдардың үйлерінде жалқаулықта өмір сүрген.» «Рубеж XIX-XX веков также характеризуется усилением взаимодействия различных этнокультурных традиций. Большую роль в этом сыграли торговые ярмарки, и не только в экономическом плане- вхождение в сеть торгово-рыночных и денежных отношений, но и в плане взаимообогащения культур разных регионов, популяризации и пропаганды религиозных течений и воззрений. Ярмарки того времени были средоточием экономической и культурной жизни, центром формирования идеологии и религиозных воззрений. Еще в 1839 году действовали сезонные ярмарки при Ханской ставке, которые проходили в течении месяца – с 11 апреля по 11 мая и с 11 сентября по 11 октября. Постоянство проведения таких ярмарок давало свои результаты. На ярмарки съезжались музыканты не только с разных концов Казахстана, но и других сопредельных среднеазиатских государств.» [3, с.19]

Жәрмеңкелердің бірінде Жарылғапберді өз өнерін көрсетіп, "Шама"әнін жазды. Болып жатқан оқиғаларға жауап, бұл қазақтар шығармашылығындағы импровизацияланған композициялар үшін ашылған тақырып.. Осылайша Құрманғазы "Машина", Дина Нұрпейісова " және тб пайда болды.

Баянауыл ауданының құрметті азаматы Темірбике Ташмаганбетова, берген мақаласында жазған: «Бисмилла Балабеков «Ән сапары» атты кітапта Жарылғапбердінің «Машина», «Шама» әнінің шығу тарихын былай деп әңгімелейді: «Іс машинаның елге тарамаған, техника өнерінің мешеу кезі. Іс машинаны Жарылғапберді Шорман ауылдары мен Баянауылдағы Өске (Васька) Павел Сергеевич үйлерінен боқырау жәрмеңкесі кезінде көреді. Жарылғапберді сол кездің техникасын меңгерген жалғыз оқты шүріппелі шитіні қолдан жасайтын Сағынай ұста, Түзелбай қарттарға қонақта бірге болып, машинаны меймандармен бірге таңырқасып, Жарылғапбердіге осы машинаға ән шығаруды сұрайды.» [2].

Жарылғапберді сал өмірбаянының дау-дамайы жеке тұлғаның өзінде емес, сонымен қатар оның ән мұрасының шығу тарихы қандай аңыз-әңгімелерге ие болғанында жатыр.Бұл мақалада бір ғана "Шама" әнінің мысалында осы шығарма туралы қарама-қайшылықты пікірлерді көруге болады.2011 жылғы «Алаш айнасы» атты газетінде журналист Ж.Жумакулбайдың мақаласында «Шама» әні Қанжығалы Шама Нұрұлы деген кісінің әні деп жарияланады. Нақты дәлелдермен байланысты деп

Баулыта, Замедляя. *пазана да андана, нежно и певуче. J=76*

Қат. қа жүй-рік сәл қал-қа = ау, мү- сн. біржан-ша.

I екпін, Темп I

О- сын- дай- да, құр- бы- лар ой- на да күл,

II екпін, Темп II (очень нежно)

ө- мі- рің аз ба, көп пе, ха, да, ри- га, қал-қаш = ау.

I екпін, Темп I

қал-ды қан- ша)ай. Өт- ті)ау, жа- ны, қан, қал-дым қай-ран.

II екпін, Темп II

Жі- сіт- тік сау ба - сын-ды да, сал- дым = ау,

I екпін, Темп I

сә- лы, дым сай- ран, ай.

Тарихи шындықтар контекстінде өмір мен шығармашылық жолды зерттеу немесе қайта қарастыру әлі аяқталған жоқ. Бұл, бір мақаланың материалы емес. Біз, Жарылғапберді Жұмабайұлының ән мұрасының үлгілері шығу тегі туралы түсіндірмелердің немесе аңыздардың қарама-қайшы, кейде ұқсас емес нұсқаларын көрсетеміз. Тек бір "Шама" әнінің мысалында ғана белгілі бір әнді зерттеп немесе ұсынуға болатын дәстүрлерді түсіндірудің контексті көрінеді. Мұндай әртүрлі әңгімелер бір адамның авторлығын растайтыны қуантады, бұл оның өмірлік және шығармашылық жолын одан әрі зерттеу үшін дәлел.

Әдебиеттер:

1. Аравиннің П. Степные созвездия / Очерки и этюды о казахской музыке. Алматы: Жалын, 1978 - 184 б.
2. Темірбике Ташмаганбетованың мақала - газета «Егемен Қазақстан» 7 қараша, 2020 жыл
3. Курманғалиева М.С. Мухит Мералиев и его наследие (опыт реконструкции и жизненного и творческого пути) РК Алматы, 2010 – 368 с
4. Олкотт. Казахи. // Из истории казахов.- Алматы: Наука, 1997.-465 с.
5. Ерлан Төлеутай. Баянауылдың дәстүрлі ән өнері Алматы: Қазақпарат, 2006,- 122 бет

Prokopchuk Viktoriia
**HISTORIOGRAPHY OF STUDYING THE FOLKLORE
OF VOLYN REGION**

*Прокопчук В. И. ,
кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры игры на музыкальных инструментах Института ис-
кусств Ривненского государственного
гуманитарного университета, Украина*

ИСТОРИОГРАФИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРА ВОЛЫНИ

Актуализация изучения фольклора и развитие художественного краеведения связаны с процессами самоутверждения нации, выделением уникальности культур, сохранением национально-культурной идентичности и самобытности культурного кода нации, а также поиском возможностей межкультурной толерантности..

Отдельные виды фольклора достаточно системно изучаются фольклористами и искусствоведами, а именно музыкальный фольклор стал предметом внимания в исследованиях И. Збыр, А. Иваницкого, З. Лановик, М. Лановик, М. Мушинки и др. Непосредственно фольклор Волыни отражен в работах В. Ковальчука, О. Ошуркевича, Т. Пархоменко, Б. Прищепы, Е. Прищепы, Б.. Столярчука, Н. Супрун, Р. Цапун, С. Шевчука и др. Однако системный взгляд на фольклор как на целостное культурное явление Волыни, прежде всего как синтезированный феномен, пока учеными не представлен.

Прежде всего, обратимся к понятию «фольклор» и рассмотрим исследование фольклора в системе музыкального краеведения, как его неотъемлемой составляющей, что кроме музыкального охватывает фольклор танцевальный, театральный, устное поэтическое творчество, декоративно-прикладное искусство и т.п., историография которых требует отдельного рассмотрения в контексте становления краеведческой науки. .

Как известно, термин «фольклор» был введен в научное обращение 1846 г. английским археологом В. Томсоном, а именно использован в статье «Folk-Loqe» для обозначения проявлений духовной жизни народа – легенд, обычаев, верований, обрядов, баллад, пословиц древних времен. В научное обращение украинского народоведения термин был введен М. Драгомановым и И. Франко [1].

Польско-украинский фольклорист и этнограф З. Доленга-Ходаковский (1784–1825) собирал фольклорно-этнографические материалы Волыни и украинского Полесья, проводил археологические исследования. Им зафиксировано около 2000 украинских и более 1000

белорусских, польских народных песен, опубликованных в трудах «О славянстве перед христианством» (1818), «О галицких песнях» (1829), «Украинские народные песни в записях З. Доленги-Ходаковского» (1974) и др. [11; 13; 15].

Уроженец с. Золотийв (г. Ровно), польский историк, писатель, фольклорист *М. Грабовский* (1804–1863), является автором произведений о культуре и жизни украинцев (в частности и волынян), как носителей славянской самобытности, а именно: роман «Тайкуры: народная повесть» (1845–1846), труды «Украинские мелодии» (1828), «Об украинских песнях» (1837), «Об украинских народных легендах» (1845) и т.д. [13; 15].

Яркий след в краеведении Волыни оставил польский писатель, историк, этнограф *Ю. Крашевский* (1812–1887). Более 20 наиболее плодотворных в творческом плане лет он прожил на Волыни. В 1838 г. поселился в с. Омельное, в 1840 г. купил с. Городок Ровенской обл. В 1853 г. переехал в центр польской жизни на Волыни г. Житомир, где работал попечителем школ; руководителем благотворительного общества и дворянского клуба-читальни, директором Волынского театра.. Его творческое наследие составляет около 600 томов, произведения содержат этнографические материалы о жизни, традициях, быте волынян («Воспоминания из Волыни, Полесья и Литвы» «Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy», 1840 г.; «Дом за селом», 1854 г.; «Волыньские вечера», 1859 г.; «На Полесье» и др. [3; 13; 15].

Около четверти века (1856–1880) изучал фольклор Волыни и украинского Полесья польский композитор и фольклорист *О. Кольберг* (1814–1890). В частности, на Ровенщине исследователь собрал более 30 песен, опубликованных в трудах «Сказка из Полесья», «Свадебные обычаи и обряды из Полесья», «Покутье» (1889), «Волынь» (1907) и др. Полное издание его произведений в 70 томах вышло в Польше (1961–1980). Монография «Волынь», которая состоит из 2-х разделов («Западная Волынь» «Wołyń zachodni» и «Восточная Волынь» «Wołyń wschodni») содержит материалы из Ровенской, Волынской, Житомирской, Тернопольской, Хмельницкой и других областей. [4; 13; 15].

Весомый вклад в развитие волынского краеведения, и в частности в изучение фольклора, внес польский культурно-образовательный деятель, краевед *Я. Гофман* (1896–1964), который почти 20 лет посвятил исследованию Волыни и в 1930-х гг. организовал плодотворную краеведческую работу в г. Ровно. Занимался политической деятельностью (посол польского сейма), изучал этнографию, геральдику, историю Волыни, собрал более 100 аутентичных образцов вышиванок и волын-

ских писанок, которые хранятся в Волынском краеведческом музее. [12; 13; 14; 15].

Украинским историком, этнографом *Н. Костомаровым* (1817–1885) в 1859 г. издан сборник песен, собранных на Волыни, который содержит более 200 образцов музыкальной фольклорной традиции с комментариями исследователя. В с. Пляшева Ровенской обл. этнограф записал песню, в которой воспроизведены события Берестецкой битвы 1651 г. [13; 15].

С Волынью связана родословная фольклориста, поэта *П. Чубинского* (1839–1884). Его прадеды под фамилией Чуб родом из с. Перемилровка (Ровенская область). В 1869–1870 гг. поэт возглавлял экспедицию географического общества по изучению фольклорно-этнографического опыта в Ровенской области. Работа содержит около 4000 обрядовых песен, 300 сказок, обычаев, поговорок, легенд, примет, более 60 обрядов крестин, свадеб, а также описание быта, карты говорков и этнографически-статистические материалы относительно национальных меньшинств в Украине (немцев, чехов) [13; 14; 19].

Украинский историк, литературовед, фольклорист *М. Драгоманов* (1841–1895), будучи командированным Киевским университетом, в 1870 г. побывал на Ровенщине (г. Ровно, Корец, Дубно, Радивилов), где исследовал фольклор, проводил исторические исследования Волыни [13; 15].

Как известно, писательница, этнограф *Е. Пчилка* (1849–1930), проживая на Волыни, систематизировала фольклор края. В частности, находясь в 1879 г. с Лесей Украинкой в с. Чекно Ровенской обл. записывала песни, обряды, обычаи, собирала образцы народных вышивок и художественных узоров [13; 14].

Напомним, что большая фольклористическая работа была сделана украинской писательницей *Лесей Украинкой* (1871–1913), которая родилась в г. Звягеле, четверть века провела на Волыни, где исследовала фольклор. Музыковедом-фольклористом *К. Квиткой* (1880–1953) было собрано более 6000 украинских и несколько сотен белорусских, румынских, молдавских, русских песен и инструментальной народной музыки. [5; 10; 13; 14; 15].

Народный аутентичный мелос Волынского, Ровенского края исследовал основатель украинского этнографического музыковедения, фольклорист, композитор *Ф. Колесса* (1871–1947). В 1937 г. вместе с Ровенским музыкантом Ю. Цехмиструком записывал песни на украинском Полесье и Волыни. Фольклор Полесья отражен в труде «Ритмика украинских народных песен» (1907), «Народная музыка Полесья» (1939) [5; 13; 15].

Важную роль в развитие Волинского краеведения также внес фольклорист, этнограф *В. Кравченко* (1862–1945). В «Этнографических материалах», «Трудах Общества исследователей Волини» издан народоведческий материал (песни, обычаи, легенды), записанный в Корце, Остроге и других местностях края, являлся одним из организаторов всеукраинской общественной организации культурно-просветительского направления «Просвита». [9; 13; 15].

Примечательно, что украинский этнограф, искусствовед, музейный деятель *Н. Биляшевский* (1867–1926) более 10 лет (1895–1914) находился в Ровенском крае (с. Городок), куда был приглашен бароном, общественно-политическим и культурным деятелем Ф. Штейнгелем для создания и строительства своего музея – первого светского на Волини и первого сельского в Украине музея. В 1890–1917 гг. собирал народные песни, легенды, памятки Волини. Опубликовал украинско-русские диалектические словари волинских говоров, которые хранятся в библиотеке НАН Украины и в Музее этнографии в г. Санкт-Петербурге [2; 13; 15].

Особенно ценной является народоведческая деятельность фольклориста, литературоведа, одного из основателей Общества исследователей Волини, исследователя этнографии Волинского Полесья *Н. Коробки* (1872–1922). Собранные на Волини фольклорные материалы были изданы в работах «Песни Каменецкого уезда Подольской губернии» (1895), «Колядки и щедривки, записанные на Волинском Полесье» (1902 г., зафиксированы в Житомирском, Звягельском, Луцком уездах Ровенской области)[8; 13; 15].

Вспомним и о ценном краеведческом открытии историка, фольклориста, общественно-культурного деятеля, одного из основателей издательства «Век» (1895–1918), редактора первого «Кобзаря» Т. Шевченко (1907), исследователя творчества З. Доленги-Ходаковского *В. Доманицкого* (1877–1910): ученым зафиксирован на Ровенщине оригинальный текст «именной спиванки» в честь праздника Теплого Алексея и обычая справлять Колодия (колодку) на Масленицу. Эти и другие важные народоведческие находки опубликованы в работе «Народный календарь в Ровенском уезде Волинской губернии» (г. Львов, 1912) [13; 15].

Значительное место занимает педагогически-просветительская деятельность украинского композитора, исследователя традиционной музыкальной культуры Волини *С. Козицкого* (1883–1941). Музыкант возглавлял общественную культурно-просветительскую организацию «Просвита», руководил ансамблем народных инструментов, светским и церковным хорами, преподавал в церковно-приходских школах, из-

дал учебник для школьников, хранящийся в Государственном историко-культурном заповеднике Дубна. [7; 13; 14].

Титаническое развитие в сохранение и развитие украинской народной художественной традиции Волынского Полесья сделала носительница региональной аутентичной манеры пения, мастер народного творчества, знаток народных Полесских традиций *У. Кот* (1936–2022) [6; 18].

Весомый вклад в развитие фольклористики Ровенского края внес *В. Павлюк* (1941–2010), музыкант, фольклорист, дирижер, педагог, аранжировщик, собиратель народного творчества. [15; 16].

Таким образом, в статье представлен экскурс в историю исследований музыкального фольклора Волыни как основы становления художественного краеведения края.

Литература:

1. Глушко М. Фольклор: початок вживання терміна в українській науці та його значення. *Нар. творчість та етнологія*. 2008. № 6. С. 12–23.
2. Енциклопедія історії України : у 10 т. / Ін-т історії України НАН України ; редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 1: А–В. 688 с.
3. Енциклопедія історії України : у 10 т. / Ін-т історії України НАН України ; редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ : Наук. думка, 2008. Т. 5: Кон–Кю. 568 с.
4. Збир І. Історія написання збірника «Волинь. Обряди, мелодії, пісні» Оскара Кольберга. *Мандрівець* : наук. журн. Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Тернопіль. 2013. № 3. С. 54–58.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посіб. для вищ. та серед. учбов. закл. Київ : Муз. Україна, 1990. 366 с.
6. Калениченко А. Кот Уляна Петрівна. *Українська музична енциклопедія* (Т. 2 : [Е–К]). Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. С. 568–569.
7. Козицький С. О. Народні пісні Волині, Поділля і Холмщини / ред.-упоряд. Б. Столярчук, О. Юзюк. Рівне : О. Зень, 2014. 128 с.
8. Костриця М. Ю. Товариство дослідників Волині: історія, діяльність, постап. Житомир : М. А. К., 2001. 360 с.
9. Лобода Т. М. Василь Кравченко. Громадська, наукова та просвітницька діяльність. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2008. 238 с.
10. Мерзвинська Л. Леся Українка жити без Волині не могла. *Вісник*. 25.02.2006 р. URL <http://visnyk.lutsk.ua/news/ukraine/regions/volyn/1019/>
11. Ошуркевич О. Зоріан Доленга-Ходаковський і Волинь: до народнописаних джерел. *Минуле і сучасне Волині: історичні постаті краю* : тези доп. та повідомл. V Волин. іст.-краєзн. конф., 11–13 жовт. 1991 р. Луцький держ. пед. ін-т ім. Лесі Українки, Волин. обл. т-во краєзнавців ; редкол.: Р. А. Арцишевський та ін. Луцьк, 1991. С. 51–58.
12. Прищепа О., Прищепа Б. Якуб Гофман – організатор досліджень історії та культури Волині. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся* : наук. видання. Рівне : Перспектива, 2002. Вип. II. С. 101–103.

13. Прокопчук В. І. Мистецьке краєзнавство як наукова проблема (екскурси в історію вивчення фольклору Волині). *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*, 2021. № 1 (187), С. 108–113. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2021.228349>
14. Прокопчук В. І. Музичне краєзнавство Рівненщини : навчально-методичний посібник. Рівне : О. Зень, 2021. 384 с.
15. Столярчук Б. Й. Митці Рівненщини : енциклопед. довід. / ред.: Г. Дем'янчук, М. Підлипний. 1-ше вид. Рівне : Ліста, 1997. 366 с.
16. Столярчук Б. Енергетика слова. Рецензії, дослідження, нариси, статті. Рівне : В. А. Лапсюк, 2012. 428 с.
17. Столярчук Б. Юрій Цехмійструк – збирач поліських пісень. *Енергетика слова* : рецензії, дослідження, нариси, статті. Рівне, 2012. С. 79–83.
18. Уляна Кот – майстриня, берегиня традиційної української культури / ред.-уклад. Б. Й. Столярчук. Рівне : О. Зень, 2017. 192 с.
19. Шевчук С. Волинь у народознавчих зацікавленнях Павла Чубинського. *Поліссезнавство у фольклорно-етнографічних і літературно-мистецьких дослідженнях*. Рівне : Волин. береги, 2009. С. 15–25.

От редактора 3

**I СЕКЦИЯ.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ/
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

<i>Zhou Tingting, Komarovska Oksana</i> CULTURAL COMPETENCE IN THE SYSTEM OF KEY COMPETENCES OF AN ART TEACHER	
<i>Чжоу Тинтин, Комаровская О. А.</i> , КУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ В СИСТЕМЕ КЛЮЧЕВЫХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ПЕДАГОГА ИСКУССТВА	5
<i>Kobozeva Inna</i> NATIONAL-CULTURAL CONSTANT VALUE PEDAGOGICAL REFERENCES OF A MUSICIAN	
<i>Кобозева И. С.</i> НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ КОНСТАНТА ЦЕННОСТНЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ОРИЕНТИРОВ МУЗЫКАНТА	11
<i>Lomov Stanislav, Amanzholova Zhaksygul</i> METHODOLOGICAL JUSTIFICATION OF THE SPECIFICS OF TEACHING VISUAL ARTS IN AN ELECTRONIC SCHOOL	
<i>Ломов С. П., Аманжолова Ж. С.</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ СПЕЦИФИКИ ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ЭЛЕКТРОННОЙ ШКОЛЕ	15
<i>Amanzholov Seytkali, Rozanova Daria</i> THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF THE ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SYSTEM OF D.N. KARDOVSKY	
<i>Аманжолов С.А. Розанова Д.М.</i> РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ Д.Н. КАРДОВСКОГО	20
<i>Seitkazy Perizat, Abibulayeva Aizhana, Asylbekova Marziya</i> THE SIGNIFICANCE OF DEVELOPING TRANSVERSAL OMPETENCE IN THE DIGITAL ENVIRONMENT	
<i>Сейітқазы П. Б., Абибулаева А. Б., Асылбекова М. П.</i> ЦИФРЛЫҚ ОРТАДА ТРАНСВЕРСАЛДЫ ҚҰЗЫРЕТТІЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ	23
<i>Borambaeva K.S., Kasymova A.A.</i> METHODOLOGICAL ORIENTATION IN THE PROCESS OF WORKING WITH A SCHOOL SONG AT MUSIC LESSONS	
<i>Борамбаева К.С., Касымова А.А.</i> МУЗЫКА САБАҒЫНДА МЕКТЕП ӘНІМЕН ЖҰМЫС ІСТЕУ БАРЫСЫНДАҒЫ ӘДІСТЕМЕЛІК БАҒЫТ	29
<i>Ibrahim Amin, Alibi Abdinurov</i> BASIC PRINCIPLES OF STAGE SKILLS IN ACADEMIC SINGING	
<i>Амин И.И., Абдинуров А. К.</i> , АКАДЕМИЯЛЫҚ ӘН РЫНДАУДАҒЫ САХНА ШЕБЕРЛІГІНІҢ НЕГІЗГІ ПРИНЦИПТЕРІ	34
<i>Juldieva O. I.</i> THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF IMPROVISATION SKILLS	
<i>Джұлдиева О.И.</i> ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ У СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ ЭСТРАДНОГО ОТДЕЛЕНИЯ	39
<i>Kryazhetskikh Olga</i> TO HONOUR THE MEMORY OF THE TEACHER. TO THE 70-TH ANNIVERSARY OF UZHANKULOVA S.K.	
<i>Кряжевских О.О.</i> ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ. К 70-ЛЕТИЮ КУЖАМКУЛОВОЙ С.К.	43
<i>Kutanbayev Erkebulan, Kurmangaliyeva Meruyert</i> HARD FATE OF THE REPRESSED MUSICIANS – TEACHERS	
<i>Кунанбаев Е. К., Курманғалиева М. С.</i> ТЯЖЕЛЫЕ СУДЬБЫ РЕПРЕССИРОВАННЫХ МУЗЫКАНТОВ – ПЕДАГОГОВ	48

<i>Maimakova Laura</i> THE ESSENCE OF MULTICULTURAL EDUCATION IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A FUTURE MUSIC TEACHER <i>Маймакова Л.К.</i> БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҮҒАЛІМІН КӘСІБИ ДАЯРЛАУ БАРЫСЫНДА КӨПМӘДЕНИЕТТІ БІЛІМ БЕРУДІҢ МӘНІ	54
<i>Sagadat Ademi, Alpeisova G. T.</i> EFFECTS OF PLAYING WIND INSTRUMENTS ON CHILDREN <i>Сағадат Ә.Ж., Альпеисова Г.Т.</i> ҮРМЕЛІ АСПАПТЫ МЕҢГЕРУДІҢ ОҚУШЫЛАРҒА ЫҚПАЛЫ.....	59
<i>Urazalinova Gulsana, Mukhtarova G. S.</i> WHY AN ARTS EDUCATION IS IMPORTANT <i>Уразалинова Г.Р Мухтарова Г.С.</i>	
ПОЧЕМУ ВАЖНО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ.....	64
<i>Yue Ying</i> PREREQUISITES OF MUSIC TEACHER TRAINING FOR ART EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN <i>Юе Ин</i> ПРЕДПОСЫЛКИ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К ОБУЧЕНИЮ ИСКУССТВУ ШКОЛЬНИКОВ	68

**II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЬК ӨНЕР/
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

<i>Alpeissova G. T.</i> KAZAKH TRADITIONAL MUSIC IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION PROBLEMS <i>Альпеисова Г.Т.</i> КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ЦИФРОВИЗАЦИИ.....	74
<i>Abiyer Merey, Dina Mosienko</i> SAXOPHONE IN ACADEMIC MUSIC <i>Абийер Мерей, Мосиенко Д. М.</i> САКСОФОН В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ	79
<i>Allabirinov Talgat, Eginbayeva T. Zh.</i> THE CREATIVE PATH OF THE SHORA UMBETALIEV <i>Аллабиринов Талгат, Егінбаева Т.Ж.</i> ШОРА УМБЕТАЛИЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ	84
<i>Bikenova Diana, Dosanova Alma</i> THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC IN KAZAKHSTAN <i>Бикенова Д. А., Досанова А. А.</i> ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКИ В КАЗАХСТАНЕ.....	89
<i>Garkusha Kira</i> LOYALTY TO THE PROFESSION: TURUM SAGIDULLINOVICH ALAGUZOV <i>Гаркуша К.Г.</i> ВЕРНОСТЬ ПРОФЕССИИ: ТУРУМ САГИДУЛЛИНОВИЧ АЛАГУЗОВ.....	94
<i>Dmitriyeva Oхana</i> THE MANIFESTATION OF CULTURAL AND STYLISTIC INTERACTIONS IN ACADEMIC MUSIC OF THE XX-XXI CENTURY IS THE PIANO CYCLE OF "FLEETNESS" BY T. MUKHAMEDZHANOV <i>Дмитриева О. В.</i> ПРОЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНО-СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ XX-XXI ВЕКА – ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «МИМОЛЕТНОСТИ» Т.МУХАМЕДЖАНОВА.....	99
<i>Yelibayeva Alina, Alpeisova Gulnar</i> MUSIC BY A. ZATSEPIN FOR THE FILM "DIAMOND ARM" <i>Елибаева А. Т., Альпеисова Г. Т.</i> МУЗЫКА А.ЗАЦЕПИНА К ФИЛЬМУ «БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»	104
<i>Zhakurbai M.S., Eginbayeva T.ZH.</i> WORKS BY ARMAN ZHAYIM FOR KOBYZ <i>Жақырбай М.С., Егінбаева Т.Ж.,</i> АРМАН ЖАЙЫМНЫҢ ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫ	109
<i>Karimov Negmetulla R.</i> SCHUMANN FAIRY PICTURES FOUR PIECES FOR VIOLA AND PIANO <i>Каримов Негметулла Р.</i> ШУМАН «СКАЗОЧНЫЕ КАРТИНКИ» ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО	113

<i>Karimov Timur</i> KAROL SZYMANOWSKI. CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA № 1, op.35	
<i>Каримов Тимур</i> КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ. КОНЦЕРТ ДЛ Я СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ № 1, op.35	118
<i>Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.</i> THE ORIGIN OF THE GETIGEN INSTRUMENT, TRADITIONS AND NOVELTY OF PERFORMANCE	
<i>Қорғанбек Ш.Д., Османова М.Б.</i> ЖЕТИГЕН АСПАБЫНЫҢ ПАЙДА БОЛУЫ ЖӘНЕ ОРЫНДАУ ДӘСТҮРЛЕРІ МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҒЫ	122
<i>Lykhanova Rogneda</i> GAZIZA ZHUBANOVA CONCERT FOR VIOLIN AND ORCHESTRA D-DUR	
<i>Лукьянова Рогнеда</i> ГАЗИЗА ЖУБАНОВА КОНЦЕРТ ДЛ Я СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ D-DUR	127
<i>Madiyev Baiyrzhan</i> RENAT SALAVATOV'S CREATIVE PRINCIPLES AND CONDUCTING METHODS	
<i>Мадиев Б.К.</i> ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ДИРИЖЕРСКИЕ МЕТОДЫ РЕНАТА САЛАВАТОВА	135
<i>Naken Zhuldyz, Yeginbayeva T.Zh.</i> FORMATION OF MUSICAL THEATER IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA	
<i>Нәкен Жұлдыз, Егінбаева Т.Ж.</i> ҚЫТАЙ ХАЛЫҚ РЕСПУБЛИКАСЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ ТЕАТРДЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ	139
<i>Neldybayev Asset</i> BASSOON IN THE MUSIC OF ANTONIO VIVALDI	
<i>Нельдыбаев А. Т.</i> ФАГОТ В МУЗЫКЕ АНТОНИО ВИВАЛЬДИ	144
<i>Rovalyashko Artur</i> THE ROLE OF BASS GUITAR IN MODERN MUSIC	
<i>Ровалышко А. В.</i> РОЛЬ БАС-ГИТАРЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ	149
<i>Rakhmankulova Madina, Kurmangaliyeva Meruyert</i> «"SEVEN WORDS" FOR CELLO, ACCORDION AND STRING ORCHESTRA BY S. GUBAIDULLINA – ON THE INTERPRETATION OF THE GENRE OF THE PARTITA»	
<i>Рахманкулова М.М., Курманғалиева М. С.</i> «СЕМЬ СЛОВ» ДЛ Я ВИОЛОНЧЕЛИ, БАЯНА И СТРУННОГО ОРКЕСТРА С.ГУБАЙДУЛЛИНОЙ – К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ ЖАНРА ПАРТИТЫ»	154
<i>Sali Aliya, Dosanova Alma</i> ON THE ISSUE OF THE INSTRUMENTATION OF MUSIC PIECES TO THE KAZAKH FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA LINEUP	
<i>Сали А. Н., Досанова А.А.</i> К ВОПРОСУ ИНСТРУМЕНТОВКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛ Я ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	160
<i>Saltykova Anna, Aubakirova Saltanat</i> GENRE VECTORS OF KAZAKHSTANI PIANO MUSIC	
<i>Салтыкова Анна, Аубакирова С.С.</i> ЖАНРОВЫЕ ВЕКТОРЫ КАЗАХСТАНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ	165
<i>Serik Aibol, Dosanova Alma</i> THE DEVELOPMENT OF CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC IN KAZAKHSTAN	
<i>Серік А. Е., Досанова А. А.</i> РАЗВИТИЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В КАЗАХСТАНЕ	170
<i>Tishbayev Raimbek</i> STAGING OF THE P.I. TCHAIKOVSKY'S "EUGENE ONEGIN" OPERA IN DIFFERENT INTERPRETIVE DIRECTORIAL PLANS	
<i>Тишбаев Р.Д., Акпарова Г.Т.</i> ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В РАЗНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ РЕЖИСЕРСКИХ ЗАМЫСЛАХ	176
<i>Tursunova Diana, Alpeisova G.T.</i> FLUTE AS PART OF AN ORCHESTRA AND AN ENSEMBLE OF FOLK INSTRUMENTS	
<i>Турсунова Д.Е., Альпеисова Г.Т.</i> ФЛЕЙТА В СОСТАВЕ ОРКЕСТРА И АНСАМБЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	181
<i>Saduev Bek Sultan</i> PİECE “HALO” BY SANZHAR BAITEREKOV	
<i>Садуаев Б.Е., Акпарова Г.Т.</i> ПЬЕСА «HALO» САНЖАРА БАЙТЕРЕКОВА	186
<i>Shansharbayev Kabdul, Mosienko Dina</i> FIRST PROMINENT PERFORMERS ON MARIMBA	
<i>Шаншарбаев К. Б., Мосиенко Д. М.</i> ПЕРВЫЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ ИСПОЛНИТЕЛИ НА МАРИМБЕ	192

III СЕКЦИЯ ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР/ ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

<i>Arystanov Azamat, Yeskendirov Nartay</i> "БОПАЙ HANYM" BY ROZA MUKANOVA IS THE IMAGE OF «БОПАЙ» IN THE HISTORICAL TRAGIC IN PERFORMANCES	
<i>Арыстанов Азамат, Ескендиоров Нартай</i>	
РОЗА МҰҚАНОВАНЫҢ «БОПАЙ ХАНЫМ» ТАРИХИ ТРАГЕДИЯЛЫҚ СПЕКТАКЛЬДЕГІ «БОПАЙ» БЕЙНЕСІ.....	198
<i>Bakhytbek Rukhia, Yeskendirov Nartay</i> PLASTIC SOLUTIONS OF ACTORS IN MODERN PERFORMANCES "KYZ ZHIBEK"- "KOZY KORPESH – BAYAN SULU"- "AKAN SERI – AKTOKTU"	
<i>Рухия БақытбекНартай Ескендиоров, ЗАМАНАУИ «ҚЫЗ ЖІБЕК»- «ҚОЗЫ КӨРПЕШ – БАЯН СҰЛУ»- «АҚАН СЕРІ – АҚТОҚТЫ»</i>	
СПЕКТАКЛЬДЕРІНДЕГІ АКТЕР ПЛАСТИКАСЫ ШЕШІМДЕРІ.....	203
<i>Tangirbergenov Zhanggir, Malikova Assel</i> FORMATION OF KAZAKH THEATHER PEDAGOGY	
<i>Тәңірбергенов Ж.,А.Маликова</i> ҚАЗАҚ КӘСІБИ ТЕАТР ПЕДАГОГИКАСЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ.....	207

IV СЕКЦИЯ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

<i>Abdukhakimova A.S., Yeskozhdina L.B.</i> FASHION DESIGN IN CLO 3D	
<i>Абдухакимова А.С., Есхождина Л.Б.</i> ДИЗАЙН ОДЕЖДЫ В CLO 3D	213
<i>Achilov Ismail</i> INNOVATIVE TECHNIQUE AND TECHNOLOGY OF EASEL PAINTING, EASEL COMPOSITION, GRADUATION PAINTING ON SESSIONS IN PAINTING	
<i>Ачилов И.Ш.</i> ИНОВАЦИОННАЯ ТЕХНИКА И ТЕХНОЛОГИЯ ВЕДЕНИЯ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ, СТАНКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ, ВЫПОЛНЕНИЯ ДИПЛОМНОЙ КАРТИНЫ ПО СЕАНСАМ В ЖИВОПИСИ.....	218
<i>Kadyrzhan Aidana, Izhanov Baikonyr</i> VIRTUAL CLOTHING AS A MODERN TREND	
<i>Қадыржан А. А. ,Ижанов Б.И.</i> ВИРТУАЛЬНАЯ ОДЕЖДА КАК ТРЕНД СОВРЕМЕННОСТИ.....	223
<i>Nurgaliyeva Amina, Yussupova Ardak</i> THE SPECIFICS OF THE CURATOR'S WORK IN AN ART PROJECT	
<i>Нурғалиева А.А., Юсупова А.К.</i> СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КУРАТОРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТЕ	226
<i>Rakhmetullayeva I.E., Mogilnaya A.V.</i> NOMADIC PHILOSOPHY OF NATURE AS A PHENOMENON OF SUSTAINABLE STEPPE FASHION	
<i>Рахметұллаева И.Е., Могильная А.В.</i> НАТУРФИЛОСОФИЯ КОЧЕВНИКОВ КАК ФЕНОМЕН СТЕПНОЙ УСТОЙЧИВОЙ МОДЫ.....	232

V СЕКЦИЯ МӘДЕНИЕТТАНУ/КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Alpeissova Aliya</i> UNDERSTANDING THE VALUE POTENTIAL OF THE MUSICAL CULTURE OF THE KAZAKH PEOPLE IN THE LESSONS AT THE CHILDREN'S MUSIC SCHOOL	
<i>Альпеисова А.Т.</i> ПОНИМАНИЕ ЦЕННОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА НА УРОКАХ В ДМШ	239
<i>Zhumanova Sabina, Kurmangaliyeva Meruert</i> REFLECTION OF MYTHOLOGICAL SOURCES ABOUT THE FLUTE AND ITS SACRED PROPERTIES IN THE FILM INDUSTRY	
<i>Жұманова С. К., Курманғалиева М. С.,</i> ОТРАЖЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ О ФЛЕЙТЕ И ЕЁ САКРАЛЬНЫХ СВОЙСТВ В КИНОИНДУСТРИИ	244

<i>Urazalinova Gulsana, Mukhtarova G.S.</i> WHY AN ARTS EDUCATION IS IMPORTANT <i>Уразалинова Г. Р. Мухтарова Г. С., кандидат философских наук</i>	
ПОЧЕМУ ВАЖНО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ	249
<i>Shaimerdenova S. K.</i> SOCIAL NETWORK «TIKTOK» IN THE LIFE OF MODERN YOUTH <i>Шаймерденова С. К., СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ «ТИКТОК» В ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОЙ</i>	
МОЛОДЕЖИ.....	253

VI СЕКЦИЯ КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ/ КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Yegeubayeva Yenglik, Mukusheva Nazira</i> ARCHETYPAL IMAGE OF STEPPE AND MOUNTAIN IN KAZAKH SOVIET FILMS <i>Егеубаева Е. Б., Мұқышева Н. Р.</i> ҚАЗАҚ КЕҢЕСТІК ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ ДАЛА ЖӘНЕ ТАУ АРХЕТИПТІК БЕЙНЕСІ	259
<i>Kairzhan A.B., Smailova I.T.</i> THE SPECIFICITY OF THE INTERVIEW METHOD IN THE NETWORK MEDIA SPACE <i>Қайржан А. Б., Смаилова И. Т.,</i> СПЕЦИФИКА МЕТОДА ИНТЕРВЬЮ В СЕТЕВОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ	264
<i>Mergenbayeva Anar, Nogerbek Baubek</i> CO-PRODUCTION IN THE GLOBAL FILM INDUSTRY <i>Мергенбаева А. М., Нөгербек Б. Р.</i> СОВМЕСТНОЕ ПРОИЗВОДСТВО В МИРОВОЙ КИНОИНДУСТРИИ	269
<i>Tolegen Zh.B., Aidar A.M.</i> THE HISTORY OF SCREEN ADAPTATION AND ARTISTIC FEATURE <i>Төлеген Ж. Б., Айдар А. М.</i> ЭКРАНИЗАЦИЯ ТАРИХЫ МЕН ОНЫҢ КӨРКЕМДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....	274

VII СЕКЦИЯ ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР/ ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

<i>Arzamasuly Nurbolat, Nurtaza Raushan</i> LIFE STORY OF FAYZOLLA SATYBALDYULY <i>Арзамасұлы Н., Нұртаза Р.</i> ФАЙЗОЛЛА САТЫБАЛДЫҰЛЫНЫҢ ӨМІР ТАРИХЫ	279
<i>Kabken Moldir, Kurtangaliyeva Meruyert</i> ON THE ISSUE OF RECONSTRUCTION OF THE LIFE AND CREATIVE PATH OF ZHARYLGARBERDY ZHUMABAYULY <i>Қабкен М. Е., Құрманғалиева М. С.</i> ЖАРЫЛҒАПБЕРДІ ЖҰМАБАЙҰЛЫНЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫН ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ	284
<i>Prokopchuk Viktoriia</i> HISTORIOGRAPHY OF STUDYING THE FOLKLORE OF VOLYN REGION <i>Прокочук В. И.</i> ИСТОРИОГРАФИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ФОЛЬКЛОРА ВОЛЫНИ.....	289
МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ	295

**ҚАЗҰӨУ 25 ЖЫЛДЫҒЫНА ОРАЙ «ХІІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
УНИВЕРСИТЕТТІК БІЛІМ БЕРУДІ ЦИФРЛАНДЫРУ ЖӘНЕ ТҰРАҚТЫ
ДАМУЫ» ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ**

(17 ақпан 2023 жыл, Астана)

THE MATERIALS

**OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE «THE
12TH BORANBAYEV READINGS: DIGITALIZATION AND SUSTAINABLE
DEVELOPMENT OF UNIVERSITY EDUCATION IN HONOR OF THE 25TH
ANNIVERSARY OF KAZNUI»**

(Astana, 17 february 2023)

МАТЕРИАЛЫ

**МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ХІІ-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ЦИФРОВИЗАЦИЯ И УСТОЙЧИВОЕ
РАЗВИТИЕ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЧЕСТЬ 25-ЛЕТИЯ
КАЗНУИ»**

(Астана, 17 февраля 2023 года)

Бас редактор/главный редактор: академик МАНПО, канд. пед. наук,
PhD, зав кафедрой «Музыкальное исполнительство и педагогика», профессор
Г.А. Хусаинова

Научное издание

Издается в авторской редакции

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых
фактов и данных.

Басуға 19.01.2023 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 18,6 Пішімі 60/84_{1/8}
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0024
«Мастер ПО» ЖШС-де басылды
010005, Нұр-Сұлтан қ., Пушкин көшесі, 15-76
Тел.: 8/7172/223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru