Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan
The Kazakh National University of Arts
Министерство образования и науки Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств

«КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ БІЛІМ АЛУШЫЛАРДЫҢ ЭТНОМӘДЕНИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ САЛАСЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ МӘСЕЛЕСІНЕ АРНАЛҒАН II-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ»
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ 15 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

MATERIALS OF INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE "2ND BORANBAYEV READINGS: WITH REGARD TO THE ISSUES OF CREATING AN ETHNO-CULTURAL CREATOSPHERE OF ART STUDENTS" ORGANIZED BY THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS, DEVOTED TO ITS 15TH ANNIVERSARY

«II-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ»
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЁННОЙ 15-ЛЕТИЮ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ.

АСТАНА 2013

УДК 378 :7.0
ББК 74.58 :85.1
К 57

Бас редактор: Г.А.Хусаинова

«КӨРКЕМ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ БІЛІМ АЛУШЫЛАРДЫҢ ЭТНОМӘДЕНИ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ САЛАСЫН ҚАЛЫПТАСТЫРУ МӘСЕЛЕСІНЕ АРНАЛҒАН II-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің 15 жылдығына арналған Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары.
«II-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ»: Материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 15-летию Казахского национального университета искусств. - Астана, КазҰӨУ, 2013.- 470 б.-қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 9965-881-71-5

Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары жинағында қазіргі заманғы көркем білім беру және өнер аясындағы атап айтқанда, оқушылардың этномәдени шығармашылық кеңістігін қалыптастырудың педагогикалық және жаңашыл тәжірибелер проблемалары баяндалған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые проблемам накопленного педагогического опыта и новаторства в области современного художественного образования и искусства, в частности, в области формирования этнокультурной креатосферы обучающихся.

УДК 378 :7.0
ББК 74.58 :85.1

ISBN 9965-881-71-5 **© ҚазҰӨУ, 2013**

ПОЗДРАВЛЕНИЯ
С 15 ЛЕТИЕМ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ
В РАМКАХ МЕЖДУНАРОДНОГО ФОРУМА ИСКУССТВ И
ЗАСЕДАНИЯ СОВЕТА РЕКТОРОВ ВУЗОВ ИСКУССТВА СТРАН СНГ

6 марта 2013 года в Казахском Национальном университете искусств состоялся брифинг для журналистов СМИ РК, посвящённый празднованию 15-летия КазНУИ. Он проходил перед заседанием Совета ректоров стран СНГ и Международным форумом искусств**.**

В брифинге приняли участие:

ректор КазНУИ, профессор Айман Мусахаджаева;

исполнительный директор Межгосударственного Фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ (МФГС) Армен Смбатян;

советник МФГС Анна Сафонова;

председатель Совета ректоров, ректор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Александр Соколов;

ректор Белорусской государственной академии музыки Екатерина Дулова;

ректор Латвийской музыкальной академии имени Язепа Витола Артис Симанис;

ректор Консерватории имени Дуни в г. Матера (Италия) Вицелло Саверио;

ректор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Жания Аубакирова;

ректор Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова Арыстанбек Мухамедиулы;

ректор Кыргызской национальной консерватории Муратбек Бегалиев;

ректор Бакинской музыкальной академии им. Гаджибекова Фархад Шамси оглы Бадалбейли;

президент Консерватории имени Рахманинова (Париж, Франция) граф Петр Шереметев;

ректор Латвийской Музыкальной академии имени Я. Витола Артис Симанис

Встречу с журналистами открыла народная артистка Казахстана, ректор КазНУИ, профессор *Айман Мусахаджаева* «Нашему университету в этом году исполняется 15 лет – вузу уникальному не только в масштабах Казахстана, но и в масштабах евразийского образовательного пространства. Сегодня в университете искусств на шести факультетах собран практически весь «культурный срез» Казахстана: классическая музыка и народное творчество, режиссура и хореография, кино и дизайн. Подготовка специалистов идет по 20 специальностям, включая самые современные, например «Арт-менеджмент» и «Оператор кино и ТВ».

Нынешнее заседание Совета ректоров стан СНГ, которое проходит в нашем университете, посвящено вопросам нормативно-правового сопровождения реформы образования в сфере музыкальной культуры. В рамках заседания состоится конструктивный разговор о модернизации и правовом регулировании реформы музыкального образования.

Данный Совет ректоров проводится при поддержке межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества (МФГС) государств-участников СНГ. Это специализированная организация в области гуманитарного сотрудничества. Поддерживает проекты, решающие конкретные задачи развития сотрудничества стран СНГ в области образования, науки, культуры, массовой информации и коммуникаций, спорта, туризма и работы с молодежью.

В своей деятельности МФГС руководствуется принципами разнообразия, равноправия, учета интересов каждого из участников Содружества.

В МФГС входят Азербайджан, Армения, Белоруссия, Казахстан, Кыргызстан, Россия, Таджикистан и Узбекистан. Цель Фонда – создание действенного механизма укрепления и развития гуманитарного сотрудничества как на пространстве государств-участников Договора о Фонде, так и на уровне каждой из стран.

Председатель Правления МФГС – Чрезвычайный и Полномочный Посол Азербайджанской Республики Полад Бюльбюль оглы.

По своей художественно-творческой деятельности наш вуз будет отчитываться на официальном уровне сегодня в Государственном концертном зале «Казахстан», где состоится концерт Казахского Национального университета искусств, посвященный 15-летнему юбилею и будут продемонстрированы профессиональные творческие возможности преподавателей, студентов, магистрантов и выпускников КазНУИ.

Данная концертная программа будет представлена в ведущих концертных залах Милана, Турина, Токио, Лос-Анджелеса, куда все участники запоминающегося выступления отправятся в большой концертный тур. Спонсором концертной программы и турне выступило АО Фонд национального благосостояния «Самрук Казына»».

Председатель Совета ректоров, ректор Московской государственной консерватории им. Чайковского *Александр Соколов* отметил: «Подводится Московской консерватории - 150 лет, между нашими датами ноль, ведь вам - всего 15, а это по человеческим меркам время открытий, новых свершений, тем более, что рождение столичной скрипичной школы, которое совпадает с рождением новой столицы.

Уже во второй раз собирается Совет ректоров творческих вузов в г.Астане. Я вижу совершенно очевидные успехи, которые совершает Казахский национальный университет под руководством А.К.Мусахаджаевой. Нам интересно наблюдать: каким образом накапливается опыт и традиции? Необходимо отметить, что Айман Кожабековна в равной степени представляет не только Астану, но и Москву, будучи выпусницей нашей консерватории, она причастна к русской традиционной скрипичной школе.

Новый опыт, совместная интеграция, новые веяния – это сложный процесс, мы с интересом наблюдаем за всем этим!

В прошлый раз мы встречались в г.Ашхабаде. Такие встречи очень важны для нас, так как мы имеем возможность обсудить, обменяться насущными проблемами наших вузов, происходящих реформ, дискуссионных зон, развития академической мобильности, развития электронного и он-лайн обучения. Но главное сегодня- это ваш праздник! Примите большие пожелания от Учёного совета Московской консерватории.»

Ректор консерватории им. Дуни (г. Матера, Италия) *Вицелло Саверио***:** «Сегодня мне выпала честь – познакомиться со многими ректорами творческих вузов СНГ. Я очень рад присутствовать на праздновании юбилея. Сейчас здесь происходят интересные и актуальные события. В Казахстане, насколько я вижу, интерес к классической музыке неизмеримо высокий в отличие от Италии, где интерес к классической музыке и культуре падает. Мы восхищаемся тем, что происходит в Казахстане. Я очень рад згакомтсву с ректором КазНУИ А.К.Мусахаджаевой. между нашими вузами очень активно развивается академическая мобильность, сейчас в нашей консерватории пребывает 16 студентов из КазНУИ по линии ЮНЕСКО на основе государственного обеспечения».

Приветствуя участников заседания, исполнительный директор МФГС *Армен Смбатян* подчеркнул: «Для меня самое ценное – это классическая музыка! И я чувствую что здесь, в Астане, есть большой интерес к ней, есть подъём, а за этим - будущее. Рейтинг КазНУИ среди творческих вузов сегодня очень высок. И это не только благодаря такой стране и таким талантливым воспитанникам, а в первую очередь, благодаря заботе со стороны Главы государства, президента РК

Н.А.Назарбаева. Возглавляет вуз прекрасная скрипачка Айман Мусахаджаева, прекрасный организатор, она первой на территории СНГ сделала музыкальное посвящение Арама Хачатуряна, 110-летие которого будет отмечаться в этом году, исполнив при этом одно из сложнейших его произведений (концерт для скрипки с оркестром), причём в Большом зале Московской консерватории, выступать в котором – большая честь, а это многого стоит! Желаю дальнейшего процветания вашему университету.»

Президент Парижской консерватории им. Рахманинова граф Петр Шереметев отметил: «Сегодняшний форум искусств - это громадное событие! И мне очень лестно участвовать в праздновании юбилея КазНУИ, ровесницы молодой столицы Казахстана. Я особенно, как архитектор, ошеломлен - насколько быстро строится город, самими масштабами строительства. Реализовать цель создания в сердце Евразии мощную столицу – это дано не всем. Как ректор нескольких консерваторий, а в особенности Парижской, созданной в 1923 году, вижу, как мощно развивается КазНУИ, сколько энергии и сил приложено самим ректором. Знаю, как нелегко поставить такую работу. Музыка-это страсть нашей семьи. Мы действуем, творим, принимаем участие в организации музыкального образования в странах, где живём. Нашей семьёй создано немало концертных залов. Мною открыто четыре Шереметьевские консерватории. Намечается ближайшее открытие 5-ой - в Крыму.

Желаю университету под руководством госпожи А.К.Мусахаджаевой и вашей замечательной гостеприимной стране: как можно успешнее продвигать музыкальное образование!».

Ректор Белорусской государственной академии музыки *Екатерина Дулова* отметила, что в Астане в шестой раз: «Вижу, как развивается КазНУИ. За эти 5 лет достигнуто многое, я встречалась с Айман Мусахаджаевой на 10-летии вашего университета. Белорусской академии музыки исполнилось уже 70 лет. Но и 15 лет – это тоже возраст. Благодаря активным связям наших вузов мы имеем возможность развивать академическую мобильность. Идет постоянный обмен студентами. КазНУИ воспитывает и обучает своих студентов, начиная с 6-летнего возраста. Когда они заканчивают обучение и получают дипломы о высшем образовании – они получают полноценное музыкальное, хореографическое, художественное образование. Сейчас в КазНУИ развиваются все ступени музыкального образования, это уникальное явление – поднять систему обучения до такого уровня. Вы не осознаёте каким богатством обладаете! Эти 15 лет в истории страны, системы музыкального образования – это феномен!».

Ректор Кыргызской национальной консерватории *Муратбек Бегалиев**:*** «Наши языки близки. Я передаю привет от киргизской земли. В отличие от моих коллег, я уже 15 лет, каждый день рождения КазНУИ, приезжаю сюда. Здесь создался и вырос замечательный фестиваль творческой молодёжи «Шабыт».

На весь мир вы показали как нужно готовить специалистов в области художественного образования! Желаю университету и Астане, которые отмечают в этом году маленький юбилей, в преддверии совершеннолетия, достичь еще больших успехов!»

Ректор Латвийской Музыкальной академии имени Я. Витола *Артис Симанис**:*** Хочу поблагодарить за приглашение. За 20 лет мы потеряли творческие связи, моя основная задача восстановить и наладить их. Хочется отметить высокий уровень музыкального образования в вашей стране и пожелать дальнейших творческих успехов.

Ректор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы *Жания Аубакирова:* У нас в стране особая атмосфера, у нас Президент РК Н.А.Назарбаев, который умеет оценить и мы, в свою очередь, тоже стараемся показать себя достойно! Наша страна нас вдохновляет, мы смотрим глазами гостей на наши достижения, нам

очень повезло, что мы возглавляем вузы искусства. У нас прекрасная молодёжь. Страна заявляет во много о себе через спортсменов и музыкантов.

15 лет- это маленький, но в тоже время для нас это грандиозный срок, КазНУИ сделан своего рода подвиг во имя искусства! Мы счастливы, что мы живём в Казахстане, в котором искусство занимает своё достойное место. Сравниваясь с консерваториями мирового уровня, мы на хорошем счету. У нас есть чему поучиться! Намечающийся 10 дневный Международный форум искусств – это достойный итог пройденного этапа становления молодого вуза.

Ректор Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова *Арыстанбек Мухамедиулы***:** Из 9 национальных вузов в Казахстане три – творческих. Это КазНУИ, академия им. Т. Жургенова и КНК им.Курмангазы. Два из них – в Алматы, и первый творческий вуз в Астане – это КазНУИ.

Мы благодарны главе нашего государства Н.А.Назарбаеву за заботу о сфере искусства и культуры. Особого внимания заслуживает сама история создания Казахского национального университета искусств. Благодарю за приглашение участвовать в ваших торжествах, данный юбилей-это прекрасный творческий итог!

I СЕКЦИЯ. I SECTION.
КӨРКЕМДІК БІЛІМ.
THE ART EDUCATION .
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Lomov S. P.

PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY OF ART TODAY AND TOMORROW

Ломов С. П.
Академик-секретарь РАО,
Академик РАО и РАХ,
г.Москва,Россия

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

Культурно-историческая, политическая, социально-психологическая ситуация, в которой происходит сегодня, характеризуется чрезвычайной остротой и неопределенностью, на первое место выдвигая не столько проблему того, что мы сделали, сколько требуя ответа на извечный главный вопрос – что делать? Вопрос, ставший общемировым, но нас в данном случае интересует российская действительность.

Огромные технические, технологические, производственные, культурные достижения, с одной стороны, и одновременно глобальный кризис – экономический, социальный, демографический, охвативший все сферы жизнедеятельности человеческого сообщества, включая и российский социум, объективно фиксируют реально новое историческое состояние развития, которое некоторые ученые связывают с рубежными переменами стадиального характера.

Важнейшим следствием и одновременно показателем этого являются принципиально новые возможности, позиции, способности человека, который оказался сегодня в качественно новом мире. Естественно, в новых условиях не может работать прежняя система художественного образования. И не потому, что плохая, а потому, что не соответствует реалиям современности. Объективно возникла жесткая необходимость построения качественно иной системы, где ставятся принципиально новые цели, задачи, проблемы, которые ранее не приходилось решать.

Благодаря гигантскому потоку информации из-за интенсивного развития СМИ, миграционным процессам, развитому туризму, возникли новые формы коммуникации, произошло снятие общекультурных барьеров между разными народами, странами, что обеспечивает все более активную открытость мира человеку и человека всему миру. Человечество вышло за пределы привычной среды в принципиально новое измерение, новое пространство жизнедеятельности. В нем важная роль сегодня принадлежит паутине Интернета, приводящей к расширению контактов, изменению восприятия мира, совмещению реального и виртуального пространств.

Всепроникающая информация, в том числе и художественно-образовательная, воздействуя на сознание, мышление людей, изменяя их потребности, ценности, возможности, социальное пространство существования и функционирования, многоплановую систему отношений, объективно формирует современную естественно-культурную среду обитания, обозначаемую порой как «информационная цивилизация».

Причем, формируются разные «дистанции» действия на человека разных «пластов» и сфер этой среды – дальние, ближние, различные по емкости, насыщению, содержанию. «Среда – как подчеркивал гений отечественной психологии Л.С. Выготский, - выступает в развитии… в смысле развития личности и ее специфических человеческих свойств, не как обстановка, а играет роль «источника развития».

И вот этот-то источник сегодня практически совершенно изменился. Он приобрел новые, в том числе тревожные для нас характеристики. Изменился и сам человек, обретя новые как положительные, так и отрицательные черты. В числе последних отмечается актуализация потребительства, рост безразличия к базовым ценностям, нарастание и межэтнической, и социальной напряженности.

Задача обеспечения прогрессивного развития человека в трудных условиях функционирования современного общества актуализирует роль и значение не только науки, но и ИСКУССТВА, которое выступает не только важной и реальной силой формирования художественно-образного миропорядка, но приобретает во все большей степени действенность

как «социальная сила», ибо новые образы как и научные открытия предполагают подрыв и разрушение старых канонов, разрыв привычных рамок. Отсюда именно ИСКУССТВО в тесном взаимодействии с наукой способно и призвано регулировать в целом человеческую деятельность в поисках выхода из объективно создавшегося глобально информационного кризиса, в поисках путей активного и продуктивного развития общества, выступая в значительной степени гарантом сохранения человечества.

Сегодня характерен учет ценностных факторов человеческого мироотношения, реальность творческой составляющей деятельности людей, обеспечивающей саморазвитие, «самостроительство» субъектов этой деятельности на основе реальных обстоятельств быстро меняющегося мира. Именно эти науки и искусство могут и должны создавать и предлагать смыслы, образы, имиджи, идеалы, так необходимые человечеству, отдельно взятому народу и каждому человеку. Понимание значимости гуманитарного пласта знаний издавна было присуще людям.

Сегодня педагогами, художниками и учеными изучается специфика обучения (цели, функции, принципы, дидактический цикл, формы и методы) в условиях действия иформационной образовательной среды.

Выявляются и обосновываются подвижки, изменения системы ценностей, положенной в основу конструирования содержания начального образования как средства приобщения учащихся к культурному и художественному опыту человечества.

Создан проект федерального государственного стандарта общего образования, где существенная роль отводится образовательной области «ИСКУССТВО», подготовлены материалы его методического обеспечения. Разработаны процедуры диагностики учебных достижений обучающихся.

Определена структура стандарта учебно-материальной базы общего среднего образования.

Проведена необходимая работа по изучению и обобщению отечественного и зарубежного педагогического опыта, что позволило вычленить некоторые тенденции развития содержания образования и начать исследования по его конструированию для стандартов следующего поколения.

Выделены и описаны особенности диагностического инструментария международных сравнительных исследований, которые целесообразно учитывать при создании общероссийской системы оценки качества образования.

Сопоставительный анализ международных документов в сфере образования позволил рассмотреть различные подходы к трактовке основополагающих понятий – образовательная программа, образовательный уровень и др. А изучение стратегий развития среднего образования в разных странах выявило повсеместное доминирование ориентации на социальную справедливость, предполагающую равенство возможностей всех граждан.

Ведется разработка теоретико-методических основ комплексной оценки качества педагогической продукции, функционирующей на базе информационных и коммуникационных технологий. Создается технология предотвращения возможных негативных социальных последствий использования ИКТ в образовании.

Разрабатывается методическая система комплексного, многоуровневого и многопрофильного обучения специалистов в области информатизации образования.

Создаются концептуальные модели, интегрирующие электронные технологии в аудиальное и визуальное художественное образование. Разрабатывается, в частности, модель продуктивной художественной деятельности на основе компьютерных технологий, интенсифицирующая различные этапы создания произведений искусства. В практику внедряется специально разработанные технологии музыкального и художественного обучения на основ электронного цифрового инструментария, обеспечивающая творческое и общекультурное развитие растущего человека.

В проводимых учеными и художниками-педагогами исследованиях: раскрываются особенности развития мышления растущих людей средствами информационных технологий, в том числе ведется поиск возможностей преодоления клипового мышления, когда у подростков и юношества снижается способность к анализу, снижающего творческий потенциал; определяются характер, структура, содержание, динамика отношений, в которых функционирует растущий человек; выявляются новые виды и формы деятельности, позволяющие ребенку, подростку осознавать и самооценить себя, приобрести уверенность в

собственной значимости, адекватно относясь к оценкам других; разрабатываются научные основания формирования учебников нового поколения, в том числе так называемых «электронных учебников»; устанавливаются требования к формированию системы выявления, поддержки и развития одаренных ребят; обосновываются модели профилактики и коррекции девиантного поведения средствами искусства в подростковом и юношеском возрастах в условиях образовательных учреждений и досуговой деятельности.

Исследуются социокультурные проблемы, обусловленные внедрением информационно-компьютерных технологий в сферу образования. В частности, выявлено, что такой вид досуга, как «просмотр ТВ», который ранее занимал верхние строки рейтинга в структуре свободного времени школьников, теперь находится лишь на шестой строчке, уступив место «общению с компьютером», дающему доступ в Интернет. Именно Интернет стал «учителем» и «воспитателем» современных детей.

Создав всемирные коммуникационные сети, человек окончательно превратил себя в часть чего-то большего, чем он сам. Получив новое информационное измерение, человечество приобрело мощный потенциал для своего дальнейшего развития. В этом потенциале сокрыты как негативные, так и весьма позитивные преференции. И как всегда на перекрестке развития нам предстоит пережить Возрождение. Возрождение через искусство и культуру, через любовь к природе и духовные ипостаси. Таким образом, дуализм индивидуального сознания не дает возможность сгармонизировать реальное и ирреальное, формирует ком не разрешимых противоречий: реалисты не воспринимают ирреальной мир компьютерных образов, а юные пользователи не могут «выйти» из виртуального мира.

Общественная, индивидуальная и другие виды сознания сегодня должны наполниться зрительным (визуальным) сознанием. Причем это сознание должно не только услаждать индивида изысканными технологическими образами придуманного мира, но и открывать удивительные тайны красоты реального мира. Не компьютер, а сам человек должен научиться управлять своим сознанием. А вот каким оно должно быть – это вопрос высокой культуры и образования.

Во всем мире это уже начинают понимать. Но очень робко. Дисциплины образования области искусства в школах России играют второстепенную роль. Хотя приняты очень серьезные документы на уровне международных и внутренних законов и соглашений. «Дорожная карта художественного образования и эстетического воспитания», Постановление Правительства РФ «О поддержке художественного образования» и др.

Говоря о «ментальной» эволюции как о форме информационной революции, нельзя не вспомнить великого древнего грека Софокла, воскликнувшего «Каждая форма существенна и каждая сущность формирована». Сбалансированность, гармония - вот свойство развития.

Все это размышления сегодняшнего дня, а что будет завтра?

В этой связи имеет смысл обозначить важнейшие этапы эволюции образования и искусства в глобальном мире, которые заключаются:

1) В формировании нового коллективного сознания в мировом образовательном пространстве, сознании способного изменить адекватность и эффективность человечества и существенно расширить границы его непосредственного взаимодействия с окружающим миром.

2) В интеграции эволюции сознания с отдельно взятых индивидов на их коллективы, включающие не только отдельно взятые образовательные и культуросообразные организации, но и целые общества.

3) Качественно повысить значение культуры и искусства, в том числе (и в первую очередь) национальной, как фундаментальной основы формирующихся новых производительных сил, органично связанных с общественным глобальным миропорядком.

4) Формирование принципиального изменения самого механизма восприятия мира не только отдельным человеком, но и обществом в целом, так как это восприятие формируется глобальными средствами массовой информации с использованием информационных технологий. Последние в полной мере учитывают, что «картина сильнее слова»

5) Создание концептуальных основ развития психологии искусства и методических принципов высокой нравственности, гуманистических ценностей, духовности и эстетической значимости.

6) Раскрытие особенностей этнокультурного социального пространства, в котором реально функционирует растущий человек, проведя художественно-эстетический анализ повседневности, рассмотрев средовые характеристики РЕАЛЬНОГО мира, наиболее активно действующие на детское развитие.

7) Рассмотрение и фиксирование подвижек стадиального развития способностей и потребностей растущего индивида в условиях погружения разнополярной системы художественного образования.
8).Создание многомерной методологии психодиагностического измерения и оценки интеллектуального и личностного развития детей разных возрастов в условиях художественно-творческой деятельности и оценка влияния на детский организм компьютера и техники.
9) Построение целостной, реальной картины мира средствами искусства в личном развитии индивида; подготовка его к жизни в быстро меняющейся среде; развитие критического, рационального сознания и самосознания, обеспечивающего стрессоустойчивость, критичность мышления.
10) Актуализация выработки новых художественно-эстетических концепций, как основы новой теории гуманистического образования, опирающаяся на четкие мировоззренческие позиции и научные достижения (как, например, в области интуиции, и иррационального мышления ,роль бессознательного и подсознательного, образного мышления и виртуальной реальности и др.)
11) Выявление соотношения информации и целенаправленно формируемых знаний, переход информации в знания, организация информационного пространства в рамках художественно-эстетического и этнокультурного образовательного процесса. Формирование общей информационной культуры.
12) Сохранение этнокультурного потенциала в системе художественно-эстетического образования и воспитания подрастающих поколений.
13) Раскрытие с помощью художественно-образовательных технологий интеллектуального и духовно-нравственного развития ребенка, испытывающего гигантское давление к компьютеризации. Понять и объяснить новый уровень существования и развития человека.
14) Выработка специальных программ, в которых пересекаются проблемы современного искусства, педагогики, психологии и частных методик.
15) Развитие ценностно-смысловой сферы личности, способной к самоконтролю, самореализации и самосовершенствования, ответственную, готовую к непрерывному образованию, умеющую самостоятельно принять решение, мотивированную к интеллектуальному поведению, устойчивую к фрустрации, человека культурного – субъекта социума.
16) Подготовка учителя креативно мыслящего, умеющего принимать неординарные решения ,учителя – личностно – значимого, стимулирующего у растущего человека желание (потребность) творить по законам РЕАЛЬНОГО мира.
17) Системная организация гуманистического образования одаренных детей.
18) Определение условий, принципов и методов интеграции особой культуры и искусства в общеобразовательную школу детей-инвалидов, детей с особыми потребностями.
19) Решение проблемы адаптации детей мигрантов средствами искусства , включая преодоление этнокультурных сложившихся стереотипов.
20). Организация и проведение олимпиад школьников.
21). Проведение выставок и семинаров.
22).Организация межвузовских и международных пленэров и обмен творческими группами студентов и преподавателей.
23). Организация и проведение научно-практических конференций.
24). Создание на базе УМК при МПГУ информационно-координационного центра по обеспечению ХГФ страны учебно-методической литературой. Составить единый каталог научных публикаций.
25). Организация и проведение один раз в три года Съезда учителей образовательной области «Искусство».

Эти и многие другие проблемы требуют нового уровня и глубины всей научной и творческой работы в системе подготовки художников-педагогов, а также четкой координации всех видов исследовательской деятельности. В разных вузах, научно-педагогических коллективах, творческих группах с разных позиций может рассматриваться та или иная проблема, но ее решение всегда должно быть объективным и значимым в своем целеполагании.

Литература:

1. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. –М.: «Художник РСФСР», 1983
2. Кузин В.С. Психология живописи. –М.: «Академия», 2006

3. Ломов С.П. Дидактика художественного образования.-М.: Педагогическая академия», 2010
4. Ростовцев Н.Н. О педагогической деятельности и методах преподавания. - Омск, 2002
5. Фельдштейн Д.И. Психология развития человека как личности. В 2-х т.,М-В, 2005

Amanjolov S.A.

SPECIAL POLICIES OF PRESIDENT N.A. NAZARBAEV TO ACHIEVE INTERNATIONAL LEVEL IN THE FIELD OF SCIENCE AND EDUCATION

Аманжолов С.А.
Ресей Білім Академиясы, Москва

ҒЫЛЫМ МЕН БІЛІМ БЕРУ САЛАСЫН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ДЕҢГЕЙГЕ ЖЕТКІЗУДЕ ПРЕЗИДЕНТ Н.Ә.НАЗАРБАЕВТЫҢ ЕРЕКШЕ БАҒЫТТАРЫ

Қазақстанда білім беру сапасын көтеру Елбасымыздың Қазақстан халқына арнаған Жолдауында атап өткендей, «адам елдің басты байлығы, елді жаңғырту стратегиясын асырудың табыстылығы, ең алдымен, қазақстандықтардың біліміне, әлеуметтік және дене болмысымен байланысты деп атап көрсетті. Орта білім туралы 2020 жылға қарай 12 жылдық оқыту моделінің табысты жұмыс істеуіне барлық жағдайлар жасау керектігін Үкіметке тапсырды. Еліміздің жоғары білім беру сапасы ең жоғары халықаралық талаптарға жауап беруі тиіс деп, Қазақстанның жоғары оқу орындары әлемнің жетекші университеттерінің рейтингіне жетуге күш жұмсау қажеттілігін баса айтып өтті. Біздің еліміз әлемнің жоғары оқу орындарының халықаралық деңгейде білім сапасын бағалайтын Болон үдерісіне 47-ші қатысушы ел болып қабылданды. Болон үдерісі-Еуропа елдерінің білім жүйесін біртұтас еуропалық кеңістік құру мақсатында жақындастыру және үйлестіретін бірден бір жолы болып табылады.

2009 жылы желтоқсанда Қазақстан Республикасының тұңғыш Президентінің «Болашақ» бағдарламасы бойынша жарияланған конкурсқа жолдасым екеуміз қатыстық. Нәтижесі бойынша 2010 жылдың қыркүйек айынан бастап Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті Көркем сурет және графика факультетінің «Кескіндеме» кафедрасына, жолдасым тарих кафедрасына бір жылдық ғылыми тағылымдамадан өтуге жолдама алдып, жоспарлаған ғылыми жұмыстарымызды орындап келдік. 2010 жылдың қазан айында Ресейдің мемлекеттік кітапханасында өтетін профессор Ю.Н.Столяровтың кітапхана жайлы дәрісіне жазылдық. Дәріске Ресейдің мәдениет және өнер университеттерінің ғалымдары мен кітапхана меңгерушілері қатысты. Ю.Н.Столяров екі сағатқа арнаған дәрісінің тақырыбын біздің жетістіктерімізге, Астанаға барған сапары жайлы айтты.

Астанада өткен Ассамблеяның халықтар бірлігін нығайтудағы ролі, ұйымдастырудағы ұлттық ерекшелігімізбен қонақ күту дәстүрімізде сырттан келген қонақтарымызды таңқалдырған екен. Жаңа Астананы аралау кезіндегі ғажайып құрылыс нышандары Ақ Орда, Бәйтерек, Ұлттық кітапхана, Келісім сарайы, Министрліктер үйін тамсана түсіндірді. Елбасымыз Н.Ә.Назарбаевтың біздің еліміз үшін ғана емес, жалпы бүкіл адамзаттың болашағына жасап жатырған зор еңбегіне айрықша баға бергенде, біздің бойымызды ерекше мақтаныш сезім билеп, тіпті төбеміз көкке жеткендей болды. Ресейдің оқу орындарындағы атқарылып жатырған жұмыстармен салыстырғанда біздің еліміздде осы уақытка дейінгі жетістіктеріміз ғылым мен білім салалары бойынша халықаралық деңгейде екендігіне көзім жетті. Егемен ел болып қалыптасудан бастап қаржы дағдарыс кезеңінен елімізді баска одактас республикалардын ішінен бірінші болып аман - есен алып шыға білген президентіміздің көрегендік саясаты, табандылығы мен ерен ерлігінің арқасы екендігін және оны әлемдегі алпауыт мемлекеттердің өзі мойындап жүргенін біз есімізден еш уақытта шығармауға тиіспіз.

Қазіргі жаһандану заманында, барған сайын жылдамдап бара жатқан алып информация тасқыны және жаңа ғылымның бас айналар шапшаңдығы, адам баласының алдына күрделі мәселелерді қоюда. Бірінші ең маңызды мәселе ол, жер бетіндегі елдердің өзара даму бәсекесінің күшеюуі. Біздің еліміз, егемен ел ретінде, жан жақты және үйлесімді дамып келеді. Қазіргі таңда бәсекеге қабілетті елдердің қатарына жету мақсатында, еліміздің ғылым, білім беру салалары әлемдік стандарттар талабына сәйкестендірілді, әліде болса атқаратын жұмыстар жетіп жатыр. Елбасымыз жыл сайынғы халыққа арнаған Жолдауларында еліміздің алдыңғы қатарлы елдермен терезесі тең болуы үшін, алдымен білім мен ғылымды дамыту керектігін баса айтып келеді. Ғылым мен білім саласына келетін болсақ, дамыған елу елдің қатарына жетуде бұрынғы ескі білім беру талабымен немесе ғылымға деген жеңіл

көзқарасымызбен, ізденіссіз жете алмайтынымызға көзіміз жетті. Мен Еуразия өңірінде тұңғыш ашылған Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінде 2005-2010 жылдада

Бейнелеу өнері кафедрасының меңгерушісі болып қызмет атқардым. Жоғары оқу орындарының ішінде Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті халықаралық талаптарға сәйкес сапа менеджмент жүйесін енгізді, маман дайындау үш сатылы түрде жүзеге асырылуда, оқу үрдісі кредиттік технологиямен жүргізілуде. Жезқазған педагогикалық институтын 1980 жылы бітіргеннен бері осы жоғары мектеп саласында оқытушымын, сондықтан еліміздегі білімі мен ғылымды дамытуға байланысты жасалып жатырған барлық оң істердің кандай дарежеде орындалып жатырганынын куәсімін деп. айта аламын.

Елбасымыздың тікелей қолдауымен ғылым мен білімді сатылап даытуға ерекше мән беріліп отыр және ол жүйелі түрде орындалуда. Елімізде экономиканы, халықтың тұрмысын көтерумен қатар, білім мен ғылымды халықаралық деңгейге жеткізуге айрықша қамқорлықпен барлық жағдай жасалып жатыр. Атап айтатын болсам, ЖОО оқытушыларының білімін жетілдіруге білім гранттары бөлінуде, жылда 200 оқытушыға айрықша еңбегіне қарай «ЖОО үздік оқытушысы» мемлекеттік гранты тағайындалуда, оқытушылар «Болашақ» бағдарламасымен ғылыми тағлымдамаға жіберілуде, оқытушылардың тұрмыс жағдайларын көтеру мақсатында мемлекеттік бағдарлама аясында пәтерлер бөлінуде, өз тілімізде жаңа оқулық жазу сияқты маңызды мәселелерге ар най каржы болу де үкімет назарынан тыс қалмауда.

Ғылым мен білімге деген мұндай қамқорлықты естіген Мәскеудің ғалымдары таң қалуда. Кеңес одағы кезінде ұлттық ғылымға, білімге осындай жағдайлар жасалды ма, менің білуімше бірі де жасалған жоқ. Ендігі жерде осы ғылым мен біліміміздің әрі қарай дамыту тек намысы жоғары әрбір қазақ азаматының аянбай еңбек етуіне, жауапкершілігіне тікелей байланысты болмақ.

Бір жылдық ғылыми тағлымдаманың жеке жоспарымнан тыс кафедра меңгерушісінің орынбасары ретінде оқу, оқу әдістемелік, ғылыми және тәрбие жұмыстарын жаңа талаптарға байланысты жүйелі ұйымдастыруға көмек көрсетудемін. Бұл біздің еліміздің аз уақыт ішіндегі білім беру саласы бойынша озық жетістіктерді ерте меңгере бастағанымыздың дәлелі екені деп ойлаймын. Елбасымыз Н.Ә.Назарбаев 1994 жылы М.В.Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университетінде «Тарих бізге XXI ғасырға өркениетті жолмен кіруге мүмкіншілік беріп отыр. Осы мүмкіншілігімізді іске асырудың бір жолы, біздің ойымызша, бұрынғы кеңес одағы мемлекеттерінің қалыптасқан потенциалы, халықтарының ынтымақтастыққа деген ойлары арқылы Еуразиялық қауымдастық құру», - деген болатын. Міне сол Еуразиялық қауымдастық идеясы қазір экономикалық, саяси, ғылыми салаларды жетілдіруге өз жемісін беруде. Қауымдастықтың негізгі мақсаты – Ресей ғылыми мектебімен біріге отырып кейбір мамандықтарды жетілдіру.

Ғылыми тағлымдамадан өту кезінде осы мәселе төңірегінде Ресейдің білім академиясымен, ғылыми зерттеу орталықтарымен, Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университетінің көркем сурет және графика факультетімен бұрынғы байланысымызды әрі қарай жалғастыру, өзімізде халықаралық деңгейде ұлттық ғылыми зерттеу орталығын ұйымдастыруға, бірлесіп аспиранттар, докторлар және магистранттарды дайындауға қол жеткізу жайында жұмыстар жүргізіліп жатыр.

Қазақстанға көркем педагогика саласынан ғылыми кадрларды дайындауда Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті ғалымдарының сіңірген еңбектері зор болды қазір, әліде болса, біздің олардан аларымыз көп. Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті тек Ресейге емес ТМД елдеріне ғылым докторларын дайындайтын жалғыз университет болып саналады. Оқытудың жаңа педагогикалық технологиясын қолдануда және ғылыми, оқу әдістемелік оқулықтар дайындаудағы мол тәжірибелері бізге
қазіргі таңда өте маңызды. Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті Бейнелеу өнері мамандығы бойынша Ресей федерациясының оқу әдістемелік бірлестігіне ие жалғыз ғылыми орталық.

Ғылыми тағлымдамадан өту кезінде Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті көркем сурет және графика факультетінің ғалымдары Ресей Білім академиясының академигі, «Кескіндеме» кафедрасының меңгерушісі, п.ғ.д.,проф., С.П.Ломов, «Сурет» кафедрасының меңгерушісі, п.ғ.д., проф., В.К.Лебедко, п.ғ.д., проф., С.Е.Игнатьевтермен бірлесе отырып, Бейнелеу өнері бойынша магистратура және бакалавр мамандықтарына қажетті жаңа бағыттағы оқулық, оқу бағдарламалары мен оқу әдістемелік кешендердің үлгісін дайындадық.

Бейнелеу өнері бойынша бірлесе отырып ғылыми кадрлар даярлау, 2 дипломды магистр дайындау мәселелері де қарастырылды. Ғылыми тағлымдаманың жоспарына сәйкес, бір жыл ішінде өзімнің салам бойынша Ресейдің ғылыми, оқу әдістемелік озық жетістіктерімен кеңірек танысуға, біздің жетістіктеріміз жайлы мәлімет беріп пікір алмасуға, бірлесіп халықаралық ғылыми жобалар жасаудың жолын келісуге де кең мүмкіндік жасалды.

Осы айтылған мақсаттарымның іс жүзіне асырылуы Президентіміз Н.Ә.Назарбаевтың «Болашақ» бағдарламасының негізінде болып отыр. Бұл бағдарламаның Тәуелсіз Қазақстанның ғылымы мен білімін жетілдіруде алатын орны ерекше екенін түсіну керек.

Елбасымыздың «Назарбаев университеті» студенттері мен профессор оқытушылары алдында оқыған дәрісінде «қазіргі уақыт адамзат биігін білекпен емес, біліммен бағындырудың заманы» деген сөзінің елімізде іс жүзінде жүзеге асырылып жатырғанына мақтанамын. Мен Мәскеу қаласында бауырлас әсіресе қырғыз, өзбек, тәжік, украина, молдова және басқа бұрынғы одақтас мемлекеттердің азаматтарының қара жұмысқа салынып босып жүргенін көзіммен көріп еріксіз ойланамын. Біздің елден келгендер тек ғылым мен білімін жетілдіруге, оқу ушін ғана кел1п жатыр. Сондықтан біз бірінші аллаға тәуба дейік, екінші Елбасымыздың бұл бір ғана білім саласы бойынша жасаған ерен еңбегі екендігін бағалай білейік демекпін. Шынында бұл халқымызға «мың жылда келетін бақ құсының қайта қонғаны», /1/ ендігі жерде осынымызды аялай білу, біздің ұлттық намысымыздың айқын көрсеткіші екенін арб1р казак азаматы ес1нен шығармаганы жон.

Әдебиеттер:

1. Адамзат биігін білекпен емес, біліммен бағындырудың заманы// Егемен Қазақстан, №522, 8 желтоқсан, 2010 ж.
2.Харченко С. Казахстан: от суверенитета к мировой кокурентоспособности. М.: Зебра Е.,2010

Ermolina Tatyana

MONTESSORI-APPROACH
IN MUSICAL UPBRINGING OF PRESCHOOLERS

Ермолина Т.В.

МОНТЕССОРИАНСКИЙ ПОДХОД
В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ ДОШКОЛЬНИКОВ.

Руководитель Музыкальной
Секции АМПР, г. Москва

В жизни современного общества происходят стремительные изменения. Ушли в прошлое традиционные, казавшиеся когда-то незыблемыми ценности, определяющие положение вещей, взаимоотношения, приоритеты.

Особое звучание приобретают идеи, связанные с человеком, обращением к его внутреннему миру, гармоничным, счастливым существованием. Все более значимыми становятся образовательные и развивающие программы и научные направления, которые обращены к раскрытию творческих свобод, самореализации на основе свободного выбора продвижения по пути раскрытия талантов. Значимую роль в их разрешении может сыграть использование педагогических технологий, основанных на философии Марии Монтессори.

Имя Марии Монтессори стоит в почетном ряду ученых, которые не только создали стройную теоретическую систему, но и применили ее на практике, тщательно разработав дидактическую и методическую часть. Вот уже более ста лет система М. Монтессори пользуется успехом во многих странах мира. Ее исследования дают возможность развивать детей как с нормативным развитием, так и имеющих ограниченные возможности..

В основе педагогики Марии Монтессори лежит представление об уникальном существе -ребенке, законы развития и обучения которого кардинальным образом отличаются от законов обучения взрослых.

Ядром развития ребенка является природное, внутреннее стремление к саморазвитию и самообучению. Не усилия взрослых развивают и совершенствуют ребенка, а он сам, повинуясь мощному внутреннему импульсу, ищет во внешней среде то, что поможет ему в «строительстве самого себя».

Работа над идеей практического использования в музыкальной дошкольной педагогике философии Монтессори была начата в 2001-2002 учебном году, когда автор (Т.Ермолина)

приступила к работе в должности музыкального руководителя в Ассоциации Монтессори-педагогов России и занималась музыкальным воспитанием детей в интегративных группах, работающих по методу Монтессори. В те годы педагогика Монтессори переживала в России второе рождение. Философская глубина системы, ее целостность, функциональность, восхитительный порядок, а также безусловное, свободное от догм, служение всей этой гармоничной и упорядоченной интерпретации мира покорили сразу.

Как учителя музыки, меня, безусловно интересовало устройство музыкального воспитания. Хотелось увидеть, исследовать и реализовать в музыкальной практике монтессорианский подход. Изучение методической литературы и современного передового опыта показали, что музыкальная дошкольная педагогика не располагает методиками и технологиями, которые целостно используют метод Монтессори.

Основные идеи М.Монтессори выражены в сформулированных ею педагогических принципах: содействия естественному развитию; взаимодействия с подготовленной средой; свободы выбора в подготовленной среде; индивидуальной активности в учении; предметности в учении.

Исследования литературы по истории и методике дошкольного музыкального воспитания показали, что в настоящее время не разработана технология использования Метода в музыкальном воспитании. В частности, не разработана автодидактическая (подготовленная) среда музыки и музыкальные материалы к ней, нет описания презентаций и трехступенчатых уроков в работе с музыкальными инструментами и понятиями музыкальной грамоты. Не разработана методика и технология работы на линии, нет материалов для свободной самостоятельной работы по освоению элементов музыки, нет специального музыкально-педагогического материала, отражающего суть Метода. Эти многочисленные «НЕ» и стали отправным пунктом для начала работы над Программой. Прежде всего были выделены близкие по духу методике Монтессори педагогические идеи и методики.

Это - идея свободного танца и пластики Э. Жак- Далькроза, музыкально-творческая педагогика К. Орфа, методика элементарного музицирования Л.Виноградова, и педагогическая концепция Т.Э. Тютюнниковой. Все эти педагогические системы сочетают коллективный и индивидуальный подход в музыкальном развитии детей, создают педагогические условия для творческого самовыражения и креативности детей через практическую деятельность – элементарное музицирование и движение.

Главный подход Э. Жак-Далькроза – осознание закономерностей музыки через импровизированное движение, являющееся основой ее понимания.

Основой педагогики К. Орфа является познание музыки через активное импровизационное музицирование, которое объединяет речь, музыку, пение, движение. В России эту идею Орфа продолжили и развили педагоги-ученые Л.В. Виноградов, Т.Э. Тютюнникова, В. Жилин, Е. Поплянова, Э. Сафарова, В. Каневский и другие.

В дошкольной музыкальной педагогике уже много лет не прекращается спор о том, следует ли дошкольников обучать музыкальной грамоте, нужно ли детям знать нотные знаки, использовать в речи музыкальные понятия, музицировать, используя нотную запись. Целесообразно ли в дошкольном учреждении знакомить ребенка с элементами теории музыки, заниматься импровизацией, сочинением или это - прерогатива специализированных учебных заведений?

Диапазон споров довольно широк: одни специалисты твердо убеждены, что единственно верный и эффективный путь – это музицировать только на слуховой основе, через показ педагогом(т.е.делай как я), другие считают, что музыкальная грамота дошкольникам нужна, но в какой форме, в каком объеме и как преподносить – здесь много разночтений

И еще. Дошкольное музыкальное воспитание – это прежде всего групповая работа, где в качестве основной формы выступает подгрупповое или фронтальное музыкальное занятие, а учитель музыки – безусловно организует, обучает, дозирует, репетирует, планирует процесс и ориентирует его на определенный результат.

Как работать учителю музыки, который пришел в разновозрастную, интегративную Монтессори-группу?

Несколько лет моей практики в дошкольных подразделениях Ассоциации Монтессори-педагогов России, в ГОУ ЦПМСС «Лекотека» были посвящены поиску ответов на эти и другие профессиональные вопросы методики музыкального воспитания в условиях Метода. Размышления, наблюдения, а также вновь обнаруженные и описанные подходы, приемы были

обобщены, систематизированы и легли в основу Программы музыкального воспитания в условиях разновозрастной интегрированной группы, работающей по методу Монтессори. В такой группе на 15 -17 детей 3-6 лет с обычными показателями в развитии в такой группе приходится 1-2 ребенка с особыми нуждами.

Метод Монтессори базируется на анализе и учете основных потребностей детей и предоставляет возможность для их свободной реализации с помощью специально разработанного дидактического материала и прикладных методик. Большое внимание в методе уделяется формированию мыслительных структур, социализации, развитию внутренней самодисциплины. Ребенок выбирает себе работу, исходя из своих интересов, способностей и формирует собственные понятия с помощью самообучающего материала. Обучение имеет внутреннюю мотивацию в самой деятельности ребенка и в ощущении его успешности. Саморазвитие ребенка происходит в соответствии с универсальными законами развития и его (ребенка) индивидуальными особенностями.

Исходя их этих положений, сформулированы цели и задачи данной музыкальной программы, определены виды и формы музыкально-педагогической деятельности, содержание свободной работы. Смоделированы ожидаемые умения, навыки и потребности ребенка, особенности Монтессори-метода учтены в рекомендациях по планированию, контролю и диагностике музыкально-педагогической деятельности. Важно, что в Программе систематизирован опыт организации специальной музыкальной автодидактической среды. Не игровой, как принято традиционно, а именно самообучающей, в которой ребенок сам выбирает свой собственный уникальный путь к музыкальному знанию. Уже первые его шаги по этому пути есть элемент творческий, есть дух самовыражения.

Через свободную работу в автодидактической музыкальной среде, через другие виды и формы практической деятельности (движение на линии, презентация, трехступенчатый урок, речитация, импровизация, сочинение, групповое и индивидуальное музицирование, участие в проектной работе) ребенок формирует собственное представление о мире музыки, способах его освоения и нахождения в нем, нарабатывает некий творческий инструментарий. При этом он остается открытым и свободным от оценки и штампов традиционного планирования его обучения.

Нельзя не заметить, что роль и функции учителя музыки, работающего в условиях разновозрастной монтессори-группы в значительной степени отличаются от традиционноных. Учитель музыки в монтессори-группе, по существу, являясь носителем музыкального знания и практики, сознательно отказывается от прямой трансляции и обучения по принципу: «делай как я», а также от традиционной роли организатора увеселительных и отчетных музыкальных мероприятий. Он становится партнером и соратником ребенка, в нужный (для ребенка) момент готовым предложить помощь. Учитель становится посредником между ребенком и автодидактической музыкальной средой, между его(ребенка) потребностью в самовыражении через музыкальную деятельности и практическими способами этой деятельности, носителем которых является учитель, фактически становясь частью этой самой среды. И потому любые гуманистические музыкально-педагогические идеи, которые мы привносим в пространство Метода, должны быть трансформированы, исходя из этого способа взаимодействия педагога (взрослого) и ребенка.

О построении Программы.Программа имеет пояснительную записку, в которой сформулированы цели и задачи программы. Теоретические основы программы включают описание методологической базы – соединение принципов педагогики Орфа, Жака-Далькроза, М.Монтессори.Далее следует описание образовательного пространства(подготовленной среды), традиционных и монтессорианских форм музыкальной деятельности (общее, подгрупповое, индивидуальное занятие, свободная работа, презентация, трехступенчатый урок, музыкальный ритуал, упражнения в тишине, движение на линии, музыкально-театральный проект, другие формы организации музыкальной деятельности- Проснувшиеся Музы, музыкальная гостиная, семинар для родителей и педагогов…

Затем следует описание видов музыкальной деятельности: восприятие музыки, музыкально-образовательная деятельность(сольфеджио, муз грамота, освоение муз. форм,) детское исполнительство(речитации, пение, движение, музицирование, импровизация), пальчиковые игры, оздоровительные элементы программы.

Отдельный параграф посвящен планированию, контролю, диагностике.

Предложен оригинальный и удобный подход, в котором используются карта и образовательный машрутный лист так называемого «Музыкального метро».

Методическое обеспечение дается в приложении и включает:

- описание взаимодействия традиционного и монтессорианского подходов в музыкально-педагогической деятельности (таблица);
- примерное описание материалов, пособий и упражнений для формирования автодидактической среды музыки;
- методические рекомендации по освоению курса «Динамическое сольфеджио»;
- авторский музыкально-педагогический репертуар;
- авторские музыкально-дидактические сказки и игры;
- тексты авторских ритуальных песенок;
- описание специальных форм работы: презентация, трехступенчатый урок, упражнение в тишине;
- примерное описание содержания индивидуального занятия;
- примерное содержание календарно-перспективного планирования на сентябрь, октябрь;
- методические рекомендации по движениям на линии с использованием специально разработанной фонограммы «Детский джазовый альбом»(автором создан диск);
- описание упражнений дыхательной гимнастики;
- примерное описание коммуникативных и социальных танцев с использованием специальной фонограммы « Музыкальное приложение к коммуникативным танцам и играм»(создан диск);
- пример содержательного компонента по проектной работе: сценарий и план-конспект;
- таблицы-плакаты для самостоятельного освоения детского репертуара;
- материалы свободной среды « Музыкальные инструменты»;
- штрих карта и таблица для планирования и диагностики;
- словарь терминов и понятий.

В течение 12 лет по Программе проводится экспериментальная, методическая и просветительская работа. Положения и материалы Программы были изложены на научно-практических конференциях Ассоциации Монтессори-педагогов России(АМПР, Москва 2005, 2006, 2007), Межрегиональной Монтессори Ассоциации (ММА, Выставка монтессори-материалов 27-30 марта 2007 года в Ростове-на-Дону, 2009 года – в Екатеринбурге), Монтессори-Сити (2007, Москва) на международных семинарах в Екатеринбурге (ноябрь 2007 года), С.Петербурге 2010, Москве (ноябрь 2007 года, АПРИКТ), на аттестационных комиссиях в СОУО Департамента образования Москвы (январь 2007, декабрь 2008) , а также на ежегодных музыкально-педагогических сессиях АМПР и ИППД РАО.Материалы Программы опубликованы в журналах Монтессори клуб, Монтессори-пресс и научных сборниках ИППД РАО..По содержанию и методическому обеспечению Программы проводятся регулярные (1 раз в месяц) семинары-практикумы на организованной автором Музыкальной Секции Монтессори-педагогов России и раз в полгода - методические сессии.

Программа прошла лицензирование в составе образовательных программ ГБОУ ЦПМСС «Лекотека» САО г. Москвы, имеет положительные рецензии и отзывы из Центра «Дошкольное детство» им. А.В.Запорожца зав. лабораторией эстетического развития детей, д.п.н. К.В. Тарасовой, из ЛОИРО г. С-Петербурга зав. каф. Бурениной А.И., из Ассоциации Монтессори-педагогов России от председателя ОПС АМПР, Климановой Л.Ю.

В 2008 году Программа получила положительную оценку Экспертного Совета Межрегиональной Монтессори Ассоциации на выставке Материалов и разработок для Монтессори-групп.

Воспитанники Монтессори-групп, обучавшиеся по данной программе имеют высокую мотивацию к занятиям музыкой, увлечены музыкальным и художественным творчеством. Многие из них учатся в специализированных учебных заведениях и участвуют в работе и концертной деятельности музыкальных коллективов г. Москвы.

У детей с особыми нуждами, обучающихся по данной Программе, успешнее проходит социализация, происходит укрепление психического и физического здоровья, стабилизируется эмоциональная сфера, оптимизируются процессы адаптации к жизни.

В настоящее время Программа используется на монтессори-площадках России, СНГ, Германии. Отзывы с мест вдохновляют автора на продолжение этой работы.

Литература:

1. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей.- М., Владос, 2004.

2. Ветлугина Н.А. , Кенеман А.В. Теория и методика музыкального воспитания в детском саду. М., 1983
3. Виноградов Л.В. Элементарное музицирование. – М., Международная ассоциация «Развивающее обучение». 2010
4. Вишнякова Н.Ф. К проблеме развития личности школьников в детском музыкальном творчестве.// Вопросы психологии.1987 №6
5. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк.-М., 1997
6. ГортсдинерА.Л. Музыкальная психология.- М., 1993.
7. Ермолина Т.В. Музыкальное воспитание в Монтессори-группе от3 до 6 лет.- М., АМПР, 2006.
8. Ермолина Т.В. Динамическое сольфеджио. - М.,АМПР, 2007
9. Иванов Е.П. Мы рисуем музыку. Педагогические размышления об использовании развивающих возможностей искусства через сотворчество педагога-ребенка-родителя.- СПб.,2001.
10. Климанова Л.Ю. Программа группы «Вместе с мамой». Детский сад со всех сторон №25, 2004
11. КрюковаС.В., Слободяник Н.П. Удивляюсь, злюсь, боюсь, хвастаюсь и радуюсь.Программы эмоционального развития детей дошкольного и младшего школьного возраста: Практическое пособие.-М., 2007
12. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки.-М.,1993
13. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей .Популярное пособие для родителей и педагогов.-Ярославль, 1997
14. Монтессори М. Мой метод. Начальное обучение.-М.,АСТ.Астрель. 2006
15. Монтессори М. Дом ребенка. Метод научной педагогики: пер с итал.- Гомель 1993
16. Монтессори М.Самовоспитание и самообучение в начальной школе: Пер с итал.- М.,1993
17. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки.-М., 1990.
18. Петрушин В.И. Музыкальная психология:Уч. пособие – М.,1997
19. Радынова О.П. Музыкальное воспитание дошкольников:Уч.пособие.-М., 1998
20. Радынова О.П. Музыкальные инструменты. Аудиохрестоматия.
21. Радынова О.П. Практикум по методике музыкального воспитания дошкольников: Уч. пособие – М.,1999.
22. Сорокова М.Г. «Жизненная практика» и сенсорное воспитание дошкольников по методу Монтессори.- М.,1998
23. Сорокова М.Г. Система М.Монтессори. Теория и практика: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений/ 2-е изд.-М.,2005
24. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей.- М.,1988
25. Тютюнникова Т.Э. Учусь творить. Элементарное музицирование: музыка, речь, движение. М.,2005
26. Хилтунен Е Практическая Монтессори-педагогика.- М.,2005
27. Чистякова М.И. Психогимнастика. Под ред М.И. Буянова.- М.,1996

Khussainova Gulzada

FORMING OF ETNOKUL'TURNOY KREATOSFER OF FUTURE MUSIC MASTER

Хусаинова Г.А.

ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Модернизация казахстанской системы профессиональной подготовки учителя музыки способствует решению проблемы формирования его профессиональной культуры и этнокультурной креатосферы, в частности. Речь идёт об усвоении интегрированных музыкально-эстетических знаний и умений, развитии музыкально-творческих способностей, оценочного отношения к процессу взаимодействия различных видов искусства, национальной и мировой культуры, воспитании музыкально-эстетических вкусов и предпочтений, исполнительского мастерства.

Общеизвестно, что движущей силой и главной ценностью формирования поликультурной личности в сфере обучения и воспитания выступает творчество. Креативность как характеристика творческой сферы обучающейся молодёжи сегодня

востребована в самых разных сферах непрерывной системы музыкального образования.

Отсюда вытекают и требования к выпускнику специальности «Музыкальное образование» – будущему учителю музыки. Это должен быть специалист с развитой профессиональной креатосферой, который не только сам владеет всем тезаурусом музыкально-педагогических знаний и умений, но и способен привить любовь к музыке своим ученикам, развить у них потребность в общении с высокохудожественными произведениями, воспитать у них музыкально-эстетический вкус, способность оценить красоту в любых ее проявлениях, развернуть и активизировать эстетическое поле для применения своих сформированных музыкально-творческих способностей на основе усвоенных профессиональных компетенций.

Особое значение при этом приобретает обращение к этнокультурному аспекту со следующих позиций:

– образование как целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах людей, общества и государства должно быть направлено на воспитание у студентов уважения к культуре, самобытности, языку и национальным ценностям страны, развитие навыков по взаимопониманию и сотрудничеству между людьми, народами, независимо от расовой, национальной, этнической принадлежности;

– потенциал образования должен быть использован для консолидации общества, сохранения единого социокультурного пространства страны, равноправия национальных культур, формирования национального самоосознания и самоидентичности;

– смысл образования заключается в том, чтобы обеспечить осознанный выбор личностью духовных ценностей как основы социокультурных, гуманистических, интернациональных ориентаций;

– воспитание осуществляется, прежде всего, через образование, понимаемое как обретение человеческого образа, становление обучающихся как субъектов культуры;

-воспитание – это гуманитарный человекообразующий процесс, протекающий как естественная жизнь людей в различных социумах;

– культура рассматривается как целостная система духовно-эстетических, в том числе этнокультурных ценностей, влияющих на все сферы жизнедеятельности людей;

– культура – это сфера человеческой свободы, творчества, духовности, поиска смыслов человеческой жизни; высоких образцов культуросообразного этического поведения;

– недооценка значимости этнокультурной составляющей в системе образования снижает её социокультурную значимость в самом процессе жизнедеятельности личности;

– необходимо соблюдение принципа единства всех народов на всём казахстанском культурно-образовательном пространстве с развитием национальных, культурных традиций и особенностей в условиях многонационального государства.

Необходимо отдать должное, что проблема этнокультурного образования находится давно в поле зрения мировых педагогических деятелей, начиная с Я.А.Коменского, И.Г.Песталоцци, К.Д.Ушинского, В.А.Сухомлинского и других. Обращение к истокам народной педагогики, этнопедагогики, этнопсихологии, к проблеме изучения родного языка, к воспитательным и образовательным достижениям народного творчества отмечается в работах многих казахстанских и российских учёных А.С.Макаренко, Е.А.Покровского, В.И.Водовозова, Н.Г.Волкова, С.А.Узакбаевой, С.К.Калиева, М.Х.Балтабаева, Ж.Ж.Наурызбай, А.Т.Тайжанова, М.Б.Сабыра и других.

Образование является фундаментальным механизмом воспроизводства и развития этнокультуры. Оно затрагивает высший смысл существования людей, историю цивилизации, судьбу народа. Суть дела, считают казахстанские учёные в области философии образования А.Т.Тайжанов, М.Б.Сабыр, не столько в образовательно-технологических вопросах (чему и как учить), сколько в принципиальных методологических проблемах. Среди которых особое место занимает возрождение этнокультурных традиций, соотношение национальной самобытности и общечеловеческих ценностей в содержании образования. При этом, образование оторванное от национально-этнических корней, воспроизводит и развивает такое содержание, которое вступает в противоречие с тенденциями развития этноса и из средства развития национальной культуры превращается в средство отчуждения от неё [1,125].

На сегодня имеют место интенсивные процессы, направленные на возрождение этнокультурного статуса. В их основе лежат специфические причины, связанные с советской действительностью, так и закономерности глобального характера, свойственные современному миру, в частности феномен этнического возрождения. При этом, необходимо отметить, что

этнокультурные традиции не являются дополнительным компонентом, частью системы образования. Они пронизывают её всю, поэтому предполагают изменения всей образовательной сферы: речь идёт о создании национальной системы образования, сочетающей мировой уровень науки, техники и культуры с этнокультурным наследием [1,128], что в свою очередь является государственной стратегией развития во всех сферах жизнедеятельности страны, отмеченной в Послании президента РК Н.А.Назарбаева [2].

Модернизация самого содержания обучения по специальности «Музыкальное образование», переход на модульную систему обучения определяется благодаря взаимодействию методологических подходов и научно-теоретических основ, выработанных в системе современного музыкально-педагогического образования, основанного на этнокультурных позициях, ориентированных на национальную общеобразовательную систему. Охарактеризуем некоторые из них.

На сегодня основным ориентиром в процессе обучения учителя музыки является аксиологический подход, в рамках данного подхода в ходе изучения дисциплин общегуманитарного и профессионального блока регламентируется процесс формирования у студентов ценностного отношения к миру, этнокультурным ценностям и самому себе, развитие нравственно-этических основ будущей профессии, индивидуальных способностей и личностных качеств, которые могут служить основным показателем уровня развития их духовности.

Психологическим основанием является применение деятельностного подхода как совокупности форм и способов будущей музыкально-педагогической деятельности, обоснованных этнокультурной заданностью, социальной востребованностью и личным опытом. Через учебно-профессиональную деятельность будущего учителя осуществляются формирование, передача музыкального этнокультурного опыта, его освоение и обновление.

Основополагающей формой учебно-профессиональной деятельности в процессе обучения учителя музыки является творческий подход, на основе которого происходит процесс формирования креативных качеств личности, так как именно музыкально-образовательная сфера наиболее активно выявляет её эмоционально-ценностные координаты, этнокультурные потенции, специфические связи и отношения с миром. Использование творческого подхода позволяет студентам открыть многомерность собственного мира и многогранность мира внешнего в своём единстве. Творческая деятельность и творческое освоение мира на её основе базируются на внутренних возможностях будущего учителя музыки и напрямую связаны с его духовными переживаниями, потребностями.

Формирование креатосферы будущего учителя музыки, таким образом, является одним из самых существенных факторов, активно формирующих его творческую личность, выявляющих и утверждающих его профессиональную индивидуальность. Для чего важно также применение культурологического подхода: культурология является наукой о человеческой культуре как целостном феномене, синтетической областью знания. В контексте данного определения культурологический подход к формированию креативности студентов означает, что в основе её содержания находится, прежде всего, целостность культурного опыта человечества: художественного, эстетического, нравственного и этнокультурного, национально особенного, в том числе.

Поликультурный подход к личности будущего учителя музыки, базирующийся на изучении национальной культуры для последующего изучения мировой культуры, основан на развивающейся национальной системе обучения и воспитания, сочетающей мировой уровень технической и информационной оснащенности образования с традиционными национальными культурными ценностями. Системным фактором при этом служит культурологический подход по отношению к осваиваемой профессии, так как обучение в рамках современной музыкально-образовательной парадигмы ведётся, в первую очередь, на основе базисных оснований национальной культуры, её универсалий. Базисные этнокультурные основания становятся тем фундаментом, на котором идёт процесс формирования личности будущего учителя музыки как целостного специалиста, осуществляется его профессиональное самоопределение, строится его отношение к будущей музыкально-педагогической деятельности.

При этом необходима опора на экологический подход в педагогике искусства: изучение и осознание мира в единстве с природой, освоение мирового художественного наследия, сохранение культуры, как одно из составляющих целостного интегрированного подхода в обучении будущего учителя музыки. Экологический подход (культурная экология) определен, начиная с 1987 года, одним из основоположников данного направления академиком Д.С.

Лихачевым, который во главу угла ставил воспитание любви к родному краю, к родной культуре, к родному селу или городу, к родной речи. «Но как воспитать эту любовь? Она начинается с малого – с любви к своей семье, к своему жилищу, к своей школе. Постепенно расширяясь, эта любовь к родному переходит в любовь к своей стране – к ее истории, ее прошлому и настоящему, а затем ко всему человечеству, к человеческой культуре»[3,82].

В основе применения личностно - ориентированного подхода в системе подготовки учителя музыки лежит антропологическое начало. Вследствие этого обучающийся студент является не объектом обучения, а его субъектом. Его обучение имеет личностную, индивидуализированную окраску, которая способствует формированию креативных качеств будущего учителя музыки, ведёт к идентификации и самоидентификации личности как субъекта профессиональной музыкально-педагогической культуры, формированию у него мировоззренческих и идейно-нравственных ориентиров на основе личностного выбора, развитию навыков и способностей практического использования полученных знаний в будущей профессиональной деятельности по собственной инициативе.

Главной целью личностно-ориентированного подхода в области музыкального образования является индивидуализация учебно-профессиональной деятельности будущего учителя музыки, развитие его музыкально-индивидуальных способностей и качеств личности, ведущих к целостности его профессиональных свойств и особенностей, и создание в процессе обучения условий для его креативного самовыражения и развития.

На основе вышеперечисленных подходов можно выделить универсальные принципы, которые будут способствовать формированию этнокультурной креатосферы будущего учителя музыки:

-принцип культуросообразности, который предполагает максимальное использование в образовательном процессе культурных национальных традиций, опору на ценности, присущие национальной культуре, и учёт специфики национального менталитета. Соблюдение принципа культуросообразности обеспечит становление его этнокультурной идентификации, формирование у него представлений о национальном образе мира;

- принцип целостности изучения музыкально-педагогической профессии на основе целостного постижения своей национальной культуры: музыкальной, эстетической, нравственной и других, что ведёт к формированию целостной личности будущего специалиста, расширяет и углубляет жизненный опыт будущего учителя музыки и даёт ему важные жизненные ориентиры;

-принцип культуротворчества, выражающийся в осознании студентами себя и своей профессиональной деятельности с точки зрения историко-культурного процесса, соприкосновении с фундаментальными ценностями этнокультуры;

- принцип интегративности, предполагающий изучение всего комплекса музыкального искусства с единых культурологических позиций, основанных на универсальности и единстве смежных видов искусства, что позволит осознать включённость специальности «Музыкальное искусство» в общую картину мира, её связи с жизнью;

- принцип диалогизма, который помогает понять, оценить и принять как равновеликую мировую культуру других народов и других эпох, формирует толерантность, уважение к другим этнокультурам, а также позволяет увидеть своеобразие собственной культуры;

-принцип полихудожественности, осуществляющий взаимосвязь разных видов искусств – музыки, живописи, литературы, кино и других, основанная на признании единой художественной природы всех видов искусства, с помощью которых создаётся ассоциативно-образная атмосфера, развитие живого сенсорного проявления личности, активизация творческой самостоятельности и развитие творческой активности будущего учителя музыки, необходимая для оптимального развития его профессионального мышления [4].

Переход к системе этнокультурного образования – не одномоментный акт, а длительный поэтапный процесс, который предполагает постоянный анализ этнокультурных образовательных потребностей населения в режиме мониторинга, создание экспериментальных учебников и учебно-методической литературы нового поколения на казахском языке, электронно-образовательных ресурсов, энциклопедий народной педагогики, антологию казахского фольклора, наглядных и справочных изданий, дву-многоязычных словарей, подготовка теле, радиопередач [4].

Современная философия образования исходит из идеи «образование на всю жизнь», что предполагает превращение образования в образ жизни. Этнокультурное образование по своей сути это важнейшая составная часть непрерывного образования. С этой позиции важно

обращение к этнокультурному образовательному пространству, окружающему людей всю жизнь, к самому процессу формирования их этнокультурной креатосферы как залога успешности развития личности каждого в его повседневной многоплановой жизнедеятельности.

Литература:

1. Тайжанов А.Т., Сабыр М.Б. Роль этнокультурных традиций в образовательном и воспитательном процессе. //Уфа.: Вестник ВЭГУ, 2011, №4(54), С.125-132

2. Послание Президента Республики Казахстан - Лидера нации Н.А. Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050» - новый политический курс состоявшегося государства» 14.12.2012 // www.edu.gov.kz.

3. Лихачев Д.С. Земля родная: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1983

4. Юсов Б.П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество: Очерки по истории, теории и психологии художественного воспитания детей.- Магнитогорск: МаГУ, 2002. 283 с.

Shaimerdenova Saule

MODERNISATION IN THE FIELD OF KAZAKHSTAN EDUCATION AND CULTURE

Шаймерденова С.К.

МОДЕРНИЗАЦИЯ В СФЕРЕ КАЗАХСТАНСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ

Казахстан бурно развивается и делает ставку на интеллектуальный потенциал нации. И в этой связи, очень важно, чтобы подрастающее поколение получило качественное образование. Президент страны Н.А. Назарбаев в своей статье «Двадцать шагов к Обществу Всеобщего Труда» отметил, что социальные вопросы нельзя откладывать «на потом». Особый акцент Президент страны сделал на коренном изменении учебно-воспитательного процесса в образовании. «Остро стоит вопрос недостаточности таких приемов духовно-нравственного воспитания детей, подростков и молодежи, которые бы нацеливали на решение индивидуальных задач их взросления и успешной социализации. Такая важная составляющая учебно-воспитательного процесса, как гуманитарные знания, абсолютно не настроена на решение задач становления личности, гражданина и патриота. Их отсутствие ведет к социальному инфантилизму значительной части молодежи, неумению адаптироваться во взрослой жизни и т. д. Поэтому сегодня важно в корне изменить учебно-воспитательный процесс»[1].

В ходе модернизации страны образование и культура постоянно меняются. Применительно к данному процессу в отечественном общественном мнении сегодня сложились две картины реальности. Одна воспроизводится телевидением и рядом прочих СМИ: руководство модернизирует страну сообразно вызовам времени, стремясь вывести Казахстан на передовые позиции в глобальной конкуренции; решению этой задачи подчинены Национальный план действий по развитию функциональной грамотности на 2012-2016 годы, переход на 12-летнее обучение, пилотное апробирование электронного обучения, регулярные заседания всевозможных советов, комиссий и т. п. Другая картина – научная, складывающаяся постепенно из результатов разрозненных исследований ученых, данных госстатистики, понемногу просачивающихся в информационное поле. И эта картина весьма существенно не совпадает с первой. Деятели культуры и искусства, учителя, да и просто хорошо образованные, думающие люди самых разных профессий, наряду со многими бесспорно позитивными переменами в жизни страны замечают симптомы опасных тенденций. Это касается в первую очередь квалификационного и духовно-нравственного облика подрастающих поколений, вступающих во взрослую жизнь. Применительно к культуре в целом налицо деградация, формирование иного, значительно более низкого типа культуры.

Обратимся к ситуации в образовании. Внимание общества в настоящее время приковано к его технологическим атрибутам: ЕНТ, ПГК, ВОУД, переход на латиницу и т. д. Но наиболее существенные перемены заключаются совсем в другом – это цель и задачи воспитания. В основе прежней советской педагогики лежала философия с ее пониманием человека – сущности и механизмов становления личности, идеального результата и т.д. Сообразно этому пониманию строились педагогическая система и реализуемый ею педагогический процесс, который в любом типе образовательного учреждения рассматривался

как совместная деятельность воспитателя и воспитанника, учителя и ученика. Принципиальное значение имели самовоспитание юного человека и его целесообразное включение в деятельность. Педагогическая система конструировалась как система деятельности, где есть: субъект, объект, цель, задачи, содержание, форма, методы, приемы, условия и др. Все части этой системы совершенствовались и приводились во взаимное соответствие десятилетиями с учетом многовекового опыта мировой педагогики. Приблизительно двадцать лет назад образовательной системой Казахстана цели формирования личности были утрачены, но именно цель в педагогике является системообразующей. В отсутствие цели образование перестает быть системным и становится хаотичным. Размываются критерии качества, утрачивается опора на предшествующий отечественный и международный опыт, связь с педагогической наукой и т. д.

К примеру, когда мы говорим о субъекте воспитания, следует иметь в виду, что даже в младших классах школы он не состоит из одного учителя – это педагогический коллектив. А есть ли у нас сегодня в образовательном учреждении педагогический коллектив? На основе чего он может существовать? Только на основе общей цели. Нет цели – нет и педагогического коллектива. Без цели деятельности в системе исчезает субъект воспитания. Давно известно, что объект воспитания – ученик – по мере участия в педагогическом процессе должен становиться субъектом самовоспитания, сознательно формировать в себе определенные качества в ходе целенаправленной деятельности. Нет цели – нет и задаваемого целью результата. Таким образом, отсутствие цели превращает эффективность образования в бессодержательное словосочетание.

Между тем государством в ходе реформирования образования фактически осуществлена фальсификация цели деятельности педагогического коллектива. Вместо педагогической цели образовательным учреждениям навязана цель предпринимательская, коммерческая – обогащения. В этой связи следует учитывать, что интеграция рыночных механизмов в деятельность различных социальных институтов имеет различные пределы. Превышение пределов приводит к перерождению самих институтов. Именно это и происходит сегодня и со школой, и с вузом. Образование теперь понимается государством как сфера услуг, набор коммерческих, рыночных институтов, предприятий по обслуживанию потребителя. Налицо исключительно крупная теоретическая ошибка, содержащая в корне неверное представление о сути образовательной деятельности. Сегодня она лежит в основе государственного управления образованием и приводит к катастрофическим деформациям образовательной системы.

В более широком воспитательном контексте учреждения образования – это группа социальных институтов, действующих наряду с другими институтами в общем культурном пространстве. В ряду этих институтов назовем семью, компанию сверстников, учреждения культуры, предприятия по организации досуга, институты гражданского общества, досуговые объединения по интересам, церковь и СМИ. Результирующий вектор влияния данных институтов на формирование личности складывается по-разному в зависимости и от индивидуальной жизненной траектории человека, и от специфики национальной культуры, и от конкретных цивилизационных особенностей эпохи.

Сегодня в Казахстане доминирует влияние на молодежь СМИ, в особенности – центральных каналов телевидения. Назрели масштабные изменения всего духовно-нравственного пространства страны, системообразующим элементом которого в настоящее время являются СМИ, и в первую очередь – телевидение и интернет. Происходящее духовное перерождение страны создает угрозу ее будущему. Хорошо известно, что особую роль в становлении юного человека играют общественные идеалы, примеры для подражания, символы, образцы поведения, понятия о добре и зле, плохом и хорошем поступке. Общество обязано формировать эталоны социализации и базовые социальные черты (язык, ценности, картина мира, нормы поведения), ориентировать молодежь на общественно одобряемые качества, модели деятельности. Объяснение этому кроется в понимании сути «информационного общества». Среди важных черт информационного общества – не только увеличение объема доступной человеку информации, но и формирование индустрии манипулирования сознанием человека, пронизывающей все пространство культуры, доминирующей в ней почти безраздельно. Теперь обработке подвергается мировоззрение, шкала ценностей, понятия добра и зла и т. д. Но если вследствие такой обработки в сознании ученика, студента не сформировано, например, отношение к труду как к ценности, элементарная передача знаний в образовательном процессе начинает пробуксовывать. Уменьшается мотивация юношества к участию в этом процессе.

Казахстан завершает переход от традиционалистского к техногенному типу цивилизационного развития. Разница этих типов – в базисных ценностях культуры, отражающих понимание человека и его места в мире. Для техногенной цивилизации характерно и особое понимание власти и силы. На смену власти человека над человеком приходит концепция власти человека над объектами. Причем под объектами понимаются как природные, так и социальные феномены, явления. То есть люди становятся объектами технологического манипулирования. Приходится признать, что в современных отечественных попытках модернизации нередко сказывается бессистемное, «клиповое» сознание и видение реальности ее творцами. Соответственно, сформировался и новый стиль жизни, основанный на особом сознании. Постмодернистское сознание производится и обслуживается массовой культурой. Его ценности «свободны» – в том смысле, что не связаны между собой, не организованны, а отдельные мысли, идеи, воззрения группируются без строгой, системной связи с социальной реальностью. Клиповое сознание внешне проявляется как свободомыслие, но эта «свобода» не основана на целостном мировоззрении и легко поддается внешнему манипулированию.

Изменение законов, развитие новой правовой системы создает юридические нормы социально-экономической жизни страны. А соответствующие трансформации культуры осуществляются в первую очередь под влиянием СМИ, производящих новые смыслы жизни, новые картины культуры в сознании общества. Произошла замена народной культуры на массовую, так называемую поп-культуру. В итоге лучшие достижения культуры либо вообще исчезли с телеэкрана, либо оказались на периферийных каналах, недоступных населению большой части территории страны. Страна лишилась великой национальной культуры как магистрального пути собственного развития. Теперь эта культура раздроблена и «загнана» на локальные телеканалы.

Существуют серьезные основания полагать, что общее падение культуры сопровождается понижением интеллектуального уровня населения страны. Известно, что по мере взросления человека интеллект, будучи исходно природным качеством, оказывается и продуктом общекультурного развития. То есть успешная работа, к примеру, в области высоких технологий в существенной степени связана с тем, какую литературу индивидуум читал в детстве, какие фильмы смотрел, имел ли он практику регулярных и длительных интеллектуальных усилий.

Трансформации культуры, деформирование механизмов культурного развития привели в последние годы в РК и к возникновению феномена, который специалисты называют «понижающей селекцией» — своего рода воспитанием со знаком минус, когда в человеке взращивается, культивируется все низменное, антигуманное. Деградация населения, столь отчетливо фиксируемая специалистами на материале высокого искусства, становится настоящей катастрофой для развития страны. Профессура вузов практически повсеместно бьют тревогу; уровень общекультурной подготовки абитуриентов не позволяет готовить специалистов на прежнем уровне. Работодатели столь же повсеместно сетуют на недостаток квалифицированных кадров. Данные социологических исследований последних лет фиксируют дальнейший рост иждивенческих настроений молодежи, массовую потерю мотивации к учебе, труду, саморазвитию.

Деформации воспроизводства и развития культуры в РК привели к тому, что «общество потребления» – метафора, применяемая западными интеллектуалами для обозначения всего лишь одной из спектра тенденции развития современного общества, – стало у нас полномасштабной характеристикой сложившейся ситуации. В стране действительно создано общество, которое научилось потреблять, но все хуже умеет производить.

В своей статье-поручении «Социальная модернизация Казахстана: Двадцать шагов к Обществу Всеобщего Труда» президент дает ориентиры для работы и пути их решения. Одним из ключевых факторов успеха всего модернизационного процесса является успешность обновления национальной системы образования. Это все дает нам импульс для дальнейшей работы по улучшению качества образования. «В конечном счете, все ценности мировой цивилизации, все экономические и культурные богатства создаются человеческим трудом, а не виртуальными финансовыми институтами. Поэтому именно реальный производительный труд мы и должны поставить в основу нашей политики социальной модернизации»[1], – заявил президент.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. Социальная модернизация Казахстана: Двадцать шагов к Обществу Всеобщего Труда.// Казахстанская правда 10.07.2012
2. Мамардашвили *М.* Интеллигенция в современном мире. М.: Прогресс, 1990
3.Миронов В. В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации / В. В. Миронов [Электронный ресурс] // Медиаскоп. 2009
4.Степин В. С. Философия и эпоха цивилизационных перемен / В. С. Сте- пин // Вопросы философии. 2010. № 2
5. Ли Ц.Ц. Заимствование западной культуры: нельзя допускать отклонений как «влево», так и «вправо» / Ц. Ц. Ли // Диалог культур и цивилизаций в глобальном мире : VII Междунар. Лихачевские науч. чтения, 24-25 мая 2007 г. СПб. : СПбГУП, 2007

Alpeissova G.T

TO MEET THE ANNIVERSARY: PRACTICAL SEMINAR-WORK OF «ETHNOSOLFEGGIO IN MUSICAL FORMATION OF KAZAKHSTAN»

Альпеисова Г.Т

НАВСТРЕЧУ ЮБИЛЕЮ: СЕМИНАР-ПРАКТИКУМ «ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА»

31 марта 2013 года Казахский национальный университет искусств отпразднует свой 15-летний юбилей. У вуза славная и богатая различными творческими достижениями история: он был создан в 1998 году как Казахская академия музыки. За последние годы он расширял направления подготовки кадров в области искусства и поэтому в 2009 году Постановлением Правительства РК был преобразован в Казахский национальный университет искусств. Открылись новые творческие специальности: Искусствоведение, Хореография, Живопись, Скульптура, Режиссура, Культурология, Операторское искусство, дизайн и др.

Сегодня вуз признается одним из лидеров в области музыки, культуры, искусства, образования, где не только обучается талантливая молодежь, но и повышают свою квалификацию преподаватели учебных заведений республики.

В рамках 15-летия Казахского национального университета искусств кафедра «Музыковедение» совместно с отделом повышения квалификации и дополнительного образования с 21-23 февраля 2013 года провела Республиканский семинар-практикум по теме: «Этносольфеджио в музыкальном образовании Казахстана» для преподавателей музыкальный учреждений образования республики с выдачей сертификатов.

Целью семинара явилось ознакомление с научно-методическим оснащением курса этносольфеджио в рамках современной образовательной программы РК. Трёхдневный семинар собрал более 40 участников из разных регионов страны. Среди них – директора, заведующие цикловыми комиссиями музыкальных колледжей, преподаватели, учителя, музыкальные руководители кружков. Всех участников объединило стремление изучить инновационную методику этносольфеджио, желание творить и совершенствоваться в своем мастерстве.

Повысили квалификацию педагоги из музыкальных колледжей республики: г.Кзылорда, г.Алматы, г.Рудный, г.Караганды, г.Павлодар, г.Усть-Каменогорск, г.Атырау, г.Жезказган, г.Аркалык, г.Шымкент, г.Петропавловск, г.Темиртау.

Для слушателей семинара организаторы предусмотрели обширную программу: ППС кафедры музыковедения провели цикл лекций по проблемам этносольфеджио и поделились своим опытом.

Проведение семинара по этносольфеджио уже вошло в традицию КазНУИ. Этот семинар является вторым. Первый, собравший более 50 участников, был проведен в феврале 2011 года и посвящен методическим вопросам этносольфеджио. Интерес к проблемам этносольфеджио связан с тем, в соответствии с ГОСО технического и профессионального образования специальностей 0406000 «Теория музыки», 040403 **3 –** народные инструменты, эта дисциплина стала обязательной. Задачи предмета – создание базы знаний о казахском музыкальном языке и его особенностях; формирование понятийного аппарата; развитие творческого потенциала и творческой активности учащихся; формирование этнокультуры учащихся.

Открыла семинар заведующая кафедрой музыковедения КазНУИ кандидат искусствоведения, профессор Альпеисова Г.Т. Ее лекция была посвящена вопросам становления и развития этносольфеджио в Казахстане. Лектор познакомила слушателей с историей развития этносольфеджио, с задачами этого курса на современном этапе и открыла

перспективы его дальнейшего функционирования. Лектор кратко ознакомила слушателей о дисциплине этносольфеджио: «Этносольфеджио - это дисциплина, формирующая совокупность музыкальных знаний, умений, навыков, на основе которых функционирует казахский музыкальный язык в фольклоре, самодеятельном и профессиональном творчестве. Цель этносольфеджио в Казахстане – практическое освоение казахского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей. Регуляция учебно-слуховой работы будущих музыкантов на основе казахского музыкального языка служит формированию способности целенаправленного слушания произведений казахской музыки, умения использовать полученные слуховые представления в конкретной музыкально-исполнительской и композиторской деятельности» [1, с.3].

История этносольфеджио насчитывает уже более полувека и в интерпретации лектора были выделены три этапа в его развитии. Завершилась лекция обзором новинок в учебно-методическом оснащении этносольфеджио и о современном состоянии его за рубежом.

Лекция профессора кафедры музыковедения, кандидата искусствоведения Омархановой Р.С. была посвящена проблемам современного этносольфеджио. В частности, она аргументированно и логично изложила взгляд на особенности музыкального восприятия в разных культурах: европейской классической и казахской традиционной. Презентация об уникальных способностях традиционных казахских мастеров музыки значительно оживила лекцию.

Большой интерес вызвал доклад доцента, кандидата искусствоведения Курманагалиевой М.С. Раскрытые ею религиозные аспекты музыки Востока вскрыли особое ее состояние и структуру.

Лекция кандидата искусствоведения Кузбаковой Г.Ж. была посвящена вопросам ритмики казахской обрядовой песни, разработке которым она посвятила свою диссертацию.

Вопросам анализа казахской домброй музыки была посвящена лекция профессора, декана факультета музыки, кандидата искусствоведения Шегебаева П.Ш. Взгляд на истории и теорию казахской традиционной инструментальной музыки значительно расширил знания слушателей ФПК.

Лекция кандидат искусствоведения Муптекеева Б.П. была посвящена вопросам структуры, лада, строя кюев-шертпе Восточного Казахстана. Слушатели ознакомились с новыми взглядами на исследования в области домбрового искусства, прослушали музыкальный материал, собранный лектором в музыкально-этнографических экспедициях.

Особого внимания, конечно, заслужили практикумы по этносольфеджио, проведенные профессором Альпеисовой Г.Т. и магистрантом 2 курса Азнабаевой Д.Т. Показанные формы работы на этносольфеджио, особенности работы на песенным материалом традиционного музыкального искусства казахского народа, наглядно продемонстрировали полученную в лекциях информацию и помогли глубже вникнуть в методику этого курса.

Мастер-класс Азнабаевой Д.Т. посвященный одной из ярких форм традиционного музыкального инструментализма – тартыс, вскрыл творческий и импровизаторский потенциал учащихся колледжа (группа 3 курса колледжи, специальности домбра).

Каждая лекция завершалась консультациями, индивидуальными беседами с лектором, пожеланиями слушателей.

Завершился Республиканский семинар-практикум круглым столом, где были подведены итоги трёхдневного семинара и высказаны пожелания участников семинара.

Рысмагамбетова Динара Жакиевна, преподаватель Карагандинского колледжа искусств им.Таттимбета: Я сама не преподаю дисциплину этносольфджио в колледже, тем не менее полученные научном-методические знания помогут в моей преподавательской деятельности. Все лекции были интересны и содержательны. Я просто в восторге от лекции Омархановой Р.С., которая четко и логично изложила новый взгляд на теоретические проблемы этносольфеджио.

Нурфазылова Алия Гайнуллаевна, преподаватель Карагандинского колледжа искусств им.Таттимбета: После прослушанных лекций поменялась точка зрения на преподавание этой дисциплины. Я преподаю этот предмет первый год, для меня представленная лекция по ритмике Кузбаковой Г.Ж. наглядно продемонстрировала особенности этой области музыкального искусства казахов. Язык подачи лекций достаточно доступен, яркий материал привлек особый интерес.

Бултирикова Жаксыгуль Ибрагимовна, преподаватель Аркалыкского Педагогического института им. Ы.Алтынсарина. Все лекции дали хороший материал, хотелось бы побольше методического оснащения в виде учебных пособий, рекомендаций, которые мы могли бы здесь приобрести.

Турманова Бану Аскаровна, преподаватель Торгайского гуманитарного колледжа им. Н.Кульжановой. Раньше мы только слышали об КазНУИ, и через участие на вашем семинаре смогли его увидеть. Это первое посещение вуза, который вызывает восхищение и восторг. Хорошо бы почаще проводили такие семинары, особенно мастер-классы. Аркалық қазақ жері, бізге этносольфеджио -те керек. Особенно для специальностей хорового дирижирования, музыкального образования эта дисциплина должна быть обязательной.

Шапиева Галия Магзумовна, преподаватель Павлодарского музыкального колледжа-музыкальной школы-интерната для одаренных детей. Семинары по этносольфеджио нужны, хотелось бы почаще проводить, и конечно больше времени давать на семинары, чтобы мы могли поработали в библиотеке, посетили побольше занятий. На этом семинаре мы получили много информации на лекциях и мастер-классах. Получили заряд энергии для дальнейшей работы и уехали с хорошим позитивным настроением.

В нашем колледже , в соотвествии с ГОСО этносольфеджио ведется третий год. Теперь нас волнует вопрос, будет ли меняться требования по сольфеджио для поступающих в музыкальные ВУЗы Просим разработать примерные диктанты для поступающих, сделать методички и записать на диск примерные диктанты.

И пожелание: такие семинары проводить ежегодно, на зимних каникулах колледжа, чтобы мы могли ежегодно пополнять знания и получасть консультации. Тем более, что многие для повышения квалификации ездят в Алмату, это для нас далеко.

Тулькубаева Жулдыз Жаханшаевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин КРССМШИ им. А.Жубанова. Самое приятное, что все профессора просты в общении, люди незасчивые. Все она стараются дать побольше информации в доступной форме. Мы отдалены от северной столицы и мало владеем ситуацией. Теперь мы набрались всего: знаний, поделилась опытом, и самое главное объединились общей идеей.

Темирбаева Нургуль Ж., преподаватель Атырауского музыкального колледжа «Академия народной музыки имени Дины Нурпеисовой». Предлагаю сделать сайт по этносольфеджио, где Вы могли бы выкладывать новую информацию, размещать свои статьи и видео мастер-классов. Мы тоже могли бы делиться своими проблемами. Также желательно сделать электронные пособия доступными.

Хотелось бы побольше литературы для продажи, ведь на сегодня мы имеем мало методической оснащенности этносольфеджио.

Баймагамбаева Жаныл Кабдыл-Казизовна, преподаватель Павлодарского музыкального колледжа-музыкальной школы-интерната для одаренных детей. Все в Вашем университете нам понравилось. Самое главное –поселили в общежитии бесплатно, без проблем. Когда мы ехали на семинар, мы уже знали, где поселимся. Все были с нами вежливы и доброжелательны. Благожелательные студенты, внимательно к нам относились, даже незнакомые студенты не отказывали в помощи. В целом, гостеприимство типично для всего университета. Это очень ценно. Приятное впечатление пребывания.

Методически все лекции и мастер-классы были интересными. Хорошо объясняли специфику казахской музыки, особенно это нужно в работе со студентами- домбристами. И считаю, что этносольфеджио надо вводить в школьную систему.

Может быть, в будущем нам всем, организовать конференции он-лайн. Нам всем важно понять, какие методы работы на этносольфеджио эффективнее, а также обмениваться опытом. В этом контексте можно проводить дискуссии, и вообще видеть векторы дальнейшего развития дисциплины этносольфеджио.

Байбурина Гульнази Мухаметкалиева, преподаватель КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных». Раньше мы читали статью П.Шегебаева про ПАИК в домбровых кюях. Теперь, после его лекции, все стали на место, и прояснилась вся терминология по этому виду искусства. Когда статьи читаешь, не всегда все понятно, а общение способствует пониманию идей автора и форма кюев-шертпе стала понятнее. Также понравилось лекция о суфизме, автор которой представила новый многогранный материал.

Морозова Ирина Алексеевна, преподаватель ДМШ г. Макинска. Понравился практикум Альпеисовой Г.Т. Она, на конкретном материале провела практикум, написали диктант. Что очень важно, обеспечила методологией и методикой работы над этой формой работы. Хотя еще не все ясно и придется много постигать самостоятельно, тем не менее, этот семинар открыл новый взгляд на казахский музыкальный язык.

Бахытжан Жұлдыз, преподаватель Южно-Казахстанского музыкального колледжа Лекция Муптекеева П. очень информативная, поделился свой автореферат диссертации, даль возможность перезаписать музыкальный материал, которые просто необходим в работе.

Я, как выпускница этого Вуза, с радостью встретилась с педагогами, у которых училась, пообщалась с сокурсниками, которые работают здесь. Самое главное - получила новейшие знания, узнала какими исследованиями сейчас занимаются ученые кафедры.

В работе принял участие Почетный аксакал семинара, Кожахметов Еркин, преподаватель Торгайского гуманитарного колледжа им. Н.Кульжановой. «Просто огромное спасибо! Столько получили нового. Преподаватели щедро делились знаниями, давали электронные варианты лекций. Мы смогли ощутить всю радость от общения с Вашим Вузом, руководимым профессором Айман Мусахаджаевой! Особое спасибо ректору за заботу о нас, за такой замечательный семинар!».

Обсуждения на круглом столе были оживлённее, что свидетельствует о том, что интерес к теме этносольфеджио возрастает. И даже те участники, которые не преподают эту дисциплину, высказали заинтересованность и желание в будущем освоить данную дисциплину.

В заключении семинара выступил декан факультета Музыки КазНУИ профессор Шегебаев П.Ш. «Уважаемые участники семинара! Спасибо, что вы поддержали нашу инициативу и приехали на этот семинар. Многие из вас, наверное, первый раз увидели наш новый учебный корпус, познакомились с условиями обучения и проживания наших студентов. У нас есть все звенья обучения, все специальности искусства. Поэтому готовьте к нам своих талантливых выпускников.Надеюсь, что мы и в дальнейшем будем сотрудничать. Мы со своей стороны по возможности будем обеспечивать вас книгами и нотами. Поздравляю вас с успешным завершением семинара!».

Кафедра музыковедения КазНУИ выражает благодарность руководителю отделом повышения квалификации и дополнительного образования Маулетовой С.А. за неоценимую помощь в подготовке и проведении Республиканского семинара. Ведь посещение семинара и практическая демонстрационная деятельность оказала влияние на мировоззрение и педагогические взгляды слушателей.

Подводя итоги, можно с уверенностью сказать, что участники семинара узнали много новой и полезной информации, необходимой в педагогической деятельности.

Литература:

1. Альпеисова Г.Т. Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. - Алматы, 2003. - 26с.

Ашимбекова С.Р.

ВСЯ ЖИЗНЬ – МУЗЫКА…

Ashimbekova Saule

ALL LIFE is MUZYKA

Нет человека, который не любил бы музыку. У каждого в жизни есть свой любимый жанр, который сопровождает тебя на протяжений всей жизни и он может измениться в любом возрасте в зависимости от среды, в которой ты оказался и твоих предпочтении.

Если в твоей жизни однажды встретился такой человек как Сайлау Боранбаевич, значит, ты обогатился и был вдохновлен на долгие годы. Жизнь этого «большого человека» во всех отношениях была короткой и очень яркой. Музыка сопровождала его и его окружающих везде. Тихий шепот ковыли, громкий лай собак, быстрый бег табуна лошадей звучали в звуках его домбры, которую он взял в руки в раннем детстве. Коргалжинская просторная земля породила очень многих талантливых людей, среди которых рос и Сайлау Боранбаев. Игра на разных музыкальных инструментах – прерогатива жителей этой земли, дарованная им Всевышним или это необходимость обусловленная природой этого края? Наверное, все вместе взятое повлияло на юного мальчика, росшего и мечтавшего о большом будущем …

После окончания средней школы поехал поступать в Алматинский горный институт, но не прошел по конкурсу. В аул решил без результата не возвращаться – не в его духе. И, в один из дней, наполненных мыслями о будущем, он увидел объявление о наборе в консерваторию. За плечами не было музыкальной теоретической базы, решил попробовать свои возможности. Прослушивал его Ахмет Жубанов – известный казахстанский композитор, педагог. Оценив природный дар юноши, он дал ему путевку в жизнь.

В 1950 году поступил в класс домбры Алматинской консерватории. Учился с большим интересом, прилагая все упорство и трудолюбие, характерное для него. Годы учебы в консерватории – школа не только музыки, но закалка жизненно важных для него качеств – преданности в дружбе, искренности во всех своих поступках. Рядом с ним всегда было очень много товарищей по учебе, которые стали впоследствии хорошими друзьями. Среди них ныне известные казахстанские композиторы Еркегали Рахмадиев, Кенжебек Кумисбеков, на протяжении всей его жизни, делившие с ним музыкальные успехи, поддерживавшие начинания своего коллеги. На предложения остаться в Алматы он давал неукоснительный ответ: «Кто же будет поднимать культуру на периферии, если мы все останемся в столице? ».

После окончания консерватории вернулся домой. Воплощать свою мечту об открытии в школах города Акмолинска класса по домбре. В те годы нелегко было убедить городское начальство об открытии новой музыкальной школы. «Не до этого» – считали власти, осваиваем целину. Но Сайлау Боранбаевич смог убедить… В школе № 1 имени Кирова города Акмолы зазвучала музыка… Музыка играла и в его душе, сбылась мечта. С группой учащихся класса домбры он создал свой оркестр, который не раз выезжал на фестивали и конкурсы музыки, дарил музыку жителям города. В это же время он содействовал открытию музыкальной школы на своей родине – Коргалжино, которая сейчас носит его имя - человека всей душой любившего домбру и мечтавшего о том, чтобы эти звуки были в каждом сердце. И где бы он ни встречал руководителей районных центров, всегда выражал просьбу об открытии домбровых оркестров при школах. Этот вопрос и по сей день остается актуальным.

С именем Сайлау Боранбаева связано открытие музыкального факультета педагогического института города Целинограда, в 1966году. Он был организатором, а затем и первым деканом на долгие годы. В это же время занимался сбором народных песен, организовывая экспедиции по районам области, занимаясь обработкой и сложением их в ноты. В результате этой творческой работы вышли в свет сборники «Гулден дала » (1963г.) и «Дала әні» (1968 г.). Сайлау Боранбаевич ратовал за то, чтобы в институт поступали талантливые ребята, которых он сам выискивал, выезжая ежегодно в отдаленные села Акмолинской, Кокшетауской, Павлодарской областей. И, если он видел природный дар у молодых людей, то непременно помогал овладевать и другие предметы, помогая в сдаче экзаменов, оказывая моральную поддержку. Таланты он берег… Для студентов он был и декан, строго спрашивавший за все и родитель, опекавший в трудные минуты жизни. По сей день, его выпускники преподают музыку в высших учебных заведениях, музыкальных колледжах и школах музыки нашей республики. Они помнят не только знания о музыке, полученные под чутким руководством Сайлау Боранбаевича Боранбаева, помнят и уроки жизни, полученные через поступки своего требовательного, строгого и в то же время доброго учителя.

Музыка во всем.… В его детях, которым он смог привить свою большую любовь. Дома всегда звучала музыка. Это и грампластинки с записями известных композиторов – Баха, Моцарта, Вивальди и музыкальные детские произведения: «Бременские музыканты», «Принцесса Несмеяна». Я их помню … Слушала будучи маленькой, приезжая из своего аула в гости в семью Сайлау Боранбаева. Может быть того и не замечая, он смог привить интерес к музыке и мне.

С того трагического дня прошло более тридцати лет. Он ушел из жизни в расцвете лет. Уверена, творил бы и сейчас.

Его дело продолжают воспитанники и дети. Отрадно, что сегодня в стенах Казахского Национального университета проходят традиционные «Боранбаевские чтения» о проблемах и путях решения в художественной и музыкальной сферах, вопросы, которые всегда тревожили ум Сайлау Боранбаевича Боранбаева. В его жизни там, где заканчивались слова, начиналась музыка.

Источники:

1.Газетные статьи: « Воспоминания студентов музыкального факультета Целиноградского педагогического института». «Егеменды Казахстан»1992-1996 г.г. г. Астана

2.Информационное письмо о «Боранбаевских чтениях» на страницах сайта Казахского национального института искусств. 2013г.

Boranbayeva Aiymgul

A MAN OF HONOUR

Боранбаева А.С.

ЧЕЛОВЕК ЧЕСТИ

People make history…. One of them left his mark in the hearts of many people, a man with a kind heart and a great love; a talented teacher Sailau Boranbayev.

Talented and deeply compassionate musician Sailau Boranbayev was talented in his most important mission. He was a deeply sensitive and sincere person. Everyone who had a chance to meet him thinks of him with gratitude. Once an interesting thing happened to him which describes him as a musician and a person.

In early 1970 a musical "Jesus Christ Superstar" by Andrew Lloyd Webber and Tim Rice caused a great sensation. Sailau Boranbayev as a true musician decided to introduce a new genre to his students, who were people of Soviet period. After the show everyone was deeply impressed and discussed all the details of that innovative musical composition. Rock-opera! This is something new, fascinating and fabulous! Those were real feelings of young musicians!

How surprised were all participants of that event when after a while their kind and at the same time strict teacher was called to Tselinograd Regional Committee!

There is always a person like Iago from Shakespeare's play. That case was not an exception. How dared a communist Sailau Boranbayev to introduce this bourgeois genre of rock-opera with Jesus Christ as a main character on top of everything! It is not acceptable for the Soviet atheistic society! This doesn't speak well of communist! Everyone should be punished including teachers and students!

A Soviet person understands what it is like getting Party penalty from the Regional Committee. An honest respectable man Sailau Boranbayev even in that case did his best and with dignity overcame all the difficulties standing for the rights of his students and his own.

Musician Sailau Boranbayev did everything according to one thing – his conscience.

Many years ago it was decided to found the School of Music. The director of studies of Tselinograd School 1 S.Boranbayev went to participate in the taking on of new gifted students. He saw talented Anatolii Shestakov among the applicants and accepted him immediately. Now Anatolii is a good musician. Many years later he met his teacher at the Faculty of Music of Tselinograd Pedagogical Institute, the head of which was Boranbayev. A number of musicians who now deal with the upbringing of a new generation of musicians in different parts of Kazakhstan were Boranbayev's students. Probably; it is even hard to count all of them. During his relatively short life Sailau Boranbayev brought up not only many talented mucisians but also founded a number of music schools, organized the faculty of music and dombra lessons. But the most important thing - he helped his students become great people. He taught them not only notes; he taught them how to live [1,4].

Sailau was born in 1930 in a small village of Birtaban not far from Korgalzhino. The son of a shepherd from a collective farm lost his mother very early and was brought up during very hard times of famine. Fortunately he was very talented and his talent helped him overcome many obstacles. Since his childhood Sailau played dombra and he didn't even know that this skill will define his further life. Probably, that is why he failed admission examinations to the Institute of Mining; otherwise he wouldn't roam about streets of Almaty and ran into the poster about the admission to a conservatoire. Sailau didn't finish a music school; he didn't have a great experience, but decided to take his chance. The classic of Kazakh music life, famous Akhmet Zhubanov listened to his performance. A well-known composer put his name in the list without any doubts. During the years in the conservatoire Sailau developed such quality as responsibility for the profession. Friends that he met in alma mater; among them there were many famous Kazakhstani art workers such as K.Kumisbekov, Zh.Yerkimbekov, Y.Rakhmadiev etc. They became great friends and their friendship lasted for many years.

On his homecoming after the first year in the conservatoire he felt shy to say that he had been learning music. In his village everyone could sing and play the musical instrument, nobody considered it as a talent but an additional skill to the real work. However Boranbayev overcame all confusions and proudly called himself a musician. After the graduation he came to work at Tselinograd Music School 1. He taught children to play the dombra and decided to introduce the methods of teaching music at a professional level. He gained experience, remembered different types of music. At the same time he

taught children to play button accordion. Soon S. Boranbayev became the director of studies of this school. He couldn't stay at one place. Sailau Boranbayev led an active social life. He promoted the opening of music schools in the region, collected folk musical pieces of work, organized expeditions to villages.

In 1966 a new stage of his live started. The music department of the pedagogical institute had just opened and Boranbayev became the dean of the music and pedagogical faculty. He supported students and took care of them though he was strict. He was respected and called a "boss" behind his back. He didn't like idleness therefore required a complete devotion to the study. Though he was strict he could come to the wedding or a birthday party of his students. He was very careful to those students who lived in dormitories since he experienced such a life too. He made his best to help them. He borrowed money, held make-up classes, solved the conflicts. Boranbayev was always ready to help. His students participated in every public action. Alexander Matyushenko remembers that Boranbayev always fulfilled his promises. Playful students and idlers feared him like death. But as long as they improved their grades a strict dean became a careful father for them [1, 4].

To start a business at the university is a difficult and responsible task. It was difficult to start from point zero: the purchasing of tools, staffing, the material and technical base. Sailau Boranbayev having an eager desire to train the staff bore all the difficulties on the starting stage of the music department creation.

How much he had to stand in the struggle against the reality that was outside music. The audiences were cold with snow-covered windows, old tools and a shortage of personnel. Only Sailau Boranbaev's ability to "strike the high note" made that note sound in the hearts of those who knew him, learned from him, and appreciated the mind, talent and ideological commitment of their teacher. He wanted to see his students as highly professional experts who could give all their knowledge and energy to serving the music, deeply decent people who could live in a team, without losing individuality [4, 57].

In some courses teachers were invited from Alma-Ata Conservatory, Goncharova's lectures still stayed in former students' memory. She was carrying with her a suitcase of recordings from Alma-Ata. This was only dew to Boranbaev's enthusiasm, the respect he was held in music circles. S. Boranbaev radiated irrepressible flood of humor, friendly jokes, unexpected associations and invariably exact epithets. As father he knew all students' needs and affairs of the heart. Only one cutting remark could shame a slacker and set him on the right path. Being a highly educated person Sailau Boranbaev jealously watched over his graduating students' development, growth and making up of a personality. After graduation he did not leave his alumni without care and attention.

His life interrupted so early! How much he could do! May his memory live forever. His activity lives on [4,58]. A significant fact is that in the period of independence of Kazakhstan, in severe 90s, his graduating students did not leave their profession, they remained faithful to their specialty and teacher.Everyone remembers him to be a personality, a wonderful real man, with a striking internal purity and dignity which were his natural state. He could find the right solution in every situation, give a wise counsel to help the real deal. He took care of all of his graduates to the last, and was interested in their professional success. This explains his attitude to the students. He was not indifferent to people, such persons are not so many in any period.

How much was experienced and passed. Our masters were adults when they got acquainted with musical art not from childhood, as it is now. What desire they had to acquire knowledge, learn and develop their abilities. We learned that Sailau Boranbaev was a truly friend, with great care and warmth he treated his many friends. This friendship differed by generosity, devotion, some demanding and at the same time a touching nature [2, 46].

For his relatives, friends, colleagues and students he was a high-level model of relationships, love and goodness. Among the memories there is a special one which characterizes his music and educational, propaganda activity. In 60s he convinced all his friends to get home piano for children. At that time for a family it was an expensive purchase in all respects, but at the same time it was a kind of proof of belonging to the advanced Kazakh intellectuals. Reminiscences of Kakulina (Nosenko) N.

The first impression did not deceive. Extraordinary sense of self-respect he had and brought up dignity in his students. He told the students moral rules of life, taught to be strong, understood students' position, he thought their thoughts and took their feelings hard.Sailau Boranbaev was able to capture what was in the air, any urgent task of a day. And most importantly, his students found the independent way. Each of them had his own say and theme.It is very difficult to create a word picture and, above all, to show the personal attitude to this great man.

Summing up his life, looking into the past, you see how excellent his work was, how precious his every thought was. He was a sensitive, serious, brave, honest, and great master. He brought up diligence in the students.Sailau Boranbaev influenced my future, determined my path. From this perspective, I measured all the things intended and aspired to check the creative tasks.

Being a student, I had no idea that Sailau Boranbaev buildt a foundation for our future path and growth. Between the head of the department S. Boranbaev and us that "Divine Fire" flashed and we were carried away by the purpose in life.

His vast mind eagerly sought talents in villages. He was rigorous, exacting in selecting and implementing the good sense and the future of every student. How much depends on the exact implementation if the idea conceived, built and implemented. He was an actor, artist and producer, he could organize the selected youth and lead them towards art and only art. Sailau Boranbaev was a master teacher who was working seriously and without compromise. In teaching performance skills, he enriched our spiritual world, brought up aesthetically and morally. Teachers of music department under the direction of S. Boranbaev promoted all-round developed personality formation.Over the years scenes of student life come to mind. In the mornings, about six or seven o'clock he woke up all the students of the musical department and everyone immediately ran to practice the instruments for an hour and a half before the classes. And how many concerts we gave a year! We toured about auls (villages) - an unforgettable performance. Seventies and eighties, of course, will go down in the history of musical culture, as a period of global penetration of music in all spheres of human life. This is not a great phrase. It's an objective reality [3, 38].

You can tell a lot about Sailau Boranbaev. By the time when we were his students great experience of life and the experience of creativity was gained. The style of his work acquired perfection and stability. Sailau Boranbaev loved life, loved his family, and most importantly, loved his country - Kazakhstan. He is like the iceberg - the majority in the depths and above water there is only a small part. He was a patriot of Kazakhstan, devotedly fond of his home, preparing good people. He was bound up with the history and the spiritual heritage of his people. We will always keep the grateful memory of him in our hearts.

In fatal February of 1978 the Boranbayev went to Birtaban for the weekend. Nothing was of ill omen. They decided to go to a neighboring village to see relatives. One wise old man warned them that to turn back halfway was an unlucky sign (as if he knew). On the way Sailau saw people who were going to to ask for help. He couldn't refuse. He decided to return. Someone was in a difficult situation and Sailau wanted to lend a hand. In winters people used to cross rivers on cars and usually nothing bad happened. But that time the ice cracked and the car started to drown. Sailau pushed people out of the car but he didn't have time to leave the car. Everything happened in a minute.

Now there is a bust on the grave of Sailau Boranbayev not far from the place of his tragic death. The teacher looks at his pupils with a stoned smile.

He didn't have any awards or titles. Thirty five years have passed since his death but people still feel deep respect for him. Sailau Boranbayev dreamt to attract children to music, revealed its beauty and magnificence. Music teachers in different cities of the republic of Kazakhstan and Russia remember him with gratitude because most of them are his pupils [1,4].

Bibliography:

1.Gluhih D. He is called the Teacher. Akmola, 1998
2.Husainova G.A. Modern strategy of preparing teachers in the system of music education. Astana, 2011
3.Kakulina (Nosenko) N. It is important to hand this tradition to new generations of musicians Astana, 2011
4.Sabelfeld (Maksimenko) V. A Generous gift of the great heart. Astana, 2011

Borambaeva Kunimgul

AN HONOURABLE MAN OF GENEROUS NATURE

.Борамбаева К.С.

АБЗАЛ ЖАН ҚАДІРЛІ АҒА

Қазағым, халқым, халқымның өнері, Арқаның асыл қазынасы өнер кеніші,-ен байлық, оны халықтың жан дүниесінің азығы, мәңгілік ұлттық мұрасы қылып қалдыруға себеп болып, көне мен болашақ арасына өткел болуға ұмтылған, сол жолда азамат басына лайық қайраткерлік танытқан, көп жұмыс жасаған Сайлау Боранбайұлы.

Сайлау Боранбайұлы 1930 жылы Қорғалжын ауданындағы «22 декабрь» колхозында (қазіргі «Дружба»совхозы) дүниеге келген. Мектепте оқып жүрген кезінде де музыкаға, әнге деген құштарлығы көзге байқалмай қалған. Қоршаған ортасының өзінің әндеріне деген ризашылығы оны әрдайым қанағаттардырып отырған. Алматыдағы мемлекеттік консерваторияның есігін ашып, оны 1955 жылы жықсы нәтижелермен аяқтап шыққан. Елімізге белгілі композиторлар Кенжебек Күмісбеков, Еркеғали Рахмадиевпен консерваторияда қатар оқыған. Сол кісілер жиі айтатын "Егер оқу бітірісімен Ақмолаға тартпай Алматыда қалғанында, ендігі атағың республикаға белгілі күйші атанар едің" деп. Ондайда Сайлау " Бәріміз астанаға жиналсақ, елдің мәдениетін кім көтереді сонда?"деп қарсы шығатын.

Ол консерваториядан кейінгі алғашқы еңбек жолын балалар музыкалық мектебінде оқу ісі меңгерушілігі қызметінен бастап, бірден облыспен қала бүлдіршіндерінің өнерін дамыту істеріне белсене араласты. Содан бері алдына қойған мақсатын жүзеге асыра жүріп туған елі Есіл өңірінде еңбек етті... Қай жерде жүрсе де, қашан болсын қазақ ұлттық музыкалық білім ордаларын ашып, қалыптастыруға тырысты. Ол дарынды балаларды ауылдардан іздеп, алып келіп, оқытатын. Ақмола облысын ел ішінен дарынды балалар іздеп, осы Ақмола облысын, Торғай облысын аралап кететін. " Халықтың өнерін дамытады "деп бойында талабы бар мүгедек, жетім балалардың өзін алып келіп оқуға түсуіне көмектесіп, қамқор болып жүруші еді. Торғайдың Амангелді, Жангелдин, Қима аудандарының, мына Қорғалжын ауданының түпкір-түпкіріндегі қазақ ауылдарының Сайлау табан тигізбегені кемде кем шығар. Сайлау Боранбайұлы жаз кезіндегі демалысында тыным таппай, ел аралап дарынды балаларды оқуға тарта жүріп, дарынды жетім бүлдіршіндерді, кемтар деп қарамай алып келіп оқуға түсіріп,олардың мамндық алуына қамқор болды. « сен, қызық екенсің ана бір кемтар баланы неменесіне оқытып жатырсың» деп оны жазғырып күлгендерде болды. Бірақ ондай сөздерді Сайлау құлағына да ілмейтін.

« Ертең олар өз нандарын өздері тауып жегенімен қоймай, халық өнерін дамытуға өз үлестерін қосады әлі» дейтін еді ол. Балаларды домбыра тартуға үйретуден әсте жалықпаушы еді. Қазағының қара домалақтары "қатарынан қалмасын" деп икемі барларын іріктеп, өнерге бейімдеуге құштар еді. Қашан да біреулерге жәрдесімдеуге, айтқан шаруасын артығымен тыңдап беруге дайын тұратын. Сергек жүреді. Таң азаннан тұрып күні бойы жүргенде бір "шаршадым " дегенін естімеппін. Ол ешқашан ертеңгілік сегізге дейін ұйықтап көрген емес , таңмен таласа тұрып алатын, далаға шығып жүгіріп, дене шынықтыру жаттығуларын жаттықтырып жүретін. Дүниеге қызықпаған. Балаларды ерекше жақсы көруші еді. Қолы босап кетсе,балалармен әңімелесіп, оларды спорт стадионына апаратын Жұмысынан ешқашан қалып көрген емес. Атақты өнер адамдарымен сырлас болды.

Оқып жүргенімізде каникул уақыттарында ел аралап студенттер күшімен концерт қойып елдің еңсесін көтеретін, сондай-ақ сол ауылдағы өнерлі жастарды ойынға қатыстырып, оқуға шақырып жүретін. Ерінбей, жалықпай өнер қазынасы ретінде қабылдап, оларды нотаға түсірді, сүйтіп ауесқой композиторлардың алғашқы шағармашылық туындыларына еңген 1963 жылы «Гүлден дала», 1968 жылы «Дала әні» деген жинақтар шығарды.

Бұрынғы Қазақстан Жазушылар одағы Ақмола обылысаралық бөлімшесінің жауапты қатшысы Н.Оразбаев «Дала әні» жинағында жазған алғы сөзіне былай дейді.... « Өзкемізде музыкалық сауаты ашылмаған талант иелері өте көп, бірақ оларға көзі-қарақты музыка жанашырлары керек-ақ. Міне, мұндай игі істі осы жинақты құрастырушы Сайлау Боранбаев үлкен жауапкершілікпен атқарғанын байқаймыз... халық арасынан ән-күй жинаудың игілігін айтса ол гүлден бал жинаған ара сияқты дер едік те, қиындығын айтсақ, инемен құдық қазғанмен парапар деуіміз әділ баға болар еді.

Өзінің бастамасымен Темір жолщылар сарайында, «Қазақ сельмаш» заводының кейінірек «Насос» заводының клубтарында музыкалық мектептін филиалдарын ашты.

Қазір үлкен өнер білім ордасына айналған Қорғалжын жеріндегі балалар нысты қолдауда. Обылыс орталығындағы мемлекеттік мұғалімдер институтында бүгінгі күні өркен жайып отырған музыкалық-педагогикалық факультетін ашып-ұйымдастырды. Ол алғашқы күннен бастап, қажымай-талмай еңбек етіп, 1965 жылдан өзі өмірден қол үзгенше, факультетті аяғынан тік тұрғызды. Халқына қалытсыз қызымет етіп, дарынды қаншама жастардың музыкалық жоғары білім алуына жол ашты, мүмкіндік жасады.

Ұзтаз тәрбиелеген шәкірттері қала , облыс, республика көлемінде музыка саласында айтулы еңбек етіп жүр. Олар тек ғана жай еңбек етіп жүрген жоқ, ұзтаздарының ісін

жалғастырып, туған өңіріміздің, еліміздің өнер саласын дамытуға ат салысып , ұстаздарының арманын өз мақсаттары мен ұластырып, жүзеге асыруда.

П.И. Чайковский атындағы №1 балалар музыка мектебінің директоры З.Г.Канцеров №2 балалар мектебінің директоры Х.В. Кипритиди, жаңада ашылған қазақ музыкалық мектебінің директоры О.С.Оспанов мұғалімдер институтының музыка факультетінің халық аспаптары бөлімін басқарушы Ж.А.Мұханов, музыкалық училищенің халық аспаптары бөлімінің меңгерушісі М. Т. Тіналин композитор журналист Е Иманбаев. т.б шәкірттері бүгінде өздерінің шығармашылық жетістіктеріменде өнер саласындағы қызмет нәтижелерімен, ұлттық өнерді дамытып, қалыптастырудағы сіңіріп жүрген еңбектерімен елге танымал, сыйлы азаматтар. Оларды облыс пен қаланы музыка саласындағы ең бір мықты тіректері десек қателеспейміз.

Х.В. Кипритиди:- Біздің облыстағы көптеген педагог-музыканттарымыздың арнаулы, жоғары білім алып, мамандық игеруі Сайлау Боранбайұлының арқасында. Бұл –шындық . ол музыкалық училище , мектеп және иниститут қабырғасында еңбек етіп жүргенде әрдайым өзінің орасан еңбегімен қатар, кіші пейілдігімен, ұстаздық өнегесімен ұйымдастырғыш шеберлігімен, еңбексүйгіштігімен көзге түсіп, әріптестерімен ел ағаларының, халықтың арасында беделге ие болып, көп құрметіне бөленгенді. Қазір де көз-көргендер , замандастары , шәкірттері қашанда болсын зор ілтипатпен естеріне алып жүреді. Жақсы адамның ісі мәңгі өлмейді.

- Иә , ұстазымыз Сайлау Боранбайұлына, осы облыс өңірінің өнер саңылақтары, музыкалық мекеме қызметкерлерінің бәрі де қарыздар десем қателеспеймін жалғыз қала емес облыс көлеміндегі алғашқы музыкалық балалар мектептері, мұғалімдер иниститутында бүгінде өркен жайып, жылына қаншама білімді мамандар даярлап ұшыратын музыкалық факультет – Сайлау Боранбайұлының еңбегінің жарқын бір көрінісі. Оның қазақ ұлттық музыка саласын дамытуда сіңірген еңбегі өз алдына бір төбе. Өзінің еңбек демалыстарында ешбір демалыс үйлерін қуып кетпей денсаулығының кінәраттанғанына қарамастан ел аралап, ел ауызындағы халық әндерін жазып алып, оны нотаға түсіріп қазақ фальклор шығармаларын жинады. Музыкалық сауаты жоқ, әуесқой композиторлардың туындыларын да бар жандарды таба білу қиындығы қайда. Ондай жандардың көбі жұрт көзіне түсе бермейтін, шығарған әнін жасырып ұстайтын қарапайым жандар екенін ескерсек, оларды зерттеп таба білудің қиындығы мол екенінде ұғына түскен болар едік. Екіншіден, талапкердің әнін,күйін нотаға түсірудің қиындығы өз алдына.Оны қағазға,түсіріп отырған жинаушы үлесіне сол нұсқада жоқ өлшем,ырғақтарды таба білу,сөйтіп, қағазға түсіру сияқты қиындықтар да тиеді.Біздің айтып отырған осы киындықтарымыз-Сайлау Боранбайұлының да басынан кешірген қиындықтары....

Ол табиғатты керемет сүйетін еді. Аңға шығу, балық аулау-қолы бостағы әдеті. Жүзгіштігі керемет еді. Суға түскенді,суда жүзгенді жақсы көруші еді. Сайлау Боранбайұлының ажалы судан боларын кім білген? 1978 жылы ақпан айында туған ауылы Біртабанға (Қорғалжын ауданы) барғанында, машина салмағынан мұз жарылып, опат болған. Сонда өзімнің емес, өзгенің қамын ойлайтын қанына сіңген қалпымен қасындағы кісілердің мұз ернеуіне ілінуі үшін жанталасыпты. Барлығында су жиегіне өзі алып шыққан. Ал, ең соңында...Бірге болғандар: “Бізді құтқарамдеп шаршады әйтпесе біз емес, Сайлау аман қалуы сөзсіз еді. Қазыздармыз” деп айтады. Қайтейін, тағдырдың жазуы шығар.

Сайлау аты көзі тірісінде бүтін Сарарқаға мәлім болды десем, асырып айтқаным емес. Соңында қаншама тәлім берген шәкірттері бар. Өзі қызымет атқарған университеті мектептері орнында тұр. Олардан сан жүз оқушы сабақ алып өнер жолына түсіп келеді.

Өткен жылы Сайлау Боранбайұлының 70 жылдық мерейтойын шәкірттерінің ұйымдастыруымен Л. Гумилев атындағы мемлекеттік университетінде ғана аталып өтті. Университттің Сәкең аяғынан тік тұрғызып кеткен музыка кафедрасының өнерпаздары “Тұлғаларға тағзым”атты үш күндік концерттік кеш арнады. Қазақ хоры , академиялық аралас хор, қазақ ұлт аспаптар оркестрі үш күнде В. Моцарттың “Кантатасы ”, И.Бахтың “Скерцосы”, сынды ілемге танымал туындыларын бастап Ықылас, Құрманғазы, Дәулеткерей күйлері, Естай, Ахан сері, Біржан әндерін орындап, маркұмның аруағын риза еткен еді.

Абзал аға өз шаңырағына ғана емес,қазақ халқының көгінде жарқ етіп жанған жұлдыз болды.Ұшқан құс,жүгірген аң,шапқан аттың дүбірін,мөлдір бұлақ ағысын, шүйгін шөптің тербелісін, сырғаның сыңғырын, көңілдің хошын домбыраның үніне, қобыздың күйіне, күміс көмей әуезіне қосқан арқа елінің,байтақ кең даланың сәттік әнін , күйін,сән-салтанатын мәңгілік қылып қалдыруға тырысқан сол жолда қайратпен талассыз еңбек еткен абзал аға бейнесі-халық жүрегінде қашанда жарық жұлдыздай жарқын.

Жергілікті композитор В. Шепченко Сайлау Боранбайұлын сағынып, фоптепианода ойналатын көлемді сиютаны жарыққа шығарыпты.

Абзал жан қадірлі аға,ақиық азамат,халқының ұлы,облыстың өнер-білім ошақтарының шаңырағын көтеріп, дарындыларға биікке апарар баспалдақтарын қалап кеткен, артына өшпе мұра-талантты шәкірттерін қалдырған Сайлау Боранбайұлы жайында көптеген деректер мен толғаныстардың, жанды әңгімелердің түйіні - АЗАМАТ ЕСІМІН МӘҢГІЛІККЕ ҰРПАҚТАР ЕСІНДЕ КАЛДЫРУ .Бұл игі ниет,ақ тілек өзінің жарық көрінісін табады деп сенеміз .Жұлдызды сандыққа жасырмай,еркін көгіне шығарғанымыз жөн.

Пайдаланған басылымдар:

1. «Арқа ажары» газеті 13қараша 1991жыл.
2. «Егемен Қазақстан» 2010 жыл.
3. «Ақмола Ахиқаты» 5 қыркүйек 1992жыл.
4. «Астана Ақшамы» 29 мамыр 2001жыл.
5. «Ақмола Ажары» 1995жыл.
6. «Арқа ажары» 1992 жыл.

Agzamova Diana

THE CHOREOGRAPHER CHARACTER IN BALLET ARTISTS' ATTITUDE AND ESTABLISHING

Агзамова Д. О.

РОЛЬ ПЕДАГОГА – ХОРЕОГРАФА В ВОСПИТАНИИ И СТАНОВЛЕНИИ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА

В данной статье мы рассмотрим роль педагога хореографа в профессиональных учебных заведениях на примере Казахского национального университета искусств, где с 2010г. было открыто отделение хореографии. Формирование педагогического мастерства хореографа проходит несколько ступеней: 1) профессиональное обучение в хореографическом училище; 2)практический опыт в качестве исполнителя в различных театрах, танцевальных коллективах, ансамблях; 3)обучение в высшем учебном заведении по специальности Хореографическое искусство и получение квалификации педагог- хореограф. Имея базу хореографического училища, исполнительский опыт и знания, полученные в высшем учебном заведении, дают возможность молодому специалисту начинать свою педагогическую деятельность.

Основной задачей педагога- хореографа, является воспитание будущих артистов балета в условиях образовательной системы, где ведущая роль отводится специальной дисциплине «классический танец». Выдающийся педагог классического танца С.Н. Головкина писала: «Перед педагогом стоит труднейшая задача, не только научить профессии, но и выработать у учеников волевой, сильный характер, умение преодолевать трудности, привить им такие важные качества как трудолюбие, упорство, дисциплинированность, высокое чувство ответственности и коллективизма. Педагог распознает и раскрывает индивидуальность каждого ученика». На сегодняшний день особо возросла потребность в опытных и творчески настроенных педагогах. С чего начать, часто задаваемый вопрос молодыми специалистами, которые попадают в коллектив опытных мастеров.

Как считал известный педагог Н.Тарасов: «Школьная судьба каждого молодого специалиста разная, кто- то специализируется в младших классах, кто- то в средних, старших или выпускных. Молодому специалисту, чтобы утвердиться необходимо, совершенствовать свое мастерство с первого года работы в младших классах, так как там закладывается элементарные основы школьной работы, ее «азы», что позволит планомерно развивать свое мастерство и накопив достаточный опыт, утвердиться в своем преподавательском «амплуа» [6]. Педагогическая практика подтверждает, что не часто встречаются педагоги, в совершенстве владеющие мастерством преподавания во всех возрастных классах.

С начала работы преподавателя начинается его профессиональное становление. Необходимыми качествами преподавателя являются личностные, личностно-деловые качества, так как эффективность общения с учащимися во многом определяется совокупностью его личных качеств. Высокий уровень профессионально-педагогической и профессионально-специальной подготовки, педагогическое мастерство делает педагога психологически привлекательным для учащихся и укрепляет его позиции в межличностных отношениях[5]. Первоначальной работой преподавателя является формирование учебного коллектива (группы),

который состоит из 11-14 учеников класса. Это группа учащихся, которая подчиняется особым социально-психологическим закономерностям, и требует индивидуальный подход. Преподавателю необходимо видеть структуру межличностных взаимоотношений в коллективе (классе), чтобы уметь найти индивидуальный подход к каждому учащемуся и содействовать процессу формирования и развития сплоченности коллектива (группы). В данном процессе все ученики выполняют общую задачу.

Педагогическая деятельность является сложно организованной системой различных видов деятельности и формируется из различных видов аудиторной и внеаудиторной работы: научно-исследовательской, научно-методической, педагогической и учебно-творческой работы. Так как в задачи преподавателя по специальным дисциплинам входит не только теоретическое освоение учебной программы в соответствие с годом обучения, но и умение применить эти знания практически по отношению к ученикам. Обучение балетному искусству в целом можно охарактеризовать, как активный процесс между обучающим и обучаемым, в результате, которого формируются определенные знания и умения у обучаемого на основе его собственной активности. Тогда как педагог создает необходимые условия для активности обучаемого, направляет, контролирует, управляет. Управлять- это не подавлять, управление, применительно к учебному процессу представляет собой целенаправленное, систематическое воздействие преподавателя на учащихся, для достижения поставленных перед ними задач и результатов [2].

Педагог- хореограф является носителем культуры и является живым образцом культуры, и сама по себе это задача трудная и объемная. Такое представление о педагоге наиболее ярко выражается в авторитарной культуре и является образцом средних веков. Современную европейскую культуру называют синкретической, а так же диалогической, или коммуникативной, где основная ценность состоит в диалоге и организации понимания. Синкретическая культура основывается на индивидуальности и индивидуальном сознании. По нашему мнению, она отражает демократическую культуру, и все это так или иначе отражается в педагогическом самосознании. Педагог выступает теперь не как образец, а как индивидуальность и личность, которая и сама хочет понимать других таких же личностей учеников, имеющих право на собственное мнение и мышление.

Это является на сегодняшний день основными критериями педагогической работы, управления и факторами самосознания. Такой педагогический подход способствует эффективной работе «над собой» у будущих артистов балета. В виды деятельности педагога входит выполнение нескольких функций- обучающей, воспитательной, организаторской и исследовательской. Эти функции проявляются в соответствии и единстве, потому что зачастую у многих преподавателей одна доминирует над другими. На уроках классического танца задачей преподавателя является научить учащегося его основам. Начальные классы считаются самыми сложными и основными, так как в них закладывается основа хореографического искусства.

Ученик осваивает терминологию классического танца, усваивает теоретические знания и правила, одновременно применяя их на практике. Казалось бы, не сложный процесс, но столкнувшись с этим в процессе обучения, не каждый ребенок с легкостью, настроением и желанием готов приступить к работе, к самой сложной работе «над собой», то есть умению владеть своим телом. Вот здесь перед преподавателем возникает трудная и сложная задача, требующая профессионализма преподавателя, научить ребенка работать физически, традиционно в условиях жесткой дисциплины.

Специфика хореографического искусства заключается в том, что все эти функции должны проявляться одновременно. Педагог в своем лице представляет и учителя, и психолога, и воспитателя и родителя, очень тонко чувствуя настроение ребенка находящегося в балетном зале. Исполняя те или иные движения, ученики могут находится эмоционально далеко от восприятия учебной программы. На них влияют как внутренние, так и внешние факторы. Перед преподавателем стоят задачи не только выполнить профессиональные учебные задачи предмета- обучение основам танцевального искусства, но и понять настрой ребенка, суметь настроить его эмоционально на работу, не теряя времени.

Физический труд требует ежедневной работы. Отсюда следует, что эффективность педагогической деятельности находится в полной зависимости от содержания и характера взаимоотношений, складывающихся с участниками учебно-воспитательного процесса, который выполняет одну из ведущих ролей в становлении и обучении будущих артистов балета. Неспособность преподавателя меняться самому, могут стать причиной разлада

отношений между преподавателем и учащимися, который несет за собой эмоциональное напряжение.

Уровень общения подробно изучен Ананьевым Б.Г., он связан непосредственно с воздействиями педагога [2]. Эти воздействия можно разделить на два вида:

-положительные- одобрение, поощрение самостоятельности, похвала, совет, юмор;

-отрицательные- грубое замечание, насмешка, ирония, оскорбление, придирка;

Таким образом, в процессе обучения складываются несколько вариантов общения преподавателя и учащихся: взаимопонимание, слаженность выполнения учебной деятельности, способность прогнозировать поведение друг, друга, разлад, неспособность понять и предугадать поведение друг друга, появление конфликтов. Необходимо рассмотреть и проанализировать несколько основных стилей общения преподавателя с учащимися.

Автократический (самовластный стиль руководства), когда преподаватель не признает и не позволяет учащимся высказывать свои взгляды, осуществляет жесткий контроль за исполнением требований, которые предъявляет к учащимся и осуществляет единоличное управление группой учащихся.

Авторитарный (властный стиль руководства) преподаватель допускает участие учащихся в обсуждении вопросов учебной жизни, но решение принимает преподаватель в соответствии со своими установками.

Демократический стиль преподаватель учитывает мнение учащихся, общение ведет «на равных», стремление понять и убедить учащихся, а не приказывать.

Игнорирующий стиль выражается в полной отчужденности преподавателя в жизнедеятельности своих учащихся, устранение руководства ими, формальное выполнение своих обязанностей в передаче учебной программы.

Попустительский стиль, когда преподаватель идет на поводу у учащихся, либо устраняется от руководства группой учащихся.

Непоследовательный, алогичный стиль зависит от эмоционального состояния преподавателя или внешних обстоятельств, который осуществляет любой из названных стилей, что ведет к дезорганизации и к появлению конфликтных ситуаций.

Наиболее эффективным является демократический стиль, при котором преподаватель учитывает специфику их потребностей и возможностей, индивидуальные способности учащихся. Поэтому преподаватель, который владеет таким стилем, объективен в оценках, осознанно ставит задачи перед учащимися и не проявляет негативной установки по отношению к учащимся.

Немаловажную роль в становление будущих артистов балета имеет воспитательный процесс. В зависимости от целей воспитания выделяют умственное, нравственное, физическое, эстетическое воспитание. Умственное воспитание несет в себе развитие мышление учащихся, накопление знаний. Задачами нравственного воспитания является формирование навыков нравственного поведения и разумных потребностей, воспитание дисциплинированности у учеников, так как, учитывая специфику хореографического искусства, это является одним из первых критериев работы учащихся, все начинается с дисциплины.

Дисциплина внешнего вида, дисциплина поведения в балетном зале, на сцене. Физическое воспитание является воспитание высокого уровня физической культуры, которое несет в себе самые основные задачи в становление будущих артистов балета. Вся учебная программа строится на физическом труде учащихся. Основными задачами эстетического воспитания является развитие вкуса, формирование способностей выражения художественного образа в балетных спектаклях[1]. Всестороннее и гармоничное развитие личности способствует основой для освоения специальности хореографическое искусство. Таким образом, на определенной стадии развития личности и ее интеллектуальных способностей, человек начинает понимать цель своего собственного развития и воспитания. Самовоспитание укрепляет и развивает способности к выполнению личных обязательств, так и требований коллектива, формирует моральные качества, привычки поведения и волевые качества[3].

Педагог- хореограф в рамках профессиональной деятельности призван решать не только узко-профессиональные задачи, но и способствует развитию личности будущих танцовщиков. Поэтому специфика преподавания «классического танца» и других специальных дисциплин требует от преподавателя высокой культуры и эрудиции [4]. Систематическое повышение квалификации преподавателя владения знаниями философии, эстетики, психологии, педагогики, анатомии и др. Психологическая подготовка педагога –хореографа,

лежит в основе педагогического процесса, так же как и профессиональная компетентность. Педагог- хореограф несет огромную ответственность за сохранение традиций мирового классического балета и хореографии в целом. Благодаря работе преподавателя происходит становление не только профессионального роста учащихся, но и их характера, личности воспитанника, формирование мировоззрения будущих артистов балета, носителей духовной культуры общества в целом.

Литература:

1.Андреева И.В. Педагогика и психология. -СПб.: Нева, 2004
2.Волчий А.В., Димитрова Л.В., Ермакова Л.И., Илюхина Л.В. Педагогика для студентов вузов.-Ростов н/Д.: Феникс, 2004
3.Каширин В.П., Сластенин В.А. Психология и педагогика. –М., 2004
4.Классический танец программа для хореографических училищ. –М, 1987
5.Семыкина Н.А. Составляющие профессиональной культуры педагога. Самостоятельная работа.-М,2000
6. Тарасов Н. И. Школа мужского исполнительства.- М.: Искусство,1981

Akbulatov Dauren

FROM THE HISTORY OF MUSICAL PSYCHOLOGY

Ақболатов Д.К.

МУЗЫКА ПСИХОЛОГИЯСЫНЫҢ ДАМУ ТАРИХЫНАН

Бүгінгі таңда музыка психологиясы-зерттеушілеріміздің айтуынша-ғылымның үдемелі түрде тез дамып келе жатқан аясының біріне айналды. Жалпы адам психологиясымен бірге ғылымның бұл саласына ертеден қызығушылық танытып, айналысып келе жатқан шетелдік классикалық ғалымдар — В. Вундт, Г. Фехнер, К. Штумпф, Г. Мюнстерберг, көрнекті Совет психологтары — Б.Г. Ананьев, Л.С. Выготский, Н.А. Гарбузов, А.В. Запорожец, А.Н. Леонтьев, С.Л. Рубинштейн, Б.М. Теплов және басқалардың еңбектерін айрықша атап өтуге болады.

Қазіргі кезде бұрынғы ТМД мемлекеттері арасында, әсіресе Ресейде музыкалық психология проблемалары аясындағы кең көлемді тұғырлы еңбек еткен: Б.М.Теплов, Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский, Г.С.Тарасов, Л.Л.Бочкарев сынды ғалымдардың талдамалары мен ойлары одан әрі өз жалғасын тауып келеді.

XIX-ғасырдың аяғымен XX-ғасырдың басынан бастап музыкалық психология басқа психологиялық ғылым салаларынан бірте-бірте жекеленіп, өз алдына бөлініп шыға бастады. XIX-XX-ғасырдың екінші жартысынан бастап жалпы психологиялық білімнің бөлек саласы ретінде музыкалық психологияның пайда болып қалыптасу сатыларының басталғанын аңғара аламыз.

XX ғасырдың бас жағында музыка психологиясының мынандай негізгі міндеттері айқындала бастады:

1) барлық шұғырланатын музыкалық құбылыстардың психикалық қызметінің байланысын тану;

2) музыкамен шұғылданатын адамдардың психологиясы мен музыкалық қызметін зерттеу.

3) музыканың сазды мәнерлілігімен, оның түрлі әсер ету жолдарын зерттеу. Бұл мәселелермен XIX-XX ғасырдың көрнекті психологтары, музыка зерттеушілері, музыкант-ұстаздары шұғылданды.

Енді, музыкалық психология мен музыкалық педагогиканың бір-бірімен өзара байланысы мен бір-біріне өзара ықпал ету әсері жайлы сөз ете кетейік. Ең алғашқы, балаларды ерте жас шамасынан бастап музыкаға дамытып бейімделуге үйренетін музыкалық психологияның бағыттары мен оның ашылуының типті және жеке формалары, (сезіну, қабылдау, еске сақтау, эмоциялар және қиялдану) анықтала бастады. Музыкалық зеректік психологиясымен қатар, музыкамен шұғылданатын балалардың музыкалық психологияға өсе келе белсенділігі дами бастады. Бұдан әрі бұл музыкалық педагогиканың тармақтарына ұласа келе, қазіргі күндерде музыкалық психологияның жүйелі түрде белсене оқытылатын бағыттарына айналды [1].

Сөйтіп,сонау ғасыр басында-ақ музыкалық психология мен педагогика аясын байланыстыратын, түрлі дәнекерлік қызықты еңбектер пайда бола бастайды.

Мысалы, 1930-шы фортепианоға арналған 1928 және А.Хальмнің скрипкаға арналған техниканы дамыту жаттығулары сабақ беру әдістерін дәрігерлік психологиялық сабақ беру тәсілдеріне дейін талдап көрсетеді.

Карл Адольф Мартинсеннің де озық идеясы жан қызықтырарлық. Ол өзінің "Дыбысшығармашылық еріктің негізіндегі жеке фортепианолық техника"1930/37,атты еңбегінде (неміс психологі) В.Вундттің көзқарастарына сүйене келе, музыка педагогикасындағы физиологиялық ұстанымды психологиялық тұрғыға батыл алмастырудың қажет екенін айтады. «Сырттан ішке қарай жүретін техникалық үйретудің орнына, керісінше іштен сыртқа қарай жүретін үйретудің шартты түрде тиісті екенін атап көрсетті. Алғашқы психология мен педагогиканың жанасуының белгілерін музыкалық қабілеттіліктер мен зеректік мәселелерін зерттеу барысынан да байқауға болады. Осылай,өткен ғасырдың 60-шы жылдарында психикалық тұқым қуалаушылық мәселелері мен адамгершілік қабілеттіліктердің жеке айырмашылықтары туралы ойын Гальтон Френсис бекітіп, шұғылдана бастады. Данышпандық немесе оның мүлдем жоқтығы, тұқым қуалаушылықтармен тікелей байланысты болатыны, сонымен бірге,

XIX ғасырда, қазіргі нейрологияның бастауы болып саналатын ми қыртысындағы функциялардың оқшау бөлігінің тұжырымдамасын дамыта түсті. Және осы уақыт тұстарында музыканың адам жанына саздылы әсер ету мәселелері белсене зерттеле бастады[2]. Осылай бола тұра, ең алғашқы музыкалық психология саласының ауқымды еңбектеріне келетін болсақ, музыкалық психология ғылым дамуының ізін салушы, негізін қалаушы Б.М. Тепловтың «Психология музыкальных способностей» (1947) атты еңбегі болып саналатынын сөзсіз атап өту керек. Бұл автордың музыкаға қабілеттіліктің өзегін құрайтын негізгі жүйелі зерттеулерге деген ең алғашқы талпынысы болатын. Автор үш қабілеттіліктің белгісін анықтап, қабілеттіліктің ұғымы мен нышанына сипаттама бере келе, қабілеттілік тиісті нақты қызметсіз пайда бола алмайтынын атап көрсетеді.

Музыкалық психология дербес пән ретінде әлдеқашан дамыған, шет елдерде оның негізгі аймақтарының бірі – адамды бала кезден музыкалық дамыту мен жастық шақ музыкалық білімі мен психологиясы болып табылады. Бұл жерде тиімді музыкалық үйрену процесстерінің зерттелу себептері, оқушы мен оқытушының өзара тиімді әрекеттесуі; және балалардың музыкалық дағдылану қабілеттіліктерінің дамытулары; баланың музыкалық қабылдауы тағы да сол сияқты мәселелерге көңіл бөлінеді.

Жалпы психология өз қызметі түрлерінің жекелеген тармақтарын(спортшы психологиясы,ұшқыш психологиясы және т.б.) зерттеу сияқты, музыка психологиясы аясының да бірнеше тармақтары бар. Оларды зерттеу бағыттарына қарай музыканы қабылдау психологиясы, орындаушылық қызметі психологиясы, музыкалық-шығармашылық психологиясы, музыкантты өнер көрсетуге дайындау психологиясы, музыкалық қабілет диагностикасы, музыкалық білім беру психологиясы деп бөліп жіктеуге болады.

Ал,біздің еліміздегі қазіргі таңда, ғылымның жаңа дамып келе жатқан аясы ретінде музыка психологиясының, музыканың адам, қоғам өміріндегі алатын орнының ерекшелігімен өзектілігі, дәлелдеуді керек етпейтін факт екені сөзсіз болып отыр. Неге десеңіз,біріншіден музыканың тұлғаның құндылықтарын айқындап, дамытып қалыптастырудағы атқаратын оқу-тәрбиелік зор маңыздылығын айтпай кетуге болмайды.

Музыка психологиясының ең бір жетілген түрлерінің бірі-музыканы қабылдау психологиясы болып саналады. Бұл проблеманы жетілдіруде үлкен үлестерін қосқан отандық музыкатанушылар мен теоретиктер-Б.В.Асафьев, Б.Л.Яворский, Ю.Н.Тюлин, Е.В.Назайкинский, В.В.Медушевский, психологтар-Б.М.Теплов, М.В.Блинова, С.Н.Беляева-Экзесплярская және т.б. Соңғы кездегі зерттеулерге қарасақ бұл проблемаларды педагогикалық тұрғыда қарастыруға үлкен үлестерін қосып келе жатқан Н.А.Ветлугина, В.К.Белобородова, Ю.Б.Алиев сынды ғалымдардың еңбектерін атап өтуге болады. Осылай, музыканы қабылдау - бұл белсенді, динамикалық процесс, тыңдаушының санасындағы музыкалық образдардың туындауының -сонымен қатар тыңдалған шығармалардың тікелей әсер етуі. Тыңдаушының санасындағы музыкалық шығармалардың шағылысуы - бір жағынан, тікелей акустикалық қабылдаумен байланысты болса, екінші жағынан, ментальды сезгіш компоненттерінен басқа - жадында сақталатын (үлгілермен, эталондармен) когнитивті схемаларымен сабақтас еске сақтау компоненттері. Берілген сенсорлы эталонды мәліметтер немесе музыкалық - стилдегі басқа да нұсқалар, яғни дыбыс жүйелері, грамматикалық конструкциялар, жанрлық және стилистикалық қойылымдар тыңдаушының музыкалық шығарманы қабылдап,өзіндік

интерпретациялауының потенциалдық семантикалық өрістерінің өсіп кеңейуіне септігін тигізеді.

Музыканы қабылдаудың маңызды рөлі- музыкалық қызметтің тәжірибесін қамтитын музыкалық білім болып танылса, сонымен бірге себепті - қажеттілік: музыкалық шығармаларды қабылдау процесіндегі музыкалық қажеттіліктер мен тыңдаушының музыкалық таңдауының предкоммуникативтік рөлін атқаратын және оның жоғары музыкалық - стилдік талғамдарының көрсеткіші болып табылады. Байқап отырсақ,қазіргі заманғы музыканы қабылдау проблемасы аясын қарастырған зерттеушілердің барлығы бірдей сол кездегі Б.М.Тепловтың анықтап орнықтырып кеткен «музыкалық шығарманың негізгі мазмұны сезім мен эмоциядан тұрады» деген пікірінен бастау алып келеді екен. Дегенмен, бұған қарама-қарсы теріс пікір айтқандар да болды.. Ғасыр басында өмір сүрген белгілі неміс музыкатанушысы Эдуард Ганслик «Музыка-бұл тек құр дыбыстардан ғана құралады оның астарында ешқандайда мазмұн жоқ» деп есептеді. Оның ойынша музыканың мәні мен мазмұны өзімен-өзі қозғалыс үстіндегі музыкалық формада. Ал, сезімтал психолог және талантты музыкант Б.М.Теплов Гансликпен пікірталас кезінде «Музыкалық күйзелістің ерекшелігі музыкалық дыбыс мазмұнының айқындалуында» деп түсіндірді.[3,6б]

Музыканы қабылдауға қатысты Б.М.Тепловтың маңызды қорытындысы музыканың мазмұндылығы өзінің бар тереңдігімен, музыканың шегінен шығып кететін басқа да білім танымдар мен мән-мәтіндерімен тығыз қарым-қатынасы байланысында. Музыкамен бейнелеу әлемі өзін-өзі соңына дейін танып білуі мүмкін емес. Сондықтан, музыкалық шығарманы бүтіндей танып, дұрыс қабылдап, жақсы түсініп орындап шығу үшін әуесқой музыкантпен кәсіби музыкантқа, сол музыканы шығарушы композитордың өмір сүрген кезіне, сол уақытқа үңіліп, қызығушылық танытып, оның өмірге, адамдарға, табиғатқа, өнерге деген көзқарастарына ыстық ықыластығын білдіруі керек. Өйткені, композитор өзінің шығармаларын жарыққа шығарар алдында, сол кездегі қоғамдағы проблемаларға көңіл бөліп, солармен бірге бірде қуанып, бірде уайымдап, жамығып-жүдеп, азап шегіп мазасызданады. Егерде орындаушы музыкант композитордың осы күйзелістерінің нақты себептерін түсіне біліп дәл тапса, онда ол бұл музыканы тереңірек сезініп, жақсы түсініп орындай алатыны сөзсіз.

Дегенмен, музыканы қабылдау тек тыңдаушының музыканы тыңдаудағы күйзелістен алатын селсоқ сарынды әсері ғана емес, музыканы қабылдау тыңдаушының белсенділігін керек етіп, өнермен қарым-қатынастан үлкен тәжірибесі бар орындаушы сияқты қабылданатын музыкаға өздерінің жеке өмір тәжірибесін, өмірден алған бақытты, қорқып-үрейлену, рахаттану сияқты сезімдерімен ат салысып, музыканы қабылдауды композитор мен тыңдаушының арасындағы кейіпкерлердің үлкен әсерлі диалогіне айналдыруы тиіс. Сонда ғана біз музыка әрлеушісімен композитор-орындаушы-тыңдаушы арасындағы данышпандылыққа көз жеткізе аламыз.

Музыкалық өнер психологтары Л.А.Мазель, Е.В.Назайкинский ,В.В Медушевский жанамалық формада көрсететін музыкалық өнердің психологиясы - музыкалық шығармадағы көркем мағынаның қалыптасу процессін көрсетуге шақырды. Олар маман-психолог үшін музыкада дифференциалда форма үстем алады. Осы процесстерді құрайтын дыбыстың сезгіш табиғаты; интонация формасының (оның барлық алуан түрлілігінде) қабылдауы - өз кезеңдері бар процесс, демек, (ол бұл процесс түрлерінің аралық кезеңдері болуы мүмкін) шығарма туралы бүтін түсініктің қалыптасуы; көркем эмоциялардың ерекшелігі; музыкалық эмоциялар және түсініп ұғынудағы ойлаудың рөлі, соның ішінде (жеке деңгейдегі ойға біткен көркем идеяның нақты жазылуы, өзгеруі және кристаллизациясы) ниеттің қалыптасуындағы ойлау функциясы; қажеттілік регуляция функциясы және музыканттың қызметіндегі қабілеттіліктері және тағы басқалар.

Бәрімізге белгілі, әр ғылымда алдымен зерттелетін заттың зерттеу обьектісі айқындалып алынады[4].Зерттелетін зат туралы түсініктер аталған ғылымның өзіндік ерекшелігімен, қойылатын мақсаттарымен, зерттеу әдістерімен, тәжірибедегі қосымша білім өзгешелігімен тығыз байланыста болады. Бұл жағдайлар музыка психологиясының да нақты зерттелетін білім аясын қамтиды. Осы жерден музыка психологиясымен музыкатану ғылымының арасындағы белгілі дәл келмеушілікті байқауға болады.

Атап айтқанда, музыкатану ғылымының зерттеу аясы суреткердің өзіне, адамдарға деген қарым-қатынысының интонациялық формасын қамтитын,сонымен бірге осы қарым-қатынастарды жүзеге асырудағы көркемдік құралдарымен әдіс-тәсілдері болса, ал музыкалық өнер психологиясы өз жағынан осы қарым-қатынастардың қалай таратылып, композитор мен

орындаушы және тыңдаушы арасындағы жүзеге асырылуын көрсетуге бағытталып: басқаша айтқанда композитор ойларын құрастыру процесіндегі психологиялық ұйымдастыру логикасының деңгейін анықтап,оның іске асырылуын, орындаушылық талданылуымен, тыңдаушыға дұрыс жеткізілуін қадағалап отырады [5].

Психологияның бұл аталған аясына ең маңыздысы музыкатану білімі дамытқан суреткер қызметінің түсінігі мен көркем қарым-қатынасы (М.М. Бахтин, В.Р. Щербина, М.Б. Храпченко, Л.А. Мазель, Е.Н. Назайкинский, В.В. Медушевский, Г.А. Товстоногов, Б.М. Йеменский). Бұл орайда музыка психологиясы алдында Көркемділіктің әсері неде? деген өзіндік сұрақ туындайды. Көптеген музыкатанушылар психолог-мамандардың көмегін күтпей бұл сұраққа жауап беруге тырысып бақты(А.Д. Алексеев, Г.М. Коган, Ю.Н. Тюлин және т.б.). Әсіресе Б.М. Теплов музыкаданың «көркемділік» көзін адамның музыкалық дыбысқа деген эмоциялық ықыласынан деп түсіндірді[6]. Ал,С.Л. Рубинштейн өмірлік қарым-қатынастың музыканың шыңдалған айқындауыш құралы арқылы біржүйеленуінің өзі «жан-жақтылық», «қоғамдық биіктеуді» қамтамасыз етеді деп түйіндеді [7].

Н.А. Гарбузов, Ю.Н. Рагс еңбектерінде музыкалық тондарды эстетикалық қабылдаудың психофизиологиялық алғы шарттары қарастырылған. Егерде осы айтылған зерттеу тәжірибелеріне Е.В. Назайкинскийдің композитор көздегендей«партитураға көрермендер шығармаларын енгізу», В.В. Медушевскийдің пікірі бойынша «Шіркеу музыкасы орындалғандағы храм әсемділігінің таңғажайып тазартатын рөлі» және А.Д. Алексеевтің «шебер-орындаушының көрермендерге музыканы талдаудың көпқырлылығы арқылы көркем әсер ету шартының толықтылығы», деген пікірлерін қосатын болсақ, біз музыка өнері әсерінің көркемдік ықпал ету себебінің көрінісін көре аламыз.

Музыка психологиясының арнайы міндеттері: жоғарыдағы атап өтілген музыканың көркемдік ықпал мен әсер ету әдіс-тәсілдеріне қол жеткізу шарттарының түрлі механизмдерін талдаудан өткізу. Сөз жоқ, музыка психологиясының зерттейтін орталық проблематикасы тұлға және тұлғаның музыкалық қызметі, қажеттілігі мен қабілеттілігі болып табылады. Бірақ, тек осы саланың аясында ғана шоғырланып қалу- ол психология ғылымы үшін аздық еткен болар еді,сондықтан музыкант-суреткердің бүкіл тіршілік әрекеті(тіпті музыкалық қызметпен байланысы жоқ аспектілері) музыкалық психолог мамандарын қызықтырып, көп ізденісті талап ететін тақырып болып қала бермек.

Зерттеуші психолог-маман тарапынан аса көңіл бөлуді талап ететін екі негізгі проблемаларды анықтап көрейік. Біріншісі: қазіргі заманғы композитор, музыкатанушы және музыкалық аспан аясындағы «жұлдыздың» психологиялық әлпеті қандай? Кейде біз жоғары өнер тұлғаларының мәртебесін шығарған биік туындыларымен теңестіре баға беріп жатамыз, бірақ соңғы кездерде өкінішке орай біздің тәжірибеміз бұл жағдайларды теріске шығарып отыр. Тұлғаның дүниетанымы, бағыттылық сипатының психологиялық сапалары - отандық музыкалық мәдениетке көмектесуді аңсаған психологтің күш жұмсауының негізгі өріс болып, бақылау, сауалнама жүргізу әдістері ойлау деңгейіне айтарлықтай септігін тигізеді. Екіншісі: кезекпенен болашақ оқушы-музыкантты дайындаумен байланысты проблема. Асылы, жас музыкант тұлғасын қалыптастыру мәселелері музыка психологиясының ерекше ықыласында болуы тиіс.

Қазіргі музыка педагогикасының көңіл бөлуге тұрарлық зор мәселелерінің бірі – жас жеткіншектердің музыкалық қабілеттіліктерін ертеден бастап анықтау болып табылады. Совет кезінен бұрыннан келе жатқан бәрімізге белгілі әдістердің бірі – балалардың ырғақ сезімін, музыкалық есте сақтау қабілетінің көлемін, музыкалық есту қабілетін тексерудің диагностикасы болатын. Жеткіншектің музыкалық қабілетін тексеру барысында біздер оның табиғат берген толық қабілеттілігінің анықталуы, оқыту кезінде белгілі бір уақыт өткеннен кейін анықталатынын білеміз. Кейбір кездерде, адамның музыкаға қабілеттілігін анықтайтын жағдайда, оның жіңішке жуан дауыстарды ести алуына байланысты есту қабілетіне сүйенеміз. Дегенмен, адамның жақсы есту қабілеті болғанымен оның эмоционалдық әсері ешқандайда байланыссыз болып жататын жағдайлар да көптеп кездесіп жатады.

Сонымен, музыкалық психология –ғылымның бір саласы ретінде бүкіл музыка мамандарының шығармашылық-орындаушылық міндеттеріне жетіп, қоғамды гуманизация процесіне бейімдеуде, адамдардың өмірін эстетикалық жағынан толықтыра түсуде зор үлесін қоса бермек.

Әдебиеттер:

1. Брусиловский Л.С. Музыкотерапия /Руководство по психотерапии. -М., 2009. 354с.

2. Леви В. Музыка и мозг //Знание-сила. – 2004. - №9
3. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1947
4. Алексеев В. А. Творчество музыканта. М., 1991
5.Тарасов Г. С. О психологии искусства // Вопросы психологии 1992. № 1 - 2. С.105 - 110
6. Вахнянская И. Л. Психологические условия формирования эмоционально-эстетического отношения к музыке у младших школьников: Автореф. канд. дис. М., 1980
7. Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. М., 1959
8. Голубева Э. и соавт. Изучение психофизиологических предпосылок успешности музыкальной деятельности студентов // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. Клайпеда. 1985. С. 65—66
9. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М., 1993
10. Музыкальная психология. Хрестоматия. Сост. М.С. Старчеус. М., 1992

Aldamzharova Dinara

THEORETICAL AND METHODICAL FEATURES OF THE KAZAKH DANCE IN THE LEARNING PROCESS

Алдамжарова Динара

ҚАЗАҚ БИІН ОҚЫТУ ҮРДІСІНДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСТЕМЕЛІК МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Мәдени дамудың XXI ғасырда ықпалы зор. Мәдениеттің бірден бір даму үрдісі бүгінгі таңда бала тәрбиесі мен оқыту үрдісінде маңызды роль атқарады.

Хореографиялық білім беру үрдісі – тәрбие процесі секілді педагогиканың аса бір маңызды саласы. Оның ғылыми анықтамасы дидактика немесе оқыту теориясы деп аталады.

Дидактика (didaktikos) деген ұғым грек тілінен алынып, оқыту немесе үйрету деген мағынаны білдіреді. Педагогикалық ғылымның оқыту әдістерін баяндайтын бөлімі [1, 200].

Білім мен дағдыны тәжірибеде қолдану. Білімді толық меңгеру оны тәжірибеде қолдануды қажет етеді. Білім және дағдының сапасы мен нәтижесінің көрсеткіші тәжірибе. Егер студент алынған білімді тәжірибе жүзінде қолдана алмаса, бұл оның білімді үстүрт қабылдағандығынан, жете түсінбегендігінен болады.

Қазіргі таңда қазақ биінің теориялық және әдіснамалық негізі жоғарғы оқу орындарында, орта білім беру училищелерінде, колледждерде нық өз орның тапты. Жоғарғы буын оқытушыларымыз оқу орындарына арналған «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» пәні бойынша еліміздің өсіп-өркендеу барысында бірнеше оқулықтар, кітаптар, оқу бағдарламаларын және т.б. оқу құралдарын баспа бетіне шығарып жатыр. Яғни, бүгінгі таңда әр бір студент үшін «қазақ биі» пәні бойынша теориялық және әдіснамалық білім алу ешқандай қиындыққа соқпайды.

Әдістердің және оқыту формаларының дамуы білім берудің әр түрлі элементтерін үйрену тәсілдеріне байланысты таным қызметінің сипатының өзгерісінен, оқытудың формалары мен құралдарының жаңаруынан туындайды.

Оқыту білім, білік, әрекет дағдыларын үйрету мен меңгерту үрдісі, өмір мен еңбекке бейімді етіп дайындаудың негізгі құралы, яғни әдіс дегеніміз алға қойылған мақсатқа жетудің жолы, амалы, тәсілі болып табылады [2,8].

Жоғары оқу орындарындағы кітапханалар бүгінгі таңда, жаңа ииновациялық технологияларды қолданып оны электрондық жүйеге еңгізіп жатыр. Мысалы, белгілі бір кітап «дара» экземплярда болса оны электронды каталог жүйесінен тауып еш қиындықсыз оқу барысында қолдана алады. Ұлттық кітапханалардың электрондық каталогтары немесе кітапханалардың жұмыс жүйесі де ешқандай қиындық тудырмайды.

Қазақ биінің теориялық негізі белгілі бір жолға түсті. Біз, классикалық биді оқыту барысында А.Я. Ваганованың немесе В.С. Костровицкаяның оқыту жүйесі деп жүйелейміз, немесе Мәскеулік және Петербур классикалық би мектебі деп бөлеміз. Бұл екі жағдайда да хореографиялық мектептің оқушылары, студенттері дұрыс білім алады. Сондай-ақ, қазақ биінде белгілі бір оқыту мектебі жоқ. Бірақ, мысалға Шара Жиенқұловадан басталған «қимылдар жинағы» немесе ерлер биіне көп көңіл бөлген Дәурен Әбіровтың кітаптарында еңгізілген қимылдар бүгінгі таңда белгілі бір «фильтрациядан» өтіп, жүйеге түсті. Яғни, оқытушылар теориялық немесе әдіснамалық оқып-үйретуде бір бағытта білім береді, оқытады.

2012 жылы ҚР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты Ізім Тойған Оспанқызы және де п.ғ.д., ҚҰӨУ профессоры Кульбекова Айгул Кеңесқызы жетекшілігімен «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» атты оқулық баспаға шығарылды. Бұл авторлардың «шығармашылық тандемі» жаңа заманға сай, дизайнерлік, техникалық, оқулықтардың ішіндегі «жаңа үлгідегі» оқулықтар қатарына еңгізілді деп айтуға болады. Себебі, бүгінгі таңда мұндай мазмұнды оқулық баспа бетіне шыққан жоқ. Оқулық төрт оқу бөлімінен, әдістемелік материалдардан (оқып үйрену үшін ұсынылған билер), қосымша материалдардан (ноталық материалдардан және DVD бейне дискісі) тұрады.

Барлық оқу бөлімдеріне теориялық оқу курсы, практикалық курс және әдәстемелік материалдар ұсынылған.

Бірінші оқу бөлімінде, қазақ биінің бастауы, қазақ биі қалыптасып дамуындағы тарихи кезеңдерінен және қазақтың дәстүрлі би мәдениеті жөнінде жазылған. Практикалық курсы қол қалыптарынан, аяқ қалыптарынан, ерекше қол, аяқ қалыптарынан тәжім түрлерінен және «қарапайымдылықтан күрделілікке» әдісі бойынша қимылдар жүйесі берілген.

Екінші оқу бөлімінде, теориялық курс қазақ биінің жанрлық түрлерінің құрылымы, қазақтың ұлттық киімі, ұлттық хореографияның мазмұнды аспектілері берілген. Практикалық курсы, негізгі қол қимылдары, жігіттер биіндегі негізгі жүріс қимылдары, қыздар биіндегі негізгі жүріс қимылдары суретімен беріліп, орындалу әдістемесі толығымен жазылған.

Үшінші оқу бөлімінде, теориялық курс толықтай «Қазақстан хореография өнерінің мұрасы» деп берілген. Онда Ш. Жиенқұлова, Д. Әбіров, З. Райбаев, Б. Аюханов, М. Тілеубаев, О. Всеволодская-Голушкевичтің шығармашылығы жөнінде жазылған. Практикалық курсы, атшабыс, секіртпе, «айналма» түрлері, «тербелу» қимылдарды орындау әдістемесі берілген.

Төртінші оқу бөлімінде, теориялық курс «Қазақ биін оқыту әдістемесі» деп берілген. Қазақ биінің хореографиялық принциптері, қазақ биінен сабақ құрастыру әдістемесі және оқыту технологиялары, қазақ биін орындау дағдысын жетілдіру және тәсілдері, қазақ биін музыкамен көркемдеу әдістемесінің негізі, қазақ би сабағын жазу жүйесі берілсе, практикалық курсы бойынша жігіттер би қимылдары мен қыздар би қимылдары толықтай ұсынылған. Осындай мазмұнды оқулық қазіргі таңда, ЖЖО-да қызмет істеп жүрген оқытушылардың «жеке кітап қорларында» бар, яғни берілген кітап бойынша оқытушылар оқыту жүйесін бір бағытта жүргізіп отыр.

Осы уақытқа дейін жазылған оқулықтардың теориялық және әдістемелік жүйесінің негізінде берілген білімді XXI ғасыр студентінің ой-өрісінің жоғары деңгейіндегі, теориялық негізі мен әдістемелік, практикалық түрде дағдыларын қалыптастыруға сай келетін оқулықтар.

Қазіргі заман талабына сай мектептер жоғары деңгейде маманданған кәсіпқой оқытушыны күтуде. Бүкіл әлем стандарттарына сай жауапкершілігі мол, тәрбие қызметіне білгір, ең талантты, оқытушы-маманды оқу үрдісіне қатыстыру қажеттігін мойындап отыр.

Хореографиялық білім беру барысында оқытушы ЖОО-да әдістемелі оқулықтарға сүйене отырып білім беріп және оны дағдылайды. Белгілі бір, білімді тәжірибе жүзінде қолданады, яғни кітап бетіне енген белгілі бір қимылдардың орындалу әдістемесін талдап, қимыл, іс-әрекет, қозғалыс дүниеге келеді.

Педагогиканың технологиялық қызметтері де үш көрініс береді:

- жобалау – педагогикалық іс әрекет пен оның мазмұнын, әрі сипатын қалыптастыру және реттеуге нұсқау болатындай теориялық тұжырымдар мен анықтамаларды қамтыған қажетті әдістемелік материалдарды (тәлім жоспары, бағдарлама, оқулықтар мен тәлім құралдары, педагогикалық ұсыныстар) дайындаумен байланысты;
- жаңалау – тәрбие және ұсыну тәжірибесін жетілдіру мен қайта түзу мақсатына орай, педагогика ғылымының замандық жетістіктерін мектеп өміріне енгізе пайдалану;
- ықпал таныту (рефлексифтік) және реттеу-түзетулер енгізу (коррекциялық) – ғылыми зерттеу нәтижелерінің тәлім-тәрбие ісіне болған әсер ықпалын бағалау және одан соңғы ғылыми теория мен тәжірибелік іс-әрекеттер байланысына қажет болып қалатын реттеу, түзетулерді іске асыру [3, 98].

«Қазақ биі» пәні бойынша «жобалау» - оқу бағдарламалары, әдістемелік оқулықтар болып табылады.

«Жаңалау» - жоғарыда айтып кеткендей, әдістемелі түрде берілген білімді тәжірибе жүзінде қолдану. Белгілі бір қимылдарды балет залдарында студенттерге үйрету, дағдылау.

«Ықпал таныту» - педагогикалық тәжірибеге байланысты, жылдан жылға белгілі бір қимылдардың жаңаруы, уақыт өте келе эстетикалық түр, сипат алуына байланысты әдістемелі құралдарға түзетулер, жаңаша көзқараспен өзгертулер енгізу, жаңа инновациялық технологияларды қолдану (CD таспа, DVD бейне таспа, фото суреттер).

Хореографиялық білім алушы студенттің «Қазақ би» өнері арқылы мәдени тұлғасы дами түседі. Себебі, берілген пән арқылы қазақ халқының тарихымен, дінімен, ділімен, дәстүрімен т.б. жақын таныс болады.

Соңғы педагогикалық зерттеулерде «тұлғаның базалық мәдениеті» түсінігі қабылданған. Адамның іс-әрекеті барысында жүзеге келетін білімдер, ептілік, дағды, ой-өріс, адамгершілік және эстетикалық даму деңгейі, ортақтасу әдістері мен формалары – бәрі қосылып, «тұлғаның базалық мәдениетін» құрайды. Тәрбие тұлғаның аталған мәдениетін дамытушы әрі қалыптастырушы бірден бір құралы [4, 112].

«Қазақ биі» пәні алғашқы сабағында меңгерілетін қимылдарына әдістемелі талдау жасау. Мәдениетке сәйкестілік принциптері қазақ би өнері арқылы білім және мәдениет арасындағы қарым-қатынасты жеке адам қоректенетін әрі өсетін орта ретінде, сондай-ақ оқытушы мен студент арасындағы қарым-қатынасты мәдениет адамы ретінде анықтайтын принциптерді дамытады.

Студенттердің шығармашылық жұмысы басталады, денені қыздыру, пластика, жұмсақтық, ой дамуы, станок жанындағы экзерсис, зал ортасындағы экзерсис, секірістер, комбинациялар, жаттығулар сияқты студенттің шығармашылық ой өрісін жан-жақты өрістететін іздену жұмыстары жалғасады. Ой толғауды талдап, шағын түрде сипаттама берілген соң, сабақ барысында әр қимылдың дұрыс орындалуы, ережесі мен мазмұнын тәжірибе арқылы қимылдың әдістемелі орындалуын ұғындыру, түсіндіру оқытушы міндетіне жатады.

Қазіргі таңда, жаһанданудың мәдениет саласында да кең ауқымда жүріп жатқандығын ескерсек, өркениеттердің тоғысуымен қатар, қазіргі жер шарындағы халықтардың көпшілігі өзіндік ұлттық көркем ерекшеліктерін сақтауға, оны қайта жаңғыртуға деген талпыныстарымен көзге түседі. Демек, әрбір этностың тілі мен ділі, ұлттық психологиясы мен дүниетанымы, мәдениеті, осы қатарда маңызды орын алатын өнердің бір түрі «би өнері». Елбасымыз Н. Ә. Назарбаев бекітіп, жүзеге асырылған «Мәдени мұра» бағдарламасының басты міндеттерін «...қазіргі таңдағы ұлттық мәдениетті, ауыз әдебиетін, дәстүрлер мен әдет-ғұрыптарды зерделеу бүгінгі күннің негізгі мақсаттарының бірі болып келеді»-деп анықтаған еді [5, 5].

Қазіргі хореографиялық білім берудің негізгі мақсаты – кәсібилігін, білімін, біліктілігін, дағдысын қалыптастыруға қол жеткізу ғана емес, қазақ биі негізінде ертеңгі қоғамның белсенді азаматы бүгінгі жастарымыздың өнегелі тұлғасын қалыптастыру болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі/ Жалпы редакциясын басқарған Т.Жанұзақов. – Алматы. 2008.
2. Муханбетжанова Ә. Педагогиканы оқыту әдістемесі: Оқулық.- Алматы: ЖШС РПБК «Дәуір», 2011.
3. С.Б. Бабаева, Ш.Б. Оразова, Қ.С. Бабаева. Педагогика: жалпы негіздері және тәрбие теориясы. Оқу құралы.- Алматы: Заң әдебиеті, 2008.
4. Бабаева С.Б., Оңалбек Ж.К. Жалпы педаггогика: Оқулық. – Алматы. 2011.
5. 2004-2006 жылдарға арналған «Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасы туралы // Қазақстан Республикасының Президенті мен Қазақстан Республикасы Үкімет актілер жинағы. – Астана, 2004. - №

Ankisheva G.S.,Zhumabaeva G.A.

INTONATION EXERCISES ON THE SOLFEGIO LESSON

Анкишева Г.С., Жумабаева Ғ.А.

«СОЛЬФЕДЖИО» САБАҒЫНДАҒЫ ИНТОНАЦИЯЛЫҚ ЖАТТЫҒУЛАР

Сольфеджио негізінен бірқатар тәжірибелік дағдыларды қалыптастыруды көздейтін тәжірибелік пән. Балалар музыка мектебін (БММ) аяқтағанда оқушы өзінің алған білімдері мен дағдыларын – таныс және таныс емес музыкалық үзікті дұрыс, әрі интонациялық тұрғыдан нақты айтуды, әуен және қиын емес сүйемелдеу құрастыруды, музыкалық сөйлемді, мәтінді жазуды және т.б. іс-тәжірибеде қолдана алуы керек. Мұндай дағдыларды қалыптастыру үшін сабақ барысында «Сольфеджио» сабағының тәжірибелік мәнділігіне зор көңіл бөлінеді.

Сольфеджионы оқыту бағдарламасы сабақта оқушылардың негізгі музыкалық қызметтерін қолдануды қарастырады: музыка тыңдау, есту анализі, әндету, парақтан оқу, нота сауаттылығы, музыкалық-ырғақтық жаттығулар, интонациялық жаттығулар.

Әр түрлі вокалдық-интонациялық жаттығулар оқушылардың ішкі есту әсерлерін жинақтау үшін қолданылады. Жаттығулар есту анализі және жат жазу кезінде ән айту элементтерін үйренуге көмектеседі. Бірақ, олардың негізгі мақсаты – парақтан оқу дағдысын тәрбиелеу үшін қор жасау. Тек осы жаттығулар ғана музыкалық қабілеттерді, ең алдымен, музыкалық естуді дамытудағы негізгі әдістемелік амал болып табылады.

Музыкатануда Б.А. Асафьевтың интонация туралы оқулығы пайда болғаннан бастап ғылымда интонациялық сөздікті әртүрлі мәні мен қырынан оқытатын біртұтас бағыт пайда болды. Б.В.Асафьевтық музыкалық өнердің интонациялық табиғаты туралы оқытуы бойынша мелодиялық есту біртұтас музыкалық естудің жетекші құрамы ретінде қарастырылған. Сондықтан, ең алдымен тондардың мелодиялық өзара қатынасының заңдылықтары кеңінен ашылған. Бұл заңдылықтар күрделілеу, тіпті, музыкада өте сирек кездесетін немесе қолданысқа енді еніп жатқан әуендік және үйлесімдік интонациялардың құрылуының негізін жасайтын алфавит сияқты.

Б.В.Асафьевтың жан-жақты мұрасының ішінде музыкалық қабылдау мәселесіне үлкен орын берілген. 1930 жылы Б.В.Асафьев «Музыкальная форма как процесс» атты кітабын жазады. Онда интонацияны оқытудың негізі берілген. [3] Кешірек бұл оқыту оның «Интонация» атты екінші кітабында нақты, әрі тереңірек талданады (1942). Онда адамның санасында, оның есту елестетуінде сақталған «интонациялық қор» «музыкалық-интонациялық сөздік», және осы сөздіктің қалыптасу механизмі туралы айтылады. [2]

С.С.Скребковтың, Л.А.Мазельдің, Ю.Н.Тюлиннің және басқа да авторлардың сольфеджиоға тікелей қатысы жоқ теориялық еңбектерінде, парақтан оқу, әуенді жазу және естіп сараптау сияқты тәжірибелік дағдыларға да бөлектеп көңіл бөлінген.

Вокалдық-интонациялық жаттығулар оқушылардың сольфеджио пәнінде алған теориялық мәліметтерін іс-тәжірибеде бекітуге мүмкіндік береді. Интонациялық жаттығулармен жұмыс кезінде педагог әндету сапасын (интонация, тіркес тазалығы, дем еркіндігі, созылыңқы, легатоға әндету) мұқият қадағалауы керек. Сольфеджиолау кезінде мақамжүйелік оңтайланудың ролі зор.

Бастапқы кезеңде интонациялық жаттығуларды хормен немесе топпен айту пайдалы, содан соң ғана жеке орындауға көшкен дұрыс. Интонациялық жаттығулар басында орташа екпінде, еркін ырғақта және педагогтың қол меңзеуімен орындалады. Онан соң, интонациялық жаттығуларды ырғақтық тұрғыдан реттеу қажет. Жаттығуларды ладта, немесе белгілі бір дыбыстан беруге болады. Ладтық-интонациялық жаттығуларға: гаммаларды (мажорлық, минорлық), ладтың бөлек сатыларын бөлектеп және олардан құралған әуендік оралымдармен, мақамжүйелік секвенцияларды, ладтағы аралықтар мен аккордтарды байыпталуымен әндету, т.б. жатады.

Ладтың сатыларын сезініп қабылдаудағы көрнекілік үшін қазіргі кезеңдік бастапқы музыкалық білім беру жүйесінің элементтерін қолдануға болады, мысалы, сатыларды болгарлық бағана, венгердің қарасты сольмизациясы жүйесіндегі қол белгілері арқылы, сол сияқты басқа да тәсілдермен (сатыларды қолдың саусақтары арқылы санмен көрсету, сатыларды таблицамен әндету, сатылардың реттік белгісін көрсететін рим сандары салынған парақшалар арқылы және т.б.).

Функционалдық-үйлесімділік естуді, тізбекті және ансамбльдік сезінуді тәрбиелеу мақсатында көп дауысты сольфеджиолауға даярлау жаттығулары ретінде аралықтарды, аккордтарды және олардың айналымдарын үйлесімді дыбысталуында әндету қажет.

Ладтық жаттығулармен қатар өткен аралықтар мен аккордтарды берілген дыбыстан әндетумен жүйелі түрде айналысу маңызды (әуендік және үйлесімді түрде).

Вокалдық-интонациялық жаттығуларды көп жағдайда сабақтың бастапқы кезеңінде, дауыс қыздыруда, немесе сольфеджиолау алдында қолданады. Бұл негізгі дағдыларды тәрбиелеудің көмекші амалы болғандықтан, оған өте көп уақыт бөлудің қажеттігі жоқ. Интонациялық жаттығулар үшін вокалдық құралдар ретінде музыкалық әдебиеттерден үзінділер, сол сияқты педагогтың өзі құрастырған жаттығулар қызмет ете алады.

Музыкалық құралдардың екі түрлі мазмұны болатынын ерекше атап кеткіміз келеді: стилистикалық сөздікті құрайтын нақты шығармалардың интонациялық мазмұны және оқыту сөздігін құрайтын теориялық түсініктеме ретіндегі ладтардың интонациялық мазмұны. Екі сөздік те әдістемелік жұмыстың екі жағын құрайды:

Естудің дыбыстық деңгелігі рефлекторлық механизмдерге тәуелді болғандықтан, әдістеме дұрыс болған жағдайда олардың дамуы мен жетілдіруіне қол жеткізуге болатындықтан. Бұл мәселені кеңінен қарастыратын әдістемелік жұмыстардың ішінде – В.А.Вахромеевтың, Е.В.Давыдовтың, С.Е.Максимовтың, А.Л.Островскийдің және т.б. еңбектерін атауға болады. [1]

Естуді тәжірибелік дамыту бойынша Жанет Макогейдің құралы қызықты болып табылады. Онда әртүрлі: аралықтарды, аккордтарды, аккордтық тіркестерді, аккордтарды мақамжүйеде байыптауымен әндету, үндестіктерді, ырғақтық бағдарды есту арқылы ажырату сияқты есту дағдыларын дамытуға арналған әртүрлі жаттығулармен қатар ырғақтық партитуралар ұсынылған.

Шет елдік оқу құралдарының ішінде сол сияқты Л.Даниэлдің жұмысын атауға болады. Аталмыш әдістемелік нұсқаулық сольфеджио пәні бойынша сабақтарды құру әдістемесі үшін және оқушыларды белсенділендіру үшін бай құралдар береді.

Әдістемелік нұсқаулықтардың келесі тобы музыкалық тілдің әртүрлі элементтерін әндету және парақтан оқу сияқты жұмыс формаларын қарастырады. Интонациялау мәселесіне арнайы бірнеше жұмыс бағытталған. Өз міндетін аралықтар арқылы ладтың сатыларын дұрыс интонациялау және аралықтарды ладтың сатылары арқылы интонациялау деп қарастыратын шет елдік құралдардың ішінде: Л.Даниэлдің, М.Долекиланың, В.Кулинскийдің еңбектерін атап айтуға болады.

Интонациялау процесінде «интонация» ұғымына назар аудару қажет. «Интонация» және «Интонациялау» сөздерінің түбірі бір. Бұл сөздердің негізінде «тон» - белгілі бір биіктіктегі дыбыс деген ұғым жатыр. Бірақ, бір түптес ұғым бола тұра, олар музыкалық өнердің санадан тыс көріністерін белгілейді. Егер «интонация» музыканың мазмұндылығына, оның айқындаушылығына меңзесе, «интонациялау» - сол интонацияны нақты дыбыстық шығармашылықта көрсетуге меңзейді.

«Интонация» терминін қолданысқа енгізген Б.Л.Яворский. Ол интонацияны музыкадағы айқындағыштықтың негізі ретінде қарастырған. Бірақ та, белгілі болғандай Б.В.Асафьев «интонация» ұғымын кеңінен қолдана бастады, ол интонацияны оқытуды жасады. Оқымысты «интонация» ұғымын: интервал, әуен, әуендік фраза, әуендік тұрғыдан саналанған үйлесімділікті біршама кең, әрі жан-жақты етіп ұғындырды. [1]

Қазіргі кезеңдегі естіп қабылдау әдістемесі интонациялауды екі аспекттен қарастырады: бір жағынан ол музыканы саналау амалы, екіншіден – естуді тәрбиелеу амалдарының бірі.

Жаттығуларды таңдауда және оларды орындау тәсілін түсіндіруде педагог неғұрлым зор салмақты: бір жағынан оқушылардың есте сақтауы, елестету қабілеттіліктері және шығармашылық тапқырлығына түсірсе, екінші жағынан – жаттығулар оқушылардың тіркесті, ладты, ырғақты сезінуіне және әуендік, үйлесімділік естуін дамытуға бағытталуы керек.

Қарапайым байланыстардағы және жеңіл ырғақтық безендірулердегі музыканың элементтерін көрсететін жаттығулар, оқушылардың зейінін белгілі бір элементке, немесе техникалық тәсілге, сол сияқты музыкалық тілдің элементтеріне аударуға мүмкіндік береді. Жаттығулардың бірте-бірте күрделіленгені, әр түрлі тартымды формаларда, оқушылардың жеке басылық ерекшеліктерін ескере отырып жүргізілгені дұрыс. Сонымен қатар, жаттығулар әуенді, ладтық және ырғақтық тұрғыдан шынайы табиғи, белгілі бір деңгейде аяталған болуы керек. Тәжірибеде тексерілген, әлдеқайда сәтті болған тәсілдер бір педагогтан екінші педагогқа беріле отырып, жұмыс жүйесінің негізін құрайды.

Сольфеджио сабақтарында музыкалық мысалдарды таңдау көп жағдайда жұмыс жасау жағдайы мен топ құрамына байланысты болады. Әр түрлі интонациялық жаттығулар ішкі есту

елестетуді дамытуға қызмет етеді және естудің гимнастикасы сияқты, оның әр қырын дамыту амалы болып табылады. Олар музыкалық тілдің әртүрлі элементтерін қабылдауды жетілдіруге, оларды орындау дағдыларын меңгеруге мүмкіндіктер береді.

Кейінгі интонациялық жаттығулар есту арқылы сараптау, жат жазу кездерінде осы элементтерді тануда көмектесуі тиіс. Бірақ олардың негізгі мақсаты – парақтан оқу дағдысын тәрбиелеудің негізін құрау болып табылады.

Интонациялық жаттығуларды көптеген белгілері арқылы топтастыруға болады. Мысалы: дауыстарының саны бойынша – бір немесе екі даусты; әдістемелік белгілері бойынша оларды төмендегідей бөлуге болады: ладтағы жаттығу, берілген дыбыстан, сүйемелдеусіз және үйлесімлідік сүйемелімен. Олардың барлығымен жұмыс параллельді түрде жүргізіледі.

Жаттығуларды орындау формалары әр түрлі болуы мүмкін: хормен, топпен, жеке әндету, сол сияқты – дауыстап және іштей әндетуді кезектестіру «тіркестігі», дауысты дыбысқа, буындарға сольфеджиолау, жабық ауызбен, сөз мәтінімен әндету, т.б.

Жаттығулар орындау кезінде бірқалыпты ырғақты, жайлы екпінді таңдаған жөн. Жаттығуларды әндету процесінде екпін мен штрихтарды ауыстырып отырған пайдалы. Бұл қосымша техникалық қиындықтарды туындатады, әрі музыкалық материалды жақсы игеруге ықпал етеді. Сабақтың барысында оқушылар интонациялық жаттығулар, гаммалар, парақтан оқу мысалдары болмасын, не айтса да, педагог әндету сапасына аса назар аударуы керек. Интонациялық жаттығуларға құралдар ретінде: тетрахордтар, гаммалар, гамманың сатылары, әуендер, аралықтар, аккордтар, тіркестер, тоналдықтағы, модуляциялық секвенциялар қызмет етеді.

Әдетте, жаттығуларды әндетудің бастапқы кезеңінде оны үйлесімділік сүйемелдеумен жүргізу қажет, кейін, біртіндеп жалаң айтуға көшкен дұрыс. Көп дауысты жаттығуларды жұмыс барысына ертерек енгізіп, параллельді түрде жұмыс жасаған пайдалы.

Әдебиеттер:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.
2.Асафьев Б.В. Интонация. М.: 1942.
3.Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. М.: 1978.
4.Давыдова Е. Сольфеджио, 5 класс. М.: Музыка, 1991
5.Давыдова Е. Сольфеджио, 4 класс. М.: Музыка, 1991
6.Калужская Т. Сольфеджио, 6 класс. М.: Музыка, 1996.
7.Барабошкина А. Сольфеджио6 1 класс. М.: Музыка 1988.
8.Барабошкина А. Сольфеджио6 1 класс. М.: Музыка 1991.

Argingazinova Culnara

THE STRUCTURE AND CONTENT METHODICAL COMPLEX ON THE SUBJECT OF "MUSIC" FOR 6 AND 7 CLASSES 12-YEAR-OLD SCHOOL

Аргингазинова Г.Б.

СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ ПО ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКА» ДЛЯ 6 И 7 КЛАССОВ 12-ЛЕТНИХ ШКОЛ

Образование в XXI веке является наиболее динамично развивающейся сферой социально-культурной жизни людей. Основные приоритеты образовательной политики, ее нормативно-правовая база определены в таких основополагающих, стратегических документах, как Закон Республики Казахстан «Об образовании», Закон Республики Казахстан «О науке», «Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011-2020 годы», «Национальный план действий по развитию функциональной грамотности на 2012-2016 годы» [4, 5, 2, 7].

Среди целей развития образования «Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011–2020 годы» указывает переход на 12-летнюю модель обучения [2]. Новая модель 12-летней школы требует обновления содержания образования, создания учебных программ, учебников, мониторинг способности учащихся применять полученные знания в учебных и практических ситуациях, а также обеспечения адекватных материально-технических, психолого-педагогических и технологических условий обучения школьников. Поэтому в качестве одной из важнейших задач, обеспечивающих модернизацию содержания 12-

летнего школьного образования, «Национальный план действий по развитию функциональной грамотности на 2012-2016 годы» рассматривает задачу создания стандартов, учебных планов, программ и разработку учебно-методического обеспечения образовательного процесса [7].

В этой связи представляется возможным рассмотреть структуру и содержание учебно-методических комплексов по предмету «Музыка» для 6 и 7 классов для 12-летних школ (Аргингазиновой Г.Б., Джумабаевой Ф.Т.), участвующих в эксперименте по внедрению 12-летнего образования в школах РК.

Учебный предмет «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летних школ ставит своей задачей развитие эстетического, художественного восприятия мира, воспитание музыкального вкуса учащихся, потребности в общении с прекрасным в жизни и в искусстве.

Если в 11-летней школе изучение предмета «Музыка» завершается в 6 классе, то в 12-летних школах, согласно ГОСО РК Начального образования. Основного среднего. Общего среднего образования (2008г.) курс «Музыка» проходят в течение семи лет, что является положительным фактором, позволяющим представить к изучению в 7 классе темы, предполагающие способность учащихся к более сложным видам познавательной деятельности.

Учебно-методические комплексы для 6 и 7 классов 12-летних школ включают Программу, учебник «Музыка», «Творческую тетрадь», «Методическое руководство для учителей» с нотным приложением, фонохрестоматию. Как важнейшие элементы содержания образования и организации процесса обучения программа учебного предмета, учебник, методические пособия для учителей и дидактические учебные пособия для учащихся определяют круг знаний, умений и навыков, с их помощью обеспечивается формирование базовых, ключевых, предметных компетенций.

Актуальность программ «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летней школы обусловлена необходимостью осмысления роли музыкального искусства как феномена культуры в процессе становления личности. Основная задача программ - создание условий для духовной самореализации и интеграции личности школьника в национальную и мировую культуру, через изучение казахской, восточной, западноевропейской, русской музыкальных культур. В начале нового тысячелетия освоение ценностей и норм, обычаев, традиций казахской, восточной, западноевропейской, русской музыкальной культуры приводящих к становлению духовно-личностных качеств ребенка и отвечающих гуманистическим запросам общества, осознается как острая необходимость.

Мы разделяем точку зрения педагогов-музыкантов Ю.Б. Алиева, Л.А. Безбородовой о том, что: «Высшая цель школьного музыкального образования заключается в передаче ценного духовного опыта поколений, сконцентрированного в музыкальном искусстве в его наиболее полном и всестороннем виде и развитии на этой основе положительных черт и свойств личности каждого ребенка» [1, с.18]. На нравственное значение музыкального образования в воспитании школьников указывает также Д.Б.Кабалевский: «Обучение музыке - средство, воспитание музыкой - цель» [6, с.24], подчеркивая, что музыкальное обучение и развитие не могут быть самоцелью, но являются средством духовного воспитания личности.

Программы «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летней школы составлены на основе ГОСО РК Начального образования. Основного среднего. Общего среднего образования (2008г.) [3]. Они определяют содержание, формы и методы обучения предмету «Музыка» в 6 и 7 классах 12-летней школы, круг основных компетенций, знаний, умений и навыков, подлежащих усвоению учащимися, основные воспитательные, образовательные, развивающие задачи, общую научную и духовно-ценностную направленность преподавания предмета, оценок событий, фактов.

Программы включают в себя пояснительную записку, в которой дается общая характеристика предмета, его цели, задачи, характеристика методологических принципов отбора содержания, общих и художественных принципов дидактики, компетенций, межпредметных связей, обусловлена структура расположения учебного материала по учебным четвертям.

Основное содержание включает тематику учебного года и четвертей, характеристику основных содержательных линий, общеучебных умений, навыков, видов музыкальной деятельности, примерный репертуарный план, требования к уровню подготовки учащихся.

Основной темой учебного года в 6 классе является «Великая музыка великих времен». Объектом учебного предмета «Музыка» для 6 класса 12-летней школы является народная, классическая, современная, популярная музыка. Предлагаемые для изучения произведения

казахской, восточной, западноевропейской, русской музыки должны в будущем составить культурный музыкальный багаж школьника.

Предметом изучения являются история развития музыки как вида искусства, содержание музыкальных произведений, музыкальные стили и жанры, музыкально-выразительные средства, музыкальные инструменты, практическая музыкально-творческая деятельность.

Материалом изучения служат наиболее значительные образцы профессиональной (композиторской) и народной музыки, литературные, информационные источники по истории и теории музыки, о жизни и творчестве композиторов, исполнителей, истории музыкальных коллективов и др.

Изучение столь разной на первый взгляд музыки, например казахский жыр, эпос, кюй, индийская рага, восточный маком, способствует постепенному вовлечению учащихся в конкретную национальную культуру. Это приводит к пониманию форм мышления, манеры, норм поведения, характерных для определенного типа культуры, для определенного исторического периода.

Тематика 1 четверти: «Музыка великой степи». Учащиеся изучают эпический жанр казахской музыки, особенности творчества и роль жырау в культуре казахов, знакомятся с традиционными эпическими школами (Мангыстауской, Сырдарьинской), устно-профессиональным творчеством казахских кюйши, салов и сере.

Тематика 2 четверти: «Шедевры музыки Востока». К изучению представлены индийская рага и азиатский маком, которые являются, также, как и казахский эпос, наиболее древними традиционными формами устно-профессиональной музыки Востока. Задача учителя - обозначить общность между этими жанрами, как памятниками культурного наследия и истоками профессиональной музыки Востока и Великой Степи. Также во второй четверти изучается творчество ярких представителей казахской музыкальной культуры - Курмангазы, Даулеткерея, Дины, Абая и современных казахстанских композиторов А.Жубанова, Е.Брусиловского, Е.Рахмадиева.

Тематика 3 четверти: «Музыкальное искусство народов мира» знакомит с музыкальными шедеврами великих западноевропейских композиторов И.С.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Э.Грига, К.Сен-Санса.

Тематика 4 четверти: «Легенды русской музыки» посвящена музыке русских композиторов М.Глинки, П.Чайковского, А.Бородина, С.Прокофьева и Г.Свиридова.

На примере наиболее известных и доступных детям произведений мировой музыкальной классики, имеющих равное значение для любого народа, для любой национальности, учащиеся продолжают знакомиться с великими композиторами всех времен и народов. Особенностью данной программы является то, что изучение творчества композиторов происходит в целостности, предполагая как слушание инструментальных произведений композитора, так и исполнение их вокальных произведений. Для изучения предлагаются также песни современных композиторов Казахстана, еще неизвестные широкой публике. Репертуар для пения составлен с учетом голосовых возможностей и физиологических возрастных особенностей развития голосового аппарата учащихся 6 класса.

Для закрепления учебного материала каждой четверти предлагаются тестовые задания, занимательные шарады, ребусы, музыкальные загадки, помогающие определить степень усвоения музыкального материала учащимися.

7 класс является завершающим курсом предмета «Музыка». Опираясь на уже полученный музыкальный опыт учащихся, программа рассматривает разнообразные явления музыкального искусства Казахстана в их взаимодействии с художественными образами других искусств - литературы, изобразительного искусства, театра и кино.

Особенностью данной программы является то, что основную часть репертуара составляют лучшие образцы казахской музыкальной классики (народной, профессиональной, эстрадной), звучащие в исполнении наших современников. Репертуар для пения включает в себя произведения классиков и песни молодых композиторов Казахстана, еще неизвестные широкой публике. Подобранный репертуар для пения составлен с учетом возрастных особенностей и возможностей голосового аппарата учащихся 7 класса.

Основная тема учебного года в 7 классе - «Звучащие образы искусства Казахстана». Тема 1 четверти: «Музыка и слово», тема 2 четверти: «Музыки и живопись», тема 3 четверти: «Музыкальные портреты современников», тема 4 четверти: «Прекрасен мир поющий – и ты с

ним вместе пой». Тематические названия разделов программы и учебника выражают художественно-педагогические идеи четверти, года.

Изучение данных тем призвано сформировать у учащихся представление о многогранных связях музыки с другими видами искусств. Тема года раскрывает своеобразие и богатство человеческих чувств, представлений, мыслей, отображающих окружающий его мир в музыкальных, живописных, литературных произведениях. На примере знакомства с творчеством известных исполнителей и композиторов Казахстана у учащихся формируется также понимание роли музыки в современной жизни общества.

Тематика первой четверти «Музыка и слово» рассматривает синтез музыки и литературы, проявляющейся в музыкально-литературных жанрах романса, симфонической поэмы, оперы и кино. Музыкальный материал составлен из произведений различных жанров композиторов Курмангазы, Е.Брусиловского, А.Жубанова, Л.Хамиди, М.Тулебаева, Г.Жубановой.

Тематика 2 четверти: «Музыка и живопись» раскрывает взаимодействие живописи и музыки на примерах изучения образцов «живописной музыки» композиторов Казахстана Е.Р.Рахмадиева, С.Ж.Еркимбекова, Ш.Калдаякова, Л.А.Хамиди, Н.Тлендиева, С.Мухамеджанова, Е.Г.Брусиловского и «музыкальной живописи» известных художников Казахстана Сахи Романова, А.Галимбаевой, Г.Исмаиловой, К.Тельжанова, Е.Федоркина. Произведения изобразительного искусства выполняют функцию эмоционально-эстетического фона восприятия музыки, позволяя учащимся устанавливать разнообразные интонационно-образные связи музыки с историей, литературой, различными видами изобразительного искусства, художественной фотографией, способствуя развитию ассоциативного мышления.

Тематика 3 четверти: «Музыкальные портреты современников» знакомит учащихся с известными музыкантами (исполнителями инструментальной, вокальной музыки, дирижерами) современного Казахстана, чье творчество признано на мировом уровне – Ж.Аубакировой, А.Мусаходжаевой, Н.Усенбаевой, А.Бурибаевым, К.Ахмедьяровым, А.Улкенбаевой.

Тематика 4 четверти: «Прекрасен мир поющий – и ты с ним вместе пой!» учитывает интерес школьников к популярной, эстрадной музыке и посвящена изучению творчества композиторов Ш.Калдаякова, Е.Хасангалиева, С.Байтерекова, Н.Тлендиева, чьи песни представлены в исполнении звезд казахстанской эстрады Р.Рымбаевой, вокально-инструментального ансамбля «Дос-Мукасан», М.Жунусовой, А.Жорабаевой.

Учебники «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летней школы являются основным средством обучения. Учебники выполняют информационную, систематизирующую, интегрирующую, координирующую, развивающе-воспитательную, обучающую функции, а также функцию закрепления материала и осуществления детьми самоконтроля.

Содержание и структура учебников соответствует разработанным программам, построено по тематическому принципу, организует самостоятельную деятельность школьников по усвоению учебного материала. В них представлен учебный, нотный материал по различным видам музыкальной деятельности. В конце учебников размещены проверочные тесты по теме каждого раздела, даны ответы-ключи на рабусы, загадки, кроссворды, встречающиеся в учебнике. В учебники включен «Глоссарий», «Музыкальный словарь», представляющие музыкальную терминологию на языке оригинала и перевод, определение основных музыкальных понятий, которые могут использоваться учащимися в качестве дополнительного источника информации при изучении тем.

Содержание каждой темы учебного года раскрывается в учебном материале для чтения, кратком исполнительском анализе произведений для слушания с образцами нотного текста. Песенный репертуар представлен в виде нотной записи мелодии песни, поэтического текста куплетов песни, творческие задания даны в виде загадок, ребусов, кроссвордов.

Литературный ряд учебника (сведения о композиторах и их произведениях, стихи, сказки и легенды, загадки и др.) призван усилить впечатления от звучащей на уроках музыки, способствовать развитию живой и выразительной речи учащихся. Система творческих заданий, тестов в конце каждого раздела развивает творческую активность учащихся.

Нотная графика в учебниках служит наглядной иллюстрацией интонационного образа конкретного музыкального произведения, является ориентиром для освоения его жанровых особенностей, непосредственно знакомит с нотной грамотой. Нотная запись мелодий, главных тем музыкальных сочинений помогает освоению элементов музыкального языка, средств

музыкальной выразительности, помогает найти соответствие между нотным выражением и слышимым звучанием.

Портреты, фотографии композиторов, исполнителей, изображения музыкальных инструментов, иллюстрации к музыкальным произведениям служат пояснением к основному тексту, помогают выразить его смысл, развивают наглядно-образное мышление.

Содержание учебника тесно связано с тематикой заданий, представленных в *Творческих тетрадях*. Работа учащихся с творческими тетрадями направлена на закрепление основных понятий, музыкальных терминов, которыми они по мере накопления музыкально-слухового опыта постепенно начинают овладевать, используя в своей музыкальной деятельности, развитие практических умений и навыков. Учащиеся должны определить имена, фамилии композиторов, даты их жизни, авторов произведений, вокальные, инструментальные жанры, названия инструментов симфонического оркестра, духовые восточные инструменты, типы хоров, певческие голоса. Также в творческие тетради включены сведения и задания по музыкальной грамоте (ноты первой, второй октавы, ноты в басовом ключе, длительности, размер, ритм, паузы). Задания представлены в виде увлекательных, разнообразных ребусов, тестовых заданий, шарад, музыкальных загадок, а также творческих заданий по воплощению звуковых образов музыкальных произведений в вокальном или пластическом интонировании, слове, рисунке и др.

Деятельностный, личностно-ориентированный подход актуализирует самостоятельную работу учеников с творческими тетрадями, которые несут функцию обучения, закрепления материала, осуществления детьми самоконтроля, позволяют системно организовать процесс самостоятельной, познавательной деятельности. Компетентностно-ориентированные задания позволяют проявить творческий подход, стимулируют познавательную активность, формируют навыки работы с дополнительной литературой, способность анализа и обобщения различной информации, позволяют учащимся осуществлять самоконтроль знаний. Работая с творческими тетрадями, ученики развивают свои аналитические, оценочные способности, приобретают навыки по систематизации, обобщению и обработке учебной, дополнительной, музыкальной информации.

Методическое руководство для учителей 6 и 7 классов 12-летних школ является важным компонентом учебно-методического комплекса, т.к. раскрывает основные идеи программы. Методическое руководство включает годовой тематический план, описание технологий, характеристику методов, способов, форм и приемов работы на уроке музыки, информацию культурологического, музыковедческого, исторического характера, сведения о композиторах, отдельных сочинениях, нотный песенный репертуар. Методическое руководство также содержит дополнительный материал, который может быть использован учителем при подготовке к уроку.

В методическом руководстве подчеркивается, что учитель может самостоятельно распределять время на изучение каждой темы. Это связано с пониманием факта, что для глубокого изучения некоторых тем, формирования и закрепления навыков по разнообразным видам музыкальной деятельности требуются продолжительное время. Также, обычно на учителя музыки ложится обязанность по подготовке концертных программ к различным праздничным датам, конкурсам, традиционным концертам в конце учебного года, что требует дополнительного времени.

Учителю предложены *фонохрестоматия,* включающая в себя весь музыкальный материал для слушания, *нотная хрестоматия* с основным и дополнительным песенным репертуаром и также материалом для слушания.

Современная компетентностно-ориентированная парадигма образования требует обновления содержания музыкального образования, соответствующего динамичным запросам современного общества по предоставлению подрастающему поколению возможности получить качественное общее среднее образование. В этой связи содержание рассматриваемых программ по предмету «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летних школ направлено на приобретение учащимися навыков ведения самостоятельных исследований, на широкое применение педагогических технологий, способствующих формированию познавательной мотивации и учитывающих дидактический потенциал информационных технологий.

Таким образом, представленные учебно-методические комплексы по предмету «Музыка» для 6 и 7 классов 12-летних школ позволяют целостно сформировать достаточный уровень эрудиции в сфере искусства, дать учащимся систему знаний и ценностных ориентиров

на основе собственной музыкально-творческой деятельности и опыта приобщения к выдающимся явлениям музыкальной культуры, а также сформировать у них позитивные взгляды на будущее, глубокое знание и уважение к национальной культуре и традициям, воспитать открытость и уважение по отношению к другим культурам.

Литература:

1. Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учеб. пособие для студ. муз. фак. педвузов. — М.: Издательский центр «Академия», 2002. — 416 с.
2. Государственная программа развития образования Республики Казахстан на 2011 – 2020 годы от 07.12.2010 года № 1118
3. Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан. 2.003-2008 Начальное, основное среднее, общее среднее образование. Основные положения. Утвержден приказом МОН РК № 616 от 19 ноября 2008 года. – Астана, 2008. – 76 с.
4. Закон Республики Казахстан «Об образовании» от 27.07.2007 г. №319-III
5. Закон Республики Казахстан от 18.02.2011 N 407-IV ЗРК "О науке"
6. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Воспитание ума и сердца: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1981. - 192 с.
7. Национальный план действий по развитию функциональной грамотности школьников на 2012 - 2016 годы. Утвержден Постановлением Правительства Республики Казахстан от 25 июня 2012 года № 832

Askarova Madina

SOME ASPECTS OF EDUCATION OF THE VAUDEVILLE VOCALIST

Аскарова М.А.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПИТАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

«Человеческий голос обладает огромными выразительными возможностями. Он, пожалуй, самый удивительный музыкальный инструмент на свете. Сначала был *голос*, и только потом люди научились изготавливать музыкальные инструменты, играя на которых можно было подражать *голосу*. Так они и идут вместе – голос певца и звук инструмента. Иногда они подражают друг другу, иногда соревнуются друг с другом, но всегда поддерживают и обогащают друг друга» [1].

Формирование эстрадного певца – длительный многомерный процесс, различными аспектами которого являются музыкальная образованность, подбор репертуара, исполнительский стиль, имиджмейкерство, наличие художественного вкуса и другие составляющие.

Из своего небольшого опыта на педагогическом поприще, я сделала вывод, что работу постановки голосового аппарата и работы над культурой пения, необходимо начинать исходя из физиологического принципа единства голосообразования, используя многие методические приемы школы академического пения, которые за многовековую практику академического вокального искусства достаточно глубоко изучены и нашли широкое отражение в различных научных и методических трудах. Было бы несправедливо обходить их стороной в практике обучения эстрадному и джазовому пению.

По мнению Народного артиста РК Лаки Константиновича Кесоглу, имеющего большой практический опыт в педагогике, специальной эстрадной методики вокала не существует. Вокал един для всех. Эстрадный певец, в отличие от певца академического направления воспитывается на лучших образцах эстрадной песни различных жанров направлений эстрады – джаза, поп - и рок-музыки. Кроме того, «…Эстрадный певец должен пройти хорошую вокальную школу, знать основные положения классической школы. Навыки не должны быть догмой, а должны помочь ему решать те или иные задачи, которые ставит перед ним исполняемое произведение» [2]. Поэтому существует ряд особенностей в деле воспитания эстрадного певца. Прежде всего, осветим вкратце классическую вокальную методику.

«Работа над голосом – это очень длительный путь развития, который требует огромного терпения и внимания не только педагога, но и самого учащегося, - считает Л.К. Кесоглу. В годы учения закладываются лишь необходимые основы, как бы фундамент, который дает певцу

возможность совершенствовать свое вокальное мастерство. А дальше все зависит от стремления самого певца, как говорится «все приходит с годами» [2].

Следует отметить, что особенно необходима и полезна постепенность в расширении диапазона голоса певца. Вокальные упражнения следует начинать с середины диапазона, то есть «с натуральных тонов – без всякого усилия берущихся», постепенно доводя «до возможного совершенства». Таким образом, последовательность и постепенность как вокально-техническая, так и художественно-исполнительская имеют громадное значение» [4].

В классах эстрадного пения нет четкого разделения голосов по типам – эта характерная деталь весьма важна в процессе воспитания голоса эстрадного певца: данный процесс протекает весьма индивидуально, потому, что в ходе работы над диапазоном звучания голоса нельзя потерять его характерные индивидуальные особенности. Именно поэтому многие педагоги в процессе обучения применяют индивидуально-личностный подход с учетом не только возрастных, но и всех характерных индивидуальных особенностей строения голосового аппарата обучающегося.

Прочитав книгу Сэтта Ригза «Как стать звездой», я пришла к выводу, что следующий весьма важный момент в подготовке эстрадного певца – *обучение пению в речевой позиции*, которое является самым приемлемым в данном виде творческой деятельности. «Большинство певцов используют излишние мускульные усилия во время пения. Мышцы, которые обычно участвуют в пережевывании и проглатывании пищи, а также в расширении горла при нехватке кислорода в легких, используются для управления гортанью – ее подниманием и опусканием. Обычно это делается тогда, когда нужно взять трудную ноту, увеличить громкость либо «улучшить» качество звука. Мы называем эти мышцы *внешними*, потому что они располагаются вне гортани» [6].

Когда используются внешние мышцы для контроля голоса, в некоторой степени стесняется свободное колебание голосовых связок внутри гортани и изменяется взаиморасположение (да и состояние в целом) резонансных полос над ней. В результате получается затрудненный и несбалансированный звук.

Только при расслабленной гортани в стабильном положении наши связки могут легко взаимодействовать с потоком выдыхаемого воздуха, создавая высоту и интенсивность исходного звука. Только расслабленное, стабильное положение гортани обеспечит звуку баланс низких, средних и высоких гармонических составляющих, и, как хороший музыкальный центр, певец никогда не будет звучать «тускло» на низах и «дребезжащее» на верхах.

Однако есть еще и другая важная причина, по которой гортань нужно освободить от воздействия внешних мышц. Многие из этих мышц участвуют в речевом процессе, и их вмешательство в создание звука неизбежно отрицательно сказывается на артикуляции. Очень трудно формировать гласные и произносить согласные, когда мышцы, контролирующие язык и челюсти, одновременно пытаются контролировать звук. Создание звука при помощи внешних мышц похоже на безнадежную битву, при которой и звук, и произносимые слова являются пострадавшими.

Обычно, когда мы разговариваем в тихой удобной манере, внешние мышцы не участвуют в работе гортани. Это происходит потому, что в первую очередь нас заботит не звук, а передаваемая информация. Поэтому наша гортань остается относительно в стабильном или, как мы это называем, *речевом положении*. Такое положение является идеальным положением, или *позицией*, для пения.

Если научиться извлекать и поддерживать звук в такой удобной *речевой позиции* во время пения, то можно петь, извлекая звуки так же легко, как это делается (или должны делать) при разговоре. При этом не будет никаких отличительных ощущении в работе рта и горла. И звуки, и произносимые вами слова будут ощущаться и звучать естественно.

Помимо постановки голоса и дыхания существует ряд задач, которыми необходимо овладеть эстрадному вокалисту, и одна из них – исполнительское мастерство.

Состояние внутреннего покоя и уверенности обычно приходит с большим опытом, поэтому, выходя на сцену, артист должен забыть про свои бытовые неурядицы, оставив всё за кулисами. Важно знать, что внутренние переживания не только мешают сосредоточиться на исполняемом произведении, а закрепощают самого исполнителя, благодаря чему возникает зажатость и стеснение. Мы должны быть не просто педагогами по вокалу, но и психологами, и наша задача состоит в том, что бы, разобраться в душевном состоянии исполнителя, и помочь ему справиться с наболевшей проблемой, придать ему сил, терпения и уверенности в себе.

Программа школы эстрадного вокала опирается на многолетний опыт преподавания. Условно мы разделяем процесс обучения на несколько ступеней. Некоторые студенты, минуя какие-то пункты, переходят сразу на более высокий уровень, а некоторым приходится начинать с самого начала.

И следующая, весьма важная ступень в развитии эстрадного певца – сценическая речь. Проговаривая тексты, студент начинает задумываться над смыслом текста, прорабатывать образ и смысловую фразировку. Про некоторых великих певцов говорят: «Он поёт, как говорит!», имея в виду, что певец органичен в интонационном и эмоциональном потоке, звуковысотном пространстве, дышит легко и свободно и создаётся впечатление естественной речи. Поэтому я, особенно в работе с начинающими певцами, обязательно использую речевые упражнения, прорабатывая свободу интонации, осознание голосового аппарата, связь голоса и слуха, смысловой наполненности текста.

Существует так называемая система «Пою как говорю» (Speach Level Singing), которая, кроме собственно способа звукоизвлечения, воспитывает в вокалисте важное качество – свободу пения. Когда мы говорим, мы не задумываемся над тем, как высоко или низко, громко или тихо звучит наш голос, мы просто хотим донести до собеседника определенную мысль, наше эмоциональное отношение.

Большие возможности компьютерных программ имеют обратную сторону, оборачивающуюся негативными явлениями. Однотипность, однообразный бит, отсутствие интересных решений, шаблонность, штамповка убивают высокое искусство. Одинаковые как близнецы-братья возникают примитивные мелодии, банальные интонации. В песнях отсутствует драматургия. В этой связи вопросом не первостепенной важности предстает вопрос музыкальной образованности и художественного вкуса певца.

Важным представляется *подбор репертуара* эстрадного певца. Самым массовым жанром и самым массовым явлением в искусстве эстрады, в жизни и быту человека, по общему признанию, является песня.

Эстрадное искусство обладает, безусловно, своей спецификой, одним из элементов которой является быстротечность. «Популярные песни «переживают» свое время, но никогда не исчезают бесследно. Как и любые произведения искусства, они несут свой отпечаток времени, и задача исполнителей, прежде всего, заключается в выражении себя, своего времени. Каждый исполнитель, черпает в песнях вдохновение, оставляет неизгладимый след своего таланта. … В шоу бизнесе важно приобрести свой имидж, свой репертуар, а средства воплощения будут продиктованы временем, техникой работоспособностью, талантом» [2]. В этой связи эстрадным певцам хотелось бы рекомендовать песни, созданные профессиональными казахстанскими композиторами – мэтрами эстрады: Ш. Калдаяковым, С. Байтерековым, Т. Кажгалиевым, А. Бейсеуовым, Е. Хасангалиевым, М. Мангитаевым, К. Дуйсекеевым, Т. Мухамеджановым, К. Бекбаевым и другими, а также песни, созданные новым поколением Т. Сарыбаевым, Б. Оралулы, Б. Омаровым, К. Шильдебаевым, Е. Ынтыкбаевым, Н. Байкозовым, А. Дуйсеновым. Хотелось бы отметить и новые имена, которые воспитывают новое поколение казахстанских композиторов в Казахском национальном университете искусств – С. Абдинуров и А. Абдинуров. Большую лепту в казахстанскую эстраду вносят композиторы, не получившие специального образования, но творчество которых получило признание – Б. Сыздыков, Е. Шакеев, С. Жолбарыс, Б. Боранов и многие другие.

В подборе репертуара для эстрадных вокалистов особое место занимают западные песни и джаз. Звучание западной мелодии и джаза сильно отличаются от какого-либо другого направления, потому что в их музыке такие средства выразительности, как метро-ритм, мелодика, гармония и даже техника вокала очень специфичны. Все мы знаем, что во всемирном шоу бизнесе лидирует именно западная музыка. Я не ошибусь, если скажу, что практически все хорошие музыканты воспитываются на их песнях, и это дает не плохой результат, потому что, «у них есть чему учиться».

Я считаю, что научиться освоению приемов звезд западной эстрады (мелизматика, микстование, расщепление звука и.т.п.) можно только слушая и перепивая их песни, а также в полной мере включаясь в их ритмоинтонационный и звукообразующий контекст техники пения. Именно поэтому я использую западные методики преподавания на начальном этапе обучения, и первые песни параллельно с отечественными, рекомендую своим студентам петь

на английском языке, и лишь через некоторое время по желанию студента включаем в репертуар произведения ближнего зарубежья.

Следующая ступень является главной для эстрадного вокалиста в завершении концертного номера – это сценическое движение и актерское мастерство.

Многие казахстанские продюсеры говорят, что «вокалистов очень много, и хорошим пением сейчас никого не удивишь. Поэтому, если человек хочет пробиться на сцену, помимо владения уникальным голосом, он должен обладать яркой харизмой, запоминающейся внешностью, гибкостью и пластичностью, выделяться и отличаться от всей массовки».

Зачастую, ставя своей целью научиться петь, мы забываем, что движение на сцене неотъемлемая часть образа певца. Поэтому, при первом опыте публичных выступлений, приходит осознание того, что учиться двигаться на сцене также необходимо, как и правильно дышать при пении.

В настоящее время музыкальная культура требует от исполнителей динамики, зрелищности, театрализованности и современного сценического движения. Помимо наличия голоса и вокальной техники, эстрадные певцы должны быть развитыми физически, владеть различными стилями и направлениями танца и обязательно иметь индивидуальную манеру исполнения. Они должны нести ответственность перед зрителем, который не только слушает и смотрит, но и подражает любимым артистам.

Вокалисты – это, прежде всего, артисты, и им важно делать шоу. Необязательно мастерски выполнять головокружительные танцевальные номера. Главное – через движение раскрыть себя изнутри и выплеснуть свои эмоции и энергию наружу. Сложнее всего это дается детям подросткового возраста и взрослым. Потому что малыши не знают «как надо», им просто нравится процесс. У них нет комплексов, они не стесняются результатов, которые кажутся нам взрослым примитивными и недостаточными. Занятия танцами не только учат разбираться в ритме танцев, но и помогает раскрепоститься и освободиться от комплексов. Поэтому советую нашим вокалистам чаще заниматься перед зеркалом и посещать курсы и занятия танцев.

В целом, область шоу-бизнеса в Казахстане, за последние 10 лет, шагнула вперед.

Я считаю, что в Казахстане есть все составляющие для создания развитой не хуже, чем в России, шоу-индустрии. У нас есть отечественные телерадиокомпании, у которых достаточный опыт и великолепные технические возможности по созданию качественного теле - и радиопродукта. Весьма много студий звукозаписи, развивается клипмейкерство, клубная жизнь. И, наконец, в стране бум исполнителей и различных музыкальных направлений, несмотря на небольшое количество населения. Благодаря новым казахстанским шоу-проектам как: «Айгөлек», «Екі жұлдыз», «Х-фактор», «Саз әлемі», «Жұлдыздар фабрикасы», «Мама мия» и т. д. наша эстрада обрела свой облик. Все чаще певцы на концертах стали петь живым звуком, с инструментальной группой, подтанцовкой и бэк вокалом. Все больше начали уделять внимание на постановку концертных номеров, и выступления наших эстрадных исполнителей становятся все ярче и театрализованнее.

Таким образом, эта статья заключается моими рекомендациями ориентированными на современный саунд, на больший круг слушателей, а в современной музыке, профессионально-поставленный голос – это не главное. Гораздо важнее – образ вокалиста, уникальная манера исполнения, подвижность, хорезматика и креативность. Артист должен быть сильной личностью, человеком высокого уровня развития, с собственным мировоззрением и творческой идеей. Он обязан нести публике огромную всепоглощающую любовь. В момент выступления для артиста публика становится единым существом, которое он бесконечно любит – тогда концерту обеспечен успех.

Литература:

1. Карягина А.В. Джазовый вокал: Практическое пособие для начинающих. 2-е изд., стер. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. – 48 с.: нот. (+CD).
2. Кесоглу Л.К. Эстрадный вокал – Алматы, 2002. – 40 с.
3. Кудрявцева Л. Школа эстрадного вокала – статья / www.vokal-profi.ru © 2007-2011.
4. Кузьмина Е. Методические принципы М.В. Владимировой / Вопросы вокальной педагогики. Вып. III. – М.: Музыка, 1964. – с.52-77.
5. Романова Л.В. Школа эстрадного вокала – СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. – 40 с. (+DVD).
6. Риггз С. Пойте как звезды / Сост. и ред. Дж. Д. Карателло. – СПб.: Питер, 2007. – 120 с.,(+2 CD).

Assylhanov Y.S.

ARMAT BEKTAS'S «SYLLOGISTIC LINE» - A NEV DIRECTION IN ART WORLD

Асылханов Е.С.

«СИЛЛОГИЧЕСКИЕ ЛИНИИ» АРМАТА БЕКТАСА – НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МИРОВОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Миру известны много исчезнувших цивилизаций и городов: Ровенна, Аккады, Византия, Шумеры, Ацтеки, Майя и так далее. Но в историческом контексте данные цивилизации и города известны нам через искусство. Может исчезнуть многое на земле, однако искусство донесет до следующих поколений достижения наших предков. Художники – создатели не только произведений, они еще выполняют огромную социально значимую роль связующего звена между цивилизациями и поколениями. Миссия художников и ответственность перед человечеством огромна. Даже создавая работы «искусство для искусства» художник все равно не может оторваться от корней своих.

Одним из ярких представителей отечественного искусства является художник – Армат Бектас. Он создатель нового направления в мировом изобразительном искусстве – «силлогистические линии». Армат к открытию нового направления шел пассионарной одержимостью и вместе с тем в творчестве гедоническим энтузиазмом, получая наслаждение от своего творения. К данному открытию Армат Бектас пришел прежде всего изучив и поняв степную философию номадов, лингвистическо-алфавитную феномен тюрков, творчество своих предков в наскальной линии галереи Ориньяко-Солютрея и Мадлена. Новое направление в изобразительном искусстве «силлогистические линии» утвердились в 2011 году.

Однако до данного воистине исторического периода для мирового искусства был пройден путь длиной более 20 лет в измерении временного пространства и в эволюционном развитии и «шлифовке» названного направления. Сначала как философско-содержательная часть образов созданных линией сформировался как стиль линиобразования. Творческая география Армата Бектас были обозначены в разных странах мира: ЮАР, США, Киргизия, Мексика, Япония, Италия, Великобритания, где получил несомненно высокую оценку и всяческую морально-психологическую поддержку у известных в мире деятелей искусств и культуры: Эрнста Неизвестного, Чингиза Айтматова, Дэвида Смита, Баг Биндера и отечественных специалистов: Камила Ли – искусствовед союза художников РК, Халима Труспековой – кандидат искусствоведения, ассоциированного профессора КазГАСА, Назипа Еженовой и других. Были попытки дать название данному направлению Armat Artsteil, Энергонформационные линии, Арт линия, Подсознательно-линии, Пространство линии, Равабит (связующие) линии. В конечном счете, изучив труды: Лосева, Тена, Аль-Фараби, линии в прозе М.Ауэзова, Ч.Айтматова, С.Черного, поэтические линии прежде всего – сонеты Шекспира, Стиль Хайкай в японской поэзии, музыкальные линии скрипки, остановились на названии «силлогистические линии».

«Силлогистические линии» - это прежде всего, несущие в себе огромную филосовско-смысловую и социальную нагрузку через характеристики научного знания с точки зрения форм, созданные линией которые имеют мощный духовный фундамент в научно-логических филосовских учениях.

Надо отметить, что в стилеобразующем процессе филосовско-содержательная часть обосновывалась самим автором глубоко убедительно.

Роль линии в целом как в изобразительном искусстве, так же и символические знаки изучались разными художниками и мыслителями, от Платона до Хогарта и до сегодняшнего дня в творчестве А.Матисса, Х.Миро и других представителей формального искусства.

Для нас важны высказывания о линии представителей искусства различных направлений и эпох. У.Хогард в известном трактате «Анализ красоты» приходит к выводу, что настоящая «линия красоты» есть волнистая, змеевидная линия, так как она представляет собой органическое соединение единства и многообразия. Всякий предмет является более привлекательным, чем более он движется в этих волнистых линиях. Все живое погружено в эту змеевидность. Так мускулы и кости человеческого тела состоят из волнистых линий. В этом плане симметрия и прямолинейность антиподы красоты (Хогарт У. Анализ красоты. М-Л 1958. С,54,123). Линии в искусстве играют большую роль. Здесь у Хогарта мы видим, что всякая линия несет в себе как формообразующий элемент. Однако У.Хогарт не намерен раскрывать и углубляться в философскую суть линии. Армат в своем творчестве придает не только

формообразующему фактору линии, но и раскрыл содержательно-смысловое качество линии и функции линии гораздо расширились.
Всякий поиск, тем более в искусстве, это всегда «хождения по мукам», хаотичный экскурс и «заглядывания» во все духовные учения, связанные с творческим поиском. Хаос побежден. Но здесь вспоминается проповедь Заратустры у Ницше: «я говорю вам: нужно носить в себе хаос, что бы быть в состоянии родить танцующую звезду» (Ницше Ф. Сочинение в 2х томах. Том 2.М. 1990. С. 11)
Нашел Армат Бектас свою «танцующую звезду». Именно раскрепощенное хаотичное движение и «плавание» в океане искусств в конце концов привело его к нужному «берегу», благодаря правильно выбранному курсу и рукам которые крепко держали штурвал творческого корабля. Художник разнообразен в своем творческом поиске, от форм, созданных в линиях живописи и архитектурных сооружениях. Здесь так же мы можем смело утверждать, что он создатель новых направлений в формообразовании пространственной среды, тому подтверждение его эскизы и проекты, как архитектурных сооружений, так и средовой мебели и аксессуаров.
Как подчеркивал Т.Карлейль, «человек поступает правильно, он непреоборим, добродетелен, он находится на пути к верной победе, когда связывает самого себя с великим, глубоко сокрытым мировым законам, невзирая на всяческие внешние законы, временные видимости… Он побеждает, когда работает рука об руку с великим основным законом и не побеждает ни в каком другом случае» (Карлейль Т.,Теперь и прежде. М.1994.С49).
Армат победил по великому закону искусства в результате поиска и труда. «Силлогистические линии» Армата Бектаса отражены не только в изобразительном искусстве, но и в формообразовании предметной среды присущим художнику. Тому пример ряд разработок дизайн пространственной среды без функционального назначения, хотя с учетом форм интерьеров экстерьеров. Данные архитектурно-дизайнерские формы можно применить как культовые, так и гражданские (для жилья). Форма и линии экстерьера – новое слово в архитектуре. Смешение восточной туранско-славянской со скифским шармом. «Силлогистические линии» Армата Бектас – новое направление в изобразительном искусстве родившееся на земле своих предков.

Assylhanova A.Y.

WORKING FEATURES OF THE CONTENT OF THE CURRICULUM OF THE SUBJECT «MONUMENTAL AND DECORATIVE ART» FOR THE STUDENTS OF «DESIGN OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENT» AT CREDIT SYSTEM OF EDUCATION

Асылханова А.Е.

ОСОБЕННОСТИ СОДЕРЖАНИЯ РАБОЧЕЙ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ПРЕДМЕТА «МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО» ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ» ПРИ КРЕДИТНОЙ СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ

Деятельность дизайнера архитектурной среды – это эстетическая организация интерьеров, экстерьеров зданий, садово-парковых ансамблей, архитектуры среды обитания человека и архитектуры малых форм и так далее.
Программой дисциплины «Монументально-декоративное искусство» предусматривается проведение только практических занятий и выполнение курсового проекта со сдачей экзамена.
По учебному плану для занятий монументально-декоративным искусством на 4 курсе (8 семестр) специальности «Дизайн архитектурной среды» предусмотрено 3 кредита, то есть 45 часов аудиторных занятий, 15часов самостоятельной работы студентов с преподавателем Ofis-Haus и 75 часов самостоятельной работы студентов.

Значение дисциплины «Монументально-декоративное искусство» для дизайнеров архитектурной среды огромное. Это обусловлено тем, что при проектировании объектов среды обитания человека дизайнеры призваны удовлетворить не только самые насущные потребности человека в обеспечении его необходимым комфортом на протяжении всей его жизни, но и его тягу и желание эстетически грамотно украсить его жилище или здания, которые строят люди.
Программа по монументально-декоративному искусству представляют собой 2 модуля: I модуль рассчитан на 7 недель, по 3 часа в неделю, всего 21 контактных часа, 7 часов Ofis-Haus и 37 часов самостоятельной работы студентов и выполняется 1 проект по композиции монументальной живописи для интерьера (экстерьера) общесвенного здания социальной

сферы (детский сад, школа, санаторий, поликлиника, административное здание и так далее).

Предусматриваем выполнение следующих видов работ:

1. Составление эскиза композиции по монументальной живописи, витраж, мозайка, сграффито и так далее. Выбор техники материала по желанию студентов.
2. Выполнение фор-эскиза с учетом масштаба (лучше с учетом конкреных объектов).
3. Выполнение задания на планшете 550х750 (минимальный размер, можно больше с имитацией техники, если найдется заказчик можно натурное исполнение перенести на профессиональную практику которую проходят студенты в летнее время).
4. Завершение композиции и защита проекта в завершающей стадии 7 неделя 8 семестра.

II модуль рассчитан на 8 недель по 3 часа в неделю, всего 24 часа, 8 часов - Ofis-Haus и 38 часов самостоятельной работы студентов и выполнение 2х проектов.

1 проект II-ого модуля: Эскиз концепция с выполнением в материале и в масштабе декоративной скульптуры в интерьере, экстерьере и в садово-парковых ансамблях. (Скульптурный материал и материал для декоративной композиции - по выбору студента. Вид пластического языка и сюжет композиции - свободный). Предусмотренные виды работ соответственно как в I модуле состоят из 4х пунктов. Работа выполняется на планшете размером 550х750 и в материале с учетом масштаба с привязкой к конкретной ситуации архитектурной среды. Данному проекту отводится 12 контактных часа, 4часа Ofis-Haus и 19 часов самостоятельной работы студентов.

2 проект II-ого модуля: Выполнение эскиза монументальной композиции с учетом региональных или национальных особенностей (материал, вид искусства, тема по выбору студента). Представленные виды работ соответственно как в I модуле состоят из 4 пунктов. Работа выполняется на планшете размером 550х750 и в материале с учетом масштаба, с учетом функции объектов и так далее. Данному объекту отводится 12 контактных часов, 4 часа Ofis-Haus и 19 часов самостоятельной работы студентов.

Как видно из заданий, которые выполняют студенты специальности «Дизайн архитектурной среды» по дисциплине «Монументально-декоративное искусство» студенты знакомятся с материалами, применяемыми в монументально-декоративном оформлении и организации среды, интерьера, экстерьера, ландшафной архитектуре и так далее различными видами монументального искусства. Осваивают региональные и национальлные особенности сюжетной линии, декора и материалов применяемых в монументально-декоративном искусстве. Студенты, прошедшие полный курс дисциплины «Монументально-декоративное искусство» умеют применять материалы монументальных видов искусств в организации (создании) эстетичской концепции объектов, составлять композицию в соответствии применяемых материалов, назначения объектов и соответственно технике монументального искусства, выработать навыки необходимого мастерства и грамотно применять при передаче объема с учетом особенностей и законов классического монументального искусства. Так же студенты будут знать материалы и виды монументально-декоративного искусства. Особенности композиции с учетом визуального восприятия воздушной перспективы в монументальном искусстве. Особенности региональных и национальных традиций монументально-декоративного искусства.

Вместе с тем студенты овладеют:

а) методом работы при применении разных материалов и техник монументально-декоративного искусства;

б) методом практической композиции в соответствии с архитектурной средой, интерьера, экстерьера, ландшафтно-парковых ансамблей;

в) навыками подбора сюжета в зависимости от социальных, региональных и национальных особенностей, потребностей как эстетических, так и тематических.

И в заключении: знания и практические навыки, преобретенные студентами во время изучения и практического выполнения работ по монументально-декоративному искусству необходимы для применения практической деятельности и для выполнения по предметам обязательного компонента, в выполнении дипломных работ.

На занятиях Ofis-Haus и СРС студенты должны в основном выполнять задания по той же тематике и предусмотренном материале, определенными модулями либо в макете, либо на планшете путем имитации применяемых материалов тех или иных композиций. Лучше работать когда функционируют кафедры по подготовке специалистов по дизайну архитектурной среды, имеет мастерскую монументальных и пластических видов искусств,

оснащенную оборудованием, материалами монументальных и пластических видов искусств и набором инструментов или практическую часть работы выполнить в мастерских монументального искусства базовых предприятий.

Borambaeva Kunimgul

THE PERIOD OF STUDYING A SCHOOL SONG

Борамбаева К.С.

МЕКТЕП ӘНДІ ЖАТТАУ КЕЗЕНІ

Әрбір мұғалімнің алдында «балаларды музыкаға қалай қызықтырамын, әуестендіремін» деген сұрақ тұрады? Балаларды әуестендіру деген мәселе – педагогиканың бар саласының өзекті мәселелерінің бірі. Қаншама күш пен уақытты сарп етсеңіз де, эмоциялық әуестенушіліксіз, қандай да бір шамалы нәтижеге жету мүмкін емес. Бұл қиын сұрақтарды шешуге арналған нақты құралдар мен ұсыныстар жоқ, алайда сабақ өтізгеннен кейінгі ұстаздарға түсінікті болған жағдай ол – музыка сабағында өте тиянақты түрде таңдап алынатын Музыканың өзі, әрі мұғалім де өзінің таңдауын ұнатуы керек.

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

Әнімен 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 ән 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 әнді бұрын естіген, бірақ сөзін толық білмейтін, немесе мүлдем білмейтін болса, немесе оқытушы оқушылардың белгісіз материалды үйрену нәтижесінде біртіндеп өздеріне қызықты музыканы «ашқанын» қаласа, әнді жаттауды алдын-ала көрсетусіз бастауға болатын жағдайлар болады. Әнмен жұмыс істеген кезде, мұғалімнің сүйемелдеуі балалардың дауыстарын басып тастамауы өте маңызды. O,cappella түрінде әнді айту орындаушылардың дауыс ырғағының тазалығын естуге және бала жүрегінің тереңіне үңіліп, олардың ән айтуының шынайылығын көруге көмектеседі. Мектеп әнімен жұмыс істеу – көп жоспарлы үдеріс. Сазгердің көркемдік ойының орындалуын жүзег асыру үшін, музыка мұғаліміне, сыныпты өзінің еркіне бағындыра білу мақсатында репетициялық игеруден басқа, орасан зор әрі көп еңбек сіңіруді талап ететін алдын алу жұмыстарын, атап айтқанда: әннің эмоциялы-мәндік мағынасын анықтауы, оқу-тәрбиелік мақсатын қоюы, әнді 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, ән 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. Бұл мәселелерді шешу барысында басқа да жаңа, көбірек сараланғандары (әнді "қойылған" деммен айту, дауысты дыбыстарды дұрыс құрастыру, дыбыстың шектен тыс шығуына жол бермеу,әнді канонмен айту) шығады.

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, ән жаттаудың мазмұны мен әдістерін өзгертудің қажеттігін білдіреді.

Мектеп әндерін 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) әнді жаттау (дайындық жоспары).

Әнді жаттауды үш кезеңге бөлуге болады: бірінші шумақты таныстыру және игеру, әнді 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 берілу тиіс, сонда олар мақсатқа тез жеткізеді.

Көрсетуді мұғалім: «Қазір біз жаттайтын өлеңді тыңдаңдар» деген сөзден бастағаны дұрыс. Мұғалімнің әнді көрсетуіне қойылатын негізгі талаптар: әнді айтқаннан сүйемелдеуі, бір нюансқа ақырынырақ болуы керек, сонда өлеңнің сөзі түсінікті болады. Сүйемелдегенде және әнді орындағанда қателесуге, тоқтап қалуға, сөзін білмей қалуға болмайды. Ән жақсылап жатталып, әсерлене, дұрыс дикциямен, нюанс, агогика бойынша мұғалімнің түсіндіруіне сәйкес, мәнерлеп орындалуы тиіс. Әнді 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, алға қойған мақсатқа жетуге үлгі бола алмаса, 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. Сондықтан ән туралы әңгіменің тәрбиелік және білім берушілік маңызы зор. Оны тыңдағаннан кейін балалар әннің сипаттамасы мен мазмұны, әуені мен дауыс қозғалысы (бағыты) туралы, динамикалық реңкі мен екпіні туралы өздерінің алған әсерлері туралы сөйлескілері келулері мүмкін. Бұл пікірлесулердің мақсаттылығы мен көлемі, толығымен өлең материалының сапасына, оқушылардың музыкалық дамуына және мұғалімнің орындаушылық өнеріне тәуелді. Алғашқы уақытта балалардың өлеңді талдауға жеткілікті білімі мен тәжірибесі

болмауы мүмкін, сондықтан мұғалім оларға жетекші сұрақтар қою арқылы көмектесуі қажет. Алайда, әңгімені артық нақтылықтар айтып, асыра сілтеудің керегі жоқ.

Оқытушы балаларға әннің маңызын, ойын түсінуге көмектесу үшін әннің ақындық мәтінін мәнерлеп оқиды. Мәтіннің түсініксіз сөздері мен стилистикалық ерекшеліктерін мұғалім алдын-ала ойластырып, балаларға қысқа және түсінікті айтылулармен беруі тиіс. Одан соң мұғалім бәрінің бірлесіп мәтінді оқуларын ұсынады. Оқушылар өлеңнің мәтінін ақырын, сөздерін түсінікті және анық айтулары керек. Мәтінді таныстыру үшін плакат қолдану ұсынылады. Егер плакатта мәтінге қоса өлеңнің мазмұнына сәйкес сурет те болса, әннің мазмұны эмоционалды түрде қабылданады. Өлеңді балалармен айқайлап айту әдісімен жаттау өте үлкен қателік. Мәтінді мәнерлеп оқу оның эмоционалдық-мәндік мазмұнына терең бойлауға мүмкіндік береді, ал ол өз кезегінде, әнді одан да жақсы мәнерлеп айтуға көмектеседі.

Сабақта әнді 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. Алдымен мұғалім сөйлемді немесе әннің бастамасын толық 2-3 рет айтып шығады. Балалар өлеңді зейін қойып тыңдайды, сосын өздері осы бөлікті қайталайды. Ән айтардың алдында бірінші дыбысты ырғақты-таза етіп қойып алу керек. Мектептегі көптеген балалардың музыкалық естуі мен жады нашар дамығанын естен шығармау керек. Сондықтан оқушылардың бір жолды қайта-қайта қайталағаны қажет. Алайда бұл жағдайда оқу міндеттерін түрлендіріп қою керек. Балалар жаттаған жолдардан сөйлемдер құрастырылады, сөйлемдерден – кезеңдер.

Әңді жаттағанда сынып тақтасындағы немесе плакаттағы ноталық жазуды қолдануға болады. Көз алдында нота болса балалар өлеңді саналы түрде жаттайды, нота бойынша олар әуен сызығының қозғалысын, әуеннің дамуын, жеке дауыстардың қозғалысы мен олардың өзара байланысын бақылай алады.

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. Сабақ 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.

Жаттау кезінде мұғалімнің көрсеткенін ғана емес, жақсы интонациялаушы балалардың әнін де қолдануға болады. Балалардың ән айтуын жеке-жеке бақылау үшін, балалар өлеңді бір-бір жолдан айтып, бір-біріне «тізбек бойынша» ән айту тәсілімен береді. Есту қабілетін бақылау мақсатында сыныпты топтарға бөліп өлеңнің жеке бөліктерін немесе шығарманы толығымен кезектесіп орындаған пайдалы. Егер өлең шумақ түрінде жазылса, оны жаттауды қайырмасынан бастаған жөн. Өлеңді жаттау ұзақ үдеріс, сондықтан қайталаудың санынан сапасына, қиын таныс емесінен – қарапайым және түсініктісіне, сосын қарапайымнан – дағдылысына, дағдылыдан – көркемдігіне көшкен маңызды. Өлеңді жаттау үдерісіне жүйелі үш шартты кезең кіреді:

1.нобайлық (туындыны таныстыру, талдау),

2.технологиялық (жаттау, уақыт бойынша ең ұзақ, орындаудың дағдылы, ыңғайлы жеңілдігі пайда болғанда, орындаудың күштенбей, автоматты түрге жеткен кезеңі),

3.қорытындылық (туындыны "жабық үнмен)", хормен айтылған дыбыс элементтерін түзету және көркемдік рухтануға жету).

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 әнерге жүгіну, өлеңді екі дауыспен айтуға оқушыларды дайындауға көмектеседі. Бұл жағдайда балаларға дауыс пен сүйемелдеудің үйлесуін тыңдауды үйрету маңызды.

Егер жаттауға ұсынылатын ән екі дауыспен айтылатын болса, мұғалім оны көрсеткенде кезекпен екі дауысты да орындауы тиіс. Одан соң әр дауыспен хорлық партиялар жолдары бойынша жатталады. Балалар музыкалық материалмен танысқанда, бір дауыс өлең айтып жатқан кезде екінші дауысқа ойша (ішінен) өз әуенін қайталап отыруды ұсынуға болады. Бұдан кейін балаларға екі дауысты да бірін-бірі тыңдай отырып, айту ұсынылады, бұл жағдайда мұғалім өзі бір дауысқа қосылып, екінші дауысты фортепьяномен сүйемелдеп отырады. Екі дауыспен айтылатын туындыны жаттаудың үдерісін, балаларды өлең айтуға саналы түрде жұмылдыратын ноталық жазу едәуір оңайлатады.

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

Мектепте айтылатын әндерді 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. Абдуллин Э. Б. Народное образование, Москва, 1972.
2. Байділдаев Ө. Ән-музыка сабағы, 5 сынып оқулығы, Алматы 1970.
3. БескоровайныйС., ЖумабаевА. Мектепте өткізілетін тарихи-әдеби кештер, Алматы, 1968.
4. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары, Алматы, 1963.
5. Ерғалиева А. Мұрагер бағдарламасы туралы, ж. «Музыка әлемі», 2008.
6. Райымбергенов С. Мұрагер бағдарламасы, ж. «Музыка әлемінде», 2008.

Dauletbak M.T.

THEFORMATION OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL COMPETENCE OF SINGER

Даулетбак М.Т.

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА

Раскрытие комплекса педагогических условий формирования исполнительской компетентности будущих исполнителей эстрадной вокальной музыки и показ методики его

реализации-важный момент в решении проблемы формирования музыкально-исполнительской компетентности будущего профессионала-исполнителя в условиях в бакалавриате. Данный процесс будет проходить более эффективно при реализации предлагаемого комплекса педагогических условий:

1) организации музыкально-исполнительской деятельности будущих специалистов на основе инновационных технологии;

2) формирования исполнительской способности на основе процесса образования;

3) обеспечение достойной базы обучения будущего специалиста в музыкальной деятельности.

Анализ собственного педагогического опыта показал, что эффективной технологией формирования музыкально-исполнительской способности будущего музыканта является задача, позволяющая в полной мере решить предметное содержание предстоящей деятельности через систему профессионально-ориентированных задач и проблем с поддерживающими их методами выполнения конкретных действий. Методика реалазации данного условия строится на принципах проблемности, целостного представления произведения, комплекса дисциплин, самостоятельной деятельности и творчества. Основными методическими механизмами реализации первого условия выступили: представление учебного материала в виде профессионально-ориентированных задач, использование методов овладения студентами опытом профессиональной музыкально-исполнительской деятельности, подбор и формирование методов обучения в зависимости от лидирующего вида и деятельности в виде практик: педагогической,исполнительской и преддипломной. На основании общетеоретических положений инновационной технологии нами выделены следующие типы задач: аналитические, познавательно-поисковые, творческие, практические. Логика работы над музыкальным произведением включает,соответственно, три основных направления:

1) ориентировочное (разработка исполнительской концепции),

2) исполнительская отработка технических навыков, реализация авторского замысла и исполнительского мастерства, с воплощением сценического образа;

3) самостоятельный контроль (самоанализ) студента на каждом курсе обучения [1].

Следует отметить, что в становлении любого творческого человека, очень важную роль играет начало занятий и личность первого преподавателя. Мне посчастливилось с детства заниматься у грамотного, знающего свое дело,а самое главное любящего его ,учителя пения Алексея Ивановича Кима. Теперь через столько лет понимаю, как важен этот момент-«встреча» с первым учителем профессионалом. В раннем возрасте важно, правильно развивать способности ребенка,чтобы у него не пропало желание заниматься дальше. Уже после окончания музыкальной школы, подросток целенаправленно работает над своим голосом, для овладения соответствующей профессиональной подготовкой поступает в специальный колледж,а затем в бакалавриат. В становлении ученика, как уже отмечалось в этот период,очень важна роль педагога как профессионального исполнителя. В связи с этим актуальным в университете,как центре непрерывного образования,становится создание уровней школьного музыкального образования, а также магистратуры.

В задачу работы опытных педагогов входит расширение кругозора молдых певцов, что позволит им более обьективно оценивать явления, связанные с голосообразованием и развитием голоса, с формированием певца. Молодым певцам необходимо помочь выбрать верный путь в воспитании голоса.В наше время вокальный педагог, как и студент, обучающийся пению, должен владеть необходимым минимумом знаний о голосе, уровень которых должен отвечать трнбованиям современной науки. Тогда он сумеет разобраться в том, что в методике рационально, что главное и что второстепенное, что является причиной, а что следствием, и почему, продвигаясь разными профессиональными путями в вокальном искусстве, можно прийтти к единой цели.

Наука о вокале интенсивно развивается. Изучается голосовой аппарат, акустика голоса, методика его воспитания и совершенствования. В связи с этим ,важно по возможности сократить разрыв между научными знаниями накопленными по физиологии певческого голоса, и тем,что знают и умеют применять на практике педагоги. Выделяем в этом вопросе три пункта. Первое - это знание голосового аппарата. При всех различиях в педагогических методах, важно создать у студента достаточно полное общее впечатление о значении этих дисциплин для певца и педагога. Второе – работа голосового аппарата в пении: это дыхание, гортань, артикуляционный аппарат, атака звука, регистры, резонаторные явления, опора. Все

это необходимо для получения певческого голоса. Третье - это правильный подбор репертуара,играющий важную роль в раскрытии природы исполнителя, практическая работа с учеником, принятие и поддержка его эмоциональных реакций, создание ситуаций успеха [3].

Данное условие базируется на принципах непрерывности в формировании музыкально-исполнительской способности, индивидуальности и самооценки. Для будущего исполнителя самосознание выступает в соответствии с внутренними представлениями о данной музыке, благодаря которым он способен не только сознательно воспринимать музыкально-исполнительскую деятельность, но и самостоятельно, осознавать свои музыкально-исполнительские возможности, способности, определять меру и характер собственной активности в музыкально-исполнительской деятельности, направленной на осмысление и передачу художественного содержания исполняемого произведения.

Внимание педагога должно быть направлено на исправление некоторых природных недостатков тембра голоса, имеющихся у многих певцов.Для этого необходимо,при наличии хороших вокальных данных, недостатки тембра голоса, например, горловой, зажатый, тремолирующий, гнусавый, гудкообразный тембры - могут быть исправлены совсем или частично правильным воспитанием голоса.

Для этого необходимо верно понимать причину возникновения неправильных призвуков. Некоторые из них связаны с нарушениями вибрато, другие – с работой голосовой щели, третьи - с мягким небом.Известно,что физиология вибрато, а именно его образование, связано с колебанием гортани в мышцах шеи. Колебаясь, они воздействуют на размеры полостей гортани и ротоглоточного канала, а также на механизм работы голосовых складок. У мастеров вокального искусства вибрато отличается ровностью и постоянством. Наиболее частые случаи дефекта вибрато - тремолирующие голоса, с одной стороны,и малое вибрато или его отсутствие – с другой. Работа над тремолирующим голосом должна начинаться со снятия лишних напряжений и поиска естественного звучания. Форсированный голос следует понимать не просто громкое пение, а такое, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением, что прежде всего сказывается на его тембре. В результате такого напряженного режима певец теряет правильную координацию в работе голосового аппарата. Вместе с ней уходят лучшие тембровые краски голоса. Поэтому для профессионального пения опытные певцы с правильно организованным звучанием затрачивают значительно меньше сил,чем певцы неопытные. Горловой зажатый голос сочетается обычно с горловым оттенком, который вызван неверной работой голосовой щели. Лучшим средством является придыхательная атака, которая приучает гортанный затвор работать с большим пропуском воздуха за счет менее плотного смыкания голосовой щели, уменьшает фазу смыкания голосовых складок и приводит гортань в более правильную координацию с дыханием. «Все эти деффекты носят ,как правило, приобретенный характер. Основными причинами их возникновения являются неправильные певческие навыки, плохое обучение или самостоятельные занятия без соответствующих знаний» [2,95].

Для эффективности и продуктивности занятий нужно во время распевок поправлять неправильное исполнение студента, говорить и направлять, не останавливая урок (чтобы студент слышал и слушал себя одновременно). Этот метод развивает внутрений слух, воспитывает самоанализ: недумающий певец обязательно сорвет голос или будет петь, снимая, отрывисто и дышать, где не нужно, потому что нужно следить за всем одновременно: правильным дыханием, фразировкой, чистой интонацией звука, дикцией, и, что очень важно – музыкальностью, передачей характера произведения. Лишних, второстепенных нот не бывает. Логика работы помогает достичь хороших результатов с участием мышц всего тела. Немаловажно и знание музыкального и литературного текста наизусть: неуверенность в себе не даст плодотворных результатов, самоотдачи. От исполнителя в любом музыкальном жанре передаётся волна эмоций, которую слушатель воспринимает – так и происходит контакт со зрительным залом, который положительно реагирует на исполнение высокого уровня. Это и называется профессионализмом. От выступления к выступлению оттачивается интерпретация музыкального произведения, появляется внутренняя свобода, которая дает возможность «парить» исполнителю, чувствовать сердцем музыку. И эта музыка «оживает». Наверное в этом секрет долголетия гениальных произведений: опер, симфонической музыки и джаза.

Джаз – это внутренняя свобода для самовыражения, возможность передать свое отношение и мысли как исполнителя. Формируется индивидуальность, самобытность. Все это результат многочасовой работы над собой. В доказательство существует много видеошкол и

материалов великих исполнителей, которых нужно смотреть и слушать, читать, копировать, но затем исполнять по-своему. Задача эта непростая – раскрыть талант студента. Поэтому большая ответственность лежит на плечах педагога. Это как два крыла: терпение и умение разъяснять. Показать правильно студенту технику и манеру исполнения, помочь в понимании и осмыслении музыкального произведения. Развить качество владения мастерской техникой. Это – фундамент настоящей методики преподавания и школы воспитания новых профессионалов, способных продолжить, сохранить культуру исполнения,традиции и развить свою индивидуальность.

Литература:

1. Васильева Н.В. Формирование музыкально-исполнительской компетентности будущего учителя музыки. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Магнитогорск, 2007. – 35 с.
2. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства – Ростов н/Д. Феникс, 2007. – 155 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1963. – 674 с.

Dusenbinova Aliya

ABOUT THE NATIONAL REPERTOIRE OF CONTEMPORARY PIANO PEDAGOGY OF KAZAKHSTAN

Дюсенбинова А.Ж.

О НАЦИОНАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ КАЗАХСТАНА

Детская фортепианная литература композиторов Казахстана представлена в большом разнообразии. Еще до зарождения национальной композиторской школы, во все времена и во всех направлениях музыкального искусства обращение композиторов к детской тематике было одной из самых востребованных образных сфер. «…Детская музыка открывала доступ к освоению музыкальных культур европейской традиции, способствовала приобщению к фортепиано. С другой стороны, она стала своего рода пробным камнем, на котором оттачивались профессиональные навыки первых профессиональных композиторов» [5, 32]. Поскольку репертуар составляет основу фортепианной педагогики, то, в рамках данной статьи предпринята попытка ответить на вопросы: какое место в современном педагогическом процессе занимают фортепианные сочинения композиторов Казахстана; какова роль национального фортепианного наследия в нынешнем музыкальном образовании?

В начале данной работы проделаем небольшой экскурс в историю фортепианного искусства Казахстана. Изменения, произошедшие в социально-бытовой сфере жизни кочевого народа в начале XIX века, коснулись всех видов деятельности людей. Важнейшие перемены произошли и в музыкальной культуре казахского народа. Прежде всего, это вхождение в культуру казахов европейских инструментов. Одним из новшеств, пришедших из западной цивилизации в национальную музыкальную культуру, стало фортепиано. Европейский по происхождению инструмент семимильными шагами шествовал из Европы по России, а затем и по странам Центральной Азии и Казахстану. В этот период происходит и бурное развитие новой музыкальной жизни на территории нашей республики. С приходом Советской власти и с созданием молодой национальной композиторской школы одновременно формируются оркестровые и хоровые коллективы, открываются музыкальные учебные заведения, оперные театры, концертные залы.

Фортепианная музыка, поэтапно прошедшая все стадии своего развития на Западе и в соседней России, в Казахстане связана с ситуацией массивного прорыва, минуя такие значительные для европейской музыкальной культуры вехи, как барокко и классицизм.

Первыми композиторами в Казахстане, создавшими произведения для фортепиано, были музыканты-этнографы, приехавшие из России с целью оказания помощи в освоении культурного наследия европейской классической музыки. В 20-30-е годы в Казахстане, таким образом, работали В. Успенский, А. Затаевич, Н. Миронов. Именно их профессиональные обработки положили начало для развития фортепианной музыки в Казахстане. Изучая фольклорное наследие, композиторы по-своему перевоплощали его в фортепианных произведениях. Одной из задач их деятельности было ознакомление европейского слушателя с самобытной народной культурой казахов посредством применения знакомых для них музыкальных жанров и форм. В этой связи, обращение к теме детской фортепианной музыки

неслучайно. Здесь отчетливо представлено сочетание двух противоположных, но органичных культурных сплавов: казахского традиционного и европейского академического. В творчестве казахстанских композиторов ясно прослеживается этот синтез, казалось бы, абсолютно разных по характеру и своему содержанию культур.

К сочинению фортепианной музыки обращается целая плеяда музыкантов, работавших в Казахстане: Е. Брусиловский, Д. Мацуцин, В. Великанов, Е. Зингер, Л. Хамиди, Б. Ерзакович, А. Гуревич и др. Все они, в основном, пишут в жанре фортепианной обработки народных тем песен и кюев. Как отмечают многие исследователи, это был ранний этап развития фортепианной музыки в Казахстане [3, 7; 5, 33; 6,9].

В связи с последующим развитием музыкального образования, открытием музыкальных учебных заведений «в сочинениях казахстанских композиторов наблюдается широкое использование виртуозных возможностей фортепиано, а также целенаправленное создание учебно-методического материала, музыки для детей» [3, 10]. Это был очередной новый стимул казахским композиторам для дальнейшего освоения европейских жанров и форм. Так, в эти годы в творчестве отечественных авторов охватывается широкий круг жанров фортепианной музыки. Помимо миниатюры, которая становится сложной по форме и содержанию, создаются произведения крупной формы – вариации, сонаты, концерты. Наряду с этим (70-80 годы XX столетия) складывается национальная композиторская школа.

Вся тематика сочинений тех лет пропитана социалистическим духом. Н. Шахназарова в своем исследовании дает следующую характеристику культуре азиатского региона в этом историческом этапе: «…В советских республиках культурное развитие определялось общими принципами национальной политики социалистического государства» [8, 115]. Необходимо отметить, что все взгляды культурной интеллигенции были обращены на Европу. Считалось, что все созданное и принятое в Европе – это самое лучшее и правильное, которого необходимо придерживаться во, чтобы то ни стало. Такое отношение проявлялось, практически во всех видах искусства: литературе, поэзии, живописи, архитектуре и т.д. Позже об этом явлении будет написано исследователями и обозначено термином как «европоцентризм». Следующее определение данному явлению в искусстве дает в своей работе У. Джумакова: «Под европоцентризмом понимается система взглядов на явления культуры и общественной жизни, основанная на утверждении признаков европейской культуры в качестве определяющих и на распространении их на явления мировой цивилизации» [2,19]. Подобная ситуация не обошла стороной и республики Средней Азии. Исследуя этот процесс, Н. Шахназарова пишет так об этом: «Вся национальная культура республик Востока представляет традицию чисто фольклорную… Отсюда следует, что Восток необходимо «дотянуть», то есть «возвысить» до овладения европейскими профессиональными жанрами» [8, 18]. Из данных высказываний выходит новый проблемный вопрос: кто будет носителем «новой, образцовой» культуры, в частности, музыкальной?

Таким образом, на арену музыкального искусства выдвигается новая фигура композитора – композитора европейского типа. «…Ориентация на европейскую систему музыкального образования влечет за собой ломку всех привычных норм мышления, начиная с того, что рождается новый тип творца – композитора» [8, 117]. Европейские жанры становятся незаменимой моделью для фортепианных сочинений. Претворенные через темы и образы казахского народа, они нашли себе новую жизнь в казахских степях. Так, например, появляются кюи-токкаты (А. Гуревич «Сары-Арка», «Балбрауын» на кюи Курмангазы, «Кудаша» на кюй Даулеткерея). Также, следуя веяниям европейской культуры, композиторы создают произведения полифонической формы, вариационной и сонатной. Примерами могут служить инвенции Е. Брусиловского и И. Дубовского, фуга Б. Ерзаковича. Сонатины написаны Н. Мендыгалиевым, Л. Хамиди, Е.Брусиловским. Подобным образом и европейские танцевальные жанры нашли свое место в творчестве казахстанских композиторов. Польки, мазурки, вальсы, марши, часто встречающиеся среди фортепианных пьес, активно вошли в коллекцию композиторских идей. Итак, сочинения казахских композиторов испытывают значительное влияние западной и русской музыки. Об этом периоде в музыкальной культуре Казахстана У. Джумакова пишет следующее: «Смысл творчества интерпретировался как деятельность композитора, направленная на адаптацию европейских жанров к национальной культуре и национальных жанров к европейским жанровым условиям» [2, 33; подчеркнуто автором].

В описываемый период, как отмечают многие исследователи, композиторы создавали произведения «национальные по форме и интернациональные по содержанию» [4,.91]. Это был своеобразный лозунг данной фазы развития общества. Все народное, истинно национальное теперь приобретало иные формы. Этому призыву следовала вся молодая национальная композиторская школа. О рождении молодых национальных композиторских школ Востока (МНКШ) подробно пишет в исследовании М. Дрожжина. Она определяет «школу» в каноническом искусстве как феномен, представляющий собой систему, обеспечивающую преемственность сохранения канона в зоне исторической реальности (как события, смыслом которого является воспроизведение архетипической модели сакрального порядка) посредством введения нового носителя традиции (через личностную систему учитель-ученик) в онтологическое пространство канонического искусства» [4,32].

В конце XX века остро встал вопрос по сохранению культурного достояния народа. Дискуссии по этой проблеме, пожалуй, до сих пор занимают ученых. Но не будем отвергать то, что уже прочно запечатлелось на страницах истории нашей страны. Тот факт, который был описан выше, это пройденный этап жизни, соответственно, музыкальная культура того периода внесла в свой архив новые имена и выдающиеся личности, которых мы не имеем права вычеркивать.

С появлением национальной композиторской школы один за другим открываются музыкальные учебные заведения, студии, музыкальные театры. В советской республике остро встала проблема нехватки музыкальных кадров. Это стало еще одной причиной к пополнению национального репертуара новыми произведениями. Данный факт коснулся и фортепианной литературы. Все больше сочинений для фортепиано появляются на свет. Можно выразиться, что этот европейский инструмент занял почетное ведущее место в академической инструментальной иерархии.

Деятельность композиторов советского Казахстана рассматривает в своем исследовании У. Джумакова: «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов, основанное на модели композиторского творчества новоевропейской традиции, представляет собой только *одну из форм вхождения музыкального искусства в общий мировой процесс*» [2, 188; выделено курсивом автором].

Из вышесказанной фразы можно выделить, что пик своего расцвета фортепианная музыка достигла во второй половине XX века, в период существования советской республики. Сочинения казахстанских композиторов активно включались в педагогический репертуар учебного процесса ДМШ, музыкальных училищ, консерватории. Пропаганда и знакомство европейцев с казахской культурой посредством исполнения фортепианных произведений отечественных композиторов происходила за рубежом.

Высокий художественный уровень фортепианных произведений, входящих в национальный репертуар, превосходное качество пианизма в советской республике – все это объединило фортепианное искусство Казахстана в триединство композиторского письма, образования и исполнительства. В своем историческом развитии «детская» музыка прошла подлинную эволюцию, выйдя за рамки собственно детской тематики.

Изучив состояние детской музыки для фортепиано второй половины XX века, можно установить, что основной объем репертуара занимает жанр пьесы. Обращение композиторов к пьесе, видимо, было неслучайным. Отличительный признак казахской инструментальной музыки – это ее программность. Один образ, одно состояние, одно чувство присутствует в жанрах казахской традиционной музыки. Да и само слово «кюй» в переводе на русский язык означает «состояние». В этом аспекте казахский народный кюй и европейская пьеса сходны.

Так, анализ двадцати пяти сборников фортепианных произведений, изданных за период 1960-2009 г.г., показал количественное преимущество пьес по сравнению с другими жанрами, заимствованными из европейской музыки. Попытаемся разделить произведения из рассмотренных сборников по жанровому признаку, отметить количественные показатели и привести примеры для каждого из них.

жанры	кол.	автор, название (примеры)
пьеса	>500	все композиторы
инвенция/ фуга	14	Б. Ерзакович Фуга; О. Джанияров Маленькая инвенция; И. Дубовский Караторгай (инвенция), Дудар-ай (инвенция); Е. Брусиловский Маленькая инвенция; В.

		Новиков Прелюдия и фуга; Ж. Джексембекова Инвенция в стиле Баха; К Кужамьяров Пять инвенций; Г. Узенбаева Две полифонические пьесы
сонатина/ соната	4	Н. Мендыгалиев: Детская сонатина, Соната-фантазия; М Сагатов Сонатина; Б.Кыдырбекова Сонатное аллегро
вариации	5	Н. Мендыгалиев, Е. Зингер, А. Исакова, Н. Акжигитова, С. Ромащенко
этюд	7	К. Куатбаев, В. Горянин, Е. Брусиловский, Н. Акжигитова, А. Исакова
ансамбли	16	перел. – Е. Брусиловский, С. Молдашева, А. Юровская, Г. Жолымбетова
Циклы пьес	>10	А. Абдинуров Три детских цикла; Н. Мендыгалиев Детская сюита; Г. Жубанова Eva, Миражи; В. Новиков Символы; Ж. Дастенов Листопад и др.

Итак, как видим из приведенной таблицы, доминирующее положение по количественному показателю занимает *пьеса*, причем не только как отдельное сочинение, но и как произведение в четырехручных *переложениях*, а также как составная часть фортепианных *циклов*. Далее, по убыванию на втором месте стоит полифонический жанр, представленный, в основном, в виде *инвенции* и *фуги*. На третьем месте находятся *вариации*, более характерные для русской фортепианной музыки. Меньше встречаются инструктивные пьесы – *этюды.* Наименьшее количество встречается *сонат* и *сонатин*. Таким образом, на данном примере можно увидеть, что казахстанскими композиторами мало были затронуты такие значительные жанры фортепианной музыки как *соната* и *вариации*, собственно, без которых мир, наверное, никогда бы не узнал о Гайдне, Моцарте, Бетховене. Из полифонических произведений отечественные композиторы отдают предпочтение *инвенции*. Эта нетрудная полифоническая пьеса, небольшая по объему, часто входит в репертуарные списки детей младших и средних классах ДМШ. *Этюд* как инструктивный материал, целью которого является совершенствование определенных технических приемов, тоже не стал лидирующим звеном в национальном репертуаре. Таким образом, *пьеса* как часто используемый отечественными композиторами жанр, оказалась более приемлемой и жизнеспособной в нашем регионе. Через нее композиторы воплощают различные темы, основу которых занимают образы Родины, природы степного края.

В современных реалиях не только Казахстана, но и других мировых государств обострились проблемы нравственности, морали, этики. В то время как средства массовой информации несут в себе грубость, жестокость, а порой и насилие – обращение к национальным источникам в музыкальной культуре становится все более актуальным. Изучение детской фортепианной музыки композиторов Казахстана позволило выявить, что большинство из них связаны с национальным колоритом и опираются на фольклорный материал (песни и кюи). Это, в свою очередь, прививает детям любовь к Отчизне, родной земле; приобщает к музыкально-эстетическим традициям казахского народа; формирует национальное и интернациональное самосознание. Высокое нравственное содержание музыки Казахстана, будь то традиционной или профессиональной, способствует воспитанию гуманистических качеств детей и молодежи.

«Таланты создавать нельзя, но можно создавать *культуру*, то есть почву, на которой *растут* и процветают таланты» [7,193]. Народная музыка и музыка национальных композиторов – эффективное средство для становления и развития культуры личности, объединяющей огромные духовные богатства десятков наций и народностей Казахстана, выраженные в музыкальном искусстве.

Музыка для фортепиано, написанная казахстанскими композиторами, безусловно, занимает достойное место в репертуаре музыкальных учебных заведений. Хочется, чтобы в педагогическом процессе обращение к отечественному наследию принимало вид не обязательной «процедуры», а стало необходимостью, вызванной чувством патриотизма и гордости за национальную культуру. Самобытная, богатая своими источниками, впитавшая все лучшее из фольклорного пласта, фортепианная литература казахстанских композиторов – эта наша с вами *История* (выделено курсивом автором).

В завершении данной статьи уместно привести цитату, выражающую значительную роль национальной культуры, как составляющего звена истории народа: «Известно высказывание Геббельса, в котором выражена суть политики: отними у народа историю — и через поколение он превратится в толпу, а еще через поколение им можно управлять, как стадом…» [1,5].

Литература:

1. Аджи М. Европа. Тюрки. Великая степь. – М.: АСТ, Астрель, 2011.
2. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232с.
3. Досаева А.Ж. Становление и развитие казахской фортепианной музыки. Дисс. на соиск. …канд. иск. – Алма-Ата, 1989.
4. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск, 2004. – 280с.
5. Кирсанова Э.А. Детская музыка и фольклор. – Алматы, 1997. – 115с.
6. Мухитова А.К. Фортепианное искусство Казахстана второй половины XXвека. Автореф. дисс…канд. иск. – Алматы, 2009.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепьянной игры. – М., 1958. – 320с.
8. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. Исследование. – М.: «Сов.композитор», 1983. – 152с.
9. Послание Президента РК. www.:// akorda.kz/ru/page/page_poslanie

Yesmurzayeva Assel

NEW FEATURE DANCE IN MODERN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Есмурзаева А.Т.

БИ ӨНЕРІНІҢ ҚАЗІРГІ КЕЗДЕГІ
БІЛІМ ОРДАЛАРЫНДАҒЫ ЖАҢАШЫЛ СИПАТТАМАСЫ

Біздің ғасыр — білім, ғылым және сапа ғасыры. Осы үшеуі элиталық білімнің де негізі болып табылады. Біз білім беру ордаларын тек білім беруші мекеме деп қарайтын біржақты түсініктен арылып, оның ғылымның да бастауы және орталығы екенін ұғынғанымыз абзал. Өйткені, элиталық білімді ғылым жетістігінсіз беру мүмкін емес, ал оның деңгейін анықтайтын өлшем — сапа. Ендеше, біз жалпыға бірдей білім беруден элиталық білім беруге біртіндеп көшуіміз керек.

XXI ғасырда білім сапасы жалпыға ортақ, рухани-этикалық басымдылық негізінің мән құраушылық және шығармашыл, жаңашылдық сипатына ие, сонымен қатар ғылыми негізде шынайы құрылған, сан қырлы, адамзат пен мемлекеттің мәдени ерекшеліктеріне сай негізделген, этномәдени, әлеуметтік-кәсіптік және конфессионалды топтардың жан-жақты қажеттіліктерін, сондай-ақ жеке тұлғалардың рухани сұраныстарын қанағаттандыруға бағытталған болуы қажет.

Сондықтан қазіргі заман педагогикасы үлкен қарқынмен даму үстіндегі ғылым болып табылады. Қазақстан Республикасының 2015 жылға дейінгі білім беруді дамыту тұжырымдамасы тәрбие беру мен оқытудың негізгі бағыттарын айқындап, болашақ жастардың жеке тұлға ретінде дамуын және терең білім мен кәсіби дағдыны қалыптастырудың негізгі іс-шараларын айқындады. Жалпы білім беретін білім ордаларының мақсаты адамгершілігі жан-жақты дамыған өзінің және қоғамдық мүдделерді ұштастыра білетін, халық мәдениетін жетілдіру ісінде өз ұлты мен жалпы адамзат қазынасын тиімді пайдаланатын адамды тәрбиелеу болып табылады.

Мектепте білім беруді жетілдірудің негізгі бағыттары мәселесін қарастыруда ғалым Асқарбек Құсайынов: «XX ғасырда қоғамдық өмірдің барлық саласының негізінде «Ғылым – өндіріс – білім» макромоделінің болғаны белгілі. Мәдени саладағыдай, білім беруге деген жаңа қатынас және онымен байланыста туындаған білім берудің жаңа парадигмалары «мәдениет – білім – тарих» бірлігіне негізделген жаңа мәдени макромодельді енгізуге жол ашты»,- деп айтқан сөзінде үлкен мағына бар [3]. Мұның бәрі білім жүйесінде оның жаңа гуманитарлық парадигмасын қалыптастыруға алып келеді. Себебі, жалпы білім беретін мектептерде бүгін біз графикалық сауаттылықты ғана дайындау емес, мәдениетті тұлға дайындауға міндеттіміз. Бүгінгі біздің жаңа қоғамның даму деңгейінде қарапайым

сауаттылықпен шектеле алмаймыз. Өйткені тұлғаны барлық жағынан дамыта тәрбиелеу, жас ұрпақты қоғам құрылысына белсене қатысуға әзірлеу міндеттері де жалпы мектеп арқылы жүзеге асырылады, сол себепті де мектептен білім және тәрбие алу барысында жас жеткіншектердің ақыл-ойы дамиды, адамгершілік құнды қасиеттері қалыптасады, ой еңбегіне төселеді, рухани өмір байлығын меңгереді, эстетикалық сезім талғамы артады.

Өркениеті дамыған елу елдің қатарынан көрінудің бір өлшемі ретінде қаралатын білім беру жүйесінің жаңа технологиялармен қаруланауы рухани жан дүниесі бай, жан-жақты дамыған, білімді жеке тұлғаны тәрбиелеуді міндеттеді. Осыған орай тәуелсіз мемлекетіміздің өсіп-өркендеуі, қауіпсіздігі, әл-аухатының артуын жүзеге асырудың аса маңызды құралы қоғамның барлық саласында, соның ішінде білім беру саласы мен тәрбие беру жүйесінде жаңа ғылыми көзқарас қалыптастыруға жол ашса, осы жылғы ел өміріндегі ең маңызды да, елеулі оқиға болған Елбасымыз Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың жасампаздық Жолдауы, яғни «Қазақстан - 2050» Стратегиясы – қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» - атты кемел құжаты білім беру ісі мен ғылымды өркендетуді, жастарға лайықты болашақ сыйлауды көздейді.

Міне, сондықтан да қазіргі таңда қоғам ілгері қарай дамып, әлеуметтік-экономикалық даму деңгейі жоғарылаған сайын, әрбір адам осы прогрестің заңдылықтарына, талаптарына сай бейімделе түсетіні анық. Бұл әсіресе, бүгінгі жастардың бойынан табылуға тиіс құбылыс. Әрбір жас өскін қоғамның сұранысына дайын болғаны жөн. Ол үшін жан-жақты білімді, мәдениетті, өнерлі жастарды тәрбиелеу - бүгінгі өмір талабы.

Ғылым мен техниканың жедел дамыған, ақпараттық мәліметтер ағыны күшейген заманда ақыл-ой мүмкіндігін қалыптастырып, адамның қабілетін, талантын дамыту білім беру мекемелерінің басты міндеті болып отыр. Ол бүгінгі білім беру кеңістігіндегі ауадай қажет жаңару оқытушының қажымас ізденімпаздығы мен шығармашылық жемісімен келмек. Сондықтан да әрбір оқушының қабілетіне қарай білім беруді, оны дербестікке, ізденімпаздыққа, шығармашылыққа тәрбиелеуді жүзеге асыратын жаңартылған педагогикалық технологияны меңгеруге үлкен бетбұрыс жасалуы қажет.

Қазақстандық білім берудің ұлттық моделі әлемдік білім беру кеңістігіне ықпалдастырылған және жеке тұлға мен қоғамның қажеттіліктерін қанағаттандыруға бағытталған, көп деңгейлі әрі үздіксіз білім беру сипаттарымен ерекшеленбек. Еш уақытта, ешбір қоғамда жастарды адамгершілік қасиеттерге тәрбиелеу мақсаты күн тәртібінен түскен емес. Еліміздің мемлекеттік мәртебеге ие болуы ұлттық құндылықтарымызды және ұлттық мәдениетімізді өскелең ұрпаққа танытуға жағдай туғызды. Әлемдік білім кеңістігінен сүбелі орын алу үшін бүгінгі және болашақ жастарға өнеріміз бен мәдениетімізді танытуға барынша жол ашты. Сондықтан да қазақ халқының ғасырлардан келе жатқан мәдени, рухани ұлттық қазынасын жас ұрпақ бойында оқу үдерісі арқылы қалыптастыру жалпы білім беру ордаларындағы әр пәннің басты міндеті болып табылады.

Өйткені, қазақ халқының мәдениеті мен өнері, қазақ жерінде тұратын өзге халықтар өнері мен мәдениетінің бірлігі ұлттық өзіндік сананың дұрыс қалыптасуының маңызды факторы. Сонымен қатар, ол өзіне ең жақсысын, әлемдік көркем мәдениеттің озығын, өскелең ұрпақтың оқуы мен тәрбиесіндегі әлемдік тәжірибесіндегі оң жетістіктерін өзіне алуы тиіс.

Сондықтан да оқушылардың көркем білімге, ұлттық және әлемдік өнерге талпынуын арттырып, қиялын шарықтатып, бойын сергітіп, әдемілік әлеміне ынтасын арттыруда білім ордаларында өнер түрлеріне, соның ішінде би өнеріне, хореографияға баулып оқытудың маңызы өте зор. Өйткені, би өнері баланың денсаулығынан бастап, дене бітімінің дұрыс жетілуіне, икемділігінің дамуына, музыканы тыңдай білуіне, талғамының артуына, мәдениеттілігінің жоғарылауына, өзін-өзі ұстай білуге септігін тигізеді. Сонымен қатар ол балаға дүниені анық түсінуге, көрген-білгендерін, көрсетілген қимыл-қозғалыстарды сұлулық, әсемдік, көркем бейне арқылы көруге және сезінуге, айта алмаған дүниесін, ғажап та сиқырлы, сөзбен айтуға болмайтын керемет қимыл әрекеттерімен жеткізуге үйретеді. Сол себепті, балаларға би өнері арқылы тәрбие берудің табысты болуына, оң нәтиже беретініне еш күмән келтірмеуге болады.

Қалай болмасын, әрбір адам өнердің игілікті күшін бала кезден бастап сезінеді. Сондықтан оқушының эстетикалық жағынан дамып, жетілуі үшін тәрбиені өте ерте, баланың жас кезінен бастаған жөн. Өйткені, балалық сезім – саналы өмірдің негізі, ол оның рухани жағынан жетілуіне ықпал етеді, жеке бастау және қоғамдық өмірде кездесетін

мәселелердің шешімін табуға, тіпті кей жағдайда өмірден өз орныңды табуға көмектеседі. Бұдан саналы өмір негіздерін қалауда қандай да бір берік сенімді тірек пайда болады. «Керек іс боз балаға – талаптылық, әртүрлі өнер, мінез, жақсы қылық»,- деп ұлы ақын, дана Абай атамыз айтқандай, әрбір жас өскін елінің елеулі азаматы боламын, дүниеге бір кірпіш боп қаланамын десе ерте кезден өз бойындағы қабілетін тани және дамыта білгені жөн [4].

Өнер түрлерін үйрету және оқыту, оны адам бойына дарыту, қабілетін анықтау оңай дүние емес. Өнер - дегеніміз адамның бойындағы қабілеттің ең биік көрінісі. Сондықтан да баланың бойындағы ерекше қабілетті тану, оны байқау және ары қарай дамыту да үлкен өнер. Белгілі ғалым Л.С.Выготский: «Өнер тек қана сезім бар жерде ғана тумайды, сезімді беру үшін шығармашылық ой қажет, оны іске асыру қажет сонда ғана өнер туындайды»,- деп айтып кеткендей, оны тудыру үшін де қажырлы еңбек, саналы да сапалы білім, үлкен төзімділік қажет [5].

Себебі өнер қашанда қамқорлықты, оған асқан жауапкершілікпен, жанашырлықпен қарауды қажет етеді. Осы орайда ұлттық өнердің, салт-дәстүрлердің, ән мен би өнерінің бүгінгі күнге дейін жетіп, ұрпақ тәрбиесіне елеулі әсер тигізіп отырғаны белгілі. Сол себептен жастардың бойында ұлттық өнерге, мәдениетке, музыкаға, биге деген құрметтің, сүйіспеншіліктің қалыптасуына эстетикалық құндылықтардың пайда тигізері сөзсіз. Өйткені, өнердің қай саласы болмасын адам табиғатына аса қажетті әсемдікті, сұлулықты, тазалықты тудырады.

Ал, мұндай сұлулық пен тазалық ұлттық би өнерінде толығымен бар. Өйткені, би өнері өзінің тақырыптық, мазмұндық жағынан түрлі этикалық нормалардың жиынтығын қамтиды. Онда өзіндік ұлттық дәстүрі, болмысы, әдет-ғұрыптарының элементтері, тарихы толық сақталған. Сондықтан би өнері арқылы жастарды өнерге тәрбиелей отырып, халықтың бай мұрасынан мол ақпарат беруге болады. Сонымен қатар би өнері тек ұлттық құндылықтармен ғана емес, сондай-ақ түрлі эстетикалық, рухани, тарихи мәдениетпен де астасып жатады. Себебі, қай ұлттың биін алып қарасақ та, оның бойынан сол ұлтқа тән болмысты, мәдениетті айқын аңғаруға болады. Яғни, би өнері тек өнер түрінде ғана емес, идеалогия түрінде де қызмет атқарады. Демек, балаларды би өнеріне тәрбиелей отырып, олардың ұлтқа, тарихқа, қоғамға, мәдениетке деген сүйіспеншілігін дамытуға болады.

Сонымен қатар, білім беру ордаларында би өнері арқылы оқушыларға білім және тәрбие беру жүйесінің негізі жас ерекшелігі физиологиясы ғылымына байланысты. Сол себепті, мұғалім балалар денсаулығын, ағзасындағы жоғары жүйке қызметін, тыныс алу, қан және жүрек-тамыр жүйесінің физиологиялық ерекшеліктерін, қозғалғыш аппараттарын, психологиясын, бейімділігін жете білуі қажет. Ол осы мәліметтерге сүйене отырып, тәрбие мен оқу процесін, әсіресе, дене тәрбиесінің қалыптасуының практикалық және теориялық мәселелерін дұрыс шешу жолдарын іздестіреді. Сонда ғана, жас ағзаның қимыл-қозғалыс кезінде дамуы барысындағы анатомиялық-физиологиялық ерекшеліктерді, әсіресе, жоғары жүйке қызметінің негізгі заңдылықтарын (қозу, тежелу) жете түсіну педагогикалық процесті ойдағыдай басқарудың негізі болады.

Яғни, білімге, ғылымға өнерге ынтасы бар балаларды педагогикалық- психологиялық әдістер арқылы бөліп, сол оқушыларға әр түрлі жағдайлар жасалу қажет. Психология және педагогика ғылымдары тығыз байланысты. Психология психикалық үрдісті (адамның зейінін, ойлауын, есін, қиялын және адамның дербес ерекшеліктерін, темперамент, мінез, қабылдауын зерттейді), ал педагогика осы мәселелерді қолданып, жеке тұлғаны тәрбиелеп қалыптастыру үшін пайдаланады. Сондықтан, оқушыларға ең алдымен алған пәндері бойынша ғылымның әр саласынан қажетті дәріс берілу керек. Бұл жерде қазіргі болсын, бұрынғы болсын қатып қалған тәртіптен айырылу қажет. Сыныппен еркін, тығыз табиғи байланыста болған жөн. Мейірбандылық, имандылық шарттарын сақтай отырып, оқушыларға еркіндік беру керек. Жолдастарыңмен қалай қатынас жасасаң, оқушыларыңмен де сондай қатынаста болған жөн. Тек өздік ойлауға, өздік ізденіске, білім алуға үйрету де назардан тыс қалмаса болғаны. Сонда ғана жемісті нәтижеге жетуге болады.

Білім беру ордаларындағы өнер – бұл біз соңына дейін түсініп болмаған және өте аз қолданатын тәлім-тәрбие қаруы, рухани күш. Рухани жігерсіздік – бұл адамдағы қызығушылықтың тапшылығы, бұл адамдар бойында жағымды қасиеттердің дамымауын көрсетеді. Сондықтан баланы, әсіресе мектеп қабырғасынан бастап, түрлі өнер түрлеріне жүйелі түрде оқыту тәрбие бастауы, заман талабы. Ұлы ойшыл, дана, ақын Абай атамыздың 33 қара сөзінде өнер жайлы былай делінген: «Егер мал керек болса, колөнер үйренбек керек.

Мал жұтайды, өнер жұтамайды. Алдау қоспай, адал өнерін сатқан қолөнерлі - қазақтың әулиесі сол». Әулие деген қазақтың түсінігінде ең құдіретті, қасиетті, киелі адам деген мағынаны береді. Яғни, ұлы дана бұл қара сөзінде өнерді, жалпы өнер адамын қазақтың қастерлі адамы деп әулиеге теңеп отырғаны тегіннен тегін емес [6].

Күнделікті өмір мен табиғаттағы әдемілікті түсіну, бақылау, пайдалану үшін жастардың сезім-түйсігі ұшқыр, ақыл-ойы алғыр, терең білімді азамат болуы керек. Осындай ұрпақтың өмірге деген эстетикалық көзқарасы оның қызметінің барлық саласында көрініп тұрады. Эстетикалық тәрбие беру тек қана жекеленген нысандарды елестете ұғыну ғана емес, ол мәдениетті сезіну мен түсінудің негізі. Бұл өмірге деген эстетикалық қатынасқа тоғысатын барлық үйреншікті заттарға, дағдылы әлемге жаңа қатынас орнатады. Әрбір адамның әсемдікті сезіне білуі тек рухани қатынас үшін ғана емес, жемісті еңбек ету үшін де қажет. Адам қандай салада болмасын жұмыс жасаса да, ол- физик, математик, тарихшы немесе химик болсын әсемдік пен сұлулықты көре білуі керек. Суретшінің шығармасындағы (композициясындағы) сәтті табылған тұтастай түстік үйлесім сияқты, математикада да сәтті шығарылған математикалық шешімнің өзіндік сұлулығы эстетикалық қанағаттану сезімі мен әдемілікті қабылдау сезімін туғызады. Сонымен қатар, би өнерін педагогикалық практикада қолдану балалардың сезімдік қабылдау, гармония, эстетикалық қабылдау, эстетикалық талғам сияқты маңызды категорияларды тәрбиелеуге жетелейді.

Би сабағында біріншіден дененің іс-әрекеттері арқылы оқушының сезімі оятылады. Сезімді ояту үшін қабылдауды белсендіру мақсатында белгілі бір образ немесе шығарманы таңдау, оны түсіну, музыканы таңдап, оны тыңдау, кең көлемде талдау, музыкамен қимылдарды үйлестіру, байланыстыру, сауатты орындау, ауызша тындаған немесе оқыған, көрген образ бен шығармадан алған әсерін суреттеп, қимыл арқылы бейнелеу сияқты жұмыстар жүргізіледі. Бұл оқушының біртіндеп тәжірибе жинақтап, тиісті дағдылар алуына көмектеседі. Би – эстетикалық тәрбие беру құралдарының бірі. Би деп адамның ішкі сезімін (қуанышын, қайғысын, қорқынышын, уайымын, махаббатын, т.б.) қимыл мен музыка арқылы көрсететін жағдайды айтады. Өнердің басқа түрлері сияқты ол да өмірдегі әдемілікті, әсемдікті, табиғат сұлулығын бағалауға және адамдар арасындағы қарым-қатынастарды түсініп, білуге үйретеді. Ол адамның өзін-өзі тануына көмектесетін, белгілі бір мақсатқа бағыттай алатын, олардың эмоциялық сезіміне ерекше әсер ететін құдіретті күш. Баланы жастайынан өнерге баулып, түрлі өнер әлемімен таныстыру, оны сезіндіріп ән айтқызып, би билету, күй тартқызудың мақсаты – осы күні етек жая бастаған халқымыздың асыл бай қазынасын, дәстүрлі ән-күйлерін, мұра билерін бойларына сіңіре білу, олардың эстетикалық талғамын жан-жақты байытып, дамытады.

Хореография пәндерінде балалар жан-жақты білімді, біліктілікті меңгереді, көне мәдени тарих, би өнері, табиғат әсемдігі мен құбылыстары, әртүрлі халықтардың әсем қимылдары, өнерлерінің ұлттық ерекшеліктерге толы мәдениеті жайлы мағлұматтар алады. Осылайша балалар өздерінің ата-аналарымен бірге би өнерінің қызықты білім мазмұнын бірнеше жылдар бойы жинақтайды, нәтижесінде отбасы өмірінде де рухани мәдени атмосфера орнайды. Хореографиялық пәндердің баланы қызықтыратын тұстары өте көп. Мұнда баланы қызықтыру, тарту үшін түрлі әдіс-тәсілдерді, түрлі ойындарды, түрлі бейнелі образдарды, жануарлар образын, ертегі кейіпкерлерін, жұптық, топтық және өзіндік жұмыстарды қолдануға болады.

Қазіргі кезде би өнерінің білім және өнер саласында көш ілгері дамуы, көптеп зерттелуі, дарынды таланттардың шығуы, әрине, қуантарлық жағдай. Барлық білім беру ордаларында би өнеріне деген сұраныстың артуы, түрлі би үйірмелерінің пайда болуы, шынайы жанашырлардың көбеюі, оқу орындарында мамандықтың кеңейтілуі, би ұжымдары мен би ансамбльдері, би театрларының ашылуы және жемісті еңбек етуі – би өнерінің өзіндік орны бар екендігін және сұранысқа ие қажетті өнер түрі екендігін көрсетіп және дәлелдеп отыр.

Ертеңгі келер күннің бүгінгіден нұрлырақ болуына ықпал етіп, адамзат қоғамын алға апаратын құдіретті күш тек білім мен өнерге ғана тән. Олай болса, өнер - білімсіз қоғамның пайдалы азаматы болу мүмкін емес. Міне, сол себепті де білім беру ордаларындағы негізгі пәндерден (қазақ тілі, физика, математика, химия, биология, тарих, әдебиет және т.б.) бөлек баланы қызықтыру, бос уақыттарын толықтыру үшін қосымша пәндерді (хореография, кескіндеме, қолөнер, театр, т.б.) жүргізу өте қажет және пайдалы тәрбие бесігі болып табылады.

Әдебиеттер:
1. Ашин Г.К. Мировое образование. – М.: Анкил, 2008
2. Қазақстан Республикасында 2015 жылға дейінгі білім беруді дамыту тұжырымдамасы //Астана. 2004
3. Құсайынов А.Қ. Салыстырмалы педагогика: Жоғары оқу орын-ң педагогикалық маман. оқитын студ. арналған оқулық //Алматы: ROND&A, 2011
4. Абай Құнанбайұлы. Өлеңдер жинағы. – Астана, 2002
5. Выготский Л. С. Педагогическая психология. / Под ред. Давыдова В. В. – М.: Педагогика, 1991.
6. Абай книга слов. Шакарим записки забытого. – Алма-Ата.:Ел,1993
7. Ізім Т.О.,Кульбекова А.К. Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі. – Астана, 2012.
8. Жақыпова Қ. Би өнерінің әліппесі. – Алматы, 2005

Zhanataeva G.E.

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-МОТИВАЦИОННОМ РАЗВИТИИ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Жанатаева Г.Е.

TO THE QUESTION OF ABOUT MUSICAL MOTIVATED DEVELOPMENT OF YOUNG PIANISTS

За очень долгое время существования предмета фортепиано, в методике преподавания остается ряд вопросов, которые привлекают внимание все растущей актуальностью, и ни цифровые коммуникации XXI, и даже модное в настоящее время усовершенствованное фортепиано (электронное) не дает полного решения существующих проблем.

В настоящее время все большую значимость обретают такие вопросы как:

- Являются ли музыкальные способности продуктом культуры и воспитания или человек с ними рождается?
- Какие исполнительские приёмы должен использовать ученик для грамотного и эффективного исполнения на инструменте задуманного?
- Как среди больших соблазнов XXI века сохранить живой интерес к занятиям фортепиано?
- Можно ли воспитать музыкальный талант?

На подобные вопросы вряд ли можно предложить однозначные ответы, однако ясно, что как утверждает Д.К. Кирнарская: «.. музыкальные способности имеют более непосредственное отношение к биологии и генетике, чем способности юриста или бухгалтера: музыка появилась гораздо раньше, чем многие другие человеческие занятия, ее освоение происходит спонтанно и непроизвольно в процессе музицирования и не нуждается в специальных образовательных институтах» [4].

Исследования происхождения музыкальности у детей свидетельствуют о том, что условия воспитания и среда не оказывают решающего влияния на появление музыкальной одаренности. Педагог тоже не может претендовать на исключительную роль в становлении музыкального таланта. Естественно возникает вопрос о происхождении: если не среда, если не условия раннего становления таланта и не квалифицированные педагогические усилия, то какие обстоятельства влияют на его появление? Естественно предположить, что человек рождается талантливым, что талант – это дар.

Все прекрасно знают, что для овладения техникой фортепианной игры нужны систематические занятия, усидчивость и упражнения на инструменте. И также всем известно, что XXI век – эпоха «хронической» нехватки времени. Но, отчасти причиной является неправильное распределение времени, а одной из причин у сегодняшней школьников является чрезмерное увлечение компьютером и телевизором.

Единственным ключом к музыкальному развитию ученика является внимание педагога к его музыкально-эстетической мотивации, его любви к музыке и понимании его индивидуальных музыкальных возможностей. Этот путь наиболее естественен и физиологически оправдан с точки зрения музыкальной педагогики. Таким образом, фундамент и основа любви фортепианного урока – это мотивация.

Поддерживая музыкально-эстетическую мотивацию, делая ее все более осмысленной, можно пробудить слуховые резервы детей – они сами раскроются, следуя за осознанной

человеком потребностью. Нельзя не повторить вслед за Б. Асафьевым о том, что музыка – идейный мир, и в ней ценно как то, что звучит, так и то, что образуется вокруг звучания. Мы полностью согласны с этим утверждением.

Анализ практической деятельности фортепианного педагога свидетельствует, что часто он строит свою работу с учетом только внешней, формальной характеристики поведения учащегося, не раскрывая его внутреннего содержания. Добившись от учащегося форм поведения, внешне, результативно отвечающих моральным нормам, определенным правилам поведения, он, не зная мотивов, по которым в данной ситуации эти правила выполняются учащимся, ничего не знает о самом ребенке.

Проблема мотивации и мотивов поведения — одна из стержневых в педагогике и психологии. Откуда берутся и как возникают мотивы? Что они собой представляют? Разработка этих вопросов имеет огромное значение и для развития теории и для решения многих практических задач. Для чего нам необходимо изучение мотивации? Вспомним книгу Д. Карнеги: «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей». Через всю эту книгу идет основная мысль о том, что единственная возможность заставить человека сделать что - либо - это сделать так, чтобы он сам захотел сделать это.

Не зная о подлинных личностных мотивах деятельности юных пианистов, педагог не может рассчитывать на то, чтобы верно определить его дальнейшее жизненное поведение, а следовательно, и его поведение в музыкальном обучении. Не умея проникнуть во внутреннее содержание действий и поступков ребенка, в мотивы его действий и внутреннее отношение к задачам, которые перед ним ставятся, педагог работает «вслепую». Ему неизвестны ни ученик, на которого он должен воздействовать, ни результаты его собственного воздействия.

Задача фортепианного педагога состоит в том, чтобы суметь заинтересовать ребенка процессом овладения инструментом, и тогда необходимый для этого труд постепенно станет потребностью. Добиться этого у начинающих заниматься на фортепиано сложнее, чем в других отраслях искусства, например в рисовании, танцах, где ребенку легче проявить творческое начало и где он раньше видит конкретные результаты своей работы. Важно помочь учащимся выявить меру своего таланта и сделать выбор. Ведь далеко не всегда масштаб талантливости и желание сделать музыку профессией обнаруживаются в первые годы обучения.

Поскольку мотивация выступает особым «энергообразующим» началом, то ее специальное развитие рассматривается как важнейшая задача музыкально-образовательного процесса [4].

Наши наблюдения свидетельствуют о том, что обучение музыке сегодня связано с множеством хлопот и не имеет перспектив. Так как стать профессиональным музыкантом хотят не многие, а других преимуществ музыкального образования родители, определяющие своих детей в класс фортепиано, не знают, возникает вопрос: для чего приобретать инструмент, вкладывать в обучение ребенка много времени, сил и средств?

На современном этапе развития музыкального образования важно, с одной стороны, создать условия, способствующие гармоничному развитию личности ребенка, а с другой - обеспечить преподавателя арсеналом педагогических средств, обеспечивающих успешность развития у младших школьников мотивации к обучению музыке. Особенно актуальна эта проблема сегодня, в условиях реформирования системы непрерывного музыкального образования.

Фокусирование и формирование индивидуальных задатков у маленьких музыкантов педагогом – наилучший путь развития их музыкальных способностей, наилучший катализатор их естественного роста. Приведём пример из личного опыта. В нашей фортепианной практике есть приемы, которые позволяют разучивать произведения гораздо быстрее, чем это обычно делается. Возьмем, например, разбор текста: легкое и быстрое чтение с листа у юных музыкантов активно развивается благодаря использованию метода графического восприятия нотного текста. Благодаря некоторым другим методам, ученики легко запоминают текст наизусть.

При этом основная музыкально-педагогическая задача состоит в том, чтобы играющий ученик получал удовольствие от игры на инструменте. Замечено на практике, что самое большое музыкально-эстетическое удовольствие ученик получает не в тот момент, когда разбирает или учит нотный текст, а когда создает свою собственную интерпретацию, то есть работает над выразительностью исполнения, над качеством звука, когда продумывает, старается прочувствовать, как именно ему хочется сыграть произведение.

В этот момент может быть педагогом должно быть задействовано наибольшее количество музыкально-эмоциональных состояний, имеющихся в изучаемом произведении. Интенсификация обучения происходит в силу того, что, разучивая пьесу, ученик одновременно изучает и гармонию, и полифонию, и фактуру. Благодаря изучаемой практической теории произведение дается ученику намного легче, потому что он понимает, из чего она "сделана". А, поняв, из чего она состоит, ученик уже может импровизировать. В итоге он разучивает пьесу в несколько раз быстрее и заодно осваивает принцип композиции и подбора аккомпанемента на фортепиано. Такой подход развивает ученика как творческую личность.

Общеизвестно, что «альфа и омега» учительства – любовь к ученику и понимание трудностей, которые он переживает. Учитель как полководец, ведущий к победе, которая еще далека, вынужден психологически приближать ее, не давать отчаиваться и поддерживать веру в конечный результат. Было бы прекрасно сделать каждое упражнение осмысленным и интересным, но это не всегда получается, и музыканту-педагогу приходится одухотворять все скучный и тягостные моменты фортепианного обучения. «Любовь к музыке должна быть отправной точкой. Весь образ жизни пианиста должен быть подчинен этой любви и вытекать из нее», - писал выдающийся пианист Артур Шнабель [4].

Здесь учитель работает едва ли не как психотерапевт. По мере приобретения и развития исполнительских практических умений и навыков круг теоретических знаний расширяется, выстраиваясь в целостную систему. То, что с первых занятий обучаемый сначала вместе с преподавателем, а потом и самостоятельно ищет способы решения возникающих проблем и преодоления трудностей, формирует навык самостоятельной работы, обучаясь на фортепиано, обеспечивая возможность последующего самосовершенствования.

Необходимыми для осуществления любой музыкальной деятельности становятся музыкальные способности специальные (исполнительские, композиторские) и общие. Для педагога - музыканта важны, в первую очередь, общие музыкальные способности учащихся. У музыканта-школьника формируются: ладовое чувство (эмоциональная отзывчивость на музыку), способность произвольно оперировать музыкально-ритмическое чувство и чувство целого (музыкальной формы).

Эти способности в сочетании с умением почувствовать содержание музыки составляют музыкальность школьника, формирование которой является важнейшей проблемой в педагогике и методике фортепианного искусства [1,2,4].

Выдающийся советский психолог С.А. Рубинштейн писал, что вопрос способностей должен быть слит с вопросом развития. Развитие человека в отличие от накопления “опыта”, овладение знаниями, умениями, навыками, – это и есть то, что представляет собой процесс развития новых способностей, в отличие от “накопления” знаний и умений [4].

Особенным качеством личности всех выдающихся музыкантов является невероятной силы увлеченность музыкой. Эта огромная любовь и преданность искусству составляет часть их таланта, и что особенно важно, оно стоит у истоков их исполнительского мастерства, самой школы игры на фортепиано. Желание говорить на языке музыки, общаться с людьми с помощью музыкальных форм должно служить основным мотивом фортепианного обучения юных пианистов как залог успешности формирования у них высокого уровня музыкально-эстетической культуры [2].

Литература:

1. Баренбойм Л. Размышления о музыкальной педагогике // Баренбойм Л. За полвека: Очерки: Статьи: Материалы. Л., 1989.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1982.
3. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.,2004
4. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Издание третье. – М.: Музыка, 1978

Zhubaeva Gulpharida

HISTORY OF DEVELOPMENT OF INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS IN THE TEACHING

Жубаева Г. А

БІЛІМ БЕРУДЕ ПӘНАРАЛЫҚ БАЙЛАНЫС ЖОЛЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУ ТАРИХЫ

Әлемнің, табиғаттың және де адамның біртұтастығын ұғыну, сонымен бірге, мәдени дүниетанымдық санасын бір ғана пәнің оқыту аймағында, мазмұнында ашып көрсету мүмкін

емес. Осыдан келіп, оқыту барысында туындайтын идеялар арасында логикалық, мазмұндық, құрылымдық, пәнаралық байланыстарды орнату қажеттігі туындайды.

Қоғам өмірінің әлеуметтік-мәдени саласындағы интеграциялық процесстер, пәнаралық байланыс жолы мәселелеріне сарқылмас қызығушылық танытып отыр. Пәнаралық байланыстардың алуан түрлі аспектілері әртүрлі авторлардың ғылыми әдістемелік жұмыстарында көрініс тапқан. Зерттеушілер бұл аспектілерді «пәнаралылық», «интеграция», «кешенділік», «арақатынастық», «пәнаралық байланыс» түсініктерімен байланыстырады.

Қоршаған орта мен адамның арақатынас мәселелері, оның көпқұрамды іс әрекеттерінің өзара бір-бірімен әсерлесуі тақырыптары, ежелден бері Демокрит, Пифогор, Платон сияқты т.б. атақты философтардың жұмыстарында да орын алған болатын. Мәселен, Аристотель үшін адамды қоршап тұрған орта, әлем - тануға, зерттеуге арналған. Соның арқасында ғана жалпы танымға жетуге болады.

Пәнаралық байланыс жолы теориясының дамуында Дж. Дьюи, Я.А. Коменский, Дж. Локк, И.Г. Песталоцци, Ж.Ж. Руссо еңбектері айтарлықтай маңызды орын алады. XVII ғасырдың көрнекті педагогы және ойшылы Я.А. Коменский білімді қайта ұйымдастыруға бағышталған, «Ұлы дидактика» еңбегіндегі; «Бір-бірімен өзара байланыстағының бәрі, тап сондай байланыста оқытылуы тиіс» - деген сөздері қазіргі күнге дейін де өзектілігін жойған жоқ [1].

Я.А. Коменский оқыту –әртүрлі міндеттерді шешу үшін жинақталатын білім мен іскерлік екенін анықтады. Осыған сәйкес, мұндай оқыту әлемнің біртұтас бейнесін жасауға бағытталған пәндер аралық байланыс жолын қажет етеді. Мұнда адам - толықтай табиғаттың жемісі және ол өзінің барлық қабілеттері мен мүмкіндіктерін дамытуға құқылы. Осы тұрғыда, И.Г. Песталоциидің оқу пәндерінің өзара байланысының сан алуандығын және оларды ажыратудың қауіпті екендігін атап көрсететін ойын түйіндемелері бар.

Пәнаралық байланыс жолының философиялық-әдіснамалық қырына мән бере отырып, мұндағы бастапқы нәрсе диалектика заңдарына сүйенетін Гегель қалыптастырған, әдіснама екендігін атап өткен жөн [2].

Дж. Дьюидің дидактикалық еңбектерінде де пәнаралық байланыс жолы идеялары көрініс тапқан. Зерттеуші тарихи ортада тұлғаны мәдениет және шағармашылық арқылы қалыптастыруға шақырды. Сонымен бірге, білім берудегі негізгі орынды әлеуметтік-мәдениетке және теория мен практиканың өзара байланысын жүзеге асыру принципіне беруді дұрыс деп санады. Оның концептуалды көрінісінде, кейінірек бірнеше мәрте отандық және шет ел педагогикасында қолдау тапқан, оқу мен еңбекті біріктіру идеясы ерекше орын алды [3].

Пәнаралық байланыстың психологиялық негізін И. П. Павловтың ілімі қалаған. «Біздің ақыл-ой әрекетіміз – деп жазды ол, - тітіркену мен ассоциацияның ұзын тізбегінің басты негізі». Л. С. Выготский былай деп атап көрсетеді: «дамудың кез-келген жаңа сатысында жинақтап қорыту алдыңғы сатының қорытындысына сүйенеді. Жинақтап қорытудың жаңа сатысы алдыңғысына сүйеніп қана пайда болады». Пәнаралық байланыстың қажеттігі ойлаудың табиғатына байланысты, жоғарғы жүйке қызметінің объективті заңдарына, психология және физиология заңдарына бағынады [4].

Оқу пәндерінің өзара байланысы туралы мәселе ғылымның қарқынды дамуымен байланысты мектептерде жеке оқу пәндерін оқыту енгізілген кезде пайда болған еді .

Оқытудағы пәнаралық байланыс жолының кең көлемдегі практикалық тәжірибелерінің бірі, советтік еңбек мектебі болып саналады. Аталған мектептің іргетасын қалаушылар тізімінде Н.К. Крупская, А.В. Луначарский, А.С. Макаренко, С.Т. Шацкий және т.б тұрды. Советтік мектептерде пәнаралық байланыстар, білім алушыларға оқудың өмірмен, өндірістік еңбекпен жалғастығын көрсету үшін қолданылды .

Білім берудегі пәнаралық байланыстың қажеттілігі туралы пайымдаулар жасаған зерттеушілердің бірі, вальдорфтық мектептің негізін қалаушы Р. Штайнер болды. Пәнаралық байланыс жолы оқушылардың жас ерекшелігін ескере отырып, барлық пәндерді оқытуда қолданылады. Ол белгілі бір, бөлек ғылымдар айнасындағы білімді меңгеріп қана қоймай, өз бетінше құбылыстар арасындағы күрделі байланыстарды орнатуға көмектеседі [5].

Анналов француз мектебінің негізін қалаушылар (жаңа тарихи ғылым) М. Блок, Л. Февр, Ф. Бродель және басқалар интеллектуалдық еңбектің әртүрлі салалары арасындағы санасушылықты жойып, мамандарды аралас ғылыми пәндердің тәжірибесін қолдануға шақырды [6].

Әдебиеттерге талдау жасау арқылы XX ғасырдың 50-жылдардың басынан бастап, білім

беру кеңістігінде пәнаралылыққа үлкен мән беріліп, жазыла бастағанын көруге болады. Адам қызметінің психофизиологиялық зерттеулерін қарастыру кезінде көрініс табатын, психикалық және практикалық қызметтерінің өзара тәуелділік идеялары, пәнаралық байланыс жолы дамуының маңызды кезеңі болып саналады. Осылайша, Б.Г Ананьевтың зерттеулері затты тану және түрлендіруге бағытталған адам қызметі, адам санасындағы логикалық байланыс пен қарым-қатынасты қалыптастырудың негізі екендігін нақты дәлелдейді [7].

Пәнаралық байланыстың психологиялық негізін жасауға үлкен үлес қосқан ресей профессоры Ю. А. Самарин болды. Ол жүйелікаралық және пәнаралық ассоциацияларды қарастыра отырып, оқытудағы өзара байланыс проблемаларын шешуге ерекше назар аударады. Ю.А. Самарин білімнің пәнаралық шығу көздері яғни, бастамалары оқу пәнінің ішінде екендігін айтады. Сабақ беру процесі кезінде пәнаралық байланыстарды орнату оқушыларда біртұтас және жүйелі білім қалыптастырудың маңызды педагогикалық шарты болып табылады. Соның ішінде бір пән төңірегінен басқа бір пәнге білімді қолайлы ауыстыру да өте маңызды [8].

Біздің қарастырып отырған мәселе бойынша шетелдік тәжірибеде атақты американ философы және педагогы Джон Дьюи дайындаған еңбек мектебінің концепциясы үлкен қызығушылық тудырады. Оның «Мектеп және қоғам» атты кітабы 1899 жылы жарыққа шықты. Жаңа жүзжылдыққа өту шығармашылық педагогикалық ізденістің мектепте білім беруді ұйымдастыру ісінде жаңа, кешенді, пәнаралық, интегративті, тұлғалық бағдарлық негізде жаңа кезеңге жол ашады, педагогикалық ізденіс XX ғ. жаңа педагогикалық мәдениетті қалыптастыруға айтарлықтай ықпал етеді [3].

М.Н. Скаткин, Г.С. Костюк, В.В. Давыдов өз зерттеу жұмыстарында дүниетанымдық мазмұндағы идеялар, оқу материалын меңгеру кезінде жүргізуші қызмет атқаратындығын айтады.

XX ғасырдың 60-шы жж. пәнаралық байланыс төңірегінде зерттеу жұмыстары қарқындай түсті. Пәнаралық байланыстар білімді меңгертудің нәтижелілігін арттыратын, іскерлік пен дағдыны жақсартатын дидактикалық құрал ретінде (Г.И. Батурина); оқу қызметінде оқушылардың өз бетінше білімденуі, танымдық қызығушылын қалыптастыру мен танымдық белсенділіктің дамыту шарты ретінде қарастырыла бастады (В.Н. Максимова).

70-ші жылдарда пәнаралық байланыс жолы арқылы оқыту дидактикадағы өзекті мәселелердің біріне айналды. Ал, 80-ші жылдардағы зерттеу жұмыстарда мәселенің тағы бір қыры (аспект) байқала бастайды, мұнда пәнаралық байланыстың тәрбиелік мүмкіндіктеріне ерекше көңіл бөлінген (Г.И. Беленький, И.Д. Зверев, В.М. Коротов) [9].

Қарастырылып отырған пәнаралық байланыс мәселесі бойынша, шетелдік Н.А. Аминов, О.Ю. Афанасьев, М.Н. Берулава, В.И. Вершинин, Е.Г. Вишняков, А.И. Гурьев, Т.Н. Кичак, Л.И.Новиков зерттеу еңбектері ерекше қызығушылық тудырады.

Білім берудегі тарихына талдау жасау, пәнаралық байланыс жолының пайда болып, дамуының ең негізгі 3 кезеңін ерекшелеп көрсетуге мүмкіндік береді;

- оқытудың кешенді бағдарламаларын қолдану;
- пәнаралық байланыстың теориялық жасау;
- пәнаралық интеграция тәжірибесі [9].

70-жылдары пәнаралық байланыстар педагогикалық санада фундаменталды және дербестік алды, оларды дәстүрлік тұрғыда түсіну мағынасыздық болды. Жаңа мазмұн (дидактика принципі) мен форма (пәнаралық байланыстар) арасындағы қарама-қайшылық форманың өзгерісіне алып келді: 80-жылдары пәнаралық байланыстар ұғымы интеграция ұғымына орын берді.

XX ғ. 70-80 жж. И.Д. Зверев, П.Г. Кулагин, Н.А. Лошкарева, В.Н. Максимова, Н.П. Новиков, И.И. Петрова сияқты зерттеушілер өз еңбектерінде пәнаралық байланыстардың ғылымаралық байланыстардың дидактикалық эквиваленті ретінде, дидактикалық принциптерді іске асыру құралдары ретінде рөлін анықтайды. Пәнаралық байланыстардың теориясы жасалды. Педагогтар пәнаралық байланыстардың функцияларын, түрлерін, олардың мектептегі орнын, оларды іске асыру тәсілдерін негіздеу бойынша жұмыс істеді. Пәнаралық байланыстарды жоспарлаудың және оқытудың кешенді формасы жүргізілді. 80-жылдары кәсіптік білім беруде пәнаралық байланыстарды пайдалануға арналған зерттеулер пайда болды (Л.А. Барышенков, М.Н. Берулава) [10].

Білім беруде интеграция проблемаларын алғаш рет ғылыми-педагогикалық зерттеу «Педагогикалық ғылымда және коммунистік тәрбие мен білім беруде интеграциялық процестер» атты 1983 жылы шыққан ғылыми еңбектер жинағында жарық көрді. Бұл жұмыста интеграция

ұғымы отандық педагогикаға енгізілді. Авторлардың пікірі бойынша, олардың жинағы - «интегративті процестердің мәнін педагогикадағы заңдылық ретінде көрсетуге алғаш рет талпыныс жасалды» [11].

Пәнаралық байланыс жолының ерекше қыры, негізгі мақсаты жетік білім жиынтығын меңгеру болып табылатын, білім берудің біліктілік қасиетінде айқын көрінеді. Бұл пәндік білімді меңгеруден бас тартуды емес, керісінше, оқу материалын пәнаралық ойлауды қалыптастыратындай етіп, пәнаралық байланыс жолымен ұсынуды білдіреді. Сондықтан да ақпараттық технологиялар қарқынды жетілдірілген, қоғамдық қатынастардың өзгеріп, еңбектің көпқұрылымды деңгейі және білім мен іскерлік, сонымен бірге ақыл ой қызметінің кеңейіп жатқан кезінде, яғни, қазіргі таңда мәселе пәнаралық байланыс жолын жетілдірудің жаңа біліктілік деңгейіне өтуі туралы болмақ.

Осылайша педагогика мен психология тарихында интеграцияның теориясы мен тәжірибесі бойынша құнды мұра жинақталды, атап айтқанда; оқу танымында нысандардың және табиғат құбылыстарының және қоғамның шынайы өзара байланыстарын көрсетудің объективті қажеттілігі негізделді; пәнаралық байланыс жолының дүниеге көзқарастық және дамытушы функциясына, білім жүйесін қалыптастыру және оқушыны жалпы дамыту ықпалына баса мән берілді.

Пәнаралық байланыс жолы тарихынынң дқалыптасу және даму жолына шолу жасау, біздің магистрлік жұмысымыз үшін өте маңызды. Себебі мәселенің тарихына үңілу арқылы, жоғары оқу орындарында пәнаралық байланысты қолдану мүмкіндіктері мен дамытудың ерекшеліктерін анықтай аламыз. Қарастырылып отырған ақырыпты зерттеу, бізге музыкалық білім беру жүйесіндегі пәнаралық байланыс жолының маңызын анықтауға мүмкіндік берді

Әдебиеттер:

1. Коменский Я.А. Великая дидактика // Изб. пед. соч.–М. 1982. –Т.1. 638 б.
2. Песталоцци И.Г. Избр. пед. произв. Т. 2. М.: АПН РСФСР, 1983. 175 б.
3. Дьюи Дж. Школа и общество. М. 1925. – 7-8 б.
4. 19. Выготский Л.С. Психология искусства. Феникс. 1998. 480 б.
5. Саитова Л.Р. Интеграция как условие формирования профессиональной компетентности педагога-музыканта / / Высшее образование в России. – 2008. –№ 10. 151-154б.
6. А.Я. Гуревич Исторический синтез и школа "Анналов". – М. :Индрик.1993.319.б.
7. *Ананьев Б.Г.* Теория ощущений. Л.: Изд-во ЛГУ, 1961. С. 446.
8. Самарин Ю.А. Учение И.П. Павлова о принципе ассоциации в психологии. / Советская педагогика. №8. М., 1987.
9. *Максимова В.Н.* Межпредметные связи в учебно-воспитательном процессе современной школы. М. 1987
10. Берулава. М.Н. Интеграция содержания образования. М.1998. 192 б.
11. Кенжегулова А. Интеграциядық ұстанымға негізделген оқулық мазмұны мен құрылымы бастауыш саты. Ақтөбе. 2006, 188 б.

Zinyllina Shanqak
Bulakbaeva M. K.

WAYS OF DEVELOPING CREATIVE FLAIRS OF FUTURE SPECIALIST ON BY MUSIC MEANS

Зейнуллина Ж.
Бұлақбаева М.К.

МУЗЫКА АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН ДАМЫТУ ЖОЛДАРЫ

Уақыт озған сайын ғылым да қарыштап дамып, адамның білім өресі мен интеллектуалдық мүмкіндіктері бұрын соңды болмаған белестерді бағындыруда. Кез келген елдің экономикасы мен әлеуметтік саладағы дамуы, қол жеткен табыстары оның ғылым мен білім беру жүйесіндегі жетістіктеріне тікелей қатысты екендігі бүгінгі күннің шындығы болып отыр. Бүгінде заманауй біліммен, ғылымның озық жетістіктерімен жан-жақты қаруланып қоймай, оны іс жүзінде қолданудың тетіктерін меңгеріп, рационалды ойлауды нақты тәжірибеде жүзеге асырудың жолдарын таба білген қоғам өзгеден озып тұр. Сол себепті бүгінде әлеуметтік қоғамның барлық саласына дендеп енген жаһандану дәуірінде әр егеменді ел әлемнің білім кеңістігінде өз орнын айқындап алуы керек.

Егемен еліміздің білім беру жүйесінде әлемдік деңгейге жету үшін жасалып жатырған талпыныстар жағдайында оқытудың әр түрлі әдіс-тәсілдерін қолдана отырып, терең, білімді, ізденімпаз, барлық іс-әрекетінде шығармашылық бағыт ұстанатын, сол тұрғыда өз болмысын таныта алатын бәсекеге сай құзіретті маман қалыптастыру маңызды міндет болып отыр. Құзіретті мамандар қауымы алдында жас ұрпаққа эстетикалық тәрбие беру маңызды рөл атқарады. Эстетикалық тәрбиенің ажырамас бөлігі - музыкалық тәрбие берудің басты мақсаты оқушылардың ой-өрісін,шығармашылық қабілеттілігін дамыту жолында халық музыкасымен классикалық музыкаларды терең сезіне түсініп қабылдай алатын, музыка өнері арқылы әсемдікті, сұлулықты, ішкі жан дүниесі сұлу, рухани бай жеке тұлғаны қалыптастыру.

Мәдени дамудың құрамдас бір бөлігі болып табылатын халықтық-музыкалық дәстүр рухани идеалдар мен көзқарасты, адам бойындағы асыл қасиеттерді өз бойына сіңіріп, әсем де әсерлі әуен-саздар, мазмұнды да мағыналы поэзия, ғибрат сөздер арқылы әлеуметтік ой-санаға әсер етіп, оның дамуына жол ашып отырады. Олай болса халық дүниетанымы мен тәлімгерлік тәжірибесінде музыка өнерінің үлкен әлеуметтік маңызы болды. Ол тәрбиенің әлеуметтік әрі ағартушылық қызметтерін атқарып, халықтың көркем тарихына айналды.

Осыған байланысты қазақ халқының музыкалық фольклорын әлеуметтік және эстетикалық категориялар ретінде де қарастыруға болады. Қазақ фольклоры мен тәлімгерлік тәжірибесі оның тұрмыс-тіршілігімен де тығыз байланысты болатыны белгілі. Олай болса музыкалық фольклорда адам санасында қалыптасқан әлеуметтік ой-сана, одан қалды белгілі бір білім бағыттары – тарих, этнография, әдеп, мораль, құқық, педагогика өзінің синкреттік түрінде кездеседі. Сондықтан да қазақ халқының зор рухани және әлеуметтік байлығы музыка өнері арқылы беріліп отырған. халықтық-музыкалық дәстүр жас орындаушылардың көзқарасын қалыптастырады, ал кеңірек айтсақ, музыкалық шебер орындаушылық арқылы бүкіл тыңдаушыларын қамтиды.

Музыкалық білім мен тәрбие берудің мақсаттарын жүзеге асыру үшін оқушыларды музыкалық шығармаларды орындап қана қоймай оны терең сезіммен, саналы түрде қабылдап, тыңдай білуге үйрету музыка маманының басты міндеті.

Музыка тыңдау және оны қабылдау музыка сабағының іс-әрекеттерінің барлық түрлерінің (ән айту, музыка тыңдау, музыка сауаты) нәтижесінде қалыптасады. Музыка тыңдау процесі кезінде оқушылардың зейінін, эмо-циялық сезімдерін, ойлау, түйсіну қабілеттерін дамытамыз. Музыканы тыңдау неден басталады десек, ол тыныштықтан батсалады дер едік;өйткені музыканы қабылдай білу алдымен ұқыптылықты, зейінділікті, тыныш тыңдай білуді талап етеді. Сонда ғана әуен -саз көңілге жайлы, ақылға қонымды, адам сезімін жылытатын жүрек қылын шертетін әсер берері сөзсіз.
Ал кез келген музыканы үзілізсіз қатарынан талғамсыз тыңдау түйсігіміз бен нәзік сезімімізді әлсіретеді, бара-бара әрбІр үннің сазын, әуеннің иірімдерін сезіну қабілеттерімізді кемітеді, сөйтіп музыканың эстетикалық мәнін жоғалтамыз [1]. Сондықтан, оқушыларға музыка тыңдату процесін дұрыс ұйымдастыра біліп, олардың сол музыкаға деген қызығушылығын арттыра отырып беретін психологиялық әсері мен тәрбиелік мәніне көңіл аудару керек. Себебі, қандай бір музыкалық шығарма болмасын белгілі мазмұнды ойды білдіреді, оны терең жан-жақты оқушыларға сезіндіребілу үшін мұғалімнің өзінің жан-жақтылығы, яғни, психология, педагогика, философия, медицина, әдебиет, тарих пен табиғаттану т.б. ғылым салаларынан хабардар болуы өте қажет .Әрбір музыканы тыңдау процесінде тыңдатылатын шығарманың психологиялық әсері мен педагогикалық тәрбиелік мәні, философиялық маңызы оқушылардың физиологиялық жас ерекшеліктеріне байланысты қабылданатынын ескеру керек. Музыканың орындалу ырғағына, тембріне және шығарманың мазмұнына, тәрбиелік мәніне көңіл бөлу керек.

1. Музыкалық шығарманың сипатын (характерін) сезіну, естіген музыкаға эмоциялық әсерін көрсету,музыкалық бейнені түсіну.

2. Тыңдау қабілеттілігі, музыкалық құбылыстарды салыстырып, баға бере білу. Мұның өзі ең қарапайым музыкалық дыбысты тыңдап,ести білу мәдениетін, қайсібір бейнелеу құралдарына ден қойып, еркін тыңдау қабілеттілігін талап етеді. Мысалы, балалар музыкалық дыбыстардың ең қарапайым қасиеттерін, аспаптардың (рояль, скрипка, баян, домбыра, қобыз, т.б) жоғары және төмен тембрлік дыбыстарын бір-бірімен салыстырады, әннің бастамасын,қайырмасын (музыкалық шығарманың ең қарапайым құрылымын) бір-бірінен айырады, бір-біріне қарама-қарсы көркем бейнелердің айырмашылығын байқайды.

3. Музыкаға жеке шығармашылық көзқарас қалыптастыру. Бала музыка тыңдап отырғанда көркем бейнені, жанрды (әнді, күйді, биді) көз алдына өзінше елестетіп қабылдайды [2].

Музыкалық тәрбие беруде негізгі көрнекілік – ол музыкалық шығарманың өзі болып табылады. Музыкалық білім есту арқылы қалыптасады, сондықтан,оқушылардың есту қабілетін дамыту музыка тыңдау арқылы жүзеге асып, барлық музыкалық түсініктерқалыптаса ды. Түсініктермен қатар оқушылар музыка жанрлары, шығармалардың құрылысы, музыканың тілі, сазгерлердің өмірі мен шығармашылығы туралы мағлұматтар алады.

Шығармашылық - өзінің жаңашылдығымен, өзгешелігімен ерекшеленетін өнім алуға мүмкіндік жасайтын, жеке тұлға бойындағы қабілеттіліктің, білім мен біліктіліктің болуы. Талант – қабілеттіліктің ең жоғары деңгейі [3].

Қабілеттілік – белгілі бір іс-әрекетте ең тәуір нәтижеге жетуге мүмкіндік беретін адамның жеке-дара психологиялық ерекшелік деңгейі [4].

Болашақ музыка мамандарының шығармашылық қабілеттерін дамытудың негізгі жолдары – оқу-тәрбие үрдісінде инновациялық технологияларды кеңінен қолдану. Мәселен, сыни тұрғыдан ойлауды дамыту, проблемалық оқыту, интеграциялау сабағы, модульдук оқыту, компьютерлік технология, т.б.

Инновациялық технолгияларды қолдану арқылы музыкалық шығармаларды қабылдау кезеңінде оларды игеру мынадай төрт кезеңге бөлуге болады:

1. мұғалімнің кіріспе сөзі,
2. алғашқы тыңдау,
3. шығарманы талдау,
4. шығарманы қайталап тыңдау.

Қорыта келе айтарымыз, қазақ халқының музыкалық фольклоры мен өмірлік тәжірибесінің функцияларын тарихи тұрғыдан талдаудың нәтижесінде, жас өнерпаздарды тәрбиелеу, ең бірінші кезекте, олардың көркем-эстетикалық көзқарасын қалыптастыру негізінде жүргізілді деген пікір туады. Жеке адамды тәрбиелеу – бүкіл халықтық-музыкалық дәстүрдің негізгі мақсаты болып табылды.

Қазіргі замандағы әлеуметтік идеалдардың және білім беру жүйесінің мазмұнының өзгеруі қазақ халқының көркемдік мәдениет мәселелерін тереңірек зерттеу қажеттілігін, халықтық-музыкалық дәстүрдің негізгі бағыттары мен принциптерін анықтау керектігін көрсетуде. Қоғам алдындағы келелі міндеттерді жүзеге асыруға, бағыттау мақсатының іске асырылуы халық дүниетанымының жетістіктерін қайтадан ой елегінен өткізіп, бүгінгі заманға сай қолдануға тікелей байланысты болып отыр.

Әдебиеттер:

1. http://45minut.kz/=13377
2. Сулейменова.Р.Ә,Жұмалиева.Г.Ғ, Музыка пәнін оқыту әдістемесі. Астана, Фолиант - 2008ж.
3. Құрманалина.Ш.Х,Ғалымова.Ә.Ө Педагогика –Астана,Фолиант -2007ж.

Ivanova *Marina*

DEVELOPING A COMPETITIVE PERSON THROUGH MUSIC EDUCATION

Иванова М.В.

ФОРМИРОВАНИЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОЙ ЛИЧНОСТИ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ценность личности для себя и для других определяется, прежде всего, несомой ею культурой, степенью её целостного духовно-творческого развития, нравственно-эстетического воспитания. При этом нельзя забывать тот факт, что становление индивидуальности невозможно без приобщения к художественной культуре человечества, духовному опыту поколений в его историческом и этническом многообразии.

К сожалению, сегодняшнее общество, чаще всего, забывает об этом постулате существования цивилизованного социума, подменяя истинные, духовные ценности, ценностями приходящими, имеющими свою стоимость и материальную значимость для окружения. В обществе произошла своеобразная подмена понятий. Изменились ценностные представления. Стремительный рост массовой культуры сопровождается очевидным падением интереса к духовной. Критерием оценки для молодых часто становится не ум, талант, воспитание, а то настолько ты «крут», сколько ты можешь купить и т.п. Происходит смещение

ценностных представлений. По опросам социологов около 50 % молодежи готовы перешагнуть нравственные нормы для достижения своей цели. Это говорит о глубинных, фундаментальных причинах нравственной деградации. Не случайно и Президент Казахстана Н.А. Назарбаев в своей «Стратегии «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства» назвал «кризис ценностей нашей цивилизации» одним из вызовов нового времени [2].

Потому именно сейчас, в условиях бурного вхождения Казахстана в информационную цивилизацию и рыночную экономику, при всем многообразии реальных региональных условий – приоритетной педагогической задачей остается претворение в системе образования и его структуре общечеловеческих критериев по формированию и сохранению компонентов духовной культуры. Построение продуманной, дальновидной концепции воспитания, концепции культурного развития – вот та движущая сила, которая позволит нам приобрести нужные ориентиры и справиться со столь непростым заданием.

Музыкальное образование – то своеобразное явление, которое на современном этапе может выполнять свою особую роль в формировании конкурентоспособной личности нового формата. Помимо всего, художественно и эстетически образованный человек всегда более глубоко представляет себе проблему свободы и её творческого проявления, являясь при этом не просто представителем пресловутого «электората», а поэтому и на идеологию и политику смотрит не через призму подчинения, а созидательного действия.

Поэтому социокультурные функции, возложенные в настоящее время на музыкальное образование, представляются совершенно очевидными: воспитание социально адаптированной, креативной, алертной к динамике изменений современного мира личности.

В советское время сложилась многоступенчатая система, предусматривающая непрерывное музыкальное образование: от музыкальной и художественной школы и школы искусств – до среднего профессионального обучения, осуществляемого музыкальными училищами, училищами культуры, а затем и высших музыкальных учебных заведений. Главной целью для всех ступеней обучения провозглашалась подготовка профессиональных кадров – исполнителей и преподавателей. На всех этапах обучения приоритет отдавался профессионально перспективным учащимся. Разрабатываемые программы предусматривали получение учащимися специфических знаний, что закладывало основы профессиональной подготовки. Учебные планы, требования на вступительных и выпускных экзаменах также были подчинены этой задаче.

Успехи советской стандартизированной системы музыкального образования неоспоримы. Она была нацелена на взращивание победителей, крепких профессионалов, будущих исполнителей. Но она же и привела нас к сужению понятия профессии музыканта, которое стало синонимом словосочетания «исполнитель на инструменте». Было утрачено истинное понимание и значение музыканта как широко образованной, интеллектуальной, полифункциональной личности, способной объединять людей в их потребности воспринимать прекрасное.

В сегодняшнем Казахстане, как и во всем мире, возникла большая потребность в музыкантах в широком смысле этого слова: людей, не только владеющих навыками игры на инструменте, но и аналитически мыслящих, имеющих навыки исследования культурных явлений. Этот человек должен быть образован и развит всесторонне, быть высокодуховным и подвижным. Что как не развитие культуры обеспечивает активизацию человеческих сил и культурных ресурсов, духовное здоровье нации? Именно искусство пробуждает и развивает добрые человеческие качества, нравственность, формирует моральный облик представителя социума. Первостепенной же задачей музыкального образования является воспитание людей ищущих, неравнодушных, способных к преобразовательной деятельности.

Совершенно ясным становится тот факт, что одним из основных результатов сегодняшнего музыкального образования должна стать положительная динамика в развитии общества через целенаправленное привитие мировых духовных ценностей, эстетического вкуса, сочетающихся с сознательной мотивацией на успешность в самых различных областях деятельности на основе наработанных алгоритмов к социальной адаптации.

Именно этот постулат выдвигает Президент Казахстана Н. А. Назарбаев: «…образование должно давать молодежи не только знания, но и умение их использовать в процессе социальной адаптации» [3].

Не секрет, что одной из причин кризиса сегодняшнего образования является инертность педагогических коллективов и значительный разрыв между качеством образования и

растущими требованиями к нему со стороны личности обучающихся и общества. Ключевая задача, которую предстоит решать руководителям и педагогическим коллективам, – это умение адекватно и своевременно реагировать на изменения внешней среды, требований социума и обеспечивать качественное, всестороннее образование.

Решение этой задачи не представляется возможным без изначальной ориентации на инновационный путь развития. Потребность включения в академическое образовательное пространство новых образовательных моделей обуславливают также стратегическая установка на разработку приоритетных направлений модернизации музыкального образования, и всесторонний анализ проблем, связанных с художественно-эстетическим воспитанием и образованием молодежи. Не случайно в США, Великобритании развернулось движение за активное привлечение преподавателей к исследовательской деятельности. Авторитетные научные журналы, такие как «Harvard Education Review», «Teaching and Change», стали регулярно публиковать результаты исследований преподавателей. Нечто похожее мы наблюдаем сегодня и в Казахстане.

Главной задачей таких кардинальных изменений и является подготовка специалистов нового типа, способных не только мыслить креативно, но и действовать уверенно и решительно. Наряду с требованиями, предъявляемыми к молодым специалистам, с каждым годом возрастают потребности компаний в любой сфере деятельности. Они растут опережающими темпами по сравнению с возможностями их удовлетворения. Этот факт заставляет вносить в разнообразные виды человеческой деятельности всё новые элементы, повышающие результативность этой деятельности. Музыкальное образование и культура – не исключение.

Образование сегодня базируется на таких ключевых факторах, как интеллектуализация, компьютеризация, медиатизация. Широкое использование информационных технологий в искусстве и культуре определяет изменения приоритетов в сфере высшего музыкального образования и переход к подготовке специалистов нового поколения. Наряду с комплексом профессиональных знаний, умений и навыков, специалисты должны владеть знаниями в области новых компьютерных и цифровых технологий, знать основы проектирования, функционирования и использования информационных систем, иметь понятие о менеджменте и т.п.

Реализация грандиозных задач по дальнейшему экономическому и социальному развитию нашего молодого государства во многом возлагается на молодежь: у нас много молодых талантов, имеющих большой творческий потенциал и государство с каждым годом дает им все большие возможности для роста и развития. Образование же, в частности музыкальное, призвано помочь будущим специалистам в поиске путей для решения поставленных задач.

Ещё одной немаловажной составляющей музыкального образования и культуры в целом должно стать обеспечение единого культурного пространства. «Единство народа – ключевой вопрос сохранения нашей государственности. Единство народа – бесценный дар». [2]. Что, как не культура, а профессионалы-музыканты – её неотъемлемая часть, её носители, способно в полной мере объединить на высшем, духовном уровне любую нацию? Только через приобщение к многогранной художественной культуре человечества, бесценному духовному опыту поколений в его многообразии, возможно построение цивилизованного, процветающего, самодостаточного сообщества успешных индивидуумов. И роль музыкального образования в решении данной задачи априори выглядит наиболее актуальной.

Здесь еще раз хоту подчеркнуть тот факт, что экономический рост общества невозможен без роста духовного, следовательно, интеллектуального. Не случайно на протяжении нескольких лет Финляндия, правительство которой одним из первых в Европе приняло решение о всеобщем музыкальном образовании, занимает высокие места в рейтинге наиболее развитых государств мира.

В заключении, необходимо отметить, что нарастающая тенденция развития общества неразрывно связана с идеей «развивающейся личности в развивающемся мире», воплощение же её напрямую зависит от уровня культуры – одного из важнейших компонентов человеческой натуры в целом. В этом свете видится, что именно роль активной, креативно настроенной молодёжи выходит на первый план. Уместно будет упомянуть, что музыкант, исполнитель, преподаватель – все те квалификации, которые на выходе из консерватории получает выпускник,– непременно сходятся в одном. Профессионал третьего тысячелетия (в любой

сфере деятельности, но особенно в такой творческой как музыкальная) – это вечный ученик, который должен уметь приводить собственную профессиональную деятельность в соответствие с требованиями времени, непрерывно повышая свой профессиональный уровень; быть готовым самостоятельно вносить изменения, быстро и эффективно реагируя на внешние перемены и новые вызовы.

Литература:

1.Н. А. Назарбаев. «К экономике знаний через инновации и образование». Лекция в Евразийском национальном университете имени Л. Н. Гумилева, – «Казахстанская правда», 27 мая 2006

2.Н. А. Назарбаев. Послание Президента РК народу «Стратегия "Казахстан-2050": новый политический курс состоявшегося государства», – «Казахстанская правда», 14 декабря 2012

3.Н. А. Назарбаев. Послание Президента РК народу «Социально-экономическая модернизация – главный вектор развития Казахстана», – «Казахстанская правда», 28 января 2012

Izim Toigan

THE PROBLEM OF METHODS OF DANCING

Ізім Т. О.

ҚАЗАҚ БИІН ОҚЫТУДЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Қазіргі кезеңде қазақ хореография өнері барлық жанр түрлерін меңгеріп отыр. Хореографиялық миниатюралардан бастап әртүрлі композициялар, ең үлкен шығарма түрі – балет спектакльдері қойылып келеді. Қазақстан хореография өнері өзінің дамуында әр қилы кезеңдерді басынан өткере отырып, осындай табыстарға қол жеткізді.

Қазақстанның хореография өнерінде көптеген кәсіби орындаушылар мен балетмейстерлер еңбек етті, қазір де еңбек етіп жүр. Асқан шеберлігімен, мәнерлі суреттерімен хореографиялық лексикасы дұрыс шешім тапқан би қойылымдары баршылық. Бірақ, көп жағдайда ұлттық нақышы жетіспей жатады. Егер ол еңбек тақырыбындағы би болса, сол еңбек процесінің жүйесі сақталынбайды, салттық билер болса, бишінің әсем орындауындағы қимылдар жинағын ғана көреміз. Кейбір балетмейстерлер кәсіби орындаушылық шеберлікті көрсету мақсатында, өз шығармашылығында тек неше түрлі қиын да әсем қимылдарды жүйесіз топтастыру арқылы көрініп қалып жүр. Міне, осындай жағдайлар халықтық-сахналық бидің дамуында өзінің кері әсерін тигізген кездері де болды. Бұның негізгі себебі қазақ халық биінің өзіне тән ерекшеліктерін жоғалтып алғанында. Сондықтан, халықтық-сахналық би үлгілерін өз мәнерінде, халыққа тән мінез-құлқына лайықтап оқып үйренген жөн деп білеміз.

Қазақ халық биі өнерінің көпқырлылығы оның табиғатын ғана қалыптастырып қойған жоқ. Сонымен қатар, орындаушылық ерекшеліктерді де алға тартты. Фольклорлық билердің орындаушысы мен қазіргі кезеңде оқу орнын бітірген бишілердің орындауларындағы көп айырмашылықтарды көріп жүрміз. Фольклорлық билер белгілі бір тақырыпқа қойылғандықтан образ жасауда пластикалық қимылдар арқылы керемет әсем орындаушылық шеберлік байқалады. Сондықтан әр кезеңдердегі орындаушылар өз тәжрибесін келесі жас орындаушыларға беруге міндетті көрінеді.

Дәстүр сабақтастығы – ұлт өнерінің негізі. Дәстүр және сабақтастық! Осынау ұғым ойымызға оралса, өткеннен болашаққа ұласқан ұрпақтардың рухани тұтастығы, олардың болмыс бітімі әңгімеге өзек болуы әбден орынды. Себебі атадан балаға мирас болар өнегелі істер тарихи дерек болып қана қоймай, уақыт талабына сай жаңа қырымен жаңа сипат алып жататыны белгілі. Олай болса, бай көркем шығармашылығы бар би өнерінің ұлттық үлгілерін тәжірибелік түрде игермесе, оның рухани құндылығы жойылатынын естен шығармаған жөн деп білеміз.

Қазақ биі ансамбльдерінің идеялық, эстетикалық бағыт-бағдары, көркемдік келбеті уақыт талабына сай өрбиді, десек те, қазақ биінің халықтық үлгіден алшақтамағаны дұрыс. Жоғарыда айтылған кемшіліктер, халық биінің бай тарихын, ерекшелігін, өзіне тән мінез-құлқын біліп түсінбей ұлттық өнер жасау мүмкін емес екенін естен шығарып алғаннан туған кемшілік екеніне бүгін көз жеткізіп отырмыз. Халықтық үрдіс ерекшелігін, қанық бояуын сақтайтын өнер шығармасын жасаудың оңай емес екенін мойындай қоймайтын кейбір өнер

адамдарының кесірінен неше түрлі аты затына сай келмейтін билер пайда болғанын да көрдік.

ХХ-ғасырдың 70-ші жылдары эстрада өнерінің гүрілдеп тұрған кезеңінде археологтардың, тарихшылардың, фольклористердің еңбектеріне бетбұрыс жасаған өнер адамдары дұрыс шешім қабылдағандай болды.

Белгілі ғалым Болат Сарыбаев сол археологиялық қазбалардан табылған музыкалық аспаптарды қалпына келтіріп, оның дыбысын шығарып, ансамбль, оркестрлерге қосуда өлшеусіз еңбек етті. Соның арқасында әр жылдары құрылған “Шертер”, “Жетіген”, “Мұрагер”, “Сазген”, “Адырна” ансамбльдері, “Отырар сазы” оркестрі дүниеге келіп, нағыз ұлттық өнердің халық арасына оралуына өз үлестерін қосты. Бұл құбылыс би өнеріне де өз ықпалын тигізбей қойған жоқ. Осы оркестр мен ансамбльдер репертуарындағы шығармаларды балетмейстерлер би қоюда қолданып жүргені мәлім.

Сонау 30-шы жылдары ұлттық кәсіби өнердің дамуында белгілі қоғам қайраткері Т.Жүргенов, кейін І.Омаров қандай еңбек етсе, 70-ші жылдары тарихшы-этнограф, өнердің шын жанашыры Ө.Жәнібековтің де еңбегі шексіз болғанын сол кезеңдегі өнер саңлақтары біледі. Ө.Жәнібеков халықтық-сахналық бидің нағыз ұлттық түр алуында үлкен қажырлықпен еңбек еткен адам.

Дегенмен, таңқалып тамсанатын осы өнер түрінің кілтін тапқан, қазақ халқының маңдайына біткен би өнерінің жарық жұлдыздарының мұраларын сақтап, келесі ұрпаққа жеткізу бүгінгі күні осы салада еңбек етіп жүрген өнерпаздардың міндеті болғанымен Ө.Жәнібеков сынды жанашырлардың да жылы алақаны керек сияқты. Өйткені, жеке адамдардың шығармасы, мейлі ол қанша талантты болған күнде де, халық қазынасына оңай айнала салмайды. Ал, қазақстан хореография өнерінде халық мұрасына айналған Ш.Жиенқұлованың, Ә.Ысмайловтың, Д.Әбіровтың, О.Всеволодская-Голушкевичтің би шығармалары бар. Осы билерді келесі ұрпаққа жеткізу де бүгінгі күннің міндеті.

Қазақстанда би өнерін кәсіби деңгейде оқытатын Т.Жүргенов атындағы Ұлттық өнер академиясында, Астана қаласындағы қазақ ұлттық өнер университетінде, А.Селезнев атындағы Алматы хореография училищесінде, Ж.Елебеков атындағы республикалық эстрада-цирк және басқа да өнер колледждерінде, Оңтүстік Қазақстанның М.Әуезов атындағы, Батыс Қазақстанның М.Өтемісов атындағы, Қызылорда облысының Дулати атындағы мемлекеттік университеттерінің, Қазақ мемлекеттік қыздар педагогика институтының би кафедраларында осы бағытта білім беріліп жүр.

Алғаш “Қазақ биі” дербес пән ретінде оқу бағдарламасына енгізілген сонау 1965 жылдары Ш. Жиенқұлова өз тәжірибесіне сүйене отырып оқытқан болатын. Олай болса, қазақ биін кәсіби тұрғыдан оқып үйренуде жол салған да Ш.Жиенқұлова деп білу керек. Ш.Жиенқұлова бастаған осы жолды әрі жалғастыратын шәкірт дайындауда да үлкен көрегенділік танытты. Міне, осы училищені 1970 жылы бітірген Бейсенова Ғайникамал Нығметжанқызы қырық жылдың сыртында “Қазақ биі” пәнінен дәріс беріп келеді. Өз әдістемелік оқу бағдарламасы бар. Қазір жер-жерде “Қазақ биі” пәнінен сабақ беріп жүрген оқытушылардың барлығы дерлік осы кісінің алдынан оқып үйренген. Сондықтан өз еңбегінің жемісін көріп отырған ұлағатты ұстаз деп мақтана айтамыз.

Бүгінгі күні “Қазақ биі” пәнін жүргізетін оқытушыларды қинап жүрген - музыкалық материалдардың жаңартылмай отырғандығы. Дене пластикасы музыкаға байланысты туындайды. Симфониялық шығармаларға халық биін қою өте қиын, бұл шығармалардың ырғақтық жүктемесі күрделі болып келеді. Сондықтан қазіргі заман композиторларынан биге арнайы жазылған ұлттық нақыштағы шығармалар күтеміз. Сонда ғана қазақ биінде уақыт талабына сай жаңа үлгідегі билер пайда болары хақ. Бүгінгі күні “Қазақ биін” оқыту көне күйлермен және халық композиторларының шығармаларымен, ертеректе биге ыңғайлап кеңес композиторларының жазған музыкаларымен шектеліп отыр. Осыдан барып балетмейстерлердің бірін-бірі қайталауы жиі кездесіп қалып жүр.

Қыздарға арналып қойылған лирикалық билерде халық композиторы Дәулеткерей күйлері ерекше орын алады. Күй өнерін зерттеуші ғалымдардың Дәулеткерей Шығайұлы шығармашылығы жөнінде жазған мына бір әсем ойларын еріксіз еске аламыз: “Төре күйлерінің атасы” аталған Дәулеткерей өзінің әрбір күйін айрықша талғаммен, ерекше сұлулықпен сомдаған. Оның кез-келген күйі табиғаттың өзіндей табиғи қалпымен, әсем сазымен, ойлы да сыршыл сезімімен, кірпияз сырбаздығымен қайран қалдырады. “Дәулеткерейдің домбырасы адам жанының парасаты мен сұлулығы жайында сабырлы да байсал сазбен сыр төгеді”[1].

Осының бәріне қоса Дәулеткерейдің күйлеріндегі ұлттық дыбыс тілінің айқындығын айтуға болар еді. “Қыз Ақжелең”, “Қос алқа”, “Жеңгем сүйер” күйлері жеке би ретінде де, оқу барысында да қолданыс тауып отыр. Бұл күйлердің нәзіктігі, адам жанының әдемілігін сездіретін әсерлі де сиқырлы майда қоңыр үні, би өнерінде көркем образ жасауда негіз болды.

Сонымен қатар Құрманғазы күйлерінің ырғақтық ерекшеліктері де би желісімен әсем үйлесімділік тапты.

Дегенмен, Н. Тілендиевтен кейінгі буын композиторлардың шығармалары биге музыкалық тұғыр бола алмай отыр. Қазір балетмейстерлер қазақ композиторларының классикалық үлгіде жазылған шығармаларын қолданып жүр. Оқу барысында студенттің ой-өрісін кеңейтуде классикалық шығармалардың да алар орны ерекше. Сондықтан ұлттық опера, ұлттық балет музыкалары да қазақ биін оқып үйренуде пайдаланылады. Шығармашылықпен айналысатын әр өнерпаз ізденіс үстінде болатыны белгілі. Сондықтан бишілер мен балетмейстерлер де жаңа музыкалық шығармаларға зәру.

Бүгінгі күні қазақ халық биі жеке пән ретінде өнер оқу орындарының бағдарламаларынан берік орын алды. Осы пәнді оқып үйренуде А.Селезнев атындағы Алматы хореография училищесінің оқытушысы Ғ.Бейсенованың жазған бағдарламасы, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессорлары педагогика ғылымдарының докторы А.К. Кульбекова мен ҚР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты Т.О. Ізімнің «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» оқулығы Қазақстан хореографтарының қазақ биін үйретуде негізгі құралы болып отыр.

Автордың белгілі биші Үсен Мақанмен бірігіп құрастырған оқу әдістемелік бағдарламасы орта кәсіби білім беретін оқу орындарына арналған.

Осы бағдарламалармен қатар, Д.Әбіровтың “Қазақ биінің тарихы” кітабындағы биді оқып үйренуге арналған “Қазақ биінің негізгі қимылдары және мағынасы” атты тарауында халық биінің негізгі қимылдарының орындалу әдістері көрсетілген. Ал Г.Орымбаева мен А.Қалелова дайындаған “Қазақ биінің әдістемесі және оны оқыту” атты көрнекті оқу құралы халықтық-сахналық биді оқыту үлгісінде жазылған оқулық. Бұл екі еңбек те би өнерін кәсіби үлгіде оқып үйренуде өте құнды құрал.

Қазіргі кезеңде қазақ биін А.К.Кульбекова мен Т.О.Ізімнің жазған оқулығымен оқытылып жүр. Оның негізгі қимылдарымен бірге станок жанында қимыл-қозғалыстарды күрделендіре жаттыққтыру енгізілген. Авторлардың өздері айтқандай “…алдымызға қойған негізгі мақсатымыз – қазақ биін дұрыс үйретіп, оқу барысында қимыл-қозғалыстардан қандай әдіспен нұсқа түрлерін құрастыруға болатынын көрсету”,[2]– дегендері осы еңбектің негізі болып келеді.

Қазақ халық биін кәсіби үлгіде оқып үйренуде жол салған Ш. Жиенқұлова болғаны жоғарыда айтылды. Содан бері жарты ғасыр уақыт өтті. Осы уақыт ішінде Ш. Жиенқұлованың және Д.Әбіровтың би мектептері қалыптасты. Ш.Жиенқұлованың би мектебі академиялық үлгіде дамып қалыптасса, Д.Әбіровтың мектебі халықтық би үлгісінде қалыптасып отыр.

Профессор Д.Әбіров қазақ би қимылдарына өзбек биінің элементтері кіріп кеткен деген ойы болғанын білеміз. Дегенмен, қол қимылдарының алуандығы шығыс халықтарының барлығының би өнеріне тән. Сондықтан Д.Әбіровтың ойымен толық келіспеуге де болады. Біз өз тәжірибемізден көріп білгеніміздей, қазақ қол қимылдарын орындауда нақтылық керек. Ол қолдың басын айналдырып білезіктен кері қатты тарту (бес саусақ бірге) болып келеді. Қазақ биінің қол қимылдарында, “Толқын”, “Шынтақ толқын”, “Жалын”, “Орама”, “Орама өрнек”, “Орама толқын”, “Бидай боз”, “Қайнар бұлақ”, “Қосшынтақ”, “Беташар” тағы басқа өрнектер түрінде болып келуінің өзі басқа халықтардың қол қимылдарынан өзгешеленетін ерекшелігі деп білген жөн. Сол сияқты аяқ, дене қимылдары мен қатар жүріс түрлерінде де өзіндік ерекшеліктері мол қимылдар жеткілікті. Халық суретшісі Ә.Ысмайлов қағазға түсіріп бізге жеткізген; “Бүктелме”, “Ырғақты қадам”, “Сүйретпе”, “Тепкілі қадам”, “Айдаһар иірілу” сияқты көптеген қимыл атауы бар.

Жалпы қазақ халық биінің ерекшелігі – кейде баяу және көлемді, кейде шапшаң, әрі ойнақы-назды болып келетін қыздар билерінде неше алуан көріністер мен мағналы, әсем қимылдар жасауда дене мен қолы маңызды орын алады. Ал, жігіттер биінің қыздар биінен айырмашылығы – би қимылдарының күшті, айқын болып және қол көріністерінің едәуір қарапайым болып келуінде. Бұл көбінесе жігіттің табиғи қимыл-әрекеттеріне, кейде аттың құлағында ойнайтындық, кейде ысылған мергендік, кейде ержүрек жауынгерлік әрекеттеріне құрылған деуге болады.

Би ансамблінің өзіне тән ерекшелігі оның репертуарына байланысты. Өнер ұжымының репертуарын қалыптастыруда кең етек алып бара жатқан құбылыстың бірі – ешкімге ұқсамауға ұмтылу болып отыр. Бұндай "сонылыққа" ұмтылу көп жағдайда халық би ансамблінің репертуары ұжымның алдына қойған талап-мақсаттарынан шыға алмай жатады. Әрине би репертуары өзге ұжымдарға ұқсамайтын болуы шарт, бір ансамбльдің репертуарын екінші ансамбль орындағаннан (оның нашар орындамайтынына көзіміз жетіп отырған жоқ) ұтарымыз жоқ.

Көрерменнің қызығушылығы, өз репертуарын ізденімпаздықпен толықтырып отыратын ұжымға, өз орындаушылық ерекшелігі бар бишіге өзгеше боларын естен шығармаған жөн. Сонда ғана өз бағыт-бағдары бар, ешкімге ұқсамайтын өнерпаз бола алады.

Ендігі бір үлкен мәселе, оқу орындарында "Қазақ биі" пәніне сағаттың аз бөлінетіні. Б.Аюханов: "Қазақ биі" пән ретінде "Классикалық бимен" қатар қойылуы керек" дей келіп, "Республикаға білімді "классиктер" мен қатар жарқыраған халық биін орындаушылар да қажет",[3]– деп өз ойын білдірген. Бұндай мәселенің бар екеніне "Қазақ биі" пәнін оқытып жүрген әр оқытушы куә.

Қазақ би өнерін оқытуда біраз оқытушылардың бағдарламалары, әдістемелік ұсыныстары жарық көргенін жоғарыда айттық. Бұл жұмыстардың барлығы дерлік өте құнды еңбектер екенінде дау жоқ. Бір ғана әттеген-айы, осы жұмыстар негізінен орыс тілінде жазылғандығы. Тек, А.Селезнов атындағы Алматы хореография училишесінің оқытушысы Ғ.Бейсенованың (орысша жазылып қазақшаға аударылған) және автордың белгілі биші, қазір оқытушы-хореограф Үсен Мақанмен бірігіп жазған Қазақстан қалаларында орта кәсіби білім беретін өнер оқу орындарында "Қазақ биі" пәнінен дәріс беруге арналған бағдарламасы ғана бар. Міне енді ғана Қазақ ұлттық өнер университетінің профессорлары педагогика ғылымдарының докторы А.К. Кульбекова мен ҚР еңбек сіңірген артисі, өнертану кандидаты Т.О. Ізімнің «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі» оқулығы жарық көрді.

Осы өнер түрінің ертеңі қандай болу керек деген сұрақтың тууы орынды. Пластикалық өнерге деген жаңа көзқарас, заман талабына сай табылған шешімдерді игере отырып қазақ халық биінің өзіне тән мінез-құлқын сақтау ертеңгі күннің де міндеті. Ертеде қазақ даласында кәсіби білім беретін мектептер болмаса да жыраулардың, әнші-күйшілердің өз өнерлеріне баулып, бағыт-бағдар беріп жүрген шәкірттері болғаны белгілі. Би өнерінде мұндай құбылыс болмады. Бүгінгі күні осы өнерді кәсіби деңгейде меңгерсек, аға буын орындаушылардан сабақ алсақ деген талапкерлер көбейді. Олай болса орындаушылық шеберлігімен елге танылған бишілердің қазақ би мектептерін ашып, онда халық биінің пластикалық, орындаушылық ерекшеліктерін терең ұғындыра оқытып-үйрету басты міндет.

Біздің ойымызша, кәсіби білім берудің теориялық құрамында педагог-хореографтың қазақ биін оқытудағы жұмысы екі аспектіде жүруі тиіс;

Біріншіден, педагог-хореограф уақыт талабына сай өнер жүйесінде қалыптасқан тарихи ерекшеліктерді ескеруі керек. Ол би тілін ана тіліндей біліп, би тарихын, ол үшін қазақ тарихын білу мен қатар бидің түп нұсқасын сақтауды өзінің алдына мақсат етіп қою.

Екіншіден, Қазақстанда хореография өнерін кәсіби деңгейде оқытуда қазақ биін классикалық бимен қатар қойып, міндетті және құрамы жағынан күрделі компонент ретінде қарастыру.

Ғасырдан-ғасырға халық арасындағы ойын түрінде дамыған, ырғақты әсем қимылдар әр-түрлі өзгерістерге ұшырай отырып жетілді. Бүгінгі күні қазақ халық биінің дене, қол, аяқ қимылдары жүйелендіріліп бір қалыпқа келтірілді. Осы жолда "Қазақ биі" пәнінен сабақ беретін оқытушылар мен би өнерін өміріне серік еткен өнерпаздар өз үлестерін қосып жүр дегіміз келеді. Өскелең би өнерінің көкжиегі кеңіген сайын оның әр саласындағы, сан жанрдағы орындаушыларының да сапалық, сандық деңгейлері көңілдегідей өсіп келе жатыр.

Би билейтін адамға өнер ерекшелігіне байланысты мінез-құлық, табиғатынан бойға сіңген қасиет керек. Мұнсыз бидің де, бишінің де жақсы қыры танылып, берік қалыптаспайтынын ерте кезден бері көріп, біліп отырмыз. Сондықтан жас түлектерге жол ашатын, өнер айдынында еркін жүзе білуге себі тиетін жақсы дағдыларға қол созып, қиындықтар мен кедергілерден тайсалмай іздене білуге тәрбиелеу аға ұрпақ міндеті. Сонымен, тыңғылықты дайындық, дағдыға айналған би элементтерін қайталау – денені бабында ұстаудың шарты болса керек. Ол әрі көркем образды дүниеге әкелетін тылсым күш, төгілген тер, адал еңбек, ол үшін табыстың негізі болып есептелінеді. Ұлттық бидің, ұлттық өнердің әсемдігінің, көркемдігінің қыр-сырын танып біледі. Асылы, өнерді өрістететін ең басты қасиет –

еңбекқорлық, ізденгіштік болса керек. Осыны қағида тұтқан өнерпаздың мұратына жетері белгілі.

Әдебиеттер:

1. Брусиловский Б. Дүйім дүлділдер. Алматы, 1995, 224 б.
2. Ізім Т.О., Кульбекова А.К. Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістемесі. Астана, 2012,191 б.
3. Аюханов Б. Мой балет. Алма-Ата, 1988, 104 с.

Isaeva .A. A.

THE THEORETICAL BASIS OF MUSIC PRE-SCHOOL EDUCATION IN INTERNATIONAL MODERN EXPERIENCE

Исаева А.А.

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ЗАМАНАУИ ТӘЖІРИЕБЕДЕГІ МЕКТЕПКЕ ДЕЙІН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ МЕН ТӘРБИЕ БЕРУДІҢ ӘДІС-ТӘСІЛ НЕГІЗДЕРІҢ ШОЛУ

Білім және ғылым саласында мектепалды тәрбие туралы тұжырымдамаларда жас буындарды тәрбиелеу ісін қазіргі заман талабына сәйкестендіру мәселесі қойылған. Еліміздің болашағы мен келешегі қолдарына сеніп берілетін, жас ұрпақ тәрбиеленетін жалпы мектепке дейін білім беретін мекемелердің алатын орны ерекше .Алғашқы кездең дәріс алған еліміздің мыңдаған ертеңгі ұрпағын осы бастан дұрыс тәрбиелесек, келешекте көптеген келеңсіздіктерге жол берілмейді .Музыкалық тәрбие осы келеңсіздік жағдайларға жол бермейтің мәнді тәрбиенің бірі.

Ұлттық музыка құндылығын сақтау және оны ұрпаққа жеткізу - қазақтың осы ұлттық руханияттық игі дәстүрін үнемі жандандырып, жалғастырып отыру деген сөз. Жас ұрпақты ұлттық игіліктер мен адамзат мәдени мұрасының сабақтастығын сақтай отырып оқыту, тәрбиелеу және әрбір шәкіртті жеке тұлға деп санап, оның жан - жақты дамуына мүмкіншілік жасау – жалпы мектепе дейін білім беретін мекемелердің мақсаты осы.

Бүгінгі таңдағы білім беру жүйесіндегі негізгі мәселе, негізгі талап - Елбасымыз Н.Назарбаев айтқанындай, "Бәсекеге сай білімді де өркениетті елдің ұрпағын дайындау"[2].

Республика Президенті Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына арнаған «Қазақстан - 2030» Жолдауында: «Мен өзіме отыз үш жыл өткеннен кейінгі Қазақстанды қалай елестетемін? Біздің жас мемлекетіміз өсіп-жетіліп, кемелденеді, біздің балаларымыз бен немерелеріміз онымен бірге ер жетеді. Олар өз ұрпағының жауапты да жігерлі, білім өрісі биік, денсаулығы мықты өкілдері болады. Олар бабаларының игі дәстүрлерін сақтай отырып, қазіргі заманғы нарықтық экономика жағдайында жұмыс істеуге даяр болады. Олар бейбіт, абат, жылдам өркендеу үстіндегі, күллі әлемге әйгілі әрі сыйлы өз елінің азаматтары болады» - деп халқымыздың болашағына зор үміт артады. Сондай-ақ, «2030 жылы біздің ұрпақтарымыз бұдан былай әлемдік оқиғалардың қалтарысында қалып қоймайтын елде өмір сүретін болады. Олардың Қазақстаны Еуразияның орталығы бола отырып, жедел өркендеп келе жатқан аймақтың, және мұсылман әлемінің арасындағы экономика мен мәдениетті байланыстырушы буын рөлін атқаратын болады. Оны барлық ұлттар үшін тең мүмкіндіктер барына сенімді, бірақ бәрінен бұрын өздерін Қазақстанның азаматтарымыз деп санайтын көптеген ұлттардың өкілдері мекендейтін болады» - деді. Көптеген мемлекеттер өзін бүгінгі таңдағы көркеюге жеткізген жолын – өнер тәрбиеге баулудан бастаған болатын [1].

Білім беру жүйесін жетілдіру осы мақсатқа қол жеткізуде маңызды рөл атқарады. Халықаралық тәжірибе ерте балалық шақтан ересек жасқа дейін адами капиталға, атап айтқанда, білім беруге бөлінетін инвестицияның экономика мен қоғамға елеулі қайтарымы болатынын дәлелдеп отыр.

Адами капиталға бөлінетін инвестициялар жылдам өзгеретін әлемде бейімделе алатын техникалық прогрессивті, өнімді жұмыс күшін құру үшін аса қажет. Болашақтың табысты экономикасы білім беруіне, халықтың дағдылары мен қабілетіне инвестициялайтындар болмақ. Білім беруді әлеуметтік қажеттіліктерге жұмсалатын шығындар ретінде ғана емес, экономикалық инвестициялар ретінде түсіну қажет.

Әр түрлі ұлт пен дәстүрге қарамай мектепалды музыкалық тәрбие мен білім беруде, көкейкесті мәселелер мазаны алады:

-психофизикалық және әлеуметтік үлестегі балаларды тәрбиелеудегі ,жаңа әдіс пен тісілдерді қарастыру [3].

- балалардың мәдени-этникалық көзқарастарын дамытып, байытуға жағдай жасау. Сол себептерден дамыған қатарында жүрген елдердің тәрбие беру модельдерін қарастырып, салыстырайық.

Жапония елінің мектеке дейін білім беруі. «Дәстүр» - күншығыс елінің мәденетін түсінудегі, кілтті сөз. Дәстүрмен бүкіл жапондық білім жүйесі қамтамасыз еткен. Соның ішінде балабақшадағы тәрбие. Бұл елде мектепалды білім беру сатысы міндетті мемлеттік білім алу деп саналмайды. Әр бір ата-ана кашан балабақшаға берем десе өз еркінінде. Бірақ тәрбие берудегі басты мақсат дәстүрлі мәдениетті сақтап, үлкендерді деген құрметтеуді уйрету.

Тағыда айта кететің бір мәселе – Сузуки әдісі елу жыл бұрын іске еңген. Бұл әдістің ерекшелігі - баланы тілді қалай қабылдаса, солай музыканы да ерте(екі) жастан қабылдауға уйретеді. Сузукинің ұстанымы «музыкалық қабілет – ол табиғи талант емес ол тума қабілет. Оны кез келген қабілет сияқты дамытсан, күшіне еңеді». Ол үшін бала мен бірге ата-ана аспапта (скрипкада) ойнауды, музыканы бірге сабақтарға қатысып уйренеді. Оның әдісі бойынша, баланың дамуындағы бірінші жылда тілді уйренуде есте сақтау мен тыңдау қабілеттері жақсы дамуда болғандықтаң. Соңдықтаң осы сәтті пайдалана отырып музыканы уйренуді қолайлы сәті деп саңайды. Музыканы баланы қоршаған ортаға айналдыру арқылы балаға туған тілімен бірге музыканы да сіңдіру. Бала туылғаннаң бастап музыканы тыңдату, бірге концерттерге алып бару. Келесі де бала сол музыканы таңып отырады, сөйтіп есте сақтау қабілеті мен музыкаға деген сүйіспеншілігі арттырады.

Сузуки әдісінің бір бөлігі болып келетің – балалардың жетістігі үшін қуану және оларды мадақтау, мақтау. Әр аспап үшін өзіндік бір реттілік пен орындалып, дамытатың репертуарлары бар. Сонымен қатар әр балаға техникалық күрделі шығармаларды ересек балалардың орыңдауында тыңдатады сол кезде кішкентай бала сол деңгейде оындауға тырысады. Ноталық сауат уренуден бұрын ,Сузуки балалардың қолдарын дұрыстап, интонациясын нақтылап,дыбысты әдемі алуға көніл аударған жөн деп әдістерінде қолданады.

Грециядағы мектепалды тәрбие жүйесі. Греция тарихында екі мемлекеттің (полистің) - Афина және Спартаның ерекше мәні, ықпалы зор .мемлекеттік мәдениет қалыптасты. Оның ерекшелігі мынадай жағдайларға байланысты болды: бір жағынан, құлиеленуші құрылыстың жалпы заңдылықтарымен, екінші жағынын, сол елдің дамуы. Кейбір жалпы ерекшеліктерімен қатар бір-бірінен елеулі айырмашылықтары да бар.

Спарта мемлекеті Ертедегі Грециядағы ең алғашқылардың бірі болды. Спарта құлдар мекені болған мәлім. Құлдар бұл мемлекетте, мемлекеттің жекеменшілігіне айналды. Спартандық және афиналық құлдары.мемлекеттің қаржы және мәдени дамуының және мәдениеті жағдайының кейбір ерекшеліктерімен байланысты. Бұл екі мемлекетте құлиеленуші мемлекеттер болды, қоғам тек ғана салауат және мәдениет ісімен айналысты. Бұл мемлекеттерде құлдар барлық адамзат құқықтарынан айырылған болатынды. Сондықдықтаң да құлдар көтерілісі жиі болып тұрды. Осы жағдай спартактарды дайындау да ерекше спартандық мемлекеттік тәрбие жүйесі қалыптасты, оның мақсаты-спартиат балаларының әскери даярлығы күшті, шыныққан, табанды,жігерлі,баларды дайындау болды,соңдықтаң ерте жастаң бастап, жанұя тәрбиесін бақылап отырды. Ақсақалдар жаңа туған баланы тексеріп, бақылап отырған.

Осы аталғандар спартандық тәрбие жүйесінің ерекшеліктерін білдіреді. естияр жастан бастап мемлекеттік тәрбие дене шыңықтыру мен мәдениет және әскери жаттығуларға ерекше мән берілді.

Балалардың денесін шынықтыру, аштыққа, суықтыққа, шөлге, қиындыққа шыдамды етіп үйрету. Жас спартиаттарды жүгіруге, секіруге, жаттығуға жекпе-жек тәсілдерін меңгеруге, әскери әндер айтуға үйретті. Дене тәрбиесімен қатар саз, ән айту және діни билер қатар дамып отырды. Саз және ән айту өзіндік аты бар ерекше топқа аударылды, онда әскери ұл балалар мен қатар, қыз балалар да дене шыңықтыру мен айналысты. Оның мақсаты - ерлер әскери жорықтарға қатысқан кезде әйелдер ерлердің орнына әскери көмек үшін қараластырылған тәрбие жүйесі.

Афинада мәдениет өз дамуының жоғары дәрежесіне жетті. Өзінің қоғамдық құрылысы, мәдениет деңгейі жағынан өзгешелігі бар. Афина тәрбиесі мен білім беру жүйесі әскери жауынгерді дайындау емес, одан гөрі білімді, деңі сау, мәдениетті азаматтарды тәрбиелеу. Тәрбие жүйесі Y-YI ғғ.б.э.д.төмендегіше қалыптасты: бірақ осы кезде де олардың тәрбиесі салауатты өмір мен музыкаға зор мән береді.

Неміс педагогикадағы Карл Орфтың әдісі «Шульверк. Балаларға арналған музыка». Әдісті Орфтың өзі ойлап тауып «қозғалыста оқыту» деп атаған. Бұл педагогиканың ұстанымы -

«іс әрекеттеніп және жасап оқимыз» - деп балалар бірге музыканы шығарып, орындайды. Концепция «теориясы» нотамен қатайтқан – ән салу, ойнау, би билеуді кішкентай партитурамен көрсетілген. Шульвергтің әр бір кішкентай шығармасын кез келген балалар орындап шығалады. Шығармашылық ойын мен іс-әрекет үрдісі негізінде балаларды музыкамен қатынасу жуесіне еңгізу.

Орф педагогикасы, музыкалық педагогикада ерекше түр болып саналып, креативті деп аталады. Орф концепциясының негізі- музыкалық имровизация болып келеді. Шығармашылық арқылы әр-бір балада, универсалдық креативті дамыту музыкалық педагогикада басты мақсат. Аспапта сүйемелдеу, ән салу, қимыл-қозғалыстарды біріктіре отырып, баланың музыкаға сүйіспеншілігін арттырады.

Қытайдағы мектепалды білім мен тәрбие. Қытай балабақшасында, музыкалық қалып ұйымдастыру ішіне- сабақ және мерекелер кіреді. Музыкалық сабақтар фронталдық (топтық) және жеке турде өтеді. Топтық сабақтар басылым болып, жиі өтеді. Күнделік сабақтар топтық бөлмеде өтеді. Қытайда музыкалық сабақты екі мұғалім өткізеді: бір мұғалім аспапта(фортепиано да ойнайды), екіншісі балалармен билейді немесе ән айтады және керекті көрнекіліктерді, музыканы түсіну ушін көрсетіп тұрады. Бала мен мұғалімнің қарым-қатынасы, педагогикалық үрдісінде нысанды-субъеті болып құрылады. Зерттеу кезінде музыкалық сабақтың екі түрі аңықталды: бір турі, дәстүрлі, сабақты үш бөлімге бөледі- бастапқы (дайындық кезеңі), негізгі және қорытынды бөлім. Бірінші мен үшінші бөлімнің мазмұны: сабақта өткен әндерді ,музыкалық-ритмикалық қимыл-қозғалыстарды,би, музыкалық ойындар, музыкалық аспаптарда ойнауды қайталау.

Екінші (негізгі) бөлімнің мазмұны: жаңа әндерді жаттау, музыкалық қабілеттерді қалыптастыру. Бастысы ән салу үрдісінде, мұғалім балалармен шығармашылық әс-әрекет жүргізеді. Мұғалім балаларға таңыс әуенге, өзі сөздер шығарып салуға ұсынады. Музыкалық сабақтың екінші түрі бөлімдерге бөліңбейді. Бұл музыкалық сабақ бір ғана музыкалық іс – әрекетті (моноіс-әретт) кірістіреді. Зертеу мен тәжірибе алмастыруды қарастырады. Жалпы алғанда қытай музыкалық тәрбие беру педагогикасы біздікінен алыстамаған, өйткені совет үкіметі кезінде олар жиендік жасап, музыкалық тәсіл- әдістерін қарап өздеріне еңгізіп алған деген мәліметтер бар.

Менің педагогикалық практикамда салыстырмалы халықаралық тәжіриебемде басқа да технологиялар қаралыстырады. Украина мемлекетінің, мектепалды мекемелерінің көптеген методологиялық әдістерің салыстыра, бір-бірімізден тәжіриебе жинауға болады. Мысалы:
2012 жылы шыққан «Мен және әлем » программасында, О.В.Гусактың «Мектепалды балаларының музыкалық-эстетикалық дамуын жобалаундағы-интеграциалық шығармашылық» деген әдістемелік аспектілер беріледі.

- Перспективтік жалпы-тақырыптық жоспар.
- Күнтізбелік жоспар.
- Графикалық күнтізбелік жоспар.

Бұл бағдарламада жаңа технологиялар қарастырылған, жалпы мектепалды балаларының дамытатың әдістемелік жолдар көрсетіледі [4].

Мектепке дейінгі мекеме педагогінің кәсіби біліктілігі, халықаралық тәжіриебесі мен шеберлігі мектеп жасына дейінгі балаларды тәрбиелеу мен дамыту бағдарламаларын іске асырудың негізгі құралы болып табылады. Осыған байланысты мектепке дейінгі ұйымда жұмыс істейтін педагог:
-Білім беру мен дамыту процесін дараландыруды қамтамасыз етуге, өзінің балаларды дамытуға қатысты білімін пайдалануға, өзара қарым-қатынасты әрбір баланың бірегей қажеттіліктері мен әлеуетті мүмкіндіктерін ескеру негізінде құруға тиісті; - деп көрсетілген мектепке дейінгі тәрбиелеу мен дамытудың Қазақстан Республикасы мемлекеттік жалпыға міндетті білім беру стандартында.

Бүгінгі таңда білім беру жүйесінің алғашқы буыны болып табылатын мектепке дейінгі балалардың ақыл-ой қабілетін жан-жақты дамыту және тәрбиелеу мәселесіне ерекше мән берілуде, себебі осы кезеңде балалардың ақыл-ой қабілетін дамыту мүмкіндіктері мол. Ғалымдардың пікірінше табиғи жаратылысында ақыл-ой қабілетінің алғашқы шарттары -50-60% байқалған. Баланың ақыл-ой ерекшеліктері жаратылыстан шығармашылық, ізденгіштік сипаттарға ие, алайда оны дұрыс бағытта дамыту жағдайлары әрқилы, сондықтан баланың ақыл-ой қабілетін дамыту, оның нақты бағыттарын айқындау ең алдымен оның жас және дара ерекшеліктерін ескеріп тәрбиелеуге байланысты Балалардың толыққанды ақыл-ой тәрбиесін

сенсорлық процестерді қалыптастырудан бастау қажет. Ойлау әрекетін дамыту сөйлеусіз мүмкін емес. Бала тілді меңгере отырып заттар, олардың қасиеттері, белгілері туралы білімдерді игере бастайды. Нақты бағдарлама мазмұнына сай балалар қарапайым математикалық ұғымдарды меңгеру негізінде санау, салыстыру, заттардың ұзындығын, енін, биіктігін өлшеу, сұйық және сусымалы заттардың көлемін шартты өлшеуіштердің көмегімен өлшеу, сондай-ақ жиын, сан, есептеу ұғымдарын да дидактикалық және танымдық ойындар арқылы үйренеді.

Білім берудің ең төменгі сатысы – мектепке дейінгі кезең жеке тұлғаның даму іргетасы, оқу әрекетін қалыптастырудың ең қуатты кезеңі. Бұл сатыдағы баланың есте сақтау қабілеті, қабылдауы төмен болғанмен білуге құштарлығы зор болады.

Мектеп жасына дейінгі балаларға арналған музыкалық және көркем шығармалар баланы шынайы болмысты нақты әрекеттерден тысқары тұрған шалқар кеңістіктегі сан алуан құбылыстар мен адамдар әрекетімен таныстыра отырып, оны көркемдеп, баяндап баланың сөздік қорын молайтып, тілін байытады. Көркем шығармалардың бала дамуындағы танымдық-адамгершілік, эстетикалық қызметінің маңызы жоғары. Оған мектепке дейінгі бала қиялын дамыту, көркем бейнелі ойлау әрекетіне әсер етуді, әлемдік ұғымдарын кеңейтуді, түрлі мазмұндағы өнер түрлерімен таныстыруды, ауызекі сөйлеу тілін, баланың дербес сөздік шығармашылығын дамытуды айтуға болады.

Қоғамның мәдени даму кезеңдеріндегі оқиғалардың аталып өту қажеттігі әлеуметтік – мәдени өмірдің басты формасы болып табылады. Мектепке дейінгі балалар үшін мерекелер бала сезіміне ерекше әсер ететін, оны игілікті мінез-құлыққа тәрбиелейтін қайырымдылық әрекеттерге бағыттайтын маңызды форма болып саналады. “Алтын күз”, “Аналар мейрамы”, “Наурыз”, “Бала-бақшамен қоштасу” т.б. мерекелерді өткізу кезінде қолданылатын көркем өнер, саз өнері, ән, би өнері баланың рухани дамуына оның жаны мен тәніне терең бойлап, кемел жетілуіне, баланың бойына адамгершілік құндылықтардың терең тамыр жаюына ықпал етеді. Мектеп жасына дейінгі балалардың өмірлік дағдыларын қалыптастыру құралдарының бірі – ойын. Ол баланы бір жағынан қуаныш сезіміне бөлесе, екінші жағынан баланың келешек өміріне ықпал ететін адамгершілік сезім, қасиеттер мен дағдылар қалыптастырады. Қазіргі ойындар танымдық сипатына қарай дидактикалық, логикалық, сахналандырылған және іскерлік ойындар болып бөлінеді. Олар бала үшін қоршаған ортаны тану тәсілі, тәрбие құралы, ойындар ақыл-ойды кеңейтеді, тілді ұстартады, сөздік қорды молайтады, сезімді кеңейтеді, ерік пен мінез қасиеттерін бекітеді. Халықаралық тәжіриебе алмасуда, балалардың көзқарасын кеңейтудегі қызықты музыкалық, дидактикалық ойындарын мысалы келтіреміз.

«Музыкалық лото» ойыны. Қолданылатын көрнектіліктер: әр түрлі қатты қағаздарда, бес нота сызығы (нотный стан), ноталар-дөнгелектқр, музыкалық аспаптар(металофон, музыкалық ұшбұрыш, балалайка)[2].

Ойынның шарты: жүргізуші-бала бір аспап түрінде, әуенді жоғары ойнайды болмаса төмен. Балалар әртүрлі қатты қағаздар үстіне дөнгелктерді(ноталарды) қағаз үстіне бірінші сызықшадан бесінші сықшаға дейін орналастырады. Осылай ойын аспаптар ауыстырылып, ойнала береді.

Мектепке дейінгі тәрбие мен оқытудың мәнін арттыру жалпы әлемдік үрдістер қатарына жатады. Қазақстан Республикасының 2015 жылға дейінгі білімді дамыту тұжырымдамасында «Мектепке дейінгі тәрбие – үздіксіз білім берудің алғашқы сатысы. Ол баланың жеке бас ерекшелігін ескере отырып дамытатын орталық» делінген.

Әлемдік білім кеңістігінде мектепке дейінгі педагогиканың мәселелерін шешуде тәрбиелеу мен білім берудің жаңаша жетілдірілген әдіс-тәсілдерін іздестіру, үнемі жаңалыққа жол ашу бағыттары қарастырылуда. Ғасырдан астам тарихы бар және әлемдік қоғамдастықта балаларға мектепке дейінгі тәрбие мен білім берудің негізгі нысаны ретінде сыннан өткен балабақша бүгін де үздіксіз білім берудің алғашқы баспалдағының үлгісі болып қалып отыр.

Балабақшаға баратын балалар білім берудің барлық деңгейлерінде білімді тез қабылдайды және жалпы өмірде табысты болып келеді. Әсіресе мәдени жағынан қарасақ, өсіп келе жатқан ұрпаққа музыкаға деген қызығушылықты жан-жақты арттыру қажет. Басқа елдердің тәжіриебесінен бала тәрбиесіне қажет әдіс-тәсілдерің қарастырып,жаңаландырып керегін тәрбие қоржынына салып, жаңа тиымды әдістер қарастырған жөн деп санаймын.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан - 2030 //Ел президентінің жолдауы. Егемен Қазақстан. 11 қазан,1997.

2. Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың «Қазақстан экономикалық әлеуметтік және саяси жедел жаңару жолында», Астана, 2010
3. Парамонова Л. А., Протасова Е. Ю. Дошкольное и начальное образование за рубежом: История и современность: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб, заведений. -- М.: Издательский центр "Академия", 2001. - 240 с.
4. О. В. Гусак, 2011 "Творчески - интегративные подходы для планирования музыкально-эстетической деятельности дошкольников". ТОВ. Видавництво "Ранок", 2012.-65с.

Kazhenova L.Zh.

TO STIMULATE LOGICAL THINKING ABILITIES OF STUDENTS AT DOMBRA CLASSES

Каженова Л.Ж.

ДОМБЫРА СЫНЫБЫНДА СТУДЕНТТЕРДІҢ ЛОГИКАЛЫҚ ОЙЛАУ ҚАБІЛЕТТЕРІН АРТТЫРУ

Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев 2012 жылғы 14 желтоқсандағы халыққа Жолдауында білім беру саласына зор көңіл бөлді. «Біздің жастарымыз оқуға, жаңа ғылым-білімді игеруге, жаңа машықтар алуға, білім мен технологияны күнделікті өмірдешебер де тиімді пайдалануға тиіс. Біз бұл үшін барлық мүмкіндіктерді жасап, ең қолайлы жағдайлармен қамтамасыз етуіміз керек», деген, Елбасының сөзінен туындаған осы талаптар үдесінен шығу мақсатында болашақ мамандарды ойлау әрекеттерін дамыту бағдарында жоғарғы оқу орындарында арттыру қажет [1].

Білім саласындағы барлық жұмыс Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың әр жыл сайынғы халыққа Жолдауында нақтыланған тапсырмалардың аясында атқарылып жатыр. Әлемнің бәсекеге қабілетті отыз елінің қатарына қосылу жөніндегі стратегиялық мақсат ұлттық логикалық идеяға айналары сөзсіз.

Бүгінгі таңда Жоғарғы оқу орындарында әрбір оқытушының мақсаты – дәріс сапасын көтеру, оның түрлерін жетілдіру, студенттердің пәнге қызығушылығын және логикалық ойлау қабілетін арттыру. Осығай орай, жоғары оқу орындарындағы өміріндегі өзекті мәселелердің бірі домбыра сабақтын жаңа түрлерін дамыту болып табылады. Музыкалық мамандығының пәндерді оқытуда білім сапасын арттыру үшін ұстазға оқытудың түрлі әдіс-тәсілдерін қолдана білу шеберлігін әркез ұштай түсу қажет болады.

Өте маңызды болып табылатын басты міндет – өз жерін, өз елін, өнерін сүйетін, тілін, дәстүрін білетін азаматты тәрбиелеу. Кәсіби циклдегі пәндердің ішінде домбыра сабақтары, ән айту, аспапта ойнау, әсірісе шығарма таңдау мәселелеріне қазіргі заман талабына сай, Қазақстанның көркем де бай мәдениетінің музыкалық фольклор материалдарын жан-жақты еңгізу қажет. Қазіргі талап деңгейіне сай жоғарғы оқу бөлімінде, оқу-тәрбие үрдісі арқылы студенттерге терең білім берумен қатар логикалық ойлау және сөйлеу мәдениетін қалыптастыру мақсаты көзделеді. Домбырада орындау үйренудегі эстетикалық тәрбие мәселесі халықтық педагогикамен тығыз байланысты.

Халықтық педагогиканың домбыра аспабында орындау үйрету үрдісі тиімділігі - мұнда адамгершілік тәрбиесі мен эстетикалық тәрбие қатар жүреді. Ал міндетті музыкалық пәндерін оқыту барысында студентердің логикалық ойлауын дамыту музыкалық-теориялық циклдің сабақтарында меңгеріледі. Осы мақсатта студентерге білім беруді музыкалық-теориялық сабақтармен ғана шектелеп қоймай, сонымен қатар домбыра сабақтарында логикалық ойлауын арттыруға және сабақтан тыс қосымша шаралар да өткізіліп отырғаны жөн.

Қазіргі жаңа педагогикалық технологиялар педагогикалық қызметте жаңашылдықпен жұмыс жасауға бағыттайды. Оқытудың жаңа технологияларын енгізу, білім беруді ақпараттандыру, логикалық дамыту міндеттерін көздейді. Студенттердің жеке қабілеттерін, оны толық дамыту, және оқытудың мақсатына жетуге тиімді, әрі нақты жол ашады. Болашақ маман иелерінің бойында музыкалық білімділік, біліктілік, жауапкершілік қасиеттерін сіңіруде, яғни кәсіби құзыреттілікті қалыптастыруда жаңа технологияны қолданудың ролі зор. Сонымен қатар технологияны тиімді пайдалана білу студенттердің орындаушылық шеберлігі мен іскерлігін және кәсіби құзыреттілігін шыңдауға әсерін тигізеді. «Технология дегеніміз – оқу процесін жандандыру мақсатын ұйымдастыру, белгілі бір мақсатқа жұмылуда алдын ала ойластырудың ықпалы мен әсері және оқу процесін ойдағыдай жүзеге асырудың мазмұнды техникасы» [2].

Бүгінде музыкалық-көркем туындыны саналы түрде орындауға деген қызығушылықтың

жоғарылату логикалық ойлаудың маңызы зор. Домбыра пәнін дамыта оқытуда дамытушылық музыкалық шығармалармен жұмыстар интеллектуальдық қасиеттерді дамытып, өзіндік ізденіске жетелейді. Күйді меңгеру барысында оның шығу тарихын, автордың өмірбаянымен танысу, шығарманың мазмұны мен көркемдік идеясын жеткізу, интонациялық-ырғақтық және орындаушылық ерекшеліктерін мақсатында логикалық ойлау жоғарыланады. Интонациялық, ырғақтық, қағыс және саз жұмыстарында логикалық әдістері өзіндік үйлесім табады. Күйшілердің өмірбаяндарына қатысты басты дерек, музыкалық мысалдарды келтіріп, шығармашылығындағы мазмұн мәселелерін насихаттай отырып, тарихи мәні бар шоқтығы биік музыкалық туындыларды орындау - осының бәрі домбыра сабағының логикалық нәтижесін көрсетеді.

Студенттердің аспапта әуезді, ырғақты мәнерлі орындау, концертте көргенін, тыңдағанын, ойлағанын, жүйелі, түсінікті етіп баяндауы және басқа күйшілерімен әдепті әңгімелесуіне сабақтан тыс шаралардың көп көмегі бар. Оның ішінде топтық «Тартыс» музыкалық-көркем сайысы, «Аңыз-күй» циклды күйлер жарысы, «XXI ғасырдағы күйшілік өнері» коллоквиумы, «Күй шежіресі» интеллектуалдық ойыны, «Сахналық мәдениеті» музыкалық қойылымдар мен көріністер т.б ұйымдастыра отырып, студенттердің теориялық және практикалық білімді меңгеруде ізденімпаздықпен бірге жеке тұлғалық қадір – қасиетін логикалық дамытуы көзделеді.

Бұл әдіс–тәсілдерді қолдануда мынадай тұжырымға келуге тиіс:
-логикалық дамыту оқыту жүйесіне құрамына еңгізу;
-логикалық дамыту оқыту элементерін барлық тарауға енгізу;
-нәтижені саралап, бағалауда өзіндік бағалауды қолдану және оқу әрекетінің бағалау көрсеткішін анықтау;

-жаңа музыкалық материалды меңгеруінде деңгейленген жаттығулар мен тапсырмалар жасау;

-кешенді әдістемелік қамтамасыз ету бағдарламасына пәннің тарау бойынша сабақ жоспарларын, барлық көрнекіліктерімен бірге енгізу.

Жоғарыда айтылған әдіс-тәсілдер арқылы ойындар үйымдастырылған кезде студентердің оқытушының назарынан тыс қалып, зерігіп отырып қалу сәттері болмайды. Танымдық мысалдардың маңыздылығы сондай, оған студент оқытушының талап етуімен емес өз еркімен тартылады. Әдістерді пайдалану студенттердің қызығушылығын оятып қана қоймайды, сонымен бірге жастардың талабын ұштап, қиялын дамытып, логикалық ой-өрісін кеңейтуге, іздену қабілеттерін дамытуға үлкен септігін тигізеді. Қазіргі музыка мамандығына оқыту үрдісіне жаңа педагогикалық технологиялар деңдеп енуде. Студент пәнге қызықтырумен қатар, саналы да салмақты ойлауға тәрбиелейтін, кәсибі көзқарастарың қалыптастыра алатын, өзіндік пікірі бар, қазақ күй өнеріндегі қалыптастырған түрлі дәстүр, орындаушылық мектептерді айыра түсіне білетін, еркін сөйлеп, өз пікірін ашып айта алатын ойлы ұрпақ тәрбиелеуде осындай сабақ үлгілерінің маңызы зор. Оқытудың әдіс-тәсілдерін жетілдіру арқылы оқу орын қабырғасында жүрген кезінде студенттердің білім деңгейін, қоғам-саяси түсінуін жоғарылатып, таным деңгейін арттыру, пәнге қызықтыру әрбір оқытушының басты мақсаты болуы тиіс.

Студент домбыра сабағында берілетін хабарларға, жана фактілерге ашық және тікелей қызығатын болады. Қызығушылықтың келесі дәрежесі музыкалық құбылыстың өзіне ғана маңызды, кейде байқала бермейтін, терең ішкі мәнін тануға қызығушылық. Бұлар ізденуге болжам жасауға, игерген тәсілдерді және алған білімін белсенді қолдана білуге итермелейді. Сонымен бірге көрнекі құралдарды, ноталарды керекті жерінде көрсетіп, оқытқаннан кейін нотасыз ойнатқызу ұсынылады. Күйдің шығу тарихын, мазмұнын байланыстырып құбылыстың жалпы принципін анықтауға деген танымдық қызығушылығының дамығанын көрсетеді. Музыкалық бейне студенттердің бақылауына, байқағандары бойынша ой қорытуына қолдануда әр түрлі жұмыстар ұйымдастырудың негізінде жүзеге асырылады.

Оқытудың бір міндеті - студенттің дүниетаным көзқарасын, қоғам және адам дамуының жалпы негізгі заңдарымен танысу. Осыған орай оқыту үрдісінде студенттердің ақыл-ой әрекетіндегі арттыру жолдары әрбір оқытушының шығармашылық еңбегіне, әдіс-тәсілдерді қолдануына, терең теориялық біліміне, оқу-тәрбие үрдісінде шыңдалған тәрбиесіне байланысты.

Қазіргі кезінде оқыту жүйесіне қойылып отырған талаптың ең бір негізісі: берілетін білімнің өнермен тығыз байланысты болуы. Себебі ұлттық логикалық идеяға тәрбиелеу

дегеніміздің өзі - студенттің ойлау қабілетін тез жетіліп, тез дамуына көмектесіп отырады. Осының әсерінен домбыра сабақтары арқылы эстетикалық тәрбие адамгершілік тірбиеге жәрдем береді. Сонымен қатар студенттің жеке тұлға болуына, оның істеген әрекеттерінде, жұмысында логикалық тұжырым жасауға пайда болады.

Студенттің музыкалық талғампаздық байқағыштық қасиеттер, қабілеттіліктер өзінің айналасындағы көрген-білгеннін барлық егжей-тегжейіне байыптылықпен қарай алатын болады. Домбыра сабақ үстінде және сабақтан тыс уақытта оқытушының тапсырмасына байланысты студенттердің логикалық ой пікірлері кеңінен іске асырылады. Дұрыс қолданған педагогикалық әдісі студенттердің шығармашылық логикалық ойлау кабілеттерін дамытады. Осы әдісін қолданудың тиімділігі мынадай тәсілдерді қолдана білуге байланысты: логикалық мақсатын анықтау, музыкалық құбылыстың ерекшелектеріне байланысты және қорытындылармен тұжырымдар жасау т.б. Байқайтың нәрселердің, бейнелейтін музыкаға ерекшелектеріне әдістерінің негізгі түрлері келтіруге болады: демонстрациялық (көрсету) бақылау, тұтас ұғыну және студенттердің өздегенен дербес бақылау. Оқытушы салыстыру әдісімен домбыра сабақ жүргізе отырып, музыкалық материалын мәнерлі, көрнекті етіп ұсынуға мүмкіндік алады. Салыстыра отырып оқулы заттармен музыкалық элементтерін, кейде естілмей қалатын, күрделі белгілерін анықтауға үйренеді. Неғұрлым салыстыру жұмысы тиімді ұйымдастырылса, соғұрлым білім алудағы формализм жойылып, ең негізгісі оқуға деген қызығушылық арта түседі. Музыка әуендерді салыстыра отырып, тек ұқсастығы мен айырмашылығы тапқызып қоймай, олардың себептерін айқындатудың студенттің логикасы дамуы үшін маңызы зор.

Музыкалық құбылыстары әртүрлі белгілерін таба болуға үйренсе, логикалық қабілеттері дамиды. Домбыра сыныбын жүргізетін оқытушының негізгі мақсаты - музыкант тәрбиелеу. Домбыраға үйретумен қатар студентке эстетикалық тәрбие беріледі, олардың көркем шығармалардағы әдемілікті сезінуін, өз музыкалық қабілетін дамытуына, орындаушылық шеберлігін жетілдірулеріне ықпал жасалады. Музыкалық көркем шығармалардың мәнін терең түсінбей музыкант тәрбиелеу мүмкін емес. Студенттің көптеген шығармаларды жан-жақты талдау нәтижесінде шығарманың тәрбиелік мәнін ашуы үшін қолданған әдіс-тәсілге байланысты. Аспаптың техникалық көркемдік мүмкіншілігін білу, оны шығарма мазмұнын ашу үшін пайдалану болашақ кәсіпқой немесе әуесқой музыканттың шығармамашылық жұмысының нәтижелі болуын қамтамасыз етеді. Аспаптың техникалық жағынан жан-жақтылы болу үшін әр түрлі жаттығулармен этюдтарды шеберлік ойынап әрі қарай жетілдіру керек.

Музыкалық аспапта жақсы ойнау орындаушының техниканы шебер меңгеріп, шығарманы әсерлі орындауымен айрықшаланады. Орындаушының дыбыстарды естуі ерекше болады. Ол дыбыстың күшін, сипатын, бояуын алдын ала естіп, бағдарлап, қол қимылдары мен саусақтардың әрекеттерін соған бағындырады. Осының бәрін орындаушы шығарманың әрбір оралымын, оның әуендік - үндестік құбылысын алдын ала іштей естіп отыру арқылы жүзеге асырады. Сондықтан «іштей есту» дағдысын студентке музыкамен айналысудың ең алғашқы сабақтарынан бастап үйрету керек.

Домбыра аспабында ойнауды үйрету барысында ең әуелі студенттің музыкалық есту қабілетін дамытып әрі соған арқа сүйеп отырған дұрыс. Ол үшін студентке бірден есту арқылы күйді орындау, белгілі бір дайындық кезенің өткізген жөн. Бұл кезеңде оған музыкалық есту қабілетіне сүйеніп ойнау үйретіледі. Яғни студент ойша, тек құлақпен естіп отырып қана аспаптан қажетті дыбыстарды теру, іріктеу арқылы ойнап шығады.

Бұл аса бір ұқыптылық пен мұқият жұмыс жасауды қажет ететін ұлттық логикалық кезең. Осы кезеңдегі жұмыс негізінен үш түрге бөлінеді: әуенді аспапта теріп шығару, оның ырғағын, сүйемелдеуін құрастыру.

Есту қабілетіне сүйеніп ойнау деп біз орындаушының есту мүмкіндіктеріне сүйене отырып, ойында жатталған әуенді домбырада нотаға қарамай ойнап шығуын айтамыз. Есту қабілетіне сүйеніп ойнаудың нәтижелі болуы есту және қол болуына тікелей қатысты. Сондықтан, оқытушының нотаға қабілетін анықтап, оны дұрыс қалыптастырып дамыта түсу. Соңдай-ақ оның есту және қимыл әрекеттерінің ара қатынасын реттеп жөнге келтіріп, бұрынғысынан да шыңдай беру. Есту қабілетіне сүйеніп ойнау дағдысы әуеннің дыбыстарын домбырада іріктеп, пернелерді дәл басу барысында қалыптасады. Ол үшін үйренетін музыкалық шығарма өте қызықты және әуенді болуы тиіс.

Қазіргі кезенде оқыту жүйесіне қойылып отырған талаптың ең бір негізгісі - берілетін

білімнің дүниетанымымен тығыз байланысты болуы. Қоғамдық құбылыстар мен өзгерістерді бақылау, сол бақылауларын сабақ барысында пайдалану негізгі орынды алуға тиіс. Соңда білім беру әр түрлі жұмыстар ұйымдастырудан болса, ол онда логикалық өзгеріске көңіл бөледі деген сөз. Олар: 1) дүниетану объекті оқытушы әзірлеу қажет; 2) музыкалық табиғат қабілетіне зиянын келтірмеуі қажет, оны тек шығармашылық әсерін пайдалану білу; 3) логикалық объектінің музыкалық шығармашылығындағы орналасуына дүниетану үрдісі байланысты болуын студенттерге ескеріледі.

Тиімді оқыту әдісі студентерді алғырлыққа, байқампаздыққа баулып, олардың логикалық ойлау қабілеттерінің жетулуіне, ең бастысы, ғылым негізіне ынтасын арттыруға мүмкіндік туғызады. Студенттердің білімге құштарлығын дамытып оны толық игеруін қамтамасыз ету әр пән оқытушыны көп ізденуді еңбектенуді талап етеді. Домбыра сабақтың қызықты өтуі оқытушының білім деңгейіне, іскерлігіне, әр сабаққа тиянақты әзірленуіне тікелей байланысты. Студенттерді терең біліммен қаруландырып ғана қоймай, олардың назарын, білгендерін жадында сақтай білуге, логикалық ойлау қабілетін дамыту және басқа қасиеттерін жетілдіру оқу - тәрбие үрдесіндегі барлық іс-ірекеттің негізгі мақсатына айналу керек. Қазіргі оқытушылар қауымының алдындағы үлкен мақсат өмірдің барлық саласындағы белсенді, шығармашылық іс-әрекетіне қабілетті, еркін және жан-жақты жетілген тұлға тәрбиелеу. Өмірдегі сан алуан қиындықтарды шеше білу тек шығармашыл адамның қолынан ғана келеді. Шығармашыл тұлға бойында батылдық, еркіндік, ұшқырлық, сезімталдық сияқты қасиеттерімен қатар ерекше ой қызметі, қайшылықтарды түсіну, заңдылықтарды анықтау, шығармашылыққа деген құштарлық болу керек.

Студенттердін логикалық-шығармашылық қабілетін дамытуды алғашқы сабақтардан қолға алу керек. Ең маңызды талаптар:
- шығармашылық қабілетін дамытуды ерте бастан қолға алу керек;
- жүйелі түрде шығармашылық әрекет жағдайында болу керек;
- логикалық ойлау мүмкіндігінің ең жоғарғы деңгейіне жету;
- шығармышылық іс-әрекетке жағдай тудыру.

Студенттің іс-әрекетке жағдай тудыру дегеніміз - логикалық ойлау дамыту екені сөзсіз. Логикалық ойлау туралы сөз еткенде студенттің есту қабілетін, еске сақтау, қиялын, интелектісін дамыту туралы айтылғаны деп түсіне керек. Оқытушы, ұйымдастырушы, тәрбиеші, жетекші, ретінде өзінің кәсіби шеберлігін арттырып, барлық жағынан да студенттерге жауапкершілік міндетті. Ол оқу жоспарын құрастырған кезінде, музыкалық шығармамен жұмыс істеудің мазмұны мен әдістерін, тәсілдерін, динамикалық келісімділігін мұқият ойналастыруға тиіс. Студентерді музыкалық өнерге үйрететін оқытушының пайдаланатын әдістері мен оның әстетикалық мұраттары, талапкер орындаушылық өнердің мәні мен міндеттерін, музыкалық оқыту мен тәрбиелеудің мақсаттары мен міндеттерін түсінуімен аңықталады.

Сондықтан оқытушы оқу-тәрбие үрдесінің барлық компоненттері студентердің орындаушылық шеберліктері мен дағдылары, олардың логикалық ойлау, ұлттық идеяларды тұтастай ұғына білетін тұлғаны қалыптастыруын көздейді. Домбыра сабағында студенттердің мамандығы бойынша дамығанын арнайы логикалық дамуы арқасында, содаң соң оның қорытындысында қазіргі заманға сай жоғары дәрежедегі маман қалыптастыруына мүмкіндік береді.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасының Президенті – Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына жолдауы**.** Астана, 14 желтоқсан, 2012 жыл
2. Жұмажанова Т. Қ. Әдебиетті оқыту әдістемесі. - Алматы, 2009 жыл.

Kakenova Asel

TRAINING AS THE PROFESSIONAL SELF-REALIZATION'S FORM OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC

Какенова Асель

ТРЕНИНГ КАК ФОРМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Стратегической задачей современного этапа общественного развития становятся коренные изменения в развитии вузовского образования. Казахстанская система образования

интенсивно обогащается европейским опытом, к которому отечественная научно-педагогическая общественность относится неоднозначно.

Одной из особенно актуальных для деятельности вузов становится разработка теоретико-методологических и технологических проблем развития творческого потенциала у будущих специалистов в условиях интеграции в мировое общеобразовательное пространство.

Учитывая богатый опыт высшего профессионального музыкально-педагогического образования и современные тенденции в подготовке специалистов в области музыкального образования в контексте Болонского процесса, педагогическая наука большое внимание уделяет разработке основных подсистем творческого развития будущего специалиста: теоретико-методологической, педагогической, организационной, технологической.

В рыночных отношениях изменилось предназначение специалиста в области музыкального образования как производителя культурных ценностей, творчески подходящих к системе музыкального образования. Особую значимость приобретает его внутренний мир, многообразие и многоаспектность его проявлений, становление и развитие творческого потенциала в будущей профессии.

В условиях интенсивно ведущихся в образовании преобразований возрастает потребность студента в определении наиболее перспективной профессиональной стратегии, опирающейся на реальные возможности преобразующего развития, ценностно-смысловая направленность которого определяется стремлением к реализации гуманистических принципов средствами музыкально-педагогической деятельности.

Высокая миссия учителя как деятеля музыкальной культуры определяет целевую направленность всех видов его музыкально-педагогической деятельности, которые имеют ярко выраженное социальное предназначение по приобщению школьников к общечеловеческим ценностям, которые содержатся в подлинно художественных образцах музыкальной культуры. Это имеет своё отражение в содержании всей музыкально-педагогической деятельности учителей, влияет на процесс формирования профессиональных знаний, умений и навыков, в том числе адаптацию к профессии, приобретению индивидуального стиля и профессионального мастерства.

Согласно пункта 6.4.ГОСО МОН РК 6.08.062-2010 бакалавриата специальности 050106 - Музыкальное образование профессиональная деятельность учителя музыки предполагает наличие совокупности организационно-управленческой, производственно-технической, расчетно-проектной, экспериментально-исследовательской, образовательной (педагогической), и профессиональной внеклассной деятельности учителя музыки. Профессиональная деятельность учителя музыки в школе, включая в себя, классную и внеклассную деятельность, имеет ярко выраженное социальное предназначение. Учитель музыки является своеобразным связующим звеном между музыкальным искусством и школьником [1].

При этом на современном этапе развития образования, при активном внедрении современных технологий, с учётом достижений международных стандартов образования будущий учитель должен обладать не только определенными педагогическими, музыкальными, организаторскими, коммуникативными способностями, но и глубокими знаниями и умениями для выявления необходимых для профессионального педагогического творчества средства, инструментарий и материалы для организации предстоящей классной и внеклассной деятельности.

Будущий учитель музыки должен в своём профессиональном арсенале иметь компетентность, умения и навыки во внеклассной (превалирующей на практике) деятельности, включающей в себя два основных компонента:

1) систему знаний, определяющих теоретическую готовность учителя к внеклассной деятельности;

2) систему умений и навыков, составляющих основу его практической готовности к осуществлению внеклассной профессиональной деятельности.

Внеклассная работа учителя музыки на практике является одной из фаз процесса обучения в школе, что позволяет не только продуктивно осуществлять подготовку учащихся к жизни, но и включать учащихся в жизнь. Внеклассная работа способствует развитию у учащихся познавательных интересов не только к изучаемому школьному предмету (уроку музыки), но и к другим сферам внеклассной досуговой деятельности, среди которых на сегодня

выделяется тренинговая деятельность, способствующая профессионализации, самореализации и адаптации к предстоящей музыкально-образовательной деятельности.

Для процесса профессиональной самореализации будущего учителя музыки актуальной в ходе подготовки становится ее интенсивность в получении знаний, умений и навыков.

Интенсификация профессионально-педагогической подготовки будущих учителей музыки, предполагает применение, наряду с традиционными, новых форм и методов организации обучения, таких, как: лекции-пресс-конференции, семинары-дискуссии, развивающие и обучающие тренинги, решение педагогических задач, деловые и организационно-деятельностные игры.

Личностные особенности, творческий потенциал будущего учителя музыки непосредственно, профессиональная деятельность учителя отражается в разнообразных формах самореализации будущего специалиста.

Одной из форм профессиональной самореализации учителя музыки становится трениговая деятельность.

На нынешней стадии мирового развития личностно и профессионально совершенствующемуся учителю, настойчиво ищущему контактов и имеющему возможность вступать в диалог со многими представителями различных социальных сфер, оказывает неоценимую помощь инновационное обучение.

Выступая как условие индивидуально-личностного развития учащихся и педагогов, инновационное обучение в современном образовательном процессе позволяет использовать на всем мировом и европейском образовательном пространстве («европейское человеческое измерение», «Болонский процесс») различные педагогические интерактивные средства, в числе которых находит свое место и социально-педагогический тренинг.

В нашем научном исследовании мы, основываясь на всем множестве исследований и используя имеющейся в науке междисциплинарный подход к заинтересовавшему нас феномену, выяснили, что современная педагогика и психология обладают достаточно широким спектром технологий, находящих себя в образовательном процессе и направленных на самораскрытие, самореализацию и развитие индивидуальности учителя, оптимизацию его взаимоотношений с окружающими школьниками. Исходя из того, что философия нового общества требует новой философии образования, а именно принятия новой субъект-субъектной модели взаимодействия, где учитель и ученик являются двумя равноправными взаимодействующими началами, мы обратились к проблеме использования тренинга в музыкально-педагогической системе.

Введение в практику образования такого понятия, как «личностно-ориентированное» (или «личностно-центрированное») взаимодействие учителя и ученика, провозглашенное гуманистической психологией К.Роджерса, предъявляет, по мнению А.М.Вильгельм [2], достаточно высокие требования к педагогическим компетенциям учителя музыки.

Еще одной немаловажной общей чертой тренинга как формы профессиональной самореализации будущего педагога-музыканта является ее стадийность, обусловленная социально-психологическими закономерностями развития малой группы. В процессе любого тренинга выделяют три основные стадии: начальную, рабочую и конечную. Иногда эти стадии характеризуют как этапы «оттаивания», «изменения», «замораживания» [3].

Практическая направленность тренинга как формы профессиональной самореализации будущего учителя музыки отражается в содержании взглядов, которых придерживается учитель, проводящий тренинговую деятельность. Мы определили в ходе апробации спецкурса ряд моделей поведения учителя музыки в проведении тренинговой деятельности:

- тренинг как своеобразная форма дрессуры, в этой модели тренинга учитель музыки берет на себя роль «дрессировщика», то есть применяет жесткие манипулятивные приемы тренинга и полностью берет ответственность на себя за изменения, происходящие в участниках;

- тренинг как тренировка, в результате которой происходит формирование и отработка умений и навыков эффективного поведения, в этом случае учитель музыки выступает в роли «тренера» и занимается «натаскиванием» участников тренинга в развитии необходимых умений и навыков;

- тренинг как форма активного обучения, целью которого является прежде всего передача музыкально-педагогических знаний, а также развитие профессиональных умений и

навыков, поведение учителя музыки, при таком проведении тренинга - сотрудничество с участниками, но он не рискует полностью отдавать членам группы ответственность за них (роль «учителя»);

- тренинг как метод создания условий для самораскрытия участников и самостоятельного поиска ими способов решения собственных психологических проблем, в данной модели проведения тренинга учитель музыки выполняет функции «ведущего» и берет на себя ответственность только за создание для участников благоприятных и безопасных условий, в которых возможен старт самоизменению и саморазвитию, самореализации [3].

Упражнения и приемы, характерные для той или иной психологической школы тренинга, являются не более чем инструментом, результатом применения упражнений и приемов, характерных для той или иной модели проведения тренинга, в основном зависит не столько от качества этого инструмента, сколько от личности мастера-специалиста, с ним работающего. И.В. Вачков считает, что даже жесткое манипулятивные приемы могут быть использованы не в целях манипуляции, а в целях облегчения процессов самораскрытия и самоактуализации участников группы [3].

Обобщение описанных выше точек зрения и определений позволяет нам дать следующую характеристику этому виду творческой самореализации будущего учителя музыки во внеклассной деятельности.

Тренинг в самом общем значении рассматривается как способ, точнее, совокупность различных музыкально-педагогических приемов и способов, направленных на развитие у школьников творческих, музыкальных способностей, навыков и умений.

Единой и общепризнанной классификации тренингов не существует, основанием для деления на нашем спецкурсе явились основные типы тренингов по критерию направленности воздействия и изменений – это коммуникативные тренинги, образовательные тренинги, личностно-развивающие тренинги, управленческие тренинги, которые определялись согласно ГОСО РК специальности «Музыкальное образование» по предполагаемым видам предстоящей профессиональной деятельности учителя музыки. Рассмотрим содержание каждого из них.

Коммуникативные тренинги помогают обучать будущего учителя музыки навыкам профессионального педагогического общения. Они дают возможность преодоления барьеров в диалогах, показывают способы находить словесный контакт. Особенностью данных тренингов является то, что они имеют междисциплинарную направленность.

Образовательные тренинги максимально быстро и эффективно учат студента какому-либо профессиональному навыку, умению. На данный момент, педагогическое образование дает студенту массу теоретической информации при дефиците практических навыков и умений. Свежеиспеченный специалист вынужден доучиваться на новом месте работы. Сейчас далеко не каждый директор школы возьмет на «воспитание» такого «недоучку». Как показывает практика, многие молодые специалисты так никогда и не работают в школе, по специальности или вскоре уходят из нее, не выдержав конкуренции с более опытными учителями. Такие студенты обычно объясняют свою не востребованность экономическими условиями в стране, вытесняя тот факт, что некоторые их коллеги преуспевают в карьере, заработках, самореализации.

Прохождение образовательного тренинга в считанные дни и недели адаптирует студента к реальности его новой профессии, делает адекватно уверенным, конкурентно способным, нацеленным на профессиональное развитие и карьеру. «Закалка» от такого тренинга сохраняется до нескольких лет.

Личностно-развивающие тренинги называются еще тренингами личностного роста, они не имеют такой конкретной, прагматической направленности, как коммуникативные и образовательные. Их целью является выявление индивидуальности студента, гармонизация его внутреннего мира, коррекция различных сторон личности будущего учителя музыки.

Управленческие (менеджерские) тренинги имеют своей целью оказание помощи студенту или группе в достижение успеха в профессиональном педагогическом взаимодействии со школьным классом. Их цель – совершенствование навыков взаимодействия и общения студента таким образом, чтобы обучающийся, при помощи тренинга достиг социального успеха, столь необходимого ему и обществу на современном этапе. Профессиональный успех будущего учителя музыки достигается в ходе данного тренинга не в одиночку, а благодаря вовлечению в тренинг всего класса вместе с ним. Управленческие тренинги универсальны и необходимы учителю как менеджеру в сфере образования, а также

самим школьникам как возможности творчески проявить себя, определиться в своей будущей профессии [4].

Преимущество проведения группового тренинга, как альтернатива внеклассным занятиям, и профессиональной творческой самореализации будущего учителя музыки состоит в целом ряде полезных и нужных характеристик:

-в тренинге уделяется внимание формированию навыков саморазвития личности школьника в целом;

-тренинговую работу невозможно свести только к обучению, потому что когнитивный компонент не всегда является в тренинге главным и может порой вообще отсутствовать, при этом наиболее ценным для школьников является получение эмоционального опыта, соприкасающегося с канонами развивающего обучения.

Привлекательность и активное увлечение в использовании тренинга будущим учителем музыки связаны с рядом его специфических свойств:

-возможностью получения обратной связи и поддержки от участвующих школьников, имеющих общие проблемы или переживания;

-происходит принятие ценностей и потребностей других школьников;

-наблюдая происходящие в группе взаимодействия, школьники могут идентифицировать себя с другими и использовать установившуюся эмоциональную связь при оценке собственных чувств и поведения;

-в группе школьник чувствует себя принятым и принимающим, пользующимся доверием и доверяющим, окруженным заботой и заботящимся, получающим помощь и помогающим;

-группа школьников может облегчить процесс самоисследования и интроспекции, самораскрытия.

Несмотря на многообразие конкретных методических подходов к групповому тренингу, можно выделить объединяющую их основную идею: с помощью организованного тренинга открыть новые возможности в развитии личности школьника, открыть и актуализировать ее потенциал. А приоритет тренинга над обычными видами внеклассной деятельности, может способствовать профессиональной самореализации будущего учителя музыки.

Литература:

1. Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан по специальности 5В010600 – «Музыкальное образование». ГОСО РК 6.08.062 – 2010.
2. Вильгельм А.М. Формирование коммуникативной компетентности педагога: По данным экспериментального исследования среди педагогов средних школ Екатеринбурга и области /А.М. Вильгельм // Психологический вестник Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2000.-С.94-95.
3. Вачков И.В. Основы технологии группового тренинга Учеб. пособие. – М: Издательство «Ось-89», 1999. – 176 с.
4. Международный кадровый центр «Фаворит» [Электронный ресурс]: http://www.favjob.ru/

Kamelinova Anara

PROBLEMS SCENIC EXCITEMENT MUSICIAN

Камельинова А.С.

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ МУЗЫКАНТА

Проблема сценического волнения является одной из самых важных, для музыкантов-исполнителей. Нет ни одного исполнителя, который бы никогда не испытывал волнения перед выходом на сцену. Большинство музыкантов, впервые столкнувшись с ней в подростковом возрасте, не перестают ощущать ее до конца своей пианистической карьеры. Нет такого артиста, который не пострадал бы от сценического волнения. Страх сцены испытывают практически все музыканты, и иногда он достигает такой огромной силы, что под угрозой оказывается их карьера. Эта проблема является одной из важнейших тем в музыкальной педагогике. Большое внимание психологической подготовке музыканта к выступлению на сцене уделяли такие выдающиеся музыканты и педагоги, как Л.А.Баренбойм, Г.Г.Нейгауз, Г.М.Коган и многие другие. Даже небольшое выступление на публике требует от музыканта огромных эмоциональных затрат. Во время сильнейшего эмоционального напряжения, в кровь

происходит выброс адреналина, у музыканта учащается дыхание, возникает дрожь в руках, человек теряет способность мыслить. Все эти симптомы делают успешное выступление – невозможным.

Причины такого чрезмерного волнения могут быть самыми разнообразными, и мы попытаемся остановиться на самых главных из них и найти способы их преодоления.

1. Первая причина – это мысль о возможном провале. Она может перейти в опасное самовнушение. Забота музыканта о своем профессиональном статусе вполне естественна; в этом нет ничего плохого. Однако ясно и другое: опасение заслужить негативную оценку со стороны слушателей повышает планку волнения и ухудшает положение исполнителя.

Сомнение в удачном исполнении, состояние беспокойства, может негативно сказаться на творческом настрое. Н.Перельман часто говорил своим студентам: «На эстраде самокритика – пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист».(2. 54). Поэтому учащийся должен уметь преодолевать враждебное внушение. Полезно критиковать себя, но нельзя заниматься самоедством.

2. Вторая - это боязнь исполнять текст наизусть. Страх забыть нотный текст – распространенная проблема среди начинающих музыкантов. Провалы в тексте не всегда результат невыученности текста. «Сама по себе память, тут по большей части ни при чем. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются» (1. 117). Если исполнитель играет с душой, то зал простит ему небольшие погрешности. Примеров таких среди известных музыкантов немало. Взять хотя бы Рубинштейна А.Г., иногда его исполнение было не лишено «туманных пятен» (особенно в поздние годы). Но все эти погрешности были незамечены публикой – из-за силы эмоционального воздействия пианиста. В студенческой среде – это, как правило, страх «нечистой совести». Произведение плохо выучено наизусть, либо было выучено перед самым концертом. Поэтому заблаговременно выученная программа на память спасет от многих форм волнения, и ощущение «чистой совести» даст ему уверенность в себе.

3. Третья причина – неумение игнорировать неудачное исполнение. Музыкант должен уметь быть спокойным в любой ситуации. Разволновавшись из-за нескольких фальшивых нот, можно загубить все выступление. Необходимо обращаться в мыслях лишь к самым удачным моментам выступления. Все получается лишь тогда, когда неудачные исполнения рассматриваются как полезный опыт.

4. Четвертая из причин – неготовность к выступлению. Уровень подготовки музыканта не всегда зависит от его опыта и мастерства, также на исполнении сказывается и то, что происходит с ним до начала выхода на сцену. Многие исполнители нуждаются в исправлении неправильного сценического поведения. Тряска рук, забывание текста, неспособность сконцентрироваться на произведении – являются основными причинами сценического волнения.

5. Пятая причина – это усталость. Любое волнение обостряется утомляемостью. Нельзя в период подготовки к концерту переутомляться как физически, так и эмоционально. Недаром Н. Перельман говорил: « Настоящий музыкант отдыхает не от музыки, а для музыки»(2, 117).

Работа по преодолению волнения у музыканта должна начинаться с детских лет. В течение всего времени обучения, необходимо формировать положительное психическое состояние подготовки к выступлению на публике юного музыканта, научить его концентрировать свое внимание во время выступления, и уметь активизировать реакцию на все раздражители во время исполнения. Он должен научиться анализировать себя в условиях игры на сцене, выявлять причины позитивно или негативно сказывающиеся на его игре, он также должен знать о множестве сопутствующих обстоятельств, оказывающих влияние на исполнение, (режим дня в день концерта, занятия в этот день, отдых т.д.). Ведь любое волнение обостряется усталостью. Нельзя в период подготовки к выступлению утомляться, как физически, так и эмоционально. История фортепианного пианизма показывает, что профессиональные исполнители очень серьезно относятся к изучению внешних и внутренних проблем, сказывающихся на публичном выступлении. Такой же подход должен быть и в работе с учащимися, начиная с первого курса.

Большое значение для борьбы с волнением играют частые выступления. Очень долго считалось, что единственный способ справиться с волнением, является только регулярный выход на сцену. «Играть больше на публике», советуют многие известные педагоги. «Обыгрывая» произведения перед друзьями, членами своей семьи, можно выявить недочеты,

которые обязательно проявятся на сцене. Многократное проигрывание способствует автоматизации технических и эмоциональных навыков. Один из важнейших вопросов предконцертной подготовки ученика, это - следует ли играть программу в классе с полной эмоциональной выкладкой или лучше будет сберечь эмоциональные силы для выступления на сцене? Известный педагог Л. Н. Наумов говорил студентам: «Играй так, как будто бы ты в данный момент на сцене Большого зала консерватории. Ты должен проявлять свою эмоциональность и темперамент даже если играешь, например, экспозицию сонаты».

В процессе подготовки к выступлению, огромную помощь может оказать искусственное создание состояния, близкого к сценическому. Искусственно созданная стрессовая ситуация способствует закаливанию психики музыканта.

Одной из основ спокойного эмоционального состояния на эстраде является степень выученности программы. И поэтому, перед выносом произведений на публику, необходимо знать, соответствуют ли они критерию сценической готовности:

Умение осознано управлять игрой.

Умение интерпретировать программу в воображаемом звучании и в действительности.

Исчезновение ощущения технической сложности.

Проявление импровизационной свободы.

Возможность эмоционально « проживать» исполнение.

Возможность контролировать свое психическое состояние.

К ощущению концертного исполнения необходимо стремиться с первых занятий, с первого дня работы над произведением. Концертность – это в первую очередь внутренняя приподнятость, душевный подъем, ощущение радости от того, что музыканта слушают. Студенты волнуются в классе, играя первый раз произведение педагогу. Класс становится сценой, а учитель – слушателем, причем самым строгим. Волнение, охватывающее учащегося в этот момент, имеет то же психологическое начало, что и сценическое волнение. И необходимо не «перегореть» эмоционально и психологически до выхода студента на аудиторию. Исполнение должно сопоставляться с работой филигранной и обстоятельной; моменты эмоционального взлета с тщательным профессиональным анализом собственной игры. Только при таком условии будет гармония и только при таком условии музыкант и эмоционально и технически будет готов ко встрече со зрителем. В период подготовки к выступлению, пианист должен сосредоточиться на поставленной цели – донести до зала образ и художественный замысел исполняемого. Любой выход на сцену несет в себе элементы неповторимости и импровизационности, что и делает исполнение таким ценным в глазах слушателя. Ясная ориентация на созданный им музыкальный образ убеждает артиста в правильности того, что он исполняет в зале. В случае отсутствия этого образа, подлинной сценической убежденности не возникнет, так как отсутствие цели порождает неопределенность и неуверенность.

Одним из основных видов развития воображения и памяти у музыканта, является работа над произведением без инструмента. Этим методом пользовались ряд известных музыкантов, такие как: Ф, Лист, А. Рубинштейн, И. Гофман и другие. Гофман указывал «четыре способа разучивания произведения:

1) за инструментом с нотами.
2) без инструмента с нотами.
3) за инструментом, но без нот.
4) без инструмента и без нот.

Гофман считал, что второй и четвертый способы наиболее утомительны для ума, но именно они развивают память и то, что мы называем «охватом», является фактором большого значения»(3.98).Неоспоримая польза от такой работы заключается в том, что аппарат музыканта не ведет его по уже известной дорожке, и благодаря этому, музыкальная фантазия может проявиться с большей свободой; а во-вторых, в том, что пианисту необходимо вдумываться и вслушиваться в мелочи, которые просто могут быть неуслышенными при проигрывании произведения за инструментом.

Очень полезным является также медитативное проигрывание. Оно заключается в проигрывании произведения в медленном темпе с полным погружением в него и с установкой на то, чтобы никакая посторонняя мысль в момент проигрывания произведения не посетила музыканта. Если, все-таки, такое происходит, надо вернуть свое внимание к исполнению, стараясь быть предельно сосредоточенным. Все мышечные и слуховые процессы начинают

работать вместе, и возникает ощущение, что исполнитель и его произведение представляют собой одно целое.

Игра в медленном темпе на «pp» способствует не только медитативному погружению, но и усугубляет тормозные процессы. Отсутствие контроля над этим провоцирует громкое и неуправляемое исполнение в быстром темпе на сцене. Кропотливое исполнение произведения от начала до конца с полным вниманием к каждому сыгранному звуку помогает безукоризненному исполнению произведения на сцене.

Важно не только понять источник сценического волнения, но и помочь начинающему музыканту справиться с ним в нужный момент. Уже отмечалось, что сам факт основательной выученности текста действует успокаивающее на психику музыканта и будет являться в некотором смысле гарантом от "провалов" памяти на сцене. Предварительная «обыгранность» произведения также способствует снижению волнения исполнителя. Кроме всего вышесказанного, существуют особенные приемы аутотренинга (самовнушения), дающие хороший результат. В.К. Мержанов в этой связи говорит: «Я стараюсь объяснить студентам, что сила внушения и самовнушения - великая вещь. От нее больше пользы, чем от всех таблеток вместе взятых. Мне кажется, что проблема самовнушения не может не интересовать профессионального музыканта - ведь именно здесь можно найти ключ к преодолению излишне сильного эстрадного волнения".

Еще одним из важных аспектов является то, как музыкант проводит время перед концертом. В предконцертные дни, чем меньше занимаешься, тем лучше. Для музыканта необходимо, не заостряя своего внимания, просто просматривать произведения. Перед концертом, утром, можно проиграть все только один раз, при этом, не разрывая на куски и не повторяя их отдельно. Лучше просто поиграть упражнения, или другие произведения. Если программа не готова – учить ее уже поздно. Разыгрываясь перед концертом, важно помнить, что игра в быстром темпе может привести к усилению беспокойства и ненужному растрачиванию своей энергии. Каждый исполнитель вправе выбирать те способы, которые будут помогать ему, преодолевать волнение.

Для удачного выступления на концерте, музыканту необходимо находиться в состоянии хорошей концертной готовности. Данное состояние по своим психологическим качествам соответствует тому, которое у спортсменов называют оптимальное боевое состояние. Поэтому правильнее будет рассматривать такое состояние, как и в спорте, по трем главным факторам - физическому, эмоциональному и умственному.

При хорошей физической форме, когда возникает ощущение комфорта во всем организме, тело кажется податливым и послушным. Физическая подготовка пианиста может включать в себя бег, плавание, футбол. Не рекомендуются упражнения, связанные с силовыми напряжениями в области рук и плеч, так как это может вызвать сильное напряжение сгибательных мышц и привести к мышечным зажимам в кистях, плечах и грудных мышцах. Хорошая физическая подготовка способствует ощущению здоровья и хорошему настроению.

Всем известно, что многие известные музыканты выходили на эстраду и при плохом физическом самочувствии и, все же, очень хорошо выступали. Их современники отмечали такие способности у С.Рахманинова, Э. Гилельса, Г. Караяна. Кроме этого, выходя на сцену, они и в физическом плане начинали себя чувствовать лучше. Концертный стресс способствовал активизации защитных сил организма и музыканта отпускали его недуги. Однако для начинающих музыкантов, поддержание хорошей физической формы является одним из главных факторов роста профессионального мастерства.

Умственная и эмоциональная подготовка является главной составляющей частью психологической подготовки, опирающейся на хорошую физическую форму исполнителя.

Хочется отметить ряд приемов и способов, которые способствуют повышению психологической устойчивости музыканта во время публичного выступления:

За несколько дней до концерта, исполнитель должен вообразить себе то место, где он будет выступать, чтобы привыкнуть в своем представлении к тем условиям, в которых будет проходить концерт. На начальном этапе проводится погружение музыканта в аутогенное состояние, в дальнейшем - прорабатывается образная картина концертного выступления. Оптимальное концертное состояние состоит из ощущений эмоционального подъема, ожидания предстоящего выступления, желания выйти на сцену и желания приносить радость своей игрой – людям. Обычно успешному исполнению сопутствуют приподнятое настроение, отсутствие усталости, боевой задор. Музыкант обязан всю свою работу подвести под строгий творческий

контроль. Не только проделывать постоянную работу над техникой, звуком, но и постоянно заниматься работой над владением собой, верой в себя. Выступление на сцене – это не только испытание на выносливость, но и радость от общения с залом. Чем чаще выходишь на сцену, тем больше вырабатывается уверенность, ибо: сцена – лучшее лекарство от волнения.

Музыкантам, которые много занимаются, но испытывают страх перед слушателями, мы предлагаем прочитать слова А. Шеффера: «Лодке в гавани безопаснее, чем в море, но она не для этого строилась».

Литература:

1. Воспитание актера. - М.: Искусство 1998
2. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М., 1961
3. Ибука М.После трех уже поздно. - М.: Руссмет, 1992
4. Коган Работа пианиста М., 1959
5. Кочунас Р. Психологическое консультирование. – М, 1998
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1981
7. Коннор Д. О, Сейлор Д. Введение в НЛП. – Челябинск.: Версия, 1997
8. Перельман Н.В классе рояля. С-пб, 1981
9. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. - М.: Владос, 1997
10.Энциклопедия психологических тестов. Личность, мотивация, потребность. - М.: АСТ, 1997

Kassabekova Ainur

NEW DIRECTIONS FOR EDUCATION

Қасабекова А.И.

БІЛІМ ЖӘНЕ ТӘРБИЕ БЕРУДІҢ ЖАҢА БАҒЫТТАРЫ

Президент Н.Назарбаевтың «Қазақстан-2050» қалыптасқан мемлекеттің саяси бағыты атты жолдауында «Мәңгілік ел болу» мұраты көтерілген. Бұл ел өміріндегі ғана емес, әлемдік деңгейдегі саяси маңызы зор тарихи құжат ретінде бағалануда. Бүгінгі қол жеткен табыстармен ғана шектелмей, ұзақ мерзімді даму стратегиясын қабылдап, алдағы күн міндеттерін саралауы терең ойдан туған кемел шешім.

1997 жылы «Қазақстан -2030» стратегиялық даму бағдарламасын халыққа жолдау кезінде Мемлекет басшысы өзіміздің басым мақсаттарымызды дұрыс айқындап, таңдау жасап, күш-қуатымызды, уақытымыз бен ресурстарымызды зая кетіруден сақтандырамыз деген болатын. Бүгінгі күні уақыттың да, күш-қуатттың да босқа кетпегенін көріп отырмыз.

Осыдан 15 жыл бұрын қабылданған бағдарлама елімізді өркендетудің локамативі болды. Осы бағдарлама негізінде бірнеше жаңашыл реформалар іске асты. Еліміз казіргі кезде 120-дан аса елмен саяси, әріптестік қарым-қатынас орнатуы, экономикамыздың тұрақты даму жолына түсуі осы реформалардың жарқын жемісі.Тарихта тұңғыш рет біздің мемлекет халықаралық дәрежеде танылған 14 мың шақырымдық нақты шекарасын белгіледі. Әлемдегі алпауыт мемлекеттерді алаңдатқан қаржылық дағдарыстан қиналмай өтіп, қазақстандық модель өз мүмкіндігін дүние жүзіне мойындатты. Елдің әлеуметтік-экономикалық жағдайы, әсіресе денсаулық сақтау мен білім беру сласында аз ғана уақыттың ішінде ғасырға татырлық биіктерді бағындырды.

Қазақстан - 2030 Стратегиясында белгіленген міндеттер тарихи тұрғыдан алғанда, аса қысқа уақытта мерзімде орындалды. Әлемдегі бәсекеге қабілеттті 50 елдің қатарына ену міндетін қойса, 2012 жылғы Дүние жүзілік экономикалық форумның рейтенгісі бойынша Қазақстан 51- орынды иеленіп, қарқынды дамып келе жатқан елдердің бестігіне енді. Жолдауда Президент:

«2050 жыл – жай бейнелі дата емес. Бұл бүгінде әлемдік қауымдастық бағдар ұстап отырған нақты мерзім. БҰҰ-да 2050 жылға дейінгі өркениеттер дамуының жаһандық болжамы әзірленді. 2050 жылға дейінгі болжамдық баяндаманы Дүниежүзілік азық-түлік ұйымы жариялады. Қазір елдердің дені осындай ұзақ мерзімді стратегиялар әзірлеп, қабылдауда. Қытай өзі үшін дәл осындай стратегиялық жоспарлау көкжиегін айқындап алды. Ірі трансұлттық компаниялардың өзі алдағы жарты ғасырға даму стратегияларын әзірлеуде»- деп ұзақ мерзімді жоспарлаудың халықаралық маңызына тоқтала келе, 15 жыл бұрын, 2030 Стратегиясы қабылданғанда біздің жаңа мемлекетімізде дүниеге келген қазақстандықтардың жаңа буыны енді ғана мектепке баруға даярланып жатты. Бүгінде олар еңбек етуде немесе жоғары оқу орындарын аяқтауда. Енді екі-үш жылдан соң Тәуелсіздіктің екінші буыны дүниеге

келе бастайды. Сондықтан қазірдің өзінде оларға дұрыс бағдар нұсқау туралы ойланғанның маңызы зор,- [1] деп көрсетті. Бұл шын мәнінде болашаққа деген қамқорлық екені анық.

Соңғы 15 жылда білім алуға жұмсалатын қаржы 9,5 есе өсті. Білім берудің мектепке дейінгіден бастап жоғары білімге дейінгі барлық деңгейлерін түбегейлі жаңғыртуға бағытталған Білім беруді дамытудың мемлекеттік бағдарламасы іске асырылуда. Қолжетімді және сапалы білім беруді дамыту бағытын дәйекті жүргізілуде. «Балапан» бағдарламасын іске асыру балаларды мектепке дейінгі білім берумен 65,4 пайызға дейін қамтуға мүмкіндік берді. Міндетті мектепалды даярлық енгізілді, ол мектеп жасына дейінгі балалардың 94,7 пайызын қамтыды.1997 жылдан бері республика бойынша 942 мектеп, сонымен қатар, 758 аурухана және өзге де денсаулық сақтау нысандары салынды. Әлемдік деңгейдегі зияткерлік мектептер мен кәсіптік-техникалық колледждержелісін дамытылуда. Соңғы 12 жылда жоғары білім алуға берілетін гранттар саны 182 пайызға ұлғайды. 1993 жылы біз «Болашақ» атты бірегей бағдарлама қабылданды, соның арқасында 8 мың талантты жас әлемнің таңдаулы университеттерінде озық білім алды. Астанада халықаралық стандарттар бойынша жұмыс істейтін заманауи ғылыми-зерттеу университеті құрылды.

Ол жүзеге асырыла бастаған сәттен бері 3 956 жаңа балабақша мен шағын орталықтар іске қосылды. Елбасы туу көрсеткішінің жоғарылығын, жалғасып жатқан демографиялық өсімді ескере келе, мен «Балапан» бағдарламасын 2020 жылға дейін ұзартуға шешім қабылдады жәнеҮкімет пен әкімдердің алдына балаларды мектепке дейінгі білім беру және тәрбиемен 100 пайыз қамтуға қол жеткізу міндетін қойды.

Біздің басты мақсатымыз 2050 жылға қарай Жалпыға ортақ еңбек қоғамын құру. Қазақстан XXI ғасырдың ортасына қарай әлемнің ең дамыған 30 елінің қатарында болуға тиіс. Біздің жетістіктеріміз бен қазақстандық даму үлгісі Жаңа саяси бағыттың негізі болуға тиіс».

Білім мен ғылым – еліміздің басты байлығы. Жолдауда білім беру жүйесі мен ғылым саласын дамытудың жаңа міндеттері алға қойылып отыр. «Бәсекеге қабілетті дамыған мемлекет болу үшін біз сауаттылығы жоғары елге айналуымыз керек» - деп талап қойған Ел басы сауаттылық мәселесінің қазіргі заманда тереңдей, күрделене түскенін айта келе ғылым, білім саласындағы негізгі басымдылықтапрды саралап берді.

Жолдаудағы маңызды бір мәселе - білім саласының жай-күйі кеңінен сараланған. Білімді жоғары сапаға көтеру, міндетті мектеп алды даярлықты енгізіп, мектеп жасына дейінгі балаларға білім беру, мектептер мен балабақшалар салу арқылы заманауи білім беруді қалыптастыру, әлемдік деңгейдегі мектептер мен кәсіптік – техникалық колледждер желісін одан әрі дамыту, жоғары білім алуға берілетін гранттардың санын 182 пайызға ұлғайтып, оқыған талантты жастардың қатарын көбейту. Енді орындалуы міндетті басымдықтар болуы тиіс. Біздің сауаттылығы жоғары елге айналуымыздың кепілі – жастарымыздың озық әрі заманауи білім үлгілерін меңгеріп бәсекеге қабілетті болуы. Үкіметке 2013 жылдан бастап халықаралық ұлгідегі куәліктер беру арқылы инженерлік білімді және заманауи техникалық мамандықтар жүйесін дамытуды қамтамасыз ету тапсырылды. Оқытудың жаңа әдістемелік жүйелерін жаңғыртып, өңірлік мектеп орталықтарын құрып, білім берудің онлайн – жүйелерін белсене дамытудың керектігі айтылды. Мәселен, қашықтықтан оқытуды және онлайн режімінде оқытуды дұрыс жолға қойып, отандық білім беру жүйесіне инновациялық әдістерді, шешімдерді, құралдарды қарқынды енгізуіміз керек. Ал мемлекет осылардың бәріне жағдай жасайтын болады.

Қай мемелекет болмасын оның жан-жақты дамуы заман талабына сай еңбек етіп, қызмет атқара алатын мамандардың кәсіби біліктілігіне байланысты. Елбасы XXI ғасыр мамандарын даярлау мәселесіне, соның ішінде инженерлік білім беру мен техникалық мамандықтар жүйесін дамытуды басты бағыт етуді алға қойды. Кәсіби-техникалық және жоғарғы білімді мамандардың ең бірінші кезекте ұлттық экономиканың мамандарға деген сұранысын қанағаттандыру арқылы халықты еңбекпен қамту мәселесін шешуді ұсынды.

Кәсіби біліктілігі жоғары, заман талабына сай мамандар даярлауда теория мен тәжірибені ұштастырудың, болашақ маманның өз саласын жетік меңгеруі өндіріспен тікелей байланысты. Осы ретте Жолдауда айтылған ЖОО-да 2 курстан бастап кәсіпорнындарындағы міндетті өндіріс тәжірибелері заңнамалық тұрғыдан бекітудің өзектілігі жоғары. Қазақ ұлттық өнер универсииеиінде даярланатын «Мәдениеттану» мамандығы студенттерін 2-3 курстарда оқу бағдарламасы бойынша өндірістік практика кезінде мәдениет министрлігінің құрылымы мен жүйесімен таныстыру жоспарланып отыр.

Елімізді әлемдік деңгейіндегі білім орталығына айналдыру туралы биік мақсат қойып отырған Мемлекет басшысы ЖОО-ның ғылыми-зерттеушілік қызметін дамытуға баса назар аударып келеді. Әлемдегі дамыған елдердің қатарына қосылуға бағыт ұстаған мемелекетіміз ғылымның дамуына ерекше көңіл бөлуде. «Ғылым туралы» заң экономиканың серпін беретін тетіктерін енгізіп келеді.

Соңғы жылдары еліміздің жоғары білім беру саласында орын алған кең ауқымды реформалар халықаралық білім беру кеңістігінде басты екі мәселе – сапа және интеграция векторына бөлінді. Болон принциптерін жүзеге асыру бағыты отандық жоғары мектеп шеңберін түбегейлі түрде өзгертті. Оған қосымша ғылымды жаңаша басқару және инновация ісін ынталандыру шаралары енгізіліп, қазақстандық жоғары оқу орындарының жаңа сипаты қалыптасып үлгерді. Кеңес дәуіріндегі көршілес елдердің мойындағанындай, Қазақстан білім беру саласын жаңғыртуда біріншілердің қатарында келеді. Сонымен бірге, отандық жоғары оқу орындарына аумақтық және ауқымды бәсекелестікке қабілетті болуға қол жеткізумен қатар, жаңа білім берудің мәселелерін академиялық ортада ғана емес, сондай – ақ экономиканың нақты секторында шешу қажеттілігі туындауда.

Әлемдің өндірістің қарқынды дамуы жаңа дәуірдегі білім мен ғылымның сипатын таңғаларлықтай жағдайға өзгертіп жіберді. Айталық, өнеркәсіптің өркендеуі кезеңінде негізінен ағарту ісі жүргізілген болса, XXI - ғасырда жоғары мектептің зерттеушілік құрамының маңызы арта түсті. Әлемдік тренд көрсетіп отырғандай, университеттер ғана ғылыми прогрестің ең басты қатысушысы болуда. Мысалы, пәтенттеу жөніндегі басты шолудың қорытындысы 2010 жылы жетекші ғылыми бағыттағы патент алудың басты орны корпорациядан ЖОО-ларға және ғылыми орталықтарға көшкенін көрсетті.

Әлемдік білім берудің жаңа заманғы үрдістерін есепке алсақ, жоғары білім ошағының бәсекеге қабілеттілігінің басты сапасы ретінде мыналарды атап айтуға болады:
- оқытушы құрамның жоғары біліктілігі мен берілетін сабақтың сапалылығы;
- талантты студенттердің жоғары концентрациясы мен шетелдік студенттердің айтарлықтай бөлігі;
- зерттеудің нақты қорытындылары;
- қаржыландырудың мемлекеттік және мемлекеттік емес көздерден ұлғайған көлемі;
- жоғары оқу орындарын басқарудың тиімді жүйесі және білім берудің жеткілікті ресурстармен, жағдайлармен қамтамасыз етілуі,
- сондай-ақ студенттік өмірді зерттеу жұмысының маңыздылығы.

Білім беру сапасының маңызды мәселесі жоғары мектептің кадрлық әлеуетінің жоғарылығы болып қала бермек. Дәстүрлі «мұғалім – оқушы» байланысының орнын білім берудің жаңа технологиясы мен әдістемесі ешқашанда баса алмайды. Бұл байланыс зерттеу ісінде трансформациялауды басты бағыт етіп ұстанған университеттер үшін аса маңызды. Ал біздің университеттерде мұндай оқытушы – зерттеушілер жеткіліксіз. Өкінішке қарай, көптеген жоғары білім орындарының педагогтары сол оқытушылық деңгейінде, білім берудің трансляторы жағдайында қалып қояды. Егер оқытушының өзі ізденушілікке бармаса, өзін – өзі жетілдіруге жұмыс жасамаса, онда мың құбылып тұрған жаңа дәуірге лайық сауатты студент даярлауға қабілеті жетпейді. Осы жағынан алғанда жоғары білім ұяларына сауатты да білікті студенттер даярлай алатын, сондай – ақ ұшқыр ойлы ғылыми бағыттарды жүзеге асыра алатын нақты кадрлық саясат қажет. Жастарға, ұйымдастырушы мамандарға сенім артудан сескенудің қажеті жоқ. Шетелдердің танымал жоғары білім ордаларының жұмыстарының ең маңызды бағыттарының бірі – талантты, қажет десеңіз, еңбектері танымал педагогтарды іздестіру. Әрине, мұның аймақтардағы жоғары білім ұялары үшін күрделі мәселе екендігі сөзсіз [2].

Қазақстанның әлемдегі бәсекеге барынша қаблетті 30 елдің қатарына кіруіне қаблетті білімді маман өз елінің патриоты болуға тиісті. Халқымыздың рухани құндылықтарының ақпараттар ағынына төтеп беруі мен жан-жақтан еніп жатқан жат түсініктер тасқынына ілесіп кетпеуі үшін жас ұрпақтың білімінің берік, білігінің бекем болуы маңызды болып саналады. Білім мен тәрбие егіз, алайда әл-Фараби бабамыз айтқандай «Тәрбиесіз берген білім - тұл».

Ата - бабаларымыздың сан ғасырлық мұраты - ел тәуелсіздігін баянды ету әрбір қазақстандықтың перезенттік, азаматттық мұраты. Ол үшін ең басты қажеттілік өз еліміз бен туған халқымызға деген сүйіспеншілік, отаншылдық сынды киелі қасиеттеріміз екені анық. Осы реттте Елбасымыз халқына арнаған Жолдауында жаңа қазақстандық патриотизм мәселесінің орны ерекше. «Өз бойымызда және балаларымыздың бойында жаңа қазақстандық

патриотизмді тәрбиелеуіміз керек. Бұл ең алдымен елге және оның игіліктеріне деген мақтаныш сезімін ұялатады». Бірақ, бүгінде қалыптасқан мемелекетттің жаңа даму кезеңінде бұл түсініктің өзі жеткіліксіз. Біз бұл мәселеге прагматикалық тұрғыдан қарауымыз қажет. Егер мемелекет әр азаматтың өмір сапасына, қауіпсіздігіне, болашағына кепілдік беретін болса, біз елімізді сүйеміз, онымен мақтанамыз деген,- деген Елбасының сарабдал ойы патриотттық тәрбиеге деген жаңаша ұстанымды қалыптастыру мәселесін алға тартады. Ендеше ЖОО-ның оқу-тәрбие үдерісіне жаңашыл, тың идеяларды енгізу бүгінгі таңдағы өзекті мәселердің бірі. Қазіргі заман талабы тәуелсіз қазақ елін әлемдік қауымдастыққа танытып, мойындата алатын, еңбек нарығында бәсекеге қабілетті, ұлт жанды, отансүйгіш парасаты биік, кәсіби біліктілігі жоғары жан-жақты дамыған тұлғалы азамат тәрбиелеу. Өз ұлты мен Отанына, туған жері мен туған халқына деген сүйіспеншілігі жоғары, жан-жүрегіне иман ұялаған білікеті маман еліміз үшін келер келешектің кепілі.

Жаңа қазақстандық патриотизм барлық қоғамды, барлық этностық әркелкіліктерді біріктіруге тиіс. Ешқандай этноска ешқандай артықшылық болмайды және болмауға тиіс, барлығының құқықтары мен міндеттері бірдей.

Биыл Лондон Олимпиадасында біздің спортшыларымыз 205 ұлттық құрама арасынан 12-орын алды. Біздің команда көпұлтты Қазақстанның, көптеген этностардың берік және ынтымақты шаңырағының біртұтас жасағы ретінде сайысқа түсті. Олимпиададағы жеңіс салтанаты халқымызды одан әрі біріктіре түсті, патриотизмнің ұлы күшін танытты. Бұқаралық спорт және жоғары жетістіктерге жеткізетін спорт кешенді жүйелі тәсілді талап етеді. Тек саламатты ұлт қана бәсекелестікке қабілетті болмақ.

Жауапкершілікті тіл саясаты қазақ ұлтын біріктіруші басты факторлардың бірі болып табылады. Қазақ тілі – біздің рухани негізіміз.

Қазірдің өзінде еліміздегі оқушылардың 60 пайыздан астамы мемлекеттік тілде оқиды. Мемлекеттік тіл барлық мектептерде оқытылады. Бұл – егер бала биыл мектепке барса, енді он-он екі жылдан соң жаппай қазақша білетін қазақстандықтардың жаңа ұрпағы қалыптасады деген сөз. Қазақстанның болашағы – қазақ тілінде. Қазақ тілі 2025 жылға қарай өмірдің барлық саласында үстемдік етіп, кез келген ортада күнделікті қатынас тіліне айналады. Осылай тәуелсіздігіміз бүкіл ұлтты ұйыстыратын ең басты құндылығымыз – туған тіліміздің мерейін үстем ете түседі.Тәуелсіздігін алған тұста еліміздегі қазақтың саны 6,8 миллион немесе 41 пайыз болса, қазір 11 миллионға жетіп, 65 пайыздан асты. Қазақтың саны 4 миллионға артты. Егер әрбір қазақ ана тілінде сөйлеуге ұмтылса, тіліміз әлдеқашан Ата Заңымыздағы мәртебесіне лайық орнын иеленер еді. Президентіміз айтқандай қазақ қазақпен қазақша сөйлескенде ғана тілімізге деген қажеттілік те, құрмет те арта түседі. Қазақ ұлттық өнер университетінде көпшілік іс - шаралар, кездесулер, дөңгелек стөлдер мемлекеттік тілде өткізіледі. Басқа ұлт өкілдеріне қазақ тілі пәні тек 1-курста ғана жүргізіледі, мемлекеттік тілді жақсы меңгеру үшін 2,3,4 курстарда өткізу қажеттігін өмірдің өзі көрсетіп отыр.

Қазақ тілі жаппай қолданыс тіліне айналып, шын мәніндегі мемлекеттік тіл мәртебесіне көтерілгенде, біз елімізді Қазақ мемлекетідеп атайтын боламыз.

Еліміздің болашақта қандай болатыны балаларымыздың бойына өзіміз қандай тәрбиені сіңіретінімізге тікелей байланысты.

Бала тәрбиелеу – болашаққа ең үлкен инвестиция. Біз бұл мәселеге осылай қарап, балаларымызға жақсы білім беруге ұмтылуымыз керек.

2050 жылғы қазақстандықтар – үш тілде сөйлейтін білімді, еркін адамдардың қоғамы болатына Ел басы сенеді және жаңа стратегиялық бағытын жүзеге асыруда – қазақ халқына айрықша жауапкершілік жүктейді.

Тағылымы мол тарихымызбен, ұлы бабалардың ұлағатты өмірінен алар тәліміміздің біз алдағы асулардан алқынбай асамыз. Ел басы бұдан он бес жыл бұрын республикамыздың өнер, мәдениет және ғылым саласындағы өкілдермен кездесуінде: «Қазақтың бүкіл тарихы - бірігу тарихы, тұтастану тарихы. Қазақ – тек бірігу, бірлесу жолында келе жатқан халық. Халқымыздың туысқандық негізі бойынша атаға бірігу, өмір салтына, шаруашылық жүргізу талабына орай руға бірігу, жер ыңғайына қарай тайпаға бірігу, шексіз-шетсіз даланың жағдайына, саяси институттарды қалыптастырудың, әкімшілік басқарудың қажетіне орай бірігу мемлекеттік мүдде тұрғысынан ұлтқа бірігу процесі кезең - кезеңмен, эволюциялық жолмен, әлеуметтік сілкіністіз, қақтығыссыз өтті. Бұл - біздің бақытымыз. Оны бағалай білуіміз керек. Ата-бабалар бізге бірліктің, ынтымақтастықтың, тұтастықтың үлгісін көрсетіп кетті. Қазақтың арғы - бергі тарихының ең ғибратты тағлымы да, міне, осында. Қазақ - ауызбірлікшіл

халық. Ауызбірлігі жоқ халықтың осындай территорияны ұстап қалуы еш мүмкін емес еді»,- [3] деп ата- бабаларымыздың бірігу тарихын халқымызға әсіресе жастарға жеткізуге қажеттігін айтқан болса, ендігі мақсат әлемге қазақтың толераттылық идеясын тарату.

Осыдан 3 ғасыр бұрын Аңырақайда болған ұлы шайқаста ата-бабаларымыз бірліктің құдіреті қандай боларын өзіне де, өзгеге де дәлелдеген.Сын сағатта туған елге деген перзенттік парызды бәрінен биік қоя білген. Сол шайқаста төгілген қан барша қазақтың тамырында бар. Бізді бір-бірімізбен біріктіретін де, бауыр ететін де бабалардың бостандық жолында төгілген осы қаны деп білемін. Елдік мұрат жолындағы ұлы ерлік әрқашан аталарымыздың бойынан табылған. Бабаларымыз тірі болу үшін бір болса, біз әрдайым ірі болу үшін бір болуымыз керек.

Бейбіт күндегі белестерді бағындырып, алдағы сындардан сүрінбей өту ең алдымен, өзімізге, бірлігіміз бен берекемізге байланысты.

Біз бәріміз бір атаның – қазақ халқының ұлымыз. Бәріміздің де туған жеріміз біреу – ол қасиетті қазақ даласы. Бұл дүниеде біздің бір ғана Отанымыз бар, ол – тәуелсіз Қазақстан.

Біз болашаққа көз тігіп, тәуелсіз елімізді «Мәңгілік Ел» етуді мұрат қылдық. «Қазақстан-2050» Стратегиясы осынау мәңгілік жолдағы буындар бірлігінің, ұрпақтар сабақтастығының көрінісі. Бабалардың ерлігі, бүгінгі буынның ерен істері және жас ұрпақтың жасампаздығы арасында сабақтастық болса ғана, біз «Мәңгілік Ел» боламыз. Биылғы жолдау жастардың бойына сабақтастықтықты қалыптастырып, сол рухта тәрбиелейтін әлеуметтік - гуманитарлық пәндердің оқытушыларына бұрынғыдан да үлкен жауапкершілік жүктеп отыр.

Әдебиеттер :

1. Назарбаев Н.«Қазақстан-2050» қалыптасқан мемлекеттің саяси бағыты. // Егемен Қазақстан. 15 желтоқсан 2012.
2. Айменов Ж. Жоғарғы мектеп үлкен бәсекелестікке қаблетті болуға тиісті. //Егемен Қазақстан. 23 қаңтар 2013.
3. Назарбаев Н. Қазақстанның бүкіл тарихы – бірігу тарихы, тұтастану тарихы. //Қазақ тарихы. 1998, №3, 6-б.

Korganbekova Sholpan

PATRIOTIC EDUCATION IN THE ORCHESTRA CLASS

Корганбекова Ш.

ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ОРКЕСТРОВОМ КЛАССЕ

Конец XX - начало XXI века с его глобальными проблемами поставил перед человечеством новые проблемы. Изменилось мировоззрение людей, появились новые ценности. Однако для каждого народа далеко не безразлично, что представляют из себя его граждане, каков их духовный, интеллектуальный и культурный уровень, ибо от этого во многом зависит судьба страны.

Система образования нашего государства должна быть направлена на потребности личности, ее разностороннее и глубокое по своему содержанию развитие, активизацию ее личностных и гражданских качеств, создание условий для самовыражения и самоутверждения ребенка, воспитание граждан демократического государства, обладающих чувством ответственности за все происходящее.

Законы об образовании Республики Казахстан включают в качестве приоритетов развитие человека как свободной личности, формирование в сознании подрастающего поколения ценностных ориентаций, требуют всемерной поддержки вхождения молодежи в глобализированный мир, открытое информационное сообщество. Тем важнее воспитать в ребенке любовь и уважительное отношение к своей Родине, своему народу, родному языку, национальной культуре, национальным традициям и обычаям. Эта проблема является весьма актуальной.

Парадоксальность современной ситуации состоит в том, что сегодняшнее отечественное воспитание можно характеризовать как неопределенное, неустойчивое, внутренне противоречивое. В нем сохраняются традиции советской школы и одновременно развиваются совершенно новые тенденции, связанные с социальным переустройством государства. Кроме того, все отчетливее проявляют себя отдельные признаки западной школы.

Формирование цивилизованной личности, гуманиста, патриота-интернационалиста в современных условиях требует поиска инновационных подходов к патриотическому воспитанию, новых технологий в организации такой деятельности. Большим потенциалом в этом отношении обладает искусство, в том числе и народная музыка, создавая которую, человек мог выразить свои мысли и чаяния, самоутвердиться. Народная музыка — это культура, накопленная поколениями, одна из высших форм духовной деятельности людей, выражение эстетического отношения к миру — реальному или идеально представленному, идеализирующему будничное бытие. Сочинение музыки, исполнение, слушание народных музыкальных произведений предоставляет человеку возможность быть свободным в своих мыслях, и очень важно научить ребенка понимать замысел творца, испытывать чувство сопереживания и одновременно гордости за свою причастность к народу, создавшему произведения искусства.

Реалии наших дней требуют предлагать школьнику не только пути ориентации в культуре, но и существования в ней. Влияние музыки зависит от того, что из нее черпает человек, как он к ней относится. Воздействие музыки как воспитательного средства в большей степени зависит от воспитуемой личности, чем от самой музыки, а поведение личности определяется теми ценностями, которые являются для этой личности приоритетными. Им нельзя научить, равно как и заставить ребенка принять чужие взгляды, чужой образ жизни, но педагог может показать на собственном примере отношение к ценностям, к своему делу. Задача педагога научить ребенка переживать, испытывать эмоции, уметь прочувствовать их и осмысливать.

Музыка как искусство основано на символических средствах, которые являются оптимальными для формирования детского мышления. Педагогический потенциал музыки как средства патриотического воспитания заключен в символической природе искусства в целом. Безусловно символическая природа народной музыки является фактором личностного развития школьника.

Для формирования активной личности гражданина-патриота своего Отечества, его мировоззрения, духовного мира нужны новые подходы, оптимизирующие процесс патриотического воспитания. Обращение к потенциалу народной музыки является наиболее эффективным средством. В ее содержании отражаются традиционные взгляды на мир, извечные истины; однако она способна остро реагировать и на происходящее сегодня, оценивать те или иные события с позиций современника близким и понятным ребенку языком. В этой связи важнейшей задачей патриотического воспитания представляется создание таких условий, при которых потенциал народной музыки был бы востребован, оптимально использован и дал бы хороший педагогический эффект.

Оркестр народных казахских инструментов «Астана» ДМШ №1 - незаменимый участник концертно-творческой жизни города, по праву является лицом и гордостью столицы нашего государства. Название детского коллектива «Астана» является важной патриотической ценностью и символом нашего государства, оно имеет немаловажное значение в развитии чувства патриотизма у подрастающего поколения и выражает патриотическое кредо деятельности коллектива.

Реалии Казахстана – это необходимость формирования у граждан, и прежде всего у подрастающего поколения, высоких нравственных, морально-психологических и этических качеств, среди которых важное значение имеет патриотизм, гражданственность, ответственность за судьбу Отечества и готовность к его защите. В современных условиях нашей жизни одно из ведущих мест отводится музыке - наиболее эмоциональному виду искусства человека. Сделать музыкальное искусство действенным орудием духовного совершенствования людей, средством развития их творческих задатков и интеллектуальных возможностей - насущная проблема сегодняшнего дня, особенно молодежи. Развивать творческий потенциал юных дарований. Выявлять лучших исполнителей игры на музыкальных инструментах. Содействовать развитию и прививать любовь к искусству оркестрового жанра.

Коллектив является лауреатом многих Международных и Республиканских конкурсов. Репертуарная политика коллектива определена задачами патриотического воспитания.

Основой патриотического воспитания является формирование правильной системы ценностей у подрастающего поколения, в основе которой такие качества, как трудолюбие, честь, порядочность, стремление к постоянному самосовершенствованию и обучению, дисциплина. Коллективная игра детей на народных музыкальных инструментах – мощное

средство патриотического воспитания и обучения детей. Игра в оркестре дисциплинирует, развивает чувство ответственности, активизирует личностные качества ребенка.

С каждым годом желающих овладеть игрой на родном народном инструменте становится все больше и больше. Родители с пониманием относятся к воспитательной и художественной значимости народной инструментальной музыки. Существование детских народных коллективов во всех учебных заведениях города усиливает пропаганду национального инструментального творчества и его популяризацию. Особенно ценным являются опыт работы с детским оркестром и накопление концертного репертуара.

Игра на казахских народных инструментах выступает как эффективное средство личностного раскрытия ребёнка, проявления и самовыражения его в творчестве. В то же время, народные инструменты, являющиеся носителями духовных ценностей и творческого потенциала народа, помогают в решении задач патриотического воспитания, бережного отношения к культуре своего народа.

Народные музыкальные инструменты помогают детям новыми глазами посмотреть на окружающий мир, ощутить удивительную гармонию. Рождается нежное и трепетное отношение к истории, традициям своего народа. Народные музыкальные инструменты помогают образовывать через исполнительские формы связь традиционности и современного восприятия действительности. Воплощение музыкального материала, изложенного в учебном материале предлагается такими народными инструментами как домбра, шертер, қобыз, бас-қобыз, саз-сырнай, дауылпаз, сыбызғы, бас-домбра и др.

Ребёнок идёт по пути постижения прекрасного, создавая красоту своим творчеством, несущим позитивную энергию, поэтому можно быть уверенным, что и в будущем он выберет для себя путь созидательной деятельности и активной жизненной позиции, что является важным условием патриотического воспитания.

Коллективное исполнение произведений на народных инструментах одна из важнейших форм привития чувства патриотизма у детей. Занятия в оркестре, как показала практика, нравятся всем детям без исключения. Такие понятия как коллективизм, дружба, взаимовыручка являются важными составляющими патриотического чувства. Вместе и стройно играть, сливаться в единое целое звучание, дружно выражать свои чувства и эмоции, и особенно выступать на концертах доставляет большое удовольствие маленьким исполнителям, сплачивает будущее поколение нашей страны. А концертное исполнение школьного, городского, особенно республиканского масштаба, являясь хорошим стимулом для ребят, воспитывает в детях чувство гордости за свой край и родину. Патриот –это человек уверенный и смелый, а коллективные выступления дают возможность играть на сцене детям с разными музыкальными данными, делают их более уверенными в своих силах.

Известно, что коллективная игра развивает в детях:

- смелое выражение своих чувств,
- чувство долга и ответственности,
- чувство товарищества и т.д.

Репертуарный список оркестра решает основные задачи и требования развития чувства патриотизма у подрастающего поколения. Например, музыкальные образы сочинения Ш.Корганбековой «Сәби салтанаты» навеяны впечатлениями из счастливого, «босоногого» детства, и, соответственно, раскрывают стихию возвышенных человеческих чувств – искреннюю радость ребёнка от красоты окружающего мира, от ощущения, так необходимого для каждого из нас, свободы духа. Быть может, здесь скрыт и более глубокий философский смысл: человеку надо научиться любить жизнь, наслаждаясь каждым прожитым её мгновением так, как это делает герой произведения.

Воспитание толерантности как принципа взаимоотношений разных национальностей, рас, конфессиональной принадлежности важная составляющая программы патриотического воспитания нашего государства. Изучая произведение «Испанский танец», дети знакомятся с новой для них культурой, при этом глубоко оценивая собственную культуру.

Большое значение в работе над нравственным патриотическим воспитанием детей имеет использование народного музыкального материала, который является живительным источником, который позволяет приобщать детей к культуре своего народа. При исполнении народного кюя «Нар идірген» возникают образы из далёкого прошлого. Эти музыкальные образы ассоциируются с седовласой ковыльной степью с бушующими ветрами - колыбелью

«вечных странников, кочующих по бескрайним степям и столетиям», философия родного народа.

А в произведении М.Тналина «Жайляу биі» где оркестр выступает в роли аккомпониатора для соло шертера, композитор использует казахскую народную песню «Бір бала», которую хорошо и органично воспринимают дети. Народные интонации впитываются детской памятью, тем самым закладывается фундамент народной мудрости.

Партитура «Саранжап» народного композитора Құрманғазы требует от исполнения детей раскрытия мощного образа колмыцкого батыра Саранжапа. Исполняя это произведение, маленькие исполнители могут развить свои сильные личностные качества, которые так необходимы для

проявления гражданских чувств и сохранения верности родине; проявления гордости за ее социальные и культурные достижения; уважительного отношения к историческому прошлому родины и унаследованным от него традициям.

Изучение партитуры поппури на народные темы решают важные задачи патриотического воспитания, такие как толерантность, интернационализм. Исполняя это произведение, дети приобретают первоначальные представления о многообразии музыкальных традиций народов разных стран, формируют культуру межнационального общения.

Разучивая Поппури на народные мелодии ученики могут почувствовать глубокое идейное единство, общность жизненного содержания в музыкальной культуре разных наций, ощутить процесс постоянного взаимовлияния, взаимообогащения национальных музыкальных культур. В партитуре объединены мелодии произведений разных народов. Это в первую очередь народный кюй «Елтолғау», Құрманғазы «Балбраун», произведение Аберу «Тика-тика», Б.Тамарина «Музыкальный привет», А.Фролова «Шутка - сувенир», Шотландский танец. Инструментальная музыка, основанная на национальном материале оказывает положительное влияние на формирование чувства патриотизма и гордости за свою Родину.

Научно обосновано, что одной из главных психолого — педагогических предпосылок воспитания патриотических чувств является обогащение жизненно-эмоционального опыта детей в процессе музыкального восприятия и осознание ими на этой основе собственных эстетических переживаний. В оркестровом классе созданы условия для воспитания эмоциональной сферы школьников:

-гуманно - личностный подход к детям,

-активизация познавательного интереса к эмоционально-образному содержании музыки,

-использование проблемно-поискового подхода с учетом специфики музыки как вида искусства.

Данные условия способствуют совершенствованию природной способности детей к подражанию и эмоциональному заражению, которая в результате целенаправленной работы руководителя оркестра преобразуется в способность к эстетическим переживаниям. Этому процессу помогает формирование у детей таких специальных умений, как умение «видеть», «слышать» чувства в звучании разнообразных музыкальных произведений, передавать в интонации, сочинении, предвидеть результат своих действий на основе эмоционального предвосхищения и активизировать силы на творческую деятельность.

Важным условием эффективности патриотического воспитания — одной их сторон общего процесса обучения и музыкального развития — является учет индивидуальных и психологических возрастных особенностей подрастающего поколения. В классе оркестрового исполнительства данный подход является условием успешного музыкального развития детей.

В Концепции государственной молодежной политики до 2020 года определены следующие ценности, характеризирующие будущего казахстанца:

1. Честность и порядочность, честь и благородство;
2. Скромность, трудолюбие и готовность помочь другим;
3. Уважение труда;
4. Верность традициям, почитание родителей, уважение к старшим;
5. Дружба, взаимовыручка и сплоченность;
6. Готовность к трудностям на пути к успеху;
7. Любовь к Родине и желание работать для ее процветания.

И следующие идеологемы:

1. Честность во всем, береги честь смолоду, доброе имя дороже богатства;

2. Скромность красит человека, только труд сделает тебя успешным;
3. В труде рождаются герои;
4. Семья — это святое, шанырак — символ семейного благополучия и мира;
5. Дружба — богатство ценное, легка ноша поднятая сообща;
6. Где труд, там и благоденствие;
7. Жить — значит Родине служить.

В процессе исполнительской деятельности детского оркестрового коллектива «Астана» данные общечеловеческие ценности успешно реализуются и формируются у будущих казахстанцев.

Литература:

1. Проект Концепции государственной молодежной политики до 2020 года;
2. Государственная программа развития образования в Республике Казахстан на 2011–2020 годы;
3. Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в школе, Москва. Просвещение 1999.
4. Арчажникова Л.Г. Теория и методика музыкального воспитания. Программа для высших педагогических учебных заведений - Москва, 1991.
5. Белобородова В.К. Музыкальное восприятие к теории вопроса: Музыкальное восприятие школьников. М.: 2000.
6. Кленов А.С. Я познаю мир: Детская энциклопедия. М.: 1999г
7. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей. Ярославль. Академия развития: 2003.
8. Холопова В.Н. Проблемы музыкального ритма.- М.: 2003

Xenofontova D.V.

CREATIVE ORIGIN OF ETHNOCULTURAL VALUES IN ART EDUCATION OF KAZAKHSTAN

Ксенофонтова Д.В.

КРЕАТИВНОЕ ЗАРОЖДЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА

«Этнокультурное образование — это образование, направленное на сохранение этнокультурной идентичности личности путем приобщения к родному языку и культуре с одновременным усвоением ценностей мировой культуры», — подчеркивается в "Концепции этнокультурного образования в Республике Казахстан" [1,23]. Создается национальная система образования и воспитания, которая строится на фундаментальных ценностях, идеях и приоритетах, складывавшихся на казахстанской земле на протяжении тысячелетий ее истории, опирается на ценности, накопленные номадной цивилизацией, на общее культурное наследие тюркских этносов.

Национальная идея должна иметь высокое предназначение и быть плодом исторического развития этноса и его культуры, нести в себе зерно его национального духа и общечеловеческое значение. Эта субстанциальная идея, народная идея должна иметь большое влияние на судьбу этноса, особенно в период его национального возрождения. В исследовании вопросов национальной самобытности горских народов, их этнокультуры, творческой индивидуальности художников всегда затрагивались главные идеи мира, патриотические и гуманные цели.

Духовно-нравственные искания и поиски счастья, идеала, смысла человеческого бытия нередко приводили истинных мастеров искусства к большим достижениям, удивительным художественным открытиям. Национальные идеи творчества Ибрая Алтынсарина, Шокана Валиханова, Алькея Маргулана и многих других великих казахстанских деятелей, ученых-этнографов всегда отражала идеалы и надежды их соотечественников, способствовала их социальным и духовно-нравственным ориентирам.

Так, Ш.Валиханова волновал вопрос о пути, по которому должно пойти дальнейшее историческое развитие казахского общества. Путь экономического, политического и культурного прогресса казахского народа он видел в просвещении, в образовании. «Для нормального роста и развития народа,— писал он,— необходимы прежде всего свобода и знания»[3,105]. Вся его деятельность носит просветительский характер. Ш. Валиханов сумел

глубоко и верно понять историческую необходимость взаимного сближения России и Казахстана для того, чтобы возможно быстрее вывести свой народ в ряд развитых народов.

Суть национальной идеи составляет проблема смысла бытия народа-этноса. Особенность национальной идеи состоит в том, что она, обобщая национальное самосознание, выражает главным образом представления о политических приоритетах нации, о целях ее существования и развития. Изменение национальной идеи не оставляет неизменным и представление нации о своих исторических перспективах. Следовательно, здесь выражается и свобода, и самобытность народа, и его этнические ценности, и естественная потребность выбирать свой путь развития, свою сложившуюся практику регулирования межэтнических проблем. Но все это пришло к народу только в середине 80-х годов, до этой поры в каждом этносе, который пережил депортацию и национальное выживание, жил страх, который убивал в человеке все человеческое. Как верно заметил Феликс Светов: «… самой страшной, разрушительной нашей бедой, трагедией является страх – чуть ли не мистический, закодированный в сознании, страх панический, нерассуждающий, парализующий мысль, волю, всякий здравый смысл, - ужас» [3, с. 287]. И до сих пор в душах старшего поколения и в их сознании живет этот страх, потому что на протяжении всей их жизни поступки и слова каждого человека оценивались прежде всего исходя из идеологических критериев и постулатов.

Этнокультура как система жизнедеятельности людей, синтезирует все элементы развивающегося этноса, начиная от социально-экономических до духовно-нравственных ценностей. Хранителем духовных ценностей является язык. Для каждого народа он служит важным источником и средством познания своей истории. Уникальность культуры, традиции и обычаи народа познаются через язык — основой этнической культуры. Каждый этнос за многовековую историю создал бессмертные духовные ценности, такие, как предания, песни, сказки, пословицы, которые передаются из поколения в поколение. В этом отношении родной язык является носителем и хранителем богатейшего этнокультурного феномена, носителем его национальной идеи.

Казахский язык входит в кыпчакскую подгруппу тюркских языков. Литературный казахский язык оформился во 2-й половине XIX века благодаря деятельности казахских просветителей Абая Кунанбаева и Ибрая Алтынсарина. Тогда широко использовался арабский шрифт. В 1929 году практически все неславянские народы СССР были переведены на латиницу. Время всплеска числа литературных произведений и новых писателей, произошедшего после введения латиницы и ликвидации неграмотности, считают золотым веком новой казахской литературы. Тогда же в 1937 году был создан Союз писателей Казахстана.

В 1940 году казахский язык вновь был переведён на другой шрифт — кириллицу, которая сохраняется и в независимом Казахстане. С 2025 года планируется перевод письменности на латиницу [4,1]. В казахском языке имеются топонимические названия, которые отражают пространственные, природно-ландшафтные и географические расположения гор, ущелий, долин, растительного и животного мира. Именно в языке выражаются сила народного духа, национальная идея, самобытность этнической культуры и закономерность вхождения в мировую цивилизацию. Родной язык содержит в себе огромную биосоциальную, культурно-историческую, экологическую и эстетическую информацию. Благодаря родному языку формируются мировоззрение человека, его духовно-нравственные ценности.

В понятие общечеловеческой культуры входят национальные духовные ценности больших и малых народов. Каждый человек живет в окружении определенных вещей, необходимых ему предметов, отношений, знаний и идеалов, бесконечное разнообразие которых составляет культурную среду обитания. Культурная среда обитания людей влияет на развитие и формирование отдельной личности и общества в целом.

Занимая определенное этническое пространство, любой народ независимо от количества его населения, за многовековую историю существования создал и сохранил уникальную биосоциальную, историческую информацию. В ней заложены духовные задатки этноса. В мире нет бездарного народа, все народы – большие и малые – обогатили духовно-нравственные ценности человечества. Как большие и малые звезды освещают небосклон, так и каждый народ обогащает общечеловеческую культуру, поэтому недопустимо исчезновение с лица нашей планеты самобытных культур малочисленных народов и этнических групп. Это будет утратой для всей мировой цивилизации. Немецкий ученый, философ Георг Лихтенберг писал: «Природа наделила человека способностью за свои 60 лет овладеть основами культуры, создаваемой человечеством за 6000 лет» [5, 184].

В современной социокультурной ситуации дальнейшее развитие общества зависит не только и не столько от материальных, сколько от человеческих ресурсов, от того, насколько мобильной будет жизне-деятельность каждой личности, насколько полно и всесторонне раскроется ее креативный потенциал. Важную роль в становлении творческого духа человека, духа новаторства играет художественное образование. От его качества в значительной степени зависит культура как отдельной личности, так и общества в целом. Искусство влияет на интеллект, обогащает эмоциональную сферу личности, стимулирует развитие творческих способностей.

В Казахстане интенсивно развиваются такие типы учебных заведений, как гимназии, лицеи, детские академии, учебно-воспитательные комплексы. В одних случая, эти учебные заведения, избрав различные нехудожественные профильные направления обучения, расширяют спектр форм внеурочной эстетико-воспитательной работы (художественные кружки и студии по хореографии, театру, вокалу, дизайну), тем самым позитивно воздействуя на развитие способностей учащихся в отдельных сферах художественного творчества. В других случаях, наметилась тенденция увеличения специализированных учебных заведений художественно-эстетического профиля, где искусство преподается на углубленном уровне по государственным или авторским программам, воплощая инновационные образовательные идеи, концепции, модели.

Музыкальный профиль включает кружки, студии и музыкальные школы игры на инструментах: фортепиано, духовые, ударные, клавишные, народные, а так же академического, эстрадного и народного вокала. К перспективам внешкольного худо-жественного образования в Казахстане относятся: разработка программно-методического обеспечения образования на основе компетентностного подхода; поиск эффективных путей улучшения финансирования внешколь-ного образования и развития современных форм его организации; совершенствование системы массовых мероприятий для школьников; эффективное использование потенциала внешкольных учреждений для развития творческого потенциала личности; улучшение системы подготовки педагогических кадров, их социальной защищенности.

Практическая деятельность предполагает индивидуальное обучение на музыкальных инструментах; участие в хоре, ансамбле, оркестре; постановку музыкальных спектаклей, участие в фольклорно-этнографических экспедициях, музыкальных праздниках и соревнованиях - конкурсах, олимпиадах, концертной деятельности, фестивалях детского и юношеского творчества.

Высшее и послевузовское образование на уровне магистратуры по основным творческим специальностям осуществляется в большинстве национальных и государственных университетов и академий Казахстана. Например, КазНАИ им. Т.Жургенова готовит магистрантов практически по всем специальностям в области современного искусства.

С открытием докторантуры PhD по 6 специальностям (режиссура, актерское искусство, живопись, скульптура, искусствоведение, декоративное искусство) и созданием Диссертационного совета по трём специальностям: музыкальное искусство; изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; теория и история искусства, в академии завершен важный этап выстраивания системы непрерывного образования. Тем самым обеспечено соответствие казахстанской системы художественного образования международным стандартам послевузовского образования.

В 2012г. на базе национальной академии образования имени И. Алтынсарина открыт отдел воспитания и этнокультуры, организованный с целью осуществления фундаментальных и прикладных психолого-педагогических исследований, направленных на развитие системы воспитания в организациях образования Республики Казахстан и обществе.

Концептуально-аналитический документ "Художественное образо-вание в Республике Казахстан: осмысление национальной идентичности и сближение культур" разработан в рамках проекта "Художественное образование в странах СНГ: развитие творческих возможностей в XXI веке", реализуемого при финансовой поддержке Бюро ЮНЕСКО в Москве и Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств - участников СНГ (МФГС) совместно с Кластерным Бюро ЮНЕСКО в Алматы.

Этот проект является компонентом дополнительной программы ЮНЕСКО "Устойчивое развитие художественного образования для поощрения разнообразия форм культурного самовыражения" и направлен на анализ существующих систем художественного образования,

актуальных программ и направлений развития, и выработку рекомендаций для национальных правительств на основе тесного сотрудничества с соответствующими государственными учреждениями культуры и обра-зования, включая Министерства культуры, Министерства образования, государственные университеты и институты культуры и искусств, твор-ческие союзы, школы художественного образования и другие заинтере-сованные организации гражданского общества. Исследования основаны на сборе информации по актуальным проблемам и подходам в сфере художественного образования на основе методик и рекомендаций ЮНЕСКО [6, с.19].

Казахстан входит в группу стран с высоким уровнем человеческого развития, занимая 82 место из 182 стран (ПРООН, 2009). По данным ПРООН процент грамотного населения в Казахстане составляет 99,6%.

Казахстанцы осознают ценность образования, стремятся к знаниям, познанию нового, готовы развиваться и совершенствоваться. В настоящее время Казахстан является участником всех основных международных документов в области образования, защиты прав человека и ребенка. Это - Всеобщая Декларация прав человека, Конвенция о правах ребенка, Международная Декларация экономических, социальных и культурных прав человека, Болонская и Лиссабонская Конвенции в области высшего образования и ряд других.

С целью поддержки и реализации рекомендаций Всемирных форумов в Джомтьене и Дакаре Казахстан принял Национальный план действий «Образование для всех». Образование признано одним из важнейших приоритетов долгосрочной Стратегии национального развития "Казахстан-2030". Стратегический план развития страны до 2020 года также тесно увязывает экономические выгоды в будущем с инвестициями в образование и придает особое значение улучшению качества услуг образования[4, 1].

В полиэтническом Казахстане представители некоторых этнических меньшинств не имеют собственной государственности, это повышает ответственность Казахстана за сохранение и возрождение присущей им самобытной культуры. Поэтому неотъемлемой частью государственной политики должна быть концепция реализации этнокультурных интересов населения в области образования, сохранение этнической самобытности с одновременным освоением ценностей и стандартов других культур.

Этнокультурная идентичность народа складывается в результате знания событий своей истории, культуры, верности сложившимся духовным ценностям, почитания национальных героев. Знание истории народов, населявших страну, истории государства порождает чувство исторической преемственности, исторических корней, ощущение причастности к истории земли, общности судеб народов, живущих бок о бок многие годы и века.

Образованный человек стремится к нравственности, осмысленной деятельности, красоте, высшим духовным началам. Принятие идеи этнокультурного образования означает создание национальной системы обучения и воспитания, базирующейся на идее культурного и лингвис-тического плюрализма, сочетающей мировой уровень технической и информационной оснащенности образования с традиционными культурными ценностями.

Литература:

1. Астана. // ИА Новости-Казахстан. 14 дек., 2012г
2. Афоризмы // Г.*К.* Лихтенберг*;* Изд. *подготов.* Г.С. Слободкин. - 2-е изд. - *Москва : Наука,* 1965. - *344 с.*
3. Дымов А. Тепло казахстанской земли / / Алматы : Арыс, 1999. - 272с.
4. Ивлев Н. П. И оживают биографии. Записки краеведа. — Алма-Ата, 1983. с. 204
5. Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан. //Учитель Казахстана-Алматы.1996. №25 – 26.
6. Ж.Современное образование №1. 2011. с. 74-81.

Kulbekova Aigul

PEDAGOGICAL METHODS FOR SCIENTIFIC AND RESEARCH SKILLS DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC FACULTY STUDENTS

Кульбекова А.К.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ

На современном этапе развития казахстанского общества, характеризующемся новыми

общественно-демократическими процессами, интеграцией культуры и укреплением позиций Казахстана в мировом образовательном процессе, происходят обновления в содержании деятельности вузов. В новой концепции высшего профессионального образования акцент в процессе подготовки специалистов переносится на становление профессионала, обладающего готовностью к непрерывному самообразованию, способного адаптироваться к изменяющимся социальным, производственным условиям. Исходя из этого, приоритетным направлением высшей школы сегодня является организация образовательного процесса, в котором каждый студент мог бы стать субъектом личного развития. При этом актуальной задачей вузовского образования является обучение студентов методам добывания и переработки информации путем самостоятельной исследовательской деятельности. Данная задача требует целенаправленного развития исследовательских навыков студентов, способствующих развитию его потребностей в научном познании.

Современные педагогические технологии базируются на отдельных педагогических теориях, где важным атрибутом является наличие основной концепции. В этой связи технологии и методика обучения должны полностью отражать концептуальные направления педагогической теории развития научно-исследовательских навыков обучающихся, самостоятельной творческой личности хореографа, способного управлять своей профессиональной деятельностью и творчеством других. Таким образом, обозначение определенных педагогических теорий обусловливает и выбор основных принципов обучения, отражающих направление и стратегию практических действий преподавателя и студентов, способствующих научному и творческому управлению учебно-воспитательной деятельностью и предвидению результатов развития и становления специалистов.

Сущность профессионального развития личности состоит в качественном изменении деятельности, в которой он выступает как субъект. Изменения эти происходят за счет усложнения целей, задач, предметных действий, оперативных и мотивационных сторон деятельности, а также за счет изменения в деятельности позиции самого студента, который накапливая опыт, становится более активным и инициативным. Глубинный смысл педагогических технологий и методик обучения в целом объясняется следующим образом: посредством педагогических технологий и методик обучения стремятся свести к минимуму педагогические экспромты в практическом преподавании, перевести на путь предварительного проектирования учебно-воспитательного процесса и последующей практики обучения и подготовки специалистов [1]. Опираясь на теорию В.П. Беспалько и учитывая основные качества педагогических технологий (структура, методологические качества, научные основы, классификация, описание и позиции анализа), стало возможным определить технологии, направленные на организацию учебно-творческого процесса и формирование у студентов-хореографов научно-исследовательских навыков. Эти технологии характеризуют два принципиальных момента - это гарантированность конечного результата и проектирование будущего образовательного процесса.

В педагогической и психологической литературе под исследовательской деятельностью понимают динамическое психологическое образование, обеспечивающее готовность и способность субъекта искать, изучать, использовать полученную информацию согласно своим потребностям, целям и ценностям. У студентов оно формируется, как правило, в учебной и научно-исследовательской деятельности и выражается в наличии у них навыков об организации исследовательской деятельности, владении профессиональными умениями и знаниями, опытом творческой деятельности, обогащении практического опыта в целом, что является необходимым условием для их профессионального становления и совершенствования [2].

Процесс развития научно-исследовательских навыков у студентов в образовательном процессе вуза может представлять собой форму научно-творческого содружества, направленного на выявление и развитие исследовательского потенциала и индивидуальности каждого в исследовательской деятельности, в соответствии с потребностью в познании и исследовании. Это формирует и развивает у студентов личное мировоззрение и мировидение. Данный процесс обеспечивает способность личности студента стремиться и самостоятельно приобретать знания, умения и навыки, а также высказывать и обосновывать личные суждения, собственное мнение и полученные результаты.

Педагогическими технологиями, обеспечивающими развитие научно-исследовательских навыков студентов в образовательных процессах факультетов хореографии являются:

- педагогическая поддержка в процессе овладения студентами навыками научно-исследовательской деятельности;
- обеспечение занятий исследовательскими и творческими формами работы, создание непринужденной творческой атмосферы в аудитории и балетном зале;
- реализация и обогащение личностного потенциала студентов средствами развивающих технологий и системных подходов в обучении.

Как отмечает В.А.Якунин, «если в качестве цели обучения принять, например, профессиональную подготовку специалиста определенного профиля, то признаком эффективности обучения и воспитания будут служить его умение самостоятельно определять цели и задачи своей профессиональной деятельности, обеспечивать ее информационную основу, прогнозировать возможные результаты собственной деятельности», … «корригировать и перестраивать собственную деятельность и поведение, а также поведение и деятельность других» [2].

Суть теории обучения, разработанной В.Я.Якуниным, заключается в том, что в ней определена степень педагогического вмешательства в процесс обучения студентов как подход с позиции теории эффективности управления учебной деятельностью студентов. В этой связи определение педагогических технологий, обеспечивающих развитие научно-исследовательских навыков студентов в образовательных процессах факультетов хореографии, является обоснование определенных педагогических теорий, которые обусловливают выбор основных принципов обучения, отражающих направление и стратегию практических действий преподавателя и студента.

На наш взгляд, сущность профессионального развития личности состоит в качественном изменении деятельности, в которой он выступает как субъект. Изменения эти происходят за счет усложнения целей, задач, предметных действий, оперативных и мотивационных сторон деятельности, а также за счет изменения в деятельности позиции самого студента, который, накапливая опыт, становится более активным, инициативным и стремящимся к знаниям. Профессиональное развитие личности будущего специалиста следует рассматривать как процесс, обеспечивающий многоуровневое овладение профессией, постоянное развитие научно-творческого мышления студентов, их профессиональных способностей, осмысление студентами модели своей будущей профессиональной деятельности.

Педагогическую технологию характеризуют два принципиальных момента: гарантированность конечного результата и проектирование будущего учебного процесса [1].

Среди инновационных технологий необходимо выделить следующие:

- компьютерные, интерактивные технологии;
- проектные технологии;
- исследовательские;
- коммуникативные;
- модульные;
- технологии критического мышления.

В связи со сменой парадигмы высшего профессионального образования одной из актуальных задач педагогики является развитие готовности личности к непрерывному самообразованию и самостоятельному овладению знаниями через освоение студентами рациональных методов и приемов получения знаний. Студент становится субъектом самообразования, которое подразумевает достижение определенного уровня исследовательских навыков. Являясь категорией, направленной на познание, ступенью к профессиональному мастерству, навыки по научно-исследовательской работе ориентированы на становление специалиста. Процесс формирования и развития исследовательских навыков у студентов в образовательном процессе ориентирован на реализацию их личностного потенциала, формирование профессионального мастерства, подготовку обучающихся к практической профессиональной деятельности.

Научно-исследовательские навыки являются важным компонентом профессиональной компетентности современного хореографа, постановщика танцев. В процессе творческой деятельности хореографы постоянно находятся в поиске истоков воплощаемой идеи, сценического образа, того или иного исторического этапа. Поэтому развитие научно-

исследовательского потенциала у студентов определяет необходимость целенаправленного процесса их подготовки в вузах. Практика показывает, что выявленные недостатки в учебно-творческом процессе подготовки специалистов-хореографов, а также предложения по его совершенствованию можно рассмотреть, применяя корректирующие программы. Одной из технологий, направленных на совершенствование научно-исследовательских навыков студентов является деятельность научно-методических семинаров специальностей (НМС), направленных на организацию процессного подхода в образовательной деятельности и взаимодействие между всеми участниками процесса подготовки специалистов, а именно:

-выявляет, анализирует и согласует требования внешних и внутренних потребителей, организует сотрудничество и взаимодействие всех структур, задействованных в процессе подготовки специалистов;

-организует сквозное планирование, определяет порядок изучения дисциплин и взаимосвязи между ними;

-стимулирует разработку и использование комплексных курсов, объединение преподавателей в команды при изучении смежных дисциплин;

-проводит мониторинг уровня профессиональной подготовки специалистов и контролирует проведение мероприятий в рамках корректирующей программы в случае выявленных несоответствий;

-инициирует разработку методического обеспечения учебного процесса на основе современных технологий.

Беседы со студентами, лекции, организация круглых столов, направленных на формирование знаний по истории и генезису хореографического искусства, знакомство с творчеством выдающихся деятелей хореографического искусства, анализ творческих работ студентов также формируют и развивают научно-исследовательские навыки. В учебно-творческом процессе студенты получают задание сочинить хореографическую композицию по различной тематике хореографического жанра, что подводит их к поисковой и исследовательской работе.

Независимо от того, какую тематику или идею студент выбрал, группа студентов под руководством преподавателя анализируют представленную работу. Каждому студенту следует ответить на такие вопросы, как:

1) Почему вы выбрали данный сюжет для своей композиции?
2) Считаете ли Вы единственным решением поставленной задачи в лексическом выражении?
3) Какую музыку Вы выбрали для осуществления своей идеи и почему?
4) Какие произведения искусства (литературное произведение, поэма, народный эпос, собственное воображение, произведения изобразительного или декоративно-прикладного искусства, киноискусства, музыкальное произведение) побудили к выбору Вашей творческой работы?

Анкетирование или тестирование также являются технологиями развития и совершенствования навыков научно-исследовательской деятельности студентов. Периодический срез показателей дают возможность внедрять более эффективные методы организации любого вида деятельности, как студентов, так и преподавателей. Анкетирование и тестирование - сегодня самые быстрые и объективные методы оценки знаний и качества подготовки специалистов. Практика показывает, что один из путей развития научно-исследовательских навыков у студентов –это широкое использование современных образовательных технологий (обучение в сотрудничестве, дуальное обучение, творческая деятельность и др.) при организации научно-исследовательской деятельности студентов. Главный акцент, на наш взгляд, должен быть сделан на освоение студентами проектной деятельности, направленный, прежде всего, на решение профессиональных задач, где могут использоваться знания и навыки из разных областей (межпредметные связи), исследовательские методы (опрос, беседы, анализ материалов и пр.), прогнозирование результатов и возможные, т.е.потенциальные последствия различных вариантов и приемов их решения.

Литература:

1. Беспалько В.П. Слагаемые педагогической технологии.-М.: Педагогика, 1980
2. Якунин В.А.- Педагогическая психология// учебное пособие.-СПб., 2000

Maymakova L.K.

THE CONTENT AND NATURE OF ACTIVITY OF THE TEACHER OF MODERN HIGH SCHOOL

Маймакова Л.К.

СОДЕРЖАНИЕ И ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ СОВРЕМЕННОГО ВУЗА

Характер и глубина происходящих в мире трансформаций, глобальная взаимозависимость требуют устойчивого долгосрочного развития, который выстраивает новый политический курс нации до 2050 года, внутри которого продолжится реализация задач Стратегии-2030 [1].

В современной социально-политической ситуации в республике значительных высот может добиться специалист, вооруженный профессиональными знаниями и способный адаптироваться к постоянно меняющимся условиям. Именно в этом на сегодняшний день и заключается цель отечественной высшей школы.

На современном этапе развития новых технологий, процессы глобализации превращают образование в один из важнейших элементов социальной инфраструктуры развитых государств. Социально-экономические, политические и технологические преобразования в нашей стране и за рубежом выдвигают новые задачи, многие из которых неизбежно связаны с функционированием института художественного образования. Таким образом, в современном общественном развитии образование выступает одним из главных инструментов повышения конкурентоспособности как страны в целом, так и каждого человека в отдельности [2].

Вхождение Казахстана в европейское образовательное пространство является не только очередным шагом в процессе интеграции в мировое пространство образования, но также отвечает внутренней потребности казахстанского рынка образовательных услуг. Основная цель политики модернизации образования в долгосрочной перспективе состоит в обеспечении конкурентоспособности Казахстана на мировом уровне.

В настоящее время Казахстан проводит целенаправленную, последовательную работу по сближению казахстанской системы образования с образовательными системами стран – участниц Болонского процесса. В Стратегическом плане подчеркивается: «К 2015 году высшая школа эффективно и успешно функционирует в соответствии с основными параметрами Болонского процесса» [3, 200].

Педагогическую деятельность можно определить как целенаправленный процесс главных целей и конкретных задач обучения, воспитания и развития обучаемых. Положительные изменения в личностном развитии обучаемых происходят только в том случае, когда их цели совпадают с целями деятельности педагога[4].

Содержанием педагогической деятельности являются обучение, воспитание, образование, развитие обучающихся. Отличительная особенность педагогической деятельности- ее совместный характер: работа педагога немыслима без тех, на кого направлено его обучающее, развивающее и воспитательное воздействие. Педагогическая деятельность отличается от других видов деятельности тем, что самореализация преподавателя заключается в положительном влиянии на обучающихся. При этом, они также могут влиять на педагога, на виды и формы его деятельности.

Важным признаком деятельности педагога высшей школы, является то, что она сложноорганизованна и направлена на решение множества взаимосвязанных задач. Реализуя различные цели, преподаватель вуза осуществляет различные виды деятельности: педагогическую (учебно-методическую), научно-исследовательскую, организационно-управленческую и воспитательную. Только сочетание педагогической и научной деятельности для преподавателя высшей школы является продуктивным. Ведущую роль в деятельности преподавателя вуза играет именно педагогическая деятельность, а другие виды деятельности ею интегрируются и проявляются в ней [5].

Можно сформулировать определенные критерии для оценки уровней научно-исследовательской, профессиональной, управленческой и общественной деятельности преподавателя высшей школы. Относительно педагогической деятельности можно принять классификацию Н.В. Кузьминой, согласно которой устанавливается пять уровней ее продуктивности [6]:

- репродуктивный – педагог умеет пересказать другим то, что знает сам;

- адаптивный - педагог в состоянии приспособить свое сообщение к особенностям аудитории;
- локально-моделирующий знания обучающихся – педагог владеет стратегиями обучения знаниям, умениям и навыкам по отдельным разделам курса, позволяющими определить педагогическую цель, поставить задачи, разработать алгоритм их решений и использовать педагогические средства включения учащихся в учебно-познавательную деятельность;
- системно-моделирующий знания учащихся – педагог владеет стратегиями формирования искомой системы знаний, умений и навыков по дисциплине в целом;
- системно-моделирующий деятельность и поведение обучающихся, при котором педагог умеет превратить свою дисциплину в средство формирования личности учащегося, его потребностей в самовоспитании, самообразовании и саморазвитии.

В процессе обучения на современном этапе, преподавателю предстоит решать новые задачи обучения и развития студентов, что и определяет основные функции его деятельности.

1.Как и во всем мире, Казахстану надо переходить на новые методы в образовании. Получение и накопление новых знаний в области как предмета преподавания так и форм преподавания. Реализация этой функции предполагает наличие способности овладеть специальными знаниями, знаниями по профильным дисциплинам, а также творчески использовать накопленные знания. Необходимо активизировать знания методики преподавания.

2.Проектирование процесса обучения. Образовательные программы должны ориентироваться в первую очередь на максимальное удовлетворение текущих и перспективных потребностей национальной экономики в специалистах. Исходя из целей изучения дисциплины, преподаватель разрабатывает программу, структуру курса, выбирает методику и технологию преподавания, направленных на ориентируемый спрос специалистов образовательной системы. При проектировании учебного процесса педагог творчески подходит к использованию разработанных технологий, методов, приемов обучения или разрабатывает оригинальные, собственные, авторские.

3.Отбор и структурирование содержания учебного занятия. Исходя из знания особенностей аудитории, собственной подготовки, преподаватель конструирует каждое занятие, распределяя акценты учебных планов образования, программы на методы и приемы по обучению практическим навыкам и получению практической квалификации.

4.В вузах, гарантированных академическую автономию, педагог совершенствует учебные программы и активно развивает свою научно-исследовательскую деятельность. Преподаватели не должны ограничиваться образовательными функциями. Им необходимо создавать и развивать прикладные и научно-исследовательские подразделения. Это дает возможность альтернативного преподнесения одного тематического материала в разных аспектах изучения.

5.Организация учебно-воспитательного процесса. Речь идет не только об организации деятельности студентов, но и об умении преподавателя организовать себя, свою работу по достижению целей обучения.

6. Интенсивное внедрение инновационных методов, решений и инструментов в отечественную систему образования, включая дистанционное обучение и обучение в режиме онлайн, доступные для всех желающих.

7.Установление коммуникативных связей, без которых не представляется возможным личностное развитие. Важное значение в профессиональной деятельности преподавателя имеют его взаимоотношения с коллегами, со студентами, так как они становятся источником и катализатором процесса обогащения знаниями, условием совершенствования профессионализма, средством воспитательного воздействия на студентов.

Эффективность коммуникативных связей обусловливается рядом позиций:

- объективное восприятие человека в процессе общения с ним;
- взаимное доверие в совместной деятельности;
- взаимообмен информацией;
- исключение конфликтов;
- справедливая, тактичная критика;
- изменение при необходимости собственного поведения по отношению к партнеру.

8.Активное участие в масштабных международных научно-исследовательских проектах**.** Это даст им возможность интегрировать усилия научных исследователей с зарубежным научно-исследовательским сообществом по стратегическим инновационным направлениям. Это приблизит к достижению главной цели – стать частью глобальной технологической революции.

9.Воспитательное воздействие на обучаемых. Формирование личности обучающихся – процесс многогранный: помимо передачи знаний и выработке определенных умений преподаватель влияет на социально-нравственную сферу воспитанника. Положительное воздействие возможно только при эмоциональной гармонии со студентами и совместной целенаправленной деятельности с ними. Создание необходимых условий для приобретения лучшего образования и роста нового поколения казахстанцев, обусловливают позитивную динамику в личностном развитии обучающихся. Данное направление разрабатывается в новой концепции молодежной государственной политики.

Сущность деятельности преподавателя можно определить следующими ее составляющими:

- передача знаний, умений, навыков;
- воспитательное воздействие;
- контроль результатов обучения.

Деятельность преподавателя вуза – сложная, емкая. Его слагаемыми являются и свойства человека, его творческая одаренность, и приобретенные знания, уровень общей и педагогической культуры. Профессиональные знания рассматриваются в качестве теоретической основы мастерства. Мастерство всегда основано на умении и проявляется в практической деятельности преподавателя. Среди важных личностных качеств педагога определяющих профессиональную компетентность, выделяют: убежденность, целенаправленность, принципиальность, педагогическая наблюдательность, педагогический такт и др. Это целый ряд общепедагогических умений, инновационных методов и приемов современных педагогических технологий, которыми должен владеть каждый преподаватель вуза. Насущной потребностью становится воспитание и поощрение специалиста нового типа: образованного, конкурентоспособного, предприимчивого, работоспособного, настроенного на обучение в течение всей своей жизни.

Литература:

1.Послание Президента Республики Казахстан - Лидера нации Нурсултана Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства» 14.12.2012

2.Реформирование высшего образования в Казахстане и Болонский процесс: информационные материалы для практических действий. Кеншинбай Т. И., Болонский процесс: Сущность и перспективы развития.– Алматы, 2009. 120

3.Стратегический план развития Республики Казахстан до 2020 года // Собрание актов Президента Республики Казахстан и Правительства Республики Казахстан. – Астана, 2010

4. Преподаватель вуза: технологии и организация деятельности.
Учебное пособие/ Под редакцией С.Д.Резника.- М.: ИНФРА-М, 2010

5.Скок Г.Б., Горлов Б.Б. Психолого-педагогические аспекты оценки деятельности преподавателей. Учебное пособие.- Новосибирск, 1992

6.Кузьмина Н.В. Профессионализм личности преподавателя и мастера производственного обучения.- М.: Высшая школа,1990

Manyakin V.I.

DEVELOPMENT OF TRADITIONS OF RUSSIAN PIANO SCHOOL IN KAZAKHSTANIAN PIANO PERFORMING ART AND PEDAGOGICS (ON THE EXAMPLE OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF EUGENIA PETROVNA EFENBERG – VILMAN).

Манякин В.И.

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В КАЗАХСТАНСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ПЕДАГОГИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВГЕНИИ ПЕТРОВНЫ ЭФЕНБЕРГ – ВИЛЬМАН)

Внимание к фортепианному искусству XX – начала XXI века закономерно. Переломные периоды истории музыкального исполнительского искусства интересны, прежде всего, тем, что

при смене одной исполнительской парадигмы на другую, часто возникают условия, в которых многие пианисты-музыканты концентрируют свои профессиональные усилия не на глубинных, а на формальных сторонах исполнительского искусства. В связи с чем, некоторой антитезой современному бессодержательному техницизму служит исполнительское искусство пианистов-романтиков XX столетия, среди которых следует назвать великие имена Г.Г. Нейгауза (1888-1964), В.В. Софроницкого (1901-1961), А. Рубинштейна (1887-1982), С.Г. Нейгауза (1927-1980) и многих других. Анализируя исполнительское творчество этих исполнителей в семантической картине искусства XX столетия, надо, в первую очередь, понять художественную панораму прошедшего века, которая была неповторимой в истории культуры с точки зрения художественного и стилевого плюрализма, повышенной коммуникабельности, особой контактности в отношении к различным влияниям прошлого, широкой разносторонности и разнообразности взаимовлияний.

На сегодняшний день существует множество изданий, принадлежащих перу замечательных пианистов, исполнителей и педагогов Т.Л. Беркман, И Гофмана, Н.И. Голубовской, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, Г.М. Цыпина, Я.И. Мильштейна, Е.М. Тимакина, К.А. Мартинсена, Г.М. Когана, Е.А. Либермана, А. Корто, С.И. Савшинского и многих других авторов, так или иначе затрагивающих многочисленные проблемы фортепианной педагогики и исполнительского искусства. Тем интересней и ценней станет исследование, рассматривающее отечественный казахстанский опыт в области истории, теории, методики, практики, музыкальной педагогики и фортепианного исполнительского искусства Казахстана.

Говоря о замечательном педагоге и исполнителе Евгении Петровне Эфенберг (Вильман) (1919-1978), следует, прежде всего, сказать, что ее творческое credo базировалось на положениях, выдвинутых русской фортепианной педагогикой, методикой и исполнительским искусством в лице великих педагогов-пианистов XX столетия. Это выразилось, прежде всего, в том, что она как, например, как Г.Г. Нейгауз писавший: «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать» [3, 96], поддерживая его мысль, считала, что основой любой работы пианиста является умение услышать то, что должно получиться в ее результате и видела в этом смысл занятий любого музыканта-исполнителя.

Главным содержанием педагогической работы мастера было воспитание творческой инициативы юного музыканта-пианиста в решении художественно-исполнительских задач сочинений фортепианного репертуара, а также выбор единой для всех этапов работы педагога с юным пианистом цели, подведение итога проведенной профессиональной работы, а вслед за этим выбор новой интенции для последующей профессиональной деятельности. В связи с чем, вслед за Н.И. Голубовской (1891-1975), Е.П. Эфенберг настоятельно повторяла, что «исполнитель, имея дело с прекрасным, как бы отрекается от себя, но чем глубже он проникает в суть самого произведения, тем полнее он может проявить свое лицо человека и художника» [1, 54] .

Одним из главных положений в фортепианной педагогике и исполнительстве Эфенберг стал тезис о гармоничном соотношении в пианистической работе музыкальных и технических задач. Замечательный педагог прекрасно понимала, что скорость, точность и многообразие движений, которыми необходимо овладеть пианисту: «выходят за пределы двигательных навыков, приобретаемых в процессе повседневной жизненной практики» [4, 116]. Подчеркивая актуальность этого положения, следует сказать, что уже в XIX веке только наиболее выдающиеся мастера западноевропейского фортепианного искусства, среди которых первостепенную роль играли Ф. Лист и Ф. Шопен, указывали на основополагающую связь задач художественно-исполнительского мастерства и воспитания музыкальных представлений пианиста. Воззрения Листа и Шопена на исполнительское искусство, безусловно, оказали существенное воздействие на будущие искания и в области фортепианной педагогики.

Как отмечает известный исследователь фортепианного исполнительского искусства Александр Александрович Николаев (1903-1980) к мысли о главенствующей роли музыкального воспитания в развитии исполнительского мастерства пианиста, маститые русские фортепианные педагоги – А.И. Виллуан (1804-1878), братья А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, В.И. Сафонов (1852-1918), А.Н. Есипова (1851-1914) и многие другие – пришли в результате своей практической педагогической работы значительно раньше, чем была осуществлена публикация теоретических трудов по вопросам фортепианной игры, написанных передовыми мастерами-методистами.

Фортепианную технику Е.П. Эфенберг понимала в широком смысле как умение музыканта-пианиста различными средствами выразительности воплотить то, что он понимает в произведении, как способ, при помощи которого он доносит до слушателя то, что заложено композитором в произведении.

В данном вопросе Евгения Петровна придерживалась мнения, что классификация видов фортепианной техники предложенная Г. Нейгаузом, стала не только общепринятой и хрестоматийной, но и наиболее полно и объективно отражающей не только все ее многообразие, но и показывающей последовательность ее освоения: 1. Взятие одного звука. 2. Исполнения от двух до пяти нот (позиция). 3. Все возможные гаммы. 4. Все виды арпеджио. 5. Двойные ноты (включая октавы). 6. Аккордовая техника. 7. Переносы руки на большие расстояния (скачки). 8. Полифония [3].

Евгения Петровна не только придерживалась данной систематизации фортепианной техники, но и строго следовала ей в качестве долгосрочного перспективного плана формирования и развития фортепианной техники ее учеников, которой она уделяла большое внимание, особенно в младших классах ДМШ. Уже в начальный период обучения на фортепиано она закладывала, а затем и успешно развивала основные принципы грамотной, профессиональной работы, в которой ученик не только успешно овладевал, но использовал основные навыки и умения игры на фортепиано, необходимые в дальнейшем самостоятельном профессиональном изучении сочинений фортепианного репертуара.

Своеобразие фортепианной методики советского периода, к которому мы относим педагогику известного пианиста, имело свои специфические черты, выявляя связь фортепианной техники с развитием музыкальных представлений, неизменно включала в себя этюды и упражнения. Этот так называемый инструктивный материал был направлен на постижение разнообразных типов фортепианной фактуры и подготовку к исполнению сложных мест различных произведений. Таким образом, техническую работу, включающую в себя гаммы, арпеджио, т.е. технический тренировочный материал, замечательный мастер советовала педагогам контролировать на каждом уроке. Педагог стремилась расширить технический репертуар учащихся, разнообразить его, сделать по настоящему увлекательным и интересным. При отборе этюдов и виртуозных пьес для включения изучаемые программы, во главу угла ставился принцип - чем больше учеником будет освоено сочинений, тем лучше. Отметка за исполнение ставилась дробью: за количество и за качество, для того, чтобы юный пианист четко осознавал и понимал какие у него на данный момент степень и качество решения технических задач.

Говоря о внимании Е.П. Эфенберг к проблеме техники, следует напомнить общую ситуацию в этой области во второй половине XX века. Так, крупный специалист в области фортепианной методики и теории исполнительского искусства этого периода А.А. Николаев подчеркивал, что фортепианное исполнительское искусство, прежде всего, настоятельно вызывает к кропотливой систематической работе над необходимыми техническими навыками. «Исполнительское искусство требует … систематической работы над овладением необходимыми техническими навыками, так как точность, быстрота и разнообразие движений, которыми должен владеть пианист, выходят за пределы двигательных навыков, приобретаемых в процессе повседневной жизненной практики» [4, 116]. Эфенберг, вслед за А.А. Николаевым разъясняла, что, например, «…человек, не занимавшийся с детства балетным искусством, не может выполнить движений, доступных артисту балета, так без специальной тренировки, особенно важной в годы учения, пианист не может овладеть и техникой игры на фортепиано» [4, 116].

Евгения Петровна вспоминала, что педагогика начала ее интересовать довольно рано. Известно, что ее первые педагогические опыты начались с руководства хоровым пением детей московского двора, дома в котором она проживала в довоенные годы.

В 1941 году Евгения Петровна приехала в Караганду, в связи с этим у нее случился довольно продолжительный перерыв в занятиях на фортепиано и преподавании музыки.

В 1949 году в Караганде открылась областная музыкальная школа, а в 1950 году ее филиал в Железнодорожном районе города (в Сортировке – В.М.), в которой Евгении Петровне предложили вести класс фортепиано. С этого момента не только возобновилась, но и успешно продолжилась ее педагогическая, исполнительская и организационная деятельность. С 1 сентября 1968 года работа мастера протекала в расширенном филиале музыкальной школы, а с

1 февраля 1969 года в самостоятельной детской музыкальной школе Железнодорожного района г. Караганды.

Следует отметить, что педагогическая деятельность Евгении Петровны стала особенно плодотворной и интенсивной в период ее творческой зрелости, совпавшей с открытием самостоятельной детской музыкальной школы в Железнодорожном районе г. Караганды в феврале 1968 года. Это обусловлено несколькими факторами: - во - первых, увеличился количественный и качественный показатели контингента учеников школы; - во - вторых, в школу пришли молодые педагоги; - в - третьих, возникла острая необходимость Е.П. Эфенберг, как старшему и более опытному педагогу направлять, помогать малоопытным коллегам в освоении сложной профессии музыканта-исполнителя и педагога. Она всегда охотно делилась своим огромным многолетним педагогическим профессиональным опытом. Замечательный специалист показывала своей работой и стремилась внушить это всем, что ремесло музыканта-педагога требует не только максимума терпения, упорства, настойчивости, но и огромной любви к своему профессиональному делу и, прежде всего к детям. Евгения Петровна всегда оказывала методическую помощь в работе с юными музыкантами разного возраста, стремилась помочь особенно молодым педагогам, в занятиях с учениками различных музыкальных способностей и уровнем музыкальной и исполнительской подготовки.

Творческую биографию знаменитой пианистки, педагога-исполнителя Е.П. Эфенберг возможно условно разделить на следующие периоды: первый - до 1941 года – связан первыми педагогическими и исполнительскими опытами, учебой в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в классе известного профессора-пианиста Леопольда Генриховича Лукомского, ученика великих К.А.Киппа, Н.К.Метнера, К.Н.Игумнова;

второй - 1941-1949 годы - перерыв в творческой деятельности;

третий - 1950-1968 годы, возобновление педагогической, исполнительской и организаторской работы;

четвертый период - 1969-1979 годы – расцвет творческой деятельности.

Евгения Петровна написала несколько теоретических и методических докладов, к созданию которых относилась как к средству фиксации и передачи своего исполнительского и педагогического опыта. Учитель полагала, что дело совсем не в том, чтобы сообщить ряд методических сведений на определенную тему, а в том, чтобы дать молодому педагогу опору, вселить в него уверенность в своих силах, пробудить жажду поиска оптимальных путей достижения музыкально-исполнительских целей, активизировать его самостоятельные профессиональные находки. Она часто проводила методические беседы, становившиеся своеобразными мастер - классами, разраставшимися до объемов круглых столов или небольших методических конференций, на которых она сжато, но очень емко демонстрировала различные существенные аспекты организации музыкального педагогического процесса. Считая основой исполнительского и педагогического мастерства пианиста изучение фортепианно-педагогического репертуара входящего в программы ДМШ, она полагала, что главным в работе педагога с учеником является овладение разнообразными музыкальными произведениями, включенными в изучаемый репертуар: этюдами, полифоническими произведениями, кантиленными опусами, сочинениями крупной формы. Художник музыкального искусства прекрасно осознавала, что педагогические способности, умения самого преподавателя должны развиваться комплексно, планомерно и системно. Она понимала, что в фортепианном классе того или иного педагога, при всем выраженном его тяготении к занятиям с той или иной возрастной группой учеников, должны по возможности, присутствовать пианисты разных возрастов.

Педагог полагала, что одним из трудных и ответственных моментов в работе пианиста является первая встреча с новыми учениками, во многом определяющая направление, успешность всей его профессиональной деятельности. Для нее главным было заинтересовать ученика, как она говорила «помочь ему полюбить заниматься». Выдающаяся пианистка-педагог, прекрасно понимала, что главной, основной проблемой современной музыкальной педагогики и исполнительства является проблема диагностики и развития музыкально-исполнительских способностей юных пианистов. Блистательный мастер обладала уникальным профессиональным даром, часто видела выдающиеся способности и убеждала в их наличии, как своих учеников, так и учеников других классов у которых их педагог такие способности не обнаруживал. Это могут подтвердить многочисленные питомцы, у которых она абсолютно точно, блестяще, смогла не только диагностировать уровень музыкальных способностей, но и

наметить долгосрочную перспективу их развития. Такая ранняя диагностика, конечно, способствовала глубокому и основательному профессиональному развитию и профессионализации юных музыкантов.

Педагог говорила, как нередко ребенок превосходно поет, прекрасно повторяет показанные ему ритмические рисунки, точно воспроизводит исполненную мелодию, замечательно сдает вступительные экзамены и становится учеником музыкальной школы. Вдруг, после полугодия или года, а, чаще, после нескольких (трех-четырех) лет занятий, его преподаватель отзывается о нем, как об ученике малоспособном, ленивом, малоэмоциональном, не проявляющим интереса ни к чему, играющим вяло и неуверенно. В своей педагогической практике Евгения Петровна, конечно, неоднократно встречалась с аналогичными ситуациями и прекрасно осознавала необходимость внесения кардинальных изменений в содержательную сторону, как системы вступительных экзаменов, так и занятий в инструментальном классе в детской музыкальной школе.

Она справедливо думала и многократно повторяла, что музыкальное образование предусматривает массовое приобщение к музыкальному искусству как можно большего числа детей не только посредством обучения их в музыкальных школах, но и в дальнейшем профессионализацию самых одаренных учеников, их поступление в специализированные учебные заведения (музыкальные училища и колледжи).

Известный музыкант к разделению учеников на способных, активных, ярких, уверенных и слабых, относилась негативно. Прославленный педагог в одинаковой степени относилась ко всем, отмечая, что, конечно, с сильными учениками заниматься нравится всем педагогам, но гораздо чаще приходится сталкиваться с детьми менее способными в профессиональном плане, но более симпатичными по своему индивидуальному складу и чертам характера, необыкновенно усердными и старательными. В работе со своими воспитанниками преподаватель всегда учитывала среду воспитания, условия в которых живет ребенок, круг его интересов, жизненных убеждений и взглядов.

Освещая систему своей педагогической работы, Эфенберг говорила, что ее основной формой является урок, и считала крайне необходимым, чтобы занятия в фортепианном классе проходили регулярно и систематично, как со стороны педагога, так и со стороны ученика. В этом смысле весьма важным фактором воспитательной работы в фортепианном классе является организация урока. Урок по специальности не должен носить спонтанный характер, его нужно заранее планировать, к нему нужно готовиться. Замечательный педагог заостряла внимание на том, что, занимаясь с учеником, особенно старше второго класса, преподавателю редко удается на каждом уроке пройти весь материал, над которым ученик в данное время работает. Поэтому следует заранее продумывать, содержание и ход каждого предстоящего занятия. Конечно, урок нельзя спланировать по минутам всех деталях. Урок должен быть творческим, но не хаотичным. Спокойная, приветливая и в то же время, деловая манера обращения педагога организует ученика, настраивая его соответствующим образом. Ровность тона учителя не означает, что он говорит всегда тихо и ласково. Он всегда терпелив и спокоен в обращении, но может и должен быть по мере надобности и строгим и требовательным. Однако в обращении с учеником, ни при каких обстоятельствах не допустимы элементы раздражительности и тем более, окрики, оскорбительные эпитеты. В противном случае нельзя говорить о правильной воспитательной линии поведения педагога.

Евгения Петровна заостряла внимание на том, что уроки по специальности начинаются и заканчиваются не по звонку. Однако точное, своевременное начало урока является чрезвычайно важным моментом в вопросе воспитания в учениках дисциплины и организованности. Поэтому на данное обстоятельство следует всегда обращать большое внимание: у каждого из учеников урок должен начинаться в точно назначенное время.

Преподаватель настойчиво прививала своим воспитанникам любовь к публичным выступлениям. Особенно с того момента, когда музыкальная школа приобрела отдельное здание и педагоги получили возможность в полной мере проводить контрольные уроки, зачеты, академические концерты, экзамены, государственные выпускные и приемные испытания.

Выдающаяся пианистка - педагог считала чрезвычайно полезным проведение внутри и междуклассных конкурсов и концертов. Она регулярно, каждое полугодие, устраивала классные собрания с учениками и родителями, на которых подводились итоги выполнения намеченного плана за отчетный период, проводился объемный и интересный концерт, намечались дальнейшие перспективы развития. Евгения Петровна полагала, что полная и

разносторонняя реализация учебного плана, является, прежде всего, показателем успешной работы ученика. Всегда сознавала, что педагогу необходимо пользоваться любой возможностью сплотить свой класс, обратив внимание всех учеников на преодоление общих, присущих всем и каждому недостатках работы над изучением и исполнением фортепианных сочинений. В первую очередь педагог относила к ним: абсолютно точное прочтение нотного текста, умение не только смотреть в ноты, но и видеть все подробности его последующей звуковой реализации. В исполнении сочинений в первую очередь обращала внимание на мягкие, точные, аккуратные, окончания мотивов и фраз, на недопущение звуковой грубости, резкости в исполнении, развитие самостоятельности в работе.

В своей профессиональной работе прославленный музыкант большое внимание уделяла игре учеников в фортепианном ансамбле. По ее мнению, ансамблевое исполнение приобщает учеников ко многим важным проблемам исполнительского искусства: умению слушать друг друга, воспитанию чувства коллектива. «Когда учащийся впервые получит удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, почувствует радость общего порыва, объединенных усилий, взаимной поддержки – можно считать, что занятия в классе дали принципиально важный результат. Пусть исполнение при этом еще далеко от совершенства – это не должно смущать педагога, все можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое – преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства» [2, 42].

Выдающийся профессионал считала, что чтение нот с листа относится к числу наиболее активных и крайне важных, а главное действенных методов музыкального развития юных пианистов. Это одно из основных средств музыкального воспитания и образования, расширения кругозора, развития мышления пианистов. Практику чтения нот с листа она начинала с первого класса и проводила различными методами и способами, не упуская из виду того, что, прежде всего, важны систематичность и регулярность в занятиях, руководствуясь которыми, можно достичь весомого заслуживающего внимания результата. Теоретические и методические основы развития этого важнейшего навыка особенно в начале, всегда необходимо проводить только под наблюдением преподавателя. В дальнейшем, постепенно приучая детей к этой важной, а главное весьма полезной для их профессионального роста работе, мастер поручала им, выполнение самостоятельных заданий.

Тема, посвященная замечательному педагогу, далеко не исчерпана и ждет своей дальнейшей разработки, но уже сейчас следует признать педагогическую, исполнительскую и организационную деятельность Евгении Петровны Эфенберг (Вильман) как крупное явление в истории фортепианного исполнительского искусства Казахстана, оценить ее значение как педагога, методиста, исполнителя, организатора музыкального образования.

Литература:

1.Бронфин Е.Ф. Н.И. Голубовская – исполнитель и педагог. – Л.:Музыка,1978. – 136 с.
2. Готлиб А.Д. Первые уроки фортепианного ансамбля. // От урока до концерта. Фортепианно-педагогический альманах. Вып. 1. – М.: Классика-XXI, 2009. – С. 34-42.
3. Нейгауз. Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. 300 с.
4. Николаев А. Работа над этюдами и упражнениями. //Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Выпуск первый. Под редакцией А.А. Николаева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1955.

Менеева Л. А.

ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОГО ТАНЦА)

Meneyeva Laura

FORMATION OF PATRIOTIC CONSCIOUSNESS BY MEANS OF TRADITIONAL SCHOOL CULTURE (FOR EXAMPLE KAZAKH DANCE)

В условиях глобализации современного мира, когда существует реальная угроза утраты культурной самобытности народов, воспитание патриотического сознания имеет особую актуальность. Сохранение и функционирование традиционной культуры, является залогом

социально-экономической и политической стабильности современного общества [1] .

Неповторимые шедевры казахской музыки, национальная одежда, уникальные танцы, созвучие домбры и кобыза и много других казахских национальных инструментов, звучали и представляли Казахстан на знаменитых сценах мира. Благодаря этому традиционная культура казахского народа стала широко известна народам других стран.

Общеизвестно, что традиционная культура, традиции и обычаи народа, социально-исторические факторы определяют основные направления воспитательного процесса, а также формирования эстетической и духовно-нравственной культуры общества.

Практика показывает, что, являясь средством воспитания патриотического сознания, традиционная танцевальная культура призвана оказывать значительное влияние на направленность личности школьника. В процессе внеклассной работы, в условиях систематического, целенаправленного изучения и использования в художественно-творческой деятельности учащихся школ, изучение традиционной культуры оказывает влияние на формирование национального патриотизма и самосознания.

Изучение школьниками традиционной танцевальной культуры знакомит с красотой окружающего мира, с разными красками чувств, ритмами музыки, историей и бытом народа в прошлом, доисторическим ее развитием и положением в обществе. Все это приводит к познанию мира искусств, познанию своего происхождения, осмысливанию и пониманию о культуре, традиций и обрядов своего народа. Следовательно, с малых лет необходимо прививать ребенку любовь к своей нации, традициям, обычаям и культуре не только своего народа. Изучение культуры и истории других стран, приводит к познанию культуры мира, бережному отношению, любви и гордости к духовным ценностям своей нации.

Учитывая то, что у ребенка формируется неосознанное притяжение всему чудесному и прекрасному, необходимо найти правильный, подход к изучению и использованию традиционной танцевальной культуры своего народа, которая в будущем сыграет определенную роль в его формировании ка патриота своего Отечества.

На наш взгляд, использование традиционно-культурного наследия в процессе воспитания и формирования патриотического сознания, является одним из главных путей сохранения национальной идентичности в обществе.

Народная мудрость гласит: «Народ, не знающий своего прошлого, не имеет будущего», и расказы про национальные обычаи, традиции, игры, народное творчество, традиционный танцевальный фольклор складывает и формирует сознание и осознание своего «Я». Ученик должен знать какими трудностями сталкивались его предки в литературе, в развитии языка, в религии, в искусстве, народном творчестве и в культуре народа в целом.

На протяжении всего исторического пути, многонациональное казахстанское общество, сумело сохранить и передать молодому поколению культуру народа и его традиционные истоки.

На пороге 20-летия Независимости Казахстана определилась острая необходимость сохранения самобытной культуры, духовно-эстетических ценностей общества. Традиционная танцевальная культура казахского народа, развивающаяся веками со времен своего появления, не должна раствориться в среде других национальных культур. Однако в процессе воспитания и развития патриотического сознания у школьников, не следует ограничиваться только своей традиционной культурой, отодвигая культуру других наций на второй план. Впитывая в себя все прелести собственной национальной культуры, школьник должен с уважением изучать и познавать культуру других народов.

Как показывает педагогическая практика, будучи одним из стабилизирующих факторов общественной жизни, устойчивые традиции национальной культуры способны помочь человеку адаптироваться к стремительно меняющемуся миру, особенно подрастающему поколению.

Отражая жизненный опыт народа, традиционная танцевальная культура является ярким выражением художественно-исторической памяти нации. Изучение традиционной танцевальной культуры является значимым процессом в воспитании патриотического сознания школьников в общеобразовательных и дополнительных школах образования [3].

В ходе исследования проблемы формирования патриотического сознания школьников средствами традиционной танцевальной культуры мы опирались на труды Кашиной Н.И. [4]. В связи с этим, были выявлены следующие позитивные изменения в поведении и характере школьников:

- переживают эмоциональный взлет чувств;
- развивается воображение и фантазия;
- раскрывается творческий потенциал;
- перенимают культуру, историю, традиции и обычаи своего народа;
- начинают более эмоционально контактировать с окружающими его людьми;
-развиваются физически здоровым и духовно-нравственно воспитанными;
- проявляется чувство ответственности за все происходящее;
- проявляется любовь, уважение и гордость за свое Отечество;

Современная педагогическая система диктует новые направления, и пути обучения, где резко выявляется, что умственное развитие детей, их интеллектуальное обогащение обеспечивается не в полной мере.

Несмотря на недостаточность развития танцевальной культуры как дисциплины по формированию патриотического сознания, танец является своеобразным источником выразительных средств и служит действенным средством идейно-эстетического воспитания подрастающего поколения. Сохранение и использование всех возможностей традиционной танцевальной культуры, органичное включение их в современную хореографическую культуру является важнейшей практической и теоретической задачей для педагогов-хореографов.

Педагогическая практика показывает, что при использовании специфических средств традиционной культуры, заинтересованности детей, возможно проведение большой воспитательной работы по формированию патриотического сознания. В основе педагогических требований к определению содержания, методики и организационных форм занятий с детьми по изучению традиционной культуры, лежит принцип воспитывающего обучения. Воспитание и обучение представляют неразрывное единство. Обучение традиционной танцевальной культуре содействуют эстетическому воспитанию детей, оказывают положительное воздействие на их физическое развитие, способствуют росту их общей культуры. Следовательно, традиционное танцевальное искусство имеет богатую возможность широкого осуществления воспитательных задач.

Литература:

1.Бейсембаева А.А. Автореферат диссертации канд.пед.наук.-Алматы, 2004
2.Яковлева Н.Н. Воспитательная работа в школе. – Мн.: НИО, 1997
3.Кашина Н.И. Музыкальное искусство как средство патриотического сознания кадетов// Проблемы образования, науки и культуры № 3(67), М.,2009

Muratov Gani

NEW TECHNOLOGIES IN MUSIC ARTS

Муратов Гани

МУЗЫКА ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Уақыт өте келе Жаңа ақпараттық технология мүмкіндіктері өте қарқынды дамуда. Білім беру жүйесін компьютерлендіру ойдағыдай жүзеге асуда . Бұл мәселеге еліміздің Президенті де өте зор мән беруде. Қазақстан Республикасының бәсекеге қабілетті ел ретінде даму стратегиясы ҚР Президенті Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына Жолдауларында атап өтілгендей, қоғамымыздың басым міндеттерінің бірінің жүзеге асырылуы - халықтың компьютерлік сауаттылығын қалыптастырумен байланысты. Қазіргі таңда жоғары және орта білім беру салаларының алға қойылған мақсаттардың бірі - жаңа ақпараттық технологияны білім беру жүйесіне пайдалана алатын, ақпараттық мәдениеті жоғары, білімді шығармашыл, тұлғаны қалыптастыру.

XXI ғасырда өмір сүрген әр азамат жаңа ақпараттық технология мүмкіндіктерін толық меңгерген, компьютерлік сауатты болуы керек. Сондықтан, орта білім беру салаларын компьютерлендіру бірінші орынға қойылып, қазіргі кезде бастауыш сыныптан бастап «Информатика және есептеуіш техника негіздері» пәндері жүргізілуде. Сонымен қатар халықтың экономикалық жағдайы жақсарып, әр жанұяда "Дербес компьютер" бар, яғни жанұяның әрбір мүшесі компьютермен жұмыс істеуді үйренді деген сөз. Яғни, информатика пәнін оқи отырып теориялық біліммен бірге практикалық дағдыны да қалыптастыруға зор мүмкіндіктер бар. Компьютер мүмкіндіктерін дұрыс пайдалана білген, оны тереңірек зерттеп, өз білімін дамыта білген оқушы, өз болашағына болашақта таңдаған мамандығы бойынша

дайындалуына зор мүмкіндігі бар. Ғаламдық ақпарат қоғамның Хартиясында (Окинава) атап көрсетілгендей, «ақпараттық-коммуникациялық технологиялар жиырма бірінші ғасыр қоғамының қалыптасуына әсер ететін ең маңызды факторлардың бірі болып табылады. Олардың революциялық әсері адамдардың жүріс-тұрысына, олардың біліміне және жұмысына, сондай-ақ үкімет пен азаматтық қоғамның өзара қарым-қатынасына қатысты болып отыр. Ақпараттық-коммуникациялық технологиялар әлемдік экономиканың қарқынды түрде дамуына маңызды стимул болып отыр».

Жаһандану заманында түрлі салалар урбанизацияның соңына ілесіп көптеген өзгерістер мен жаһандану процессінің айнымас бір бөлігіне айналды. Соның қатарында түбегейлі бұл процесс өнер саласын айналып өтпеді. Қазіргі кезде мемлекеттік стандартқа көшуге байланысты музыка пәнін жаңа ақпараттық технологиялар, оның ішінде компьютерді пайдалана отырып өткізуге мүмкіндік туып отыр. Мысалы, кейбір музыка мектептерінде 1 сыныпта «Қазақтың ұлттық музыкалық аспаптар» деп аталатын тақырыпта, халық күйі аталып кеткен «Ақсақ құлан» аңыз- ертегісін тыңдай отырып, күй мазмұнын бейнеэкраннан көре отырып, балалар аңыз күй, оның авторы, домбыра аспабының шығу тарихы, аспаптың дыбысталуы, ерекшеліктері туралы баяндай алады. Сабақта компьютерді пайдалану арқылы күй әуенінің желісімен сурет салдыруға, түрлі шығармашылық тапсырмалар орындатауға мүмкіндік туды. «Музыкадағы үш жанр» атты тақырыптағы сабақта оқушылар компьютерден музыканың үш
жанры - күй, ән, би, марш екенін берілген мәтінді оқи отырып, берілген шығармашылық тапсырма арқылы көп нүктенің орнына қоя алады. Бұл тапсырма балаларды компьютерді пайдалануға, пайдалана отырып жазуға, түрлі деңгейдегі тапсырмаларды орындауға үйретеді. Сол сияқты музыка сабағында PowerPoint-та жұмыс істеу арқылы оқушы PPT деген не екенін, қалыптар көмегімен көрмелер жасаудың тиімді тәсілдерін білуі, слайдтарды безендіру және көрмелерді жасау кезінде жасақтама мен қалыптарды пайдалана алуы, жан бітірімдерді баптай алуы, көрмелерді көрсете алуы тиіс. Ал, «Музыканың табиғаты» тақырыбындағы сабақтарда оқушылар музыкалық шығармаларды, мысалы Григтің «Утро» шығармасын дискілерден тыңдау арқылы, шығарма әуенін көз алдарына елестете отырып, табиғат тақырыбында PowerPoint бағдарламасымен суреттерін салады екен. Және де айта кетерлік бір жайт, бұрын суретшілердің жан серігі малберт, палитрамен қалам болса, казіргі кезде көрекем өнер саласын компютерлік графика, «3D» және электронды тақтайша деген технологиялық терминдердің еңгізілуімен қолында электронды қалам ұстаған суретшіні көру әдетке айналған. Анимациялық филемдерді бұрын қолымен қағаз бетіне мультфильм кейпкерінің әр қимылын секунд-секундына дейін салып қыруар ұақытын сонымен әлектініп өткізетін болсы, қазіргі сонғы техника үлгілері көмегімен дәл сол жұмысты лезде істеп бітіруге мүмкіндік туып отыр. Иә бұл ғасыр-ғажайыптар ғасыры деуге де болады.

Оқытудың компьютерлік технологиясы педагогикалық оқыту технологиясының құрамдас бөлігі болып табылады. Компьютерлік технологияларды меңгерудің алғашқы қадамдарын оқушылар негізінен екінші сыныптан бастайды да, ал үшінші сыныпта одан әрі терең меңгере түседі. Сондықтан оқыту пәндері бойынша интеграциялық сабақ беру мүмкіндігі пайда болады. Компьютерлік кабинеттің жұмыс кестесі мен сабақ кестесіне кедергі келтірмей компьютерлік техниканы пайдаланып сабақ өткізу үшін аптасына қосымша сағат беріледі. Балалар мұндай жағдайда компьютерді пайдаланып шығармашылық тапсырмаларды орындайды. Мысалы, компьютерлік нота дәптерін құрастыру, ноталар жазу, музыкалық графикалар тұрғызу, ойындар ойнау, караокемен ән айту және көңілді музыкалық жаттығулар жасау. Мұндай сабақтарды өткізу кезінде «Кирилл және Мефодий» фирмасының дискілерінің көмегі маңызды. Одан басқа «Музыкалық сынып», «Музыка ғажайыптары», «Рок, Джаз және Поп музыкаларының энциклопедиясы», «Композиторлардың өмірі мен шығармашылығы» атты аталған фирманың дискілері балалардың ойлау және интеллектуалдық қабілеттерін шыңдай түседі. Ақпараттық технологияларды қолдану оқушылардың белсенділігін арттырып, сабақ нәтижелі бола түседі. Қосымша ақпараттарды балалар медиатекасынан ала алады.

Компьютерлік технология белгілі бір педагогикалық технологияның оқу үрдісіне енгізілуіне қолайлы жағдай жасайды, оқушылардың оқуға деген ынтасын арттыруға, оқу үрдісін тиімді басқаруға мүмкіндік береді. Ал енді жаһандану процессі музыкаға қандай әсерін тигізгеніне келсек, ең бастысы менің ойыма электронды нотаграфия келеді. Электронды нотаграфия бұл бір жеке комерциялық пайдасы бар өнер саласына айналуда.

Біздің казіргі уақытта білетін үш түрлі нотаны электронды кейіпте компютерге түсіретін бағдарламалар бар. Олардың ең аты-шулылары Сибелиус және Финал нота түсіргіш бағдарламалар. Нотаграфия сабағы өнер мектептерінде сонғы бес жылдың аралығында мемлекеттік типтік оқу білім бағдарламалырна (госстандарт) енген сабақ. Өз басым нотаграфия сабаған ҚазҰӨУ-де екі жыл қатарынан өткем. Шыныда нотаны қолымен жазып үйреніп қалған қолдарым нотаграфия сабағаның ең алғаш дәрістерінде мүлде жаңадан енген техника тілін түсінуге келмеді.

Бәлкім бұл жағдай нотаграфия сабағының белгілі бір музыка тану саласындағы, соның ішінде электронды нотарграфияның қыр-сырын түсінген білікті мамандардан және жоғары денгейлі музыканттардан құралған сарапшылардың хабарласа келген бір түйіндемесі, оқу орындарында эксперементтік тәжербиеден өткен оқу орындарына арналған «нотаграфия сабағына» арнайы оқу әдістемелік құралдың болмауынан шығар деп ойлаймын. Бірақ тәжрибеден өте келе бірте-бірте электронды нотаграфияның тілінде табуға болады екен. Сүйтіп екі жыл уақыт аралығында нотаграфияның қыр-сырын, әдістерін үйреніп казіргі таңда нотаны перне тақтада лезде жазуға жабдықтандым. Өзімеше кейде ойлап қойам «бұрынғы замандарда композиторлар бір неше томдық шығармаларын қайнадай қыйыншылықпен жазғандығын түсінеді екенсің» .

Электронды нотаграфия бағдарламасының шығуымен музыканттардың өмірі бір шама жеңілденді. Бұрында вокалистер нотасын қолымен көшіріп, оданда қиыны басқа тональностке оны транспорттап жазатын болса, казіргі таңда перне тақтамен компютердің арқасында нотаны тек көшіріп қана қоймай сонымен қоса көшірілген шығарманы фортепиано немесе толық инструменталды симфониялық болсын, үрмелі аспатар оркестірнің болсын немесе джаз-бэндтің сүйемелдеуінде перне тақтаның бір ғана түймесін басумен дыбыс ұлғайтқыштар арқылы шырқатуға болады. Міне керемет деп осыны айт. Әрине адамның жанды дауысты әлі алмастыра алатын клон ойлап табылған жоқ. Бұлда бір қуаныш шығар. Бірақ адамның дауысын шығаратын клон ойлап табылмасада адамның даусын танымайтындай мүлдем өзгертіп құбылтатан дыбыс апараттары ойлап табылғанына қай заман.

Дыбыс студияларынан шығатын хит әндердің осылайша құбылтып өзгертуі, оны әрлету әдетке айналған. Мәселен казіргі дыбыс микрафондары ескі микрафондардан әлде қайда жоғары денгейде. Жыл сайын дыбыс студияларына араналған ондаған плагиндер, бағдарламалар, электронды жаңа дыбыстар, рэктер, эквалайзеолер, микрафондар, преамптр шығарылуда. Бұл бір үлкен бизнестің көзіне айналған сыңайлы. Мәселен әлемнің түкір түкпірінде үлкен корпарциялар (мысалыға Sony Music, Apple, Microsoft, Yamaha music т.б.), компаниялар (BMG, Digico, Nexsus, Genelec, Roland, Newmann т.б.) бірнеше адамнан құралған техниканың тілін менгерген топтар, музыка саласын техникаландыруға ат салысуда. Бұндай маман иелерін дыбыс продюсерлері(дыбыс продюсер деген ат Қазақстанда көбінесе дұрыс емес мағынада қолданылады), дыбыс инжинерлері, дыбыс дизайнерлері және музыкалық бағдарлмаларды жазатын программистер деп атайды.

Техниканың музыка саласына кіруімен көп деген мәселелер шешіліп музыка сүйер қауымның қуанышына кенелді. Мәселен музыкалық қалта плейірін алсақ (iPod, Walkman т.б.). Бұрынғадай магниттік кассеталарды сатып алып немесе досыңнан бір екі күнге сұраудың қажеті жоқ болып қалды, тек жаңағы қалта плейіріңде блютуз немесе ИК порт болса болғаны, өзіңе ұнаған әуенді миллисекунд аралығында бір плейірден екінші плейірге еш бір сымсыз алмасуға болады. Плейірдегі музыканың сапасыда артты. Моно-Стерео ,3D, долби диджетал дыбыстар тек кинотеатрларда ғана емес өз плейіріңнің дыбыс ұлғайтқыштарынан ести аласың.

Кең ауқымды материалдарды сақтайтын құралдың (флешка, хард) пайда болуы зілдей кітаптарды, қағаздарды сонымен қоса видео және аудио таспаларын алып жүру керектігін жойып жіберді. Казір керек операңды, керек симфонияңды т.б. iPad, netbook, paketbook т.б.құралдары арқылы жолда, немесе кезекте тұрғанда қалтаңнан шығарып көзбен көріп құлақпен естуге болады. Интернеттің болуымен кезкелген шығарманы, арияны, романсты, әнді ескі буын әншілерінің немесе жаңа буын атақты әншілердің орындауында интернеттегі іздеу функциясын басумен табуға болады.

Музыка сабағында компьютерлік технологияларды пайдаланудың тиімділігі неде? Сабаққа дайындалуда тек ақпарат көздерін ұлғайтып қана қоймай, музыка әлемін тұтастай өнер әлемімен байланыстырып, оқу бағдарламасын тиімді меңгеруге қолайлы жағдай жасайды. Дәстүрлі бейнелеу техникаларындағы анимация, бейнелеу, дыбыс, еліктеу (имитация), қасиеттері компьютерлік бағдарламалардың гипертекстуальдылығы, яғни қабылдаудың барлық

түрлерінің (есту, көру бейнелік т.б.) тиімді дамуына жол ашады. Бұл сабақ мазмұнының сапасын аша түседі, әсіресе - презентациялау сабақ кезінде жаңа материалды баяндауда пәнаралық байланыстарды жандандыра түседі. Мысалы, «Әлем халықтарының музыкасы» деген тақырыпта музыкалық үзіндіні тыңдаған кезде сол аймақ немесе мемлекетті картадан тауып, географиялық орналасуын, басқа елдермен, теңіз және мұхиттармен шектесуін назардан тыс қалдырмауымыз керек. «Әлем халықтарының музыкасының аспаптары» деп аталатын бағдарламаның көмегімен оқушылар музыкалық аспаптардың пайда болу тарихы, қандай материалдан жасалағаны және сол аспаптың дыбысталуы мен ұлттарды бейнелеп бере алу мүмкіндігіне ие бола алады.

Әдебиеттер:

1. Auditory bubble . B u l l Michael. Investigating the culture of mobile listening: from walkman to iPod. In: Consuming music together: social and collaborative aspects of music technologies. Edit by Kenton O'Hara, Barry Brown. Springer, 2006, p. 134.
2. Uimonen H. Sorry, Can't Hear You! I'm on a Train!' Ringing Tones, Meanings and the Finnish Soundscape. — Popular Music, Vol. 23, No. 1 (Jan., 2004), p. 54.
3. Айзексон Уолтер. Стив Джобс, 2011, 332 б.
4. Құрманалина Ш.Х. Құзыретті маманға – нәтижеге бағытталған кәсіби білім // Жайық ұстазы, №2, 2008,18 маусым.
5. Мұханбетжанова Ә.М. Құзіреттілік тұрғыдан келуді қазіргі білім берудің әдіснамасы ретінде қарастыру. //Педагогикалық оқу орындарында құзіреттілік тұрғыдан білім беруді жүзеге асырудың өзекті мәселелері» атты республикалық ғылыми-практикалық конференция материалдары. - Орал, 2007

Myrzakulova M. K.

SOLUTIONS TO PROBLEMS IN THE PREPARATION OF THE ORCHESTRA CONDUCTOR IN KAZAKHSTAN

Мырзакулова М.К.

ПУТИ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ В ПОДГОТОВКЕ ДИРИЖЕРОВ ОРКЕСТРА В КАЗАХСТАНЕ

«Знание и профессиональные навыки – ключевые ориентиры современной системы образования, подготовки, переподготовки кадров. Казахстанцы должны стать высокообразованной нацией мира» – гласит Послание Президента Республики Казахстан [1].

Стремительные социально-экономические изменения в молодом Независимом государстве, как правило, требуют постоянной модернизации всех систем общественной жизни. Сегодня это коснулось не только системы образования, но и культуры, искусства. Неотъемлемой частью духовной культуры народа является народное творчество. Отсюда популярность и востребованность народных коллективов: оркестров и ансамблей. За счет активного привлечения казахстанских композиторов к написанию произведений для народного оркестра, оригинальных переложений для оркестра произведений из казахской, зарубежной и русской классики, инструментовок казахских кюев и народных песен, заметно обогатился репертуар оркестров казахских народных инструментов.

Во многих регионах Казахстана, где создаются оркестры и ансамбли существует востребованность в профессиональных дирижерских кадрах.

Между тем, профессия дирижера является одной из самых «молодых» специальностей в музыкальном искусстве. Поэтому она является теоретически наименее изученным и обоснованным видом музыкального исполнительства. Зачастую сегодня народным оркестром руководят музыканты, не имеющие дирижерского образования или исполнители-народники с дополнительной квалификацией в дипломе «Дирижер оркестра». К сожалению, дирижер с профессиональным базовым образованием «Оперно-симфоническое дирижирование», руководящий народным оркестром на сегодняшний день является редкостью.

Основателями казахского оркестрового дирижирования являются А.Жубанов, Ш.Кажгалиев, Н.Тлендиев, Ф.Мансуров. На сегодняшний день данная профессия стоит под угрозой «вымирания». Начнем разбор данной ситуации со среднего образования, то есть с музыкальных колледжей Казахстана. В отличие от колледжа КазНУИ предмет «Дирижирование» ведется у студентов других колледжей всех исполнительских специальностей, однако ведут данную дисциплину не профессиональные дирижеры, педагоги-

исполнители без опередеенной методики, те которые «когда-то» проходили, а может быть и вообще не проходили предмет «Общее дирижирование». Что касается КазНУИ, как в колледже так и в вузе предмет «Дирижирование» и «Общее дирижирование» преподают педагоги с базовым дирижерским образованием. Лучшие студенты колледжа сдают Государственный экзамен дирижируя оркестром и получают дополнительную квалификацию «Руководитель ансамбля, оркестра», это тот фундамент, который способствует им поступить в вуз. С этой квалификацией молодой дирижер имеет право руководить ансамблем, оркестром ДМШ и общеобразовательных школ, работать руководителем оркестра в казахских музыкальных драматических театрах. До перехода на современную систему бакалавриата в вузах исполнительским специальностям также присваивалась дополнительная квалификация «Дирижер оркестра». И с этой квалификацией дирижеры возглавляли оркестры, но это всего лишь дополнительная квалификация! Руководители общеобразовательных учреждений и ДМШ принимают на работу дирижером оркестра, ансамбля не дипломированного специалиста. Отсюда и результат – оркестровые коллективы школ не достигают высокого уровня оркестровой игры, культуры исполнения, «хромает» подбор репертуара и т.д. В XXI веке даже самодеятельные оркестры должны звучать на уровне. Значительно низкий уровень подобных учреждений представляется воможным увидеть на Республиканских конкурсах, Дельфийских играх в номинации «оркестры» и «ансамбли». Следовательно разумным решением данной проблемы может явиться запрос выпускников музыкальных колледжей имеющих дополнительную дирижерскую квалификацию.

Раньше прием на специальность «Оперно-симфоническое дирижирование» осуществлялся только с высшим образованием, а значит второе образование было платным. На эту специальность приходили осмысленно, уже состоявшиеся музыканты, а в наши дни, по новым стандартам образования, в дирижеры «берут» выпускников колледжей и специализированных музыкальных школ. Музыкальные вузы Республики Казахстан готовят оркестровых дирижеров высшего образовательно-квалификационного уровня: бакалавров (базовое образование) и магистров. Однако, по новым стандартам в магистратуру на специальность «Оперно-симфоническое дирижирование» принимают студентов, окончивших бакалавриат по исполнительским специальностям, по логике это неправильно...! Ведь, например на специальность «Композиция» в магистратуру никогда не примут выпускников «Народного отделения».

Профессиональная подготовка будущего дирижера – процесс сложный и многосторонний, включающий в себя как обретение немалого объема знаний, умений и навыков, так и личностное становление музыканта, который призван стать лидером творческого коллектива, повести его за собой, открыть для музыкантов оркестра значительные творческие перспективы, создать «команду», объединенную общими творческими устремлениями.

Проблема воспитания дирижеров оркестра злободневна и должна решаться комплексно, по разным направлениям. Попытаемся наметить некоторые пути решения данной проблемы:

1. Требуется объединение филармонического пространства столицы и регионов, а также необходимо активизировать творческие контакты педагогов-дирижеров между музыкальными образовательными учреждениями страны;
2. Включение номинации «Дирижирование оркестром» в Республиканские конкурсы среди музыкальных колледжей и училищ. Такие конкурсы будут способствовать к развитию в Республике самобытной казахстанской дирижерской школы, создадут программу продвижения молодых дирижеров. Одной из основополагающих целей проведения подобных конкурсов является объединение дирижеров – педагогов музыкальных учебных заведений Республики в выработке единого комплекса методик преподавания по предмету «Дирижирование». Вместе с тем, конкурс дирижеров явился бы масштабным явлением в популяризации дирижерского исполнительства Казахстана, которое в настоящее время по разным причинам находится на периферии культурного процесса.

Нельзя не отметить и частое разочарование будущих дирижеров в выбранной профессии, что является еще одной проблемой в развитии профессии дирижера. Зачастую к такого рода разочарованию приводит недостаток знаний в области дирижерского художественного творчества, неумелой организации, отсутствие выработанной методики работы с музыкально-инструментальным коллективом.

Вместе с уходящим старшим поколением дирижеров «стирается» культура профессии и харизматика дирижерского творчества, пониманием которой обладают далеко не все молодые дирижеры. Поэтому в колледжах и вузах искусств Республики необходимо создавать всесторонние условия для формирования профессиональной среды, способствующие созданию возможностей для становления будущих специалистов. Нельзя не отметить и потребность глубокой искусствоведческой базы: знание основ теории оркестрового исполнительства и ее практического применения, в частности, – умения обобщать и научно осмысливать сделанное. В этой же связи требуется владение исполнительскими технологиями в различных стилях, знание специфики исполнения народных кюев, песен, освоение концептуальных теорий и воплощение их в творческую жизнь, в общем, – все, что способствует становлению и профессиональному росту современного дирижера.

В современной системе обучения оркестровых дирижеров проблемными остаются многие аспекты методики и методологии профессии, вопросы развития дирижерского и художественного мышления, стилистическое воспитание и т. д. Отметим, что основным методом привития технических навыков дирижирования для учащихся музыкальных коллежей и училищ остается «личный показ» преподавателя. Копирование учащимися положительных и отрицательных моментов в технике дирижирования преподавателя приводит к тому, что профессорско-преподавательский состав кафедр оперно-симфонического дирижирования музыкальных Вузов сталкивается с трудно поддающимися корректировке многочисленными дирижерскими «почерками», ошибочными наработками. Но и в самих вузах проблема применения метода «делай как я…» не всегда находит свое разрешение, а иногда еще больше усугубляет ситуацию.

В учебной практике музыкальных вузов нашей страны типичным явлением при обсуждении переводных экзаменов по дирижированию является противоречивость мнений в оценке комплекса дирижерских данных студентов, слагаемых дирижерской техники, средств выразительности, технических приемов работы с оркестром и т. д., что говорит об отсутствии единых объективных параметров восприятия дирижерских качеств и навыков дирижирования студента, а также размытости самих оценочных подходов. Предпосылкой овладения навыками теоретического мышления, систематизации знаний, научного осмысления своей специальности и связанных с нею проблем является введение бакалаврского и магистерского экзаменов на присвоение соответствующих образовательно-квалификационных уровней с обязательной подготовкой и защитой научных работ.

Воспитывая дирижеров, необходимо стимулировать их активность, без которой немыслима подлинная самостоятельность. Таким образом, одной из главных целей в воспитании дирижеров является выработка умений самостоятельно овладевать репертуаром, не ограничиваясь отработкой произведений под контролем педагога. Под самостоятельностью имеется в виду умение студентов – дирижеров применять в своей домашней работе, полученные на уроках знания и навыки, творчески подходя к решению поставленных задач.

«Подспорьем» в решении рассматриваемой проблемы также можно считать привлечение электронных технологий. Компьютер, принтер, ксерокс для размножения партитур, музыкальный центр для прослушивания того или иного произведения, DVD-проигрыватель либо мультимедийный комплекс для просмотра с молодым дирижером классных занятий, различных выступлений, концертов, мастер-классов, записей как знаменитых музыкантов, так и своих собственных - все это несомненно поможет воспитать, выработать высокую сценическую культуру дирижера.

Приходиться констатировать, что одна из красивейших, вместе с тем сложных профессий – дирижер оркестра, сегодня к сожалению оказалась на периферии культурно-образовательного пространства. Мы верим, что в XXI веке профессионализм народных оркестров достигнет должного уровня, как когда-то об этом мечтал академик, основатель народного оркестра в Казахстане Ахмет Куанович Жубанов. В этой связи, нашим «долгом» является вложение в молодых дирижеров самого ценного опыта, лучшего багажа знаний и навыков. И когда «зазвучат» провинциальные коллективы, мы можем с полной уверенностью верить в будущее развитие высокого дирижерского искусства Казахстана – музыки жеста, музыки взмаха, музыки души...

Литература:

1. Послание Президента Республики Казахстан – Лидера нации Н.А.Назарбаева народу Казахстана. – Казахстанская правда// 14.12. 2012

2. Безбородова Л. Дирижирование – М.: Просвещение, 1985. 176 с.
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования / М.Канерштейн. – М.: Музыка, 1965.224 с.
4. Вагнер Р. О дирижировании. – Спб., 1900. – 97 с.
5. Гинзбург Л.М. На пути к теории.//Дирижерское исполнительство. – М.: 1976. С. 571- 620.
6. Мусин И.А. Техника дирижирования. – Л.: Музыка. 1967. 352 с.
7. Мусин И.А. О воспитании дирижера. Очерки. Л.: Музыка. 1987. С.247

Ospanova T.U.

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF MUSICOLOGY STUDENTS TRAINING

Оспанова Т.У.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ

Основу *музыковедения* – научной дисциплины, специализирующейся на теоретическом обобщении, осмыслении природы и сущности музыки составляет накопленные за многие века существования система объективных знаний о музыке и музыкальной культуре. По мнению Ю.В.Келдыша, музыковедение – это «наука, изучающая музыку как особую форму художественного освоения мира в ее конкретной социально-исторической обусловленности» [1,806]. Действительно, рассматривая музыку как одну из форм общественной идеологии, подчиненную общим законам социального развития, музыковедение вместе с тем требует глубокого и внимательного изучения ее конкретной специфики, что дает возможность активного воздействия на музыкальную практику и вооружает ясным пониманием задач и путей к их осуществлению. Пронизывая собой всю систему музыкального образования и воспитания, музыковедение исследует эффективность бытия музыки в обществе и с помощью музыкальной публицистики стремится совершенствовать ее организацию. Поэтому музыковедение можно понимать как *особую сферу общественного сознания и деятельности, промежуточную между искусством и наукой, связывающую художественное и научное познание, содействующее развитию музыкальной культуры общества.*

Музыковедение, как наука о музыке и одна из областей искусствознания, является одним из фундаментальных и сложных понятий, осмысление которого в контексте философского, общенаучного и художественного подходов, способствующих раскрытию содержательно-смыслового значения музыковедческой подготовки. Высший по направленности смысл музыковедческой подготовки, состоит прежде всего в *развитии личности, способной через искусство музыки постигать окружающую действительность, свой внутренний мир, многообразие проблем человеческого бытия.* Такое понимание ценностно-смысловых функций музыковедческой подготовки утвердилось благодаря влиянию философии, накопленного в ней опыта осмысления сущности музыки, искусства, их роли в жизни человека общества. Не случайно, еще древности Плутарх отмечал: «… философия одна в состоянии определить для музыки надлежащую меру и степень полезности» [2]. Философское знание призвано помочь выявлению ценностно-смысловых оснований объекта, уточнению его приоритетов и функций с точки зрения конкретной социокультурной парадигмы. В то же время, философия не может дать конкретные рекомендации по организации содержания музыковедческой подготовки, напрямую моделировать практические пути его осуществления. Значит, в контексте философского осмысления, в музыковедческой подготовке необходимо постоянно учитывать специфику музыки как особого вида духовного творчества человека и осознавать многогранность и даже парадоксальность музыки как объекта познания[3, 56] . До сегодняшнего времени обширное поле для исследователя представляют работы древнегреческих мыслителей, деятелей науки и искусства эпохи Возрождения, Просвещения и других последующих периодов исторического развития человеческого общества и культуры. По сравнению со своими великими предшественниками – Платоном, у которого музыка представляется как составное звено учения о государстве, Аристотелем, рассматривавшего музыку, как часть поэтики – выдающийся ученый Востока аль-Фараби придает ей значительно большую самостоятельность, определяя предметом изучения музыкальной науки саму практику. Так, на самых прогрессивных научных устремлениях его эпохи основано, например, *понимание самой сущности музыкального искусства как формы общественного сознания, как важнейшего социально-эстетического фактора,* понимания причинно-следственной связи

трех основных сфер музыкального искусства - исполнения, создания и теоретического его осмысления [4].

Одним из главных критериев совершенствования личности в музыкально-поэтическом наследии казахских акынов-жырау XУ-XIX веков было воплощение идеи *разума* в действиях, т.к. искусство акынов, кюйши, поэтов, жырау, благодаря гениальной интуиции, высоким и благородным идеалам, отражало в созданных произведениях свое время и жизнь. Философские, художественные взгляды складывались и определялись историческими, социально-политическими, культурными условиями. [5, 9]. Как мы видим, эволюция стиля акынов как система художественно-выразительных средств, приемов, была тесным образом связана с изменениями общей художественной направленности, эстетических навыков, мироощущения эпохи. В контексте этой эпохи происходила реализация собственной духовно-личностной концепции (модели), связанной с пониманием и эмоциональной оценкой смысла своего музыкального творчества, немыслимого без системы определенных взглядов, убеждений, знаний.

Выдающийся казахский мыслитель, поэт-просветитель Абай Кунанбаев (1845-1904) ставил превыше всех благ *знания*, утверждая, что «тот, у кого больше знаний … тот и обладает миром», «лишь знанием жив человек, лишь знанием движется век, лишь знание – светоч сердец!» [6, 6]. В размышлениях великого просветителя прослеживается мысль о значимости лучших человеческих качеств личности в овладении знаниями, а именно: стремление, увлеченность, интерес. «Стремление к истине, - отмечает он, - и постижение ее рождаются высоким сознанием; сознание же человека определяется его человечностью, умом и интересом к науке».[Там же].

В его философском труде «Слова назидания» прослеживаются глубокие раздумья о необходимости познавать окружающий мир, вычленять существенные стороны отношений между людьми, призывы к овладению знаниями, наукой. Достаточно привести еще несколько мудрых изречений Абая: «без науки нет блага ни на том, ни на этом свете», «простолюдин, прославленный за ум, выше царя, увенчанного счастьем» [7, 45-е слово]. Приведенные выше примеры подчеркивают особенности мировоззрения великих художников, которые были важны в их гуманистической, художественно-творческой направленности.

На сегодняшнее время, в гуманистической ориентации, как основополагающей позиции, диктуемой эстетической, духовно-нравственной сущностью самой музыки и процесса общения с ней, заметно пересечение музыковедения не только с философией, но и с педагогикой музыкального образования. Это значит, что в музыковедческой подготовке педагога-музыканта мировоззрение можно рассматривать в качестве особо важной и в определенной мере универсальной характеристики его личности, ядром его профессиональной культуры, связывающей в единстве духовно-нравственные, психологические и другие личностные качества. Мировоззрение педагога-музыканта обусловливает специфику профессионального взаимодействия с ведущими субъектами процесса музыковедческой подготовки (с музыкальным произведением и с обучающимися) и направлено на ценностно-смысловое постижение окружающей действительности и самого себя. В музыковедческой подготовке студентов одним из важных критериев является достаточно четкая и глубокая личностно-мировоззренческая позиция, выражающаяся в умении давать оценку, в определенных отношениях к событиям, тенденциям, трансформациям, происходящим в искусстве и музыкально-педагогической практике. С другой стороны, музыковедческая подготовка предоставляет возможность будущему педагогу-музыканту совершенствовать свой внутренний духовный и профессиональный мир, самосозидать его, в том числе моделировать процесс становления и развития собственного профессионально ориентированного мировоззрения.

Хотелось бы выделить основную значимость восприятия музыки в процессе музыковедческой подготовки педагога-музыканта, выражающемся в понимании содержания произведения. О сложности процесса восприятия в свое время указывали Е.Н.Назайкинский, В.В.Медушевский, В.Н.Холопова. Обобщенным понятием, сложившимся в недрах классического музыкознания, стал термин В.Медушевского «адекватное восприятие», предполагающее прочтение текста в свете музыкально-языковых, жанровых, стилистических и духовно-ценностных принципов культуры. [8,143]. Таким образом, формирование наиболее полного восприятия музыки происходит непосредственно в контексте анализа произведения. Что касается современной педагогики музыкального образования, то она располагает

значительными научными данными, которые необходимо актуализировать при исследовании проблемы формирования музыкального восприятия.

В основе сопряжения музыкознания со всеми другими науками, в том числе и с педагогикой музыкального образования лежат ключевые музыковедческие категории как музыкальная интонация, жанр, стиль, образ, пространство, время. Так, например, проходя в курсе «Истории казахской музыки» творчество композитора М.Тулебаева, в первую очередь, отмечаются *стилевые* особенности, как гениальная простота с высоким профессионализмом; самобытный колорит в яркой национальной окрашенности; возвышенное и восторженное восприятие действительности; удивительный мелодический дар, тонкий лиризм; особое поэтическое видение мира, яркость языка; своеобразное развитие музыкальной фразы; типичное кульминационное построение. Можно привести цитаты, высказывания, проиллюстрировать стихи, произведения изобразительного искусства и т.д. Студенты также узнают основные факторы формирования его стиля как глубокое знание жизни народа, влияние традиций русской музыки (в частности, А.Бородина), обобщение достижение его современников – А.Жубанов, Е.Брусиловский, Л.Хамиди. [9, 64]. Говоря о *жанрах* в творчестве выдающегося казахстанского композитора, отмечают особенность, характерную для произведений композиторов Казахстана, начиная с 30-х годов прошлого века, как использование традиционных фольклорных жанров казахской музыки в западно-европейских мировых жанрах (айтыс в опере «Биржан и Сара», в кантате «Огни коммунизма», кюй в III акте оперы «Биржан и Сара»). Следует упомянуть и об *интонации* в его музыке, как, например, опора на народную песенность, опевание устойчивых ступеней, закрепление квинты в ладу, использование параллельно-ладовых построений, широкий диапазон как бы летящей мелодии. Приводя эти примеры, мы убеждаемся, что для полного раскрытия творческого облика композитора, художественного содержания произведений необходима опора на важнейшие общеискусствоведческие категории, перечисленные выше. В современной практике подготовки будущих педагогов-музыкантов накоплен определенный опыт экстраполяции, адаптации, педагогического переосмысления этих категорий к условиям музыкально-практической действительности, что дает возможность формирования того или иного подхода к содержанию и методам музыкального образования.

Для музыковедения, составляющего одну из основ профессиональной подготовки педагога-музыканта, установившиеся подходы к художественной культуре как целостной человеческой деятельности открывают новые возможности. Смысл этого обогащающего воздействия состоит в том, что музыковедение получает новые импульсы для *перехода от науки, обслуживающей достаточно замкнутую профессиональную жизнь, к науке, ориентированной на многообразные потребности художественной культуры общества, в том числе – на проблемы, связанные с профессиональной подготовкой педагога-музыканта.*

В контексте обозначенной темы данной статьи закономерно возникает вопрос о взаимоотношении искусства (музыкального) и педагогической науки, тем более что в познании человеком окружающего мира наука и искусство являются равнозначными по значению моделями. Искусство, как внушительная по масштабам часть общечеловеческого опыта, должно находиться во взаимосвязи с живой педагогической реальностью, стать значительным феноменом для педагогической науки. С другой стороны, расширение и углубление связей педагогики со сферой музыкального образования способствует обретению последним большей «дидактической устойчивости». Мы считаем, что музыкальное искусство и арсенал педагогических средств, используемый в образовании для его постижения являют собой не столько «частность», сколько важную и неотъемлемую часть целого - теории и практики в единстве.

Искусство и педагогика, обмениваясь своими ценностными смыслами, не только дополняют, но и обогащают друг друга, ведя непрерывный диалог с окружающей педагогической и культурной действительностью для более пристального и глубокого постижения человека. Педагогический потенциал искусства состоит в том, что оно открывает путь к освоению эмоционального опыта – для поисков критериев нравственного и безнравственного, формирования эмоционально-ценностных критериев личности как стимула действий, как ощущения «смысла жизни». Два многомерных, информационно насыщенных смысловых блока – искусство и образование – заключают репродуктивный (сохранение памяти культуры), так и продуктивный (наращивание памяти культуры) потенциал осмысления, что важно учитывать в музыковедческой подготовке педагога-музыканта.

Сегодня все более очевидной становится роль не только «научно-понятийного» познания, но и «непонятийного», основанного на эмоционально-чувственных, интуитивных проявлениях личности, ее сознания. Обладание специальными знаниями, позволяющими проникать сквозь внешнюю грань музыкальной формы в ее внутренний мир, в сокрытые в ней смыслы и ценности, не всегда оказывается достаточным для постижения глубинной сущности музыкального искусства. Необходимо еще осознавать многогранность и даже парадоксальность ее как объекта познания.

Резюмируя вышеизложенное, выделим следующие методологически значимые моменты:

-основной целью музыковедения является воссоздание целостной картины развития музыкальной культуры в тесной взаимосвязи различных ее сторон и в зависимости от изменений условий жизни общества. Следовательно, заслуживают внимания *онтологические и логические аспекты музыкально-исторического знания;*

-на формирование знаний большое влияние оказывают *мировоззренческий и аксиологический* аспекты;

-важной особенностью музыковедческой подготовки является единство теоретико-мыслительных, эмоционально-интуитивных, нравственных и других сторон индивидуального сознания личности. Отсюда значимым является *постижение субъектом познания своей личностной и профессиональной индивидуальности;*

-в музыковедческой подготовке важную роль играет *синтез с другими видами искусства* в связи с общеискусствоведческими категориями как стиль, жанр, интонация, художественный образ и т.д.;

-одной из основных задач музыковедческой подготовки педагога-музыканта является *формирование целостности сознания, знаний, а также «человека культуросозидающего типа».* Только в этом случае, будущий специалист осознает себя субъектом культуры, главное предназначение которого – познавая общечеловеческие духовные ценности, познать, прежде всего, самого себя, как уникального носителя этих ценностей.

Литература:

1. Музыкальная энциклопедия. М.:Советская энциклопедия, 3 том, 1976, с.806.
2. Мысли и изречения. /Сост. С.Х.Карин. – Алма-Ата, 1964.
3. Щербакова А.И. Музыкальное образование как пространство духовной свободы творческой личности. /Материалы Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура и образование: актуальные проблемы и перспективы развития».
4. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии.-Алматы: Ғылым, 1992.
5. Джумалиева Т.К. Казахские акыны: Восток-Запад, в контексте единого культурного пространства. Алматы, 2010, 230 с.
6. Шаймерденова К. Педагогические взгляды Абая Кунанбаева. – Алма-Ата: Рауан, 1990.
7. Абай. Книга слов. Алматы, 1992.
8. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» //Восприятие музыки: Сб.статей. – М., 1980.
9. Джумалиева Т. Опера «Биржан и Сара»: к вопросу традиции и новаторства /Мукан Тулебаев. Сборник научных статей, посвященных 80-летию со дня рождения композитора. – Алма-Ата, 1992.

Rudneva T. N.

INTERPLAY OF PSYCHOLOGICAL AND PHYSIOLOGICAL ASPECTS AT THE BEGINNING STAGE OF VOICE'S TRAINING

Руднева Т.Н.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

Психология творчества в области вокального искусства мало изучена и все же имеются материалы современных исследований высшей нервной деятельности, которые позволяют интегрировать некоторые особенности формирования вокальной школы с позиций психологии и физиологии высшей нервной деятельности во взаимосвязи.

Вопросы психологии в вокальной педагогике, как правило, рассматриваются в связи с художественно-интерпретационными задачами, стоящими перед певцом-исполнителем. Задачи

вокально-технического развития певца носят сугубо практический, индивидуальный характер выработки определенных взаимосвязей между органами голосообразования и развития техники.

Вместе с тем, при решении вокально-технических задач мы сталкиваемся с конгломератом различных особенностей, теснейшим образом связанных с ВНД певца: формирование условно-рефлекторных связей в управлении голосовым аппаратом, психологические особенности формирования представлений о характере звучания голоса, тактика работы со студентом, связанная с индивидуальными особенностями его нервной системы и многое другое.

Перед педагогом и обучающимся должен стоять вопрос не только о высокой степени владения техникой пения, которая дает простор для реализации художественных и исполнительских задач, но и то, что само формирование эталонного звучания голоса должно опираться на психические представления и определенные психофизические особенности их реализации.

В одной статье рассмотреть все задачи психологических аспектов формирования вокальной культуры студента практически не возможно, так как психофизиологический акт пения включает в себя такое большое количество компонентов, что не может быть описан простой схемой двигательного акта. Это – реализация в звуке образных представлений, выработка взаимосвязей между различными системами и органами, доведение их до степени автоматизма и т.д. Мы остановимся только на первоначальных и наиболее важных на наш взгляд, с которыми сталкивается студент в начальный период своего обучения сольному пению при формировании вокально-технических навыков.

При вокально-техническом обучении студента педагогу приходится решать три основных задачи:1) выработка осознанной идеальной потребности формирования звука определенного качества; 2) особенности поведенческого акта при певческой фонации; 3) осознание динамического стереотипа двигательной деятельности певца.

Инициатива в создании у студента певческих взаимосвязей между органами голосообразования и контроль за их деятельностью, долгое время принадлежит педагогу. До овладения студентом определенной координации в работе ротоглоточного канала, гортани и дыхания трудно рассчитывать на получение необходимого акустического эффекта. Многие особенности еще не осознаются и не всегда связываются с качеством звучания. Психологически перед начинающим певцом стоит обычно общая цель – научиться «правильно петь». На начальном этапе критерии «правильного пения» недостаточно ясны студенту. Его представления могут быть какими угодно, поэтому цель «научиться правильно петь», в значительной мере для него абстрактна. В процессе обучения любая цель должна быть понятной, конкретной и контролируемой педагогом с определенных позиций.

Основной целью всего вокально-педагогического процесса является достижение эталонного звучания тембра голоса поющего. Имея осознанную и хорошо представляемую цель, сравнивая собственное звучание голоса с представляемым, у певца есть возможность, связать воедино, психофизиологическую установку и планируемый акустический результат. Это позволяет певцу регулировать свои действия. При этом, основополагающим фактором для студента как участника процесса обучения, является его поисковая активность в достижении эталонного звучания тембра голоса.

Почти все установки, которые педагог предлагает студенту, при их реализации находят отражения в тембре его голоса. Качество тембра является критерием правильности или неправильности голосообразования. Различные недостатки певческого звукообразования являются для опытного педагога сигналом конкретного неблагополучия в работе органов голосообразования.

Главная задача педагога – формировать у студента представления об эталонном звучании и потребности достичь его. «Тембр голоса индивидуальное качество, поэтому представления педагога и студента должны быть не только общими, но и частными, зависящими от индивидуальных качеств и возможностей данного певца» [1, 18].

Вырабатывая у студента представления об идеальном звучании, педагог должен пользоваться всеми ему доступными средствами. Это и показ голосом, и знакомство ученика с лучшими образцами вокальной музыки, то есть слушание концертов мастеров искусства и их записей. Все это должно сопровождаться анализом, который выделяет и достоинства и

недостатки звучания. В отношении критерия оценок педагог и ученик должны стать единомышленниками и на это необходимо направить все усилия педагога.

С формированием психического представления о звучании певческого голоса теснейшим образом связана вторая задача – найти средства воплощения этого образа в звучании. Здесь действия педагога и студента дополняют друг друга. На данном этапе для студента основополагающей становится ориентировочно-исследовательская деятельность, которая побуждается необходимостью проверить существующую информацию, пропустить ее через себя, найти оптимальный вариант решения задачи, устранить неясности. Слуховая и мышечная память активизируется и подсказывает ему отпечатки-образы из множества запечатлений.

Студенту следует предоставить возможность поиска различных приемов, но под контролем педагога, анализирующего и расшифровывающего как сами приемы, так и результаты их использования. Ориентируя его на правильное звучание, педагог «отсекает» все мешающие дефекты голосообразования, добиваясь необходимых результатов различными способами.

Вокальная педагогика накопила достаточно практического и методического опыта в формировании и развитии певческого голоса: особенности организации ротоглоточного канала, концентрический, фонетический и фонопедические методы работы, различные приемы сольмизации и вокализации, дыхательная установка и т.д.

Не нужно думать, что заданный и сформировавшийся психический образ «идеального» звучания и средства его воплощения неизменны. По мере совершенствования ученика, как с точки зрения обогащения его художественного мышления и опыта, так и с точки зрения его вокально-технической оснащенности возрастает потребность в сохранении и развитии накопленного певческого опыта, стремление к дальнейшему совершенствованию средств и расширению кругозора для решения новых, все более сложных задач. Певец совершенствует себя как художник и мастер вокальной техники всю жизнь.

Ставя перед учеником какую-либо задачу, нужно помнить, о том, что активизация его поведенческих реакций тесно связана с деятельностью вегетативной нервной системой, которая чутко реагирует на непосредственные эмоциональные переживания учеником существующей или ожидаемой ситуации. Большую роль в связи с этим играет стимулирование поисковой деятельности, положительная и отрицательная оценка результатов, проявление со стороны педагога большой заинтересованности в достижении цели. В основе этого процесса не может лежать механическая корректировка деятельности голосообразующего аппарата. Работа ученика и педагога должна быть совместной и активной, а стимулы должны быть для ученика значимыми.

Важную роль играет признание успехов ученика окружающими. Результаты деятельности должны выноситься на аудиторию, так как общественное признание тоже является потребностью будущего музыканта.

Поведенческий акт, как известно, инициируется на основе нескольких афферентных возбуждений. До принятия студентом самостоятельного решения необходимо начать целенаправленную деятельность, анализ и синтез афферентной информации, то есть задач, поставленных педагогом, которые является средством мотивационного обучения. Задача поставленная педагогом должна соответствовать потребности ученика, быть ясной и конкретной, учитывать его возможности и предполагаемые перспективы развития, предыдущий хороший или плохой опыт ученика, тип его ВНД, лабильность его нервной системы – способность к быстрым перестройкам.

В процессе работы здесь необходимо вычленить главную задачу достижения какого-либо результата и промежуточные задачи «подстройки» голосового аппарата. Они не должны уводить ученика от необходимости выполнить главную задачу. Однако у ученика могут быть некоторые особенности голосообразования, которое мешают ему выполнить эту задачу. Возникает необходимость устранить эти особенности и педагог ставит дополнительную задачу, так как основная задача является достигнутой.

Дополнительная задача должна быть психологически связана с доминантой, которая должна постоянно подкрепляться – это обстановочная ориентация. При решении данной задачи играют большую роль не только внешние условия, но и способность, так или иначе, на них реагировать – как в зависимости от особенностей нервной системы, так и от уровня активации коры мозга.

Под обстановочной ориентацией в нашем случае следует понимать, например, акустические особенности помещения, в котором поет певец. При неблагоприятных условиях акустики помещения – отклонений от некоторого оптимального уровня реверберации могут нарушаться обратные связи в слуховом анализаторе, и певец теряет координацию между органами голосообразования, наработанную ранее. Неблагоприятными могут быть и состояние голосового аппарата, и обстановка в вокальном классе – степень психологической совместимости педагога и ученика, и предполагаемый материал упражнений, произведений и т.д. Обстановочная афферентация анализируется мозгом, и этот анализ опирается на опыт сенсоро-моторных схем, образовавшихся ранее и фиксированных памятью студента. Мозг исследует сенсорную информацию о воздействии на организм различных факторов, сравнивает их с хранящимся в памяти опытом, избирательно фильтрует ее и находит целесообразную реакцию. Хранящаяся информация тоже прошла в свое время «естественный отбор» и критерием при этом выступали эмоции. Эмоциональные ситуативные переживания, основанные на оценке результатов поведения, на его различных этапах, побуждают субъект действовать в этом направлении, или, напротив, отвергать его.

В силу ряда причин функциональное состояние певца может способствовать или не способствовать поведенческой реакции на внешние условия. В первую очередь это зависит от активности коры головного мозга, а так же и от избирательной работы отдельных систем. Кроме того, функциональное состояние зависит и от начального уровня активности. Речь идет о режиме певца и состоянии его нервной системы к началу занятий. Отсюда возникает ряд особенностей нервно-психической гигиены ученика. Режим труда и отдыха должен быть правильно сбалансирован и затраченная энергия восстановлена. Певец должен быть на занятиях здоровым, отдохнувшим и спокойным.

Поисковая активность в поведенческом акте вокалиста значительна и касается самых различных сфер предыдущей деятельности. Нельзя расценивать использование арсенала памяти только с точки зрения предыдущего двигательного опыта произносительных органов, чтобы на его основе решить узкую проблему конкретного певческого произнесения в данный момент. В арсенале памяти совмещаются и двигательная память, и образная память звука, и предыдущий опыт певческого звукообразования, и представления о возможности голосового аппарата выполнить полученное задание, и возможные средства достижения цели.

В памяти зафиксировано не только то, что может быть полезным, но хранится и отрицательный опыт вокалиста. Важной является и память об эмоциональном подкреплении этого опыта. Певец не черпает в памяти ответы, а вырывает их. По сути дела начинается мышление – мысленное моделирование событий.

Ученик не только использует арсенал своей памяти, но и постоянно пополняет его за счет поисковой деятельности и новых представлений, которыми он затем пользуетесь при решении поставленных задач. Память постоянно перерабатывает полученную информацию. В этом процессе играет роль не только активность ученика, но и творческая активность педагога, который выявляет противоречия, сходства и различия, характеризует ученику процесс поиска существующих положений вокальной науки и практики. В результате этого процесса дальнейшая работа педагога облегчается, так, как ему известно, что в памяти ученика хранится соответствующая информация.

На протяжении времени обучения между педагогом и учеником образуется конвенциональный язык, в формулировках которого кроется описание большинства важных приемов вокальной педагогики, ощущений, образных представлений. Чем богаче этот язык, тем богаче арсенал памяти и результативность его использования.

Важным моментом является необходимость существования ассоциаций и ярких образных представлений. Отложившись в памяти, они являются самым большим подспорьем в поисках оптимального варианта, так как содержат в себе целый комплекс физиологических особенностей воплощения психических представлений.

Образные представления в процессе вокальной работы занимают очень большое место. Вместе с тем, в процессе выработки правильного голосообразования играет и использование смысловой памяти. В нашем случае правильнее ее назвать словесно-логической. Работая с учеником, который характеризуется с точки зрения частных типов ВНД как мыслительный тип, отличающийся наклонностью к отвлеченному словесному мышлению, педагог прибегает к расшифровке многих положений вокальной методики, выстраивая их в логической последовательности для осознанного действия учеником.

Однако, как мы знаем, крайних типов ВНД практически нет. Есть большая или меньшая предрасположенность среднего типа к тому или другому – художественному или мыслительному типу. Речь должна идти не о взаимоисключающих методах настройки голосового аппарата, а о дополнении их друг другом. Кроме того, представители мыслительного типа, оперируя понятиями и словесными формулировками, способны представлять их в виде наглядных ярких образов. Работая с представителями мыслительного типа, не следует забывать и пытаться вызвать образные представления, дополняя ими словесно-логическую память. И действительно, наряду с существующими объектами и описанными в вокальной науке явлениями, которые можно объяснить особенностями физиологии или акустики, существуют обычно их образные эквиваленты.

Как словесно-логическая, так и образная память тем богаче, чем большим количеством представлений владеет ученик, воспринимая различные особенности и описывая их. Она связана с шириной кругозора, развитием ученика, богатством его духовного мира и даже с особенностями языка, на котором он говорит.

Несмотря на то, что в систему вовлечены многие элементы, которые находятся на более низком уровне, главным организатором голосообразования выступает кора больших полушарий – ее высшие отделы.

В процессе соответствующей тренировки появляются многие взаимосвязи рефлексов, которые становятся двигательными навыками. Именно поэтому при работе с учеником необходимо не только подкреплять основную задачу, но и фиксировать внимание на частных, рассматривая их как выработку определенных условнорефлекторных связей, которые будут входить в систему динамического стереотипа.

Выработка динамического стереотипа – это есть выработка того сложного заученного рефлекса, которым является вокально-техническая школа. «Закрепленные последовательность действий и системность движений облегчают осуществление целостного двигательного акта при соблюдении ряда условий, существовавших ранее и достаточно хорошо подкрепленных» [2, 16].

Динамический стереотип у человека образуется довольно быстро, чему способствуют сенсорные связи, возникающие между корковыми пунктами условных раздражителей, а не только между условным раздражителем и представительством в коре безусловного рефлекса.

И второе – успешнее вырабатываются эти связи при наличии словесных раздражителей. При выработке у ученика системы последовательных двигательных актов педагогу необходимо каждый из них связывать с определенным словесным раздражителем. В результате этого можно добиться, что вся цепочка связей будет осуществляться с подачи первого словесного раздражителя. Конвенциональный язык, существующий между педагогом и учеником, следует рассматривать как словесные стимулы, способствующие выработке динамического стереотипа.

Весь процесс выработки динамического стереотипа можно охарактеризовать следующим образом: выработка певческой установки органов голосообразования, правильного вдоха, работа над голосообразованием, создание стереотипа звуков речи в пении и их различных сочетаний и др. Соединение фонетики пения с певческой установкой в максимально возможных сочетаниях звуков – единственная возможность быстро реализовать на практике наработанные приемы голосоведения. Попытка работать с певцом над тремя-четырьмя гласными, как часто делается, приводит к тому, что, даже понимая правильно процесс певческого голосообразования, певец, не выработав стереотипы певческой фонетики, страдает от «пестроты» гласных и не может воспользоваться тем, чему научился в отношении техники голосообразования.

Стремление певца сформировать звук определенного качества осуществляется в двигательном процессе. Данный процесс необходимо рассматривать в двух аспектах. Первый аспект – формирование начальных установок – поза певца, вдох, вдыхательная установка при определенной организации ротоглоточного канала. Второй аспект − атака звука, звуковедение и осуществление «певческой речи» (термин В. Морозова) со всеми ее особенностями, существующими в пении. Речь идет о произносительных особенностях, которые несомненно есть в пении, хотя и в ослабленном виде (редукция) и о выравнивании «разногромкостных» гласных. Сюда же можно отнести и особенности, связанные с эмоциональностью исполнения − изменяющиеся тембр и динамику звука, а также его опору.

Для образования правильного певческого звука должны быть созданы начальные предпосылки. Прежде всего, это певческая установка – закрепление части скелета певца в

определенном положении. Как известно из практики вокальной педагогики, певец должен стоять прямо, на обеих ногах, с развернутыми плечами, голову держать прямо, живот подобрать и т.д. Смысл всего этого имеет и научное обоснование – физиологическая антенна.

Это поза очень близка правильной жизненной позе здорового человека, который не имеет отклонений от нормальной физиологии – таких, например, как сколиоз, низкий тонус поперечно-полосатых мышц корпуса и т.д. Она поддерживается тонусом определенных мышц и в ней заложена также возможность реакции при перераспределении нагрузки на различные мышцы, чтобы сохранить эту позу.

К сожалению, как и в жизни, встречаются отклонения от оптимальной позы человека, так и в пении. Выработке певческой позы и ее поддержанию нужно придавать особое значение. Перенос тяжести на одну ногу, искривление корпуса, влияющее на положение диафрагмы, «запавшая» грудь, наклоненная или задранная голова − все это, будет мешать созданию певческой установки и правильной фонации.

Сохранению правильной позы способствуют врожденные, так называемые установочные рефлексы – статические и статокинетические. Вместе с тем, при воспитании певца коррекция позы осуществляется и условно рефлекторно, врабатываясь в тесной связи с остальными певческими установками. Она включается не только как физиологический, но и образный компонент в начальную певческую установку.

Следующие компоненты начальной установки – костно-абдоминальный вдох и его фиксация – вдыхательная установка, являющаяся фоном, на котором осуществляется певческое голосообразование. Она определенным образом организует ротоглоточный канал, гортань и дыхание. Расширившиеся при костно-абдоминальном вдохе нижние ребра позволяют диафрагме сохранять тоническое состояние и включаться вместе с собранными мышцами брюшного пресса. Начальная поза и костно-абдоминальный вдох усваиваются учеником, но вдыхательная установка – один из определяющих моментов в оперно-концертной манере пения, усваивается трудно и при пении наибольшее количество ошибок связано именно с ней. Ни физиологически, ни психологически она до обучения пению не иметь в памяти ученика аналогий и кажется ему противоестественной. Однако на другой основе опора дыхания не вырабатывается. В представлении ученика она должна ассоциироваться не с «задержкой дыхания», как это часто бывает, а с «памятью вдоха», с сохранением «дыхательного коридора», который образуется открытой глоткой и поднятой небной занавеской.

В комплексе все компоненты создают целостное ощущение единого голосового аппарата, готового к певческой фонации.

На начальном этапе вокального обучения вся певческая установка должна контролироваться и непрерывно подкрепляться преподавателем. У ученика должна выработаться рефлекторная цепочка последовательных действий подготовки к фонации, которую нужно довести до степени автоматизма. Как только из этой цепочки выпадает какое-либо звено, вся настройка пропадает. Более того, если ученик видоизменяет какой-то компонент, сохраняет его лишь в общих чертах, происходит сбой настройки всего певческого аппарата.

Именно на эти начальные психолого-физиологические установки, которые являются доминантными в певческом процессе, мы хотели обратить внимание вокальных педагогов и начинающих вокалистов.

Литература:

1. Клименко А.И. Тайная сила исполнительства. М.: Перо. – 2011.
2. Федорова-Гальберштам А.М. Музыкальная психология. М.: Человек − 2012.

Sagatova Aigul

MODERN ASPECTS OF PLAYING DOMBRA AT UNIVERSITIES

Сагатова А.Ж.

СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВУЗОВСКОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМБРЕ

Казахский народный инструмент домбра занимал и занимает особое положение в культурной жизни народа. «В миропонимании казахов домбыра собирательно воплотила в себе ценности всех искусств: прикладного, исполнительского, песенно-поэтического. Как инструмент, просветляющий душу, оберегающий от плохого, обладающий волшебной силой,

домбыра всячески украшалась (перьями совы, колокольчиками и т.п.), занимала почетное место в доме»[1,13].

В современной музыкальной жизни страны домбра приобрела широкую популярность как в жанре сольного, так и ансамблевого исполнительства. К тому же, этот инструмент, являясь неотъемлемой частью культурного феномена казахского народа, служит фундаментом оркестра казахских народных инструментов со дня его основания. « В 1933 году одиннадцать студентов Алматинского музыкально-драматического техникума под руководством А.К. Жубанова объединились в небольшой домбровый ансамбль… Несмотря на свою простоту и даже примитивность, этот небольшой домбровый ансамбль явился зародышем казахского национального оркестра, получившего широкое общественное признание на I Всеказахстанском слете деятелей народного искусства в июне 1934 года.» [2,14]

Обучение игре на домбре проводится на всех уровнях и ступенях музыкального образования от детских музыкальных школ до вузов. Поэтому инструментальное исполнительское искусство на домбре сегодня является важным компонентом, как казахстанской культуры, так и музыкального образования.

В настоящей статье выявлены ряд практических проблем, которые необходимо решить музыкальному обучению на домбре по специальности «Музыкальное образование», которое бы способствовало профессиональному росту студентов в вузе.

В практической работе, в первую очередь, необходимо осознавать значение традиционной музыки и её инструментария как носителя национальной казахской культуры, и поэтому обучение на домбре является важным фактором патриотического и художественно-творческого воспитания студентов.

Современная практика преподавания на домбре показывает, что, несмотря на значительные достижения в подготовке специалистов, в учебно-методической и научной литературе не получил достаточного обоснования передовой практический опыт. Так, в процессе обучения на инструменте домбра ограниченно применяются новые педагогические технологии, не учитываются современные тенденции исполнительства, не в полной мере изучены специфические особенности обучения игре на казахских народных инструментах. Достаточно остро ощущается недостаток как учебного, так и яркого, самобытного учебного репертуара, соответствующего современным потребностям обучения.

Существующие опубликованные школы игры на домбре Л.Хамиди, Б.Ғизатов [3]; А.Жайымов, Б.Ісқақов, С.Бүркітов [4] и другие учебные пособия и рекомендации Х.Тастанов [5]; Ө.Спанов [6]; А. Жайымов [7] используются в педагогической практике. Однако, в полной мере, названная учебная литература уже не отвечает требованиям современного отечественного музыкального образования, которое предполагает формирование широкого круга компетенций, необходимых для дальнейшей профессиональной деятельности специалистов. Тем более, что в последние годы заметно повысились требования к качеству подготовки музыканта-педагога, что соответственно требует особого внимания к его квалификации и домбровому репертуару.

Таким образом, определим круг проблем, стоящих перед запросами современного обучения в классе домбра специальности «Музыкальное образование». Тем более, что существующее положение дел в обучении игре на казахских народных музыкальных инструментах показывает необходимость обновления содержания образования в этой сфере. Так, совершенствование процесса обучения игре на домбре, достижение современного уровня педагогических и исполнительских требований в подготовке музыкантов-педагогов смогут создать условия для их творческой реализации.

На основе личного педагогического опыта автора, многолетние наблюдения практической деятельности музыкантов-педагогов, в рамках открытых уроков, мастер-классов, семинаров, научно-практических конференций, а также конкурсов различного уровня и масштаба предлагаем комплекс мер, направленных на качественное обновление обучения на домбре специальности «Музыкальное образование». В первую очередь они направлены на эффективное формирование у студентов знаний, умений, навыков, профессиональных и общепрофессиональных компетенций в соответствии с требованиями ГОСО РК 3.08256-2011 по специальности 5В 010600 - «Музыкальное образование».

Нами разработаны специальные методики, в полной мере учитывающие как индивидуальность обучающихся, так и конструктивные особенности инструмента, эстетические критерии звучания, усложнившиеся современные требования в отношении

репертуара и профессионализма музыкантов-педагогов. При этом необходима разработка особых подходов к техническому уровню домбриста, основанных на выработке развития исполнительской техники. В данном случае нами выявляются слабые технические стороны обучающихся, для чего планомерно вводятся технические элементы, способствующие усовершенствованию постановки обеих рук, которые требуют особой работы. Например: преодоление связи между 3 и 4 пальцем левой руки, неправильное звукоизвлечение штриха вверх правой руки, неправильное положение кисти левой руки на грифе.

Работа над стилевыми особенностями произведений разных исполнительских школ домбровой традиции является одной из важнейших задач, стоящих перед вузовским обучением. Классические кюи, принадлежащие разным эпохам и стилям, представляющие ценность с художественно-эстетических позиций, требуют большой творческой работы, как со стороны преподавателя, так и студента. Ведь каждая отдельно взятая исполнительская школа имеет свои неповторимые особенности, как пишет об одной из школ известный этномузыковед Шегебаев П.Ш.: «Особая роль в формировании индивидуального стиля кюйши принадлежит штриховой технике исполнителя. Курмангазы выработал совершенном новые приемы звукоизвлечения. Штриховой технике, используемой в его кюях, свойственна большая амплитуда движения правой руки, т.е. размашистые удары по струнам» [8,14].

Первостепенное значение при этом имеет слуховое освоение произведения, которое дается как в аудио-записи, так и в исполнении педагога. Одним из методических приемов является одновременная игра студента и преподавателя, в которой отшлифовываются штриховая техника, весомость и полнозвучность звучания, характер произведения.

Важно в обучении на домбре не забывать о расширении музыкального кругозора и эрудиции студентов. Получение разнообразного музыкального опыта в обучении музыканта-педагога, как известно, происходит посредством интеграции различных дисциплин общепрофессионального (музыкальная литература, гармония, сольфеджио, анализ музыкальных произведений) и профессионального (ансамбль, концертмейстерский класс, фортепиано, дирижирование). В классе же домбры должен формироваться высокий уровень художественно-творческой индивидуальности. Развитие исполнительства на домбре в контексте сочетания традиционно применяемых методов обучения способствуют пополнению музыкального багажа и расширению кругозора студентов.

Решая современные проблемы обучения на домбре необходимо стремиться к оптимизации процесса. В этом плане важны: выбор специального репертуара, применение усовершенствованных технических приёмов, способы организации игрового аппарата, усиление роли ансамблевого музицирования. При этом основным условием обучения игры на домбре является модернизация содержания образования и его методического обеспечения. Как известно, достижение современного уровня требований в сфере обучения и успешное формирование у будущих музыкантов-педагогов полного объёма профессиональных компетенций, готовности к творческой реализации. Это в свою очередь предполагает разработку специальных рекомендаций, направленных на повышение профессиональных умений, знаний и навыков, развитие эстетического вкуса, активизацию личностно-профессиональных качеств (инициативность, самостоятельность), творческого подхода к учебной деятельности в классе домбры.

Значительно повысить современный уровень подготовки в классе домбры может обновление на основе обобщения передового педагогического опыта, накопленного в различных исполнительских специальностях. Так, новые подходы к техническому развитию домбриста, базируются на совершенствовании штриховой техники, планомерной постановке технических задач и усовершенствовании технических приёмов.

Проблема учебного репертуара может быть решена посредством обновления списка произведений, отвечающих запросам современного домбрового исполнительства и его основным тенденциям. А именно, усложнение образно-смысловой и виртуозно-технической сторон репертуара, расширение звуковой, штриховой палитры инструмента, введение новых исполнительских приёмов. В репертуаре должны преобладать классические кюи разных региональных школ и традиций, с обязательным изучением современных произведений, созданных специально для домбры.

Получение разнообразного исполнительского опыта в интеграции различных дисциплин общепрофессионального и профессионального циклов будет способствовать формированию высокого уровня художественно-творческой индивидуальности современного

студента. Применение специальных приёмов, основанных на разных методах будет способствовать детализированному исполнительскому плану в особой исполнительской редакции.

Сегодня, исполнительство на казахских народных инструментах вышло на новый этап развития, который характеризуется ростом профессионального мастерства исполнителей, усложнением учебного и концертного репертуара, расширением технического арсенала инструментальных возможностей. В соответствии с ГОСО поставлена сложнейшая задача подготовки современного музыканта-педагога – высококомпетентного специалиста, личности, способной к творческой реализации в новых условиях Казахстана.

Решение этой задачи зависит от пересмотра многих устоявшихся традиций музыкально-исполнительской подготовки. Успешное формирование у обучающихся полного объёма необходимых профессиональных компетенций во многом зависит от создания условий для преемственности в музыкальном обучении и воспитании на каждой ступени образовательного процесса. Однако на практике в сфере обучения игре на народных инструментах можно говорить скорее лишь о последовательном расположении отдельных звеньев профессионального образования (школа, училище, вуз). Как результат, педагоги вынуждены в начале очередной ступени обучения восполнять пробелы предшествующего образовательного этапа.

Современное вузовское обучение в классе домбры должно осуществляться путём создания особых педагогических условий, применения специальных методических приёмов, соответствующих современным требованиям музыкального образования. Возросшие скоростные режимы современной системы требуют от преподавателя такого же скоростного обучения студента. Достичь яркого масштабного звучания, высокой исполнительской культуры, тембрового и штрихового разнообразия, трудно достичь без пересмотра существующих технологий. Необходимо внедрение методически выверенной системы технического совершенствования. В этой системе одним из центральных элементов является выработка исполнительского мастерства, которые позволят эффективнее организовать его исполнительский аппарат и игровые навыки. Другим, не менее важным условием для оптимизации процесса обучения игре на домбре является решение проблемы репертуара.

Для пополнения учебного репертуара, его соответствия запросам современного исполнительства эффективным решением может явиться использование произведений, специально подобранных для преодоления технических недостатков. Так, например, для технического совершенствования большого пальца левой руки, может послужить изучение кюя Курмангазы «Балбырауын». Секвенционное движение от раздела «сага» к «бас буын» основного мотива требует высокой технической работы, в которой большой палец левой руки, при нисходящем движении, не должен приподниматься, что зачастую встречается у студентов. В этом случае отрабатывается техническое умение связать все звенья нисходящей секвенции. Дополнительным подспорьем служит «метод варьирования»: основной мотив секвенции технически прорабатывается в разных штриховых и ритмических вариантах (использование «ақсақ қағыс» и «теріс қағыс»).

Существенную роль в обогащении учебного репертуара могут сыграть и переложения музыки зарубежных композиторов. Решение звуковых задач, возникающих при исполнении этих пьес, требует применения дифференцированного подхода к звукоизвлечению. Выработка оптимальных приёмов и штрихов, для воссоздания необходимого звука, способствует расширению штриховой техники и беглости пальцев студента. Так, например, переложение «Турецкого марша» В.А.Моцарта довольно часто включается в репертуар домбристов. Благодаря изучению этого произведения, у студентов вырабатывается беглость пальцев левой руки и благодаря освоению мелкой штриховой палитры повышается технический уровень. К тому же изучение произведения другой культурной традиции способствует обогащению репертуара.

Освоение произведений русской классической школы её разнообразием форм, темпов, ритмов, усложненными техническими приемами служит повышению «темповой культуры», совершенствованию навыков ансамблевого музицирования, что значительно стимулирует профессиональный рост студента. Ансамблевое музицирование представляет собой различные формы учебной деятельности, где домбрист исполняет произведение в сопровождении фортепиано, либо студент играет в ансамбле с преподавателем и т.п. Такие формы открывают широкие возможности как для обогащения репертуара домбриста различными

художественными стилями, так и для совершенствования специальных навыков ансамблевого музицирования. Эти формы работы позволяют оптимизировать профессиональный рост музыкантов-педагогов в классе домбры.

Современное обучение игре на домбре специальности «Музыкальное образование», оптимизируя творческие задатки студента, делает его личность многогранной и артистичной, что формирует универсальные способности, важные для педагогической сферы деятельности.

Литература:

1. Жәкішева З.С. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. Казахские традиционные музыкальные инструменты.А.: Алматыкітап, 2008.
2. Гизатов Б. Казахский оркестр им.Курмангазы. А.: Гылым 1994.
3. Хамиди Л., Ғизатов Б. Домбыра үйрену мектебі. А.: Өнер,1983.
4. Жайымов А., Ісқақов Б., Бүркітов С. Домбыра үйрену мектебі. А.: Өнер,1992.
5. Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методы.А.: Жазушы, 1970.
6. Ө.Спанов Домбыра үйренейік. А.: Әуен, 1992.
7. Жайымов А. Домбыра ойнау өнері. А., 1989.
8. Шегебаев П. История казахской инструментальной музыки XIX века. Астана.: Фолиант, 2008.

Селезнева Р.С.,.Кизима Э.В,.Мусиюк О.П

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ОТКРЫТЫЙ УРОК
«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И.ЧАЙКОВСКОГО

Selezneva Rimma, Kizima Elona, Musiyuk Olga

INTEGRATED PUBLIC LESSON
«CHILDREN'S ALBUM» P.I. TCHAIKOVSKY

Цель урока: знакомство учащихся с ярким образцом классической музыки «Детским альбомом» П.И.Чайковского с помощью интегрированного подхода.

Задачи:

-выявить многогранность и глубину музыкальных образов произведения;

-раскрыть духовное богатство мира ребенка ушедшей эпохи;

-определить круг образов произведения и систематезироать их (сюитное строение);

-проследить соответствие музыкальных образов и изобразительных иллюстраций;

-проанализировать поэтический текст, как дополнительное средство выразительности;

-закрепить систему музыковедческих знаний и категорий.

Тип урока: урок – концерт.

Участники урока-концерта: пианисты, скрипачи, виолончелист, аккордеонист, баянист, солисты-вокалисты, ученики младшего и старшего хоров.

Форма работы: коллективная и индивидуальная.

Оборудование:

-стенд с рисунками учеников к исполняемым произведениям «Детского альбома» П.И.Чайковского;

-иллюстрации к пьесам художницы В.Павловой;

-схема «Сюитное строение «Детского альбома»;

-стенд с разными публикациями «Детского альбома».

Ход урока.

Организационный момент. Введение в урок.

Ведущий 1. Добрый день, дорогие ребята, уважаемые педагоги и наши гости! Мы собрались, чтобы поговорить о «Детском альбоме» П.И.Чайковского. Я думаю, что все вы слышали об этом сборнике, а может, играли какую-либо пьесу из него. В 2013 году исполнится 135 лет со дня сочинения этого популярного произведения, но интерес к музыке П.И.Чайковского не угасает, а обретает новое дыхание. Наше внимание привлекла публикация «Детского альбома», в которой все пьесы иллюстрированы и к музыке написаны слова [6]. (Продемонстрировать сборник). Это произведение зазвучало для нас по-новому. Привычное фортепианное изложение обогатилось вокальной партией со стихами Виктора Лунина. А как богаты художественные образы, созданные рисунками Веры Павловой. Все это позволило нам рассмотреть «Детский альбом» интегрировано, т.е. комплексно, на уровне межпредметных связей.

Ведущий 2. За последние годы неоднократно издавался «Детский альбом» в различных переложениях: «Детский альбом» со стихами В. Лунина, «Детский альбом» с аппликатурой В.Мержанова, «Детский альбом» П.Чайковского в обработке для струнного квартета, фортепиано, голоса, «Детский альбом» в переложении для виолончели и фортепиано, «Детский альбом» в переложении для детского хора [6-11].

Ведущий 1. Идея создания «Детского альбома» родилась у Чайковского в селе Каменка в Украине. Здесь со своей семьей жила его сестра Александра Ильинична Давыдова. На фоне чудесной природы, среди дубовых рощ, на берегу реки Петр Ильич чувствовал прилив творческих сил и работал особенно плодотворно. Почти все свободное время он проводил в кругу семерых детей. «Мои племянники и племянницы такие редкие и милые дети, что для меня большое счастье пребывание среди них» - писал он. Все дети серьезно занимались музыкой, но особенным усердием отличался семилетний Володя Давыдов, которого в семье звали Боб. Слушая игру маленького Боба, Пётр Ильич не раз думал, что сочинений предназначенных для детей не так уж много…

В связи с этим в письме к своему другу Н. Ф. фон Мекк 30 апреля 1878 года Чайковский пишет: «Завтра примусь за сборник миниатюрных пьес для детей. Я давно уже подумывал о том, что не мешало-бы содействовать по мере сил обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» (имеется в виду «Альбом для юношества» Р.Шумана)[14].

Первое издание датировано 1878 г. На титульном листе было написано «Посвящается Володе Давыдову. Детский альбом. Сборник лёгких пьес для детей (подражание Шуману, опус 39)».

Ведущий 2. «Детский альбом» является образцом классической детской музыки, а Чайковский стал одним из первых русских композиторов, создавших музыку для детей и о детях. Это чудесный поэтический мир, где показана вся жизнь ребёнка, его мысли и чувства, игры, самые затаенные мечты, загадочные сказки, а также картины русской природы, далёкие путешествия и лирические образы. Знакомясь с пьесами можно воссоздать обстановку того времени, окружение детей, их впечатления об увиденном и услышанном.

Его мелодии – главное средство выражения чувств и мыслей ребёнка, его характера. В мелодизме П.И. Чайковского заключена основная причина его невероятной популярности во всем мире. Все произведения альбома доступны детскому восприятию, поэтому этот благодатный материал удобно использовать для изучения в Детских музыкальных школах на музыкальной литературе, в классе фортепиано, на занятиях хора.

Сборник состоит из 24-х небольших пьес-миниатюр для фортепиано. Пьесы цикла мы условно разделили на семь маленьких сюит: «Молитвы», «Кукла и девочка», «Русские зарисовки», «Песни далеких стран», «Лирические образы», «Сказки», «Игры и танцы».

Ведущий 1. Некоторые события ушли в прошлое и знакомы далеко не всем нашим детям. Сегодня вас окружают другие образы, другие звуки. Многие из вас не слышат старинные песнопения, не знают об обязательных утренних молитвах. Первое произведение альбома «Утреннее размышление» («Утренняя молитва»). Это произведение светлое и строгое одновременно. Мажорный лад, аккордовая (хоральная) фактура словно передают звучание хоровой песни. Пьеса строится на развитии одной музыкальной мысли и представляет собой простую одночастную форму с кодой. О чем может размышлять ребенок, давайте послушаем.

/«Утренняя молитва» в исполнении вокального соло, демонстрация иллюстрации/

Ведущий 2. Четыре пьесы образуют сюиту «Кукла и девочка». Девочка переживает болезнь, смерть куклы и через некоторое время радуется новой игрушке. В «Болезни куклы» арпеджированная фактура, ровный ритм, прерывистая мелодическая линия создают впечатление вздохов, капелек слез, а порой приглушенных стонов. Форма здесь одночастная, настраивает на образ и характер музыки подтекстовка В. Лунина:

Кукла Маша заболела
Врач сказал, что плохо дело.
Маше больно, Маше тяжко!
Не поможешь ей, бедняжке.
Нас покинет Маша вскоре.
Вот уж горе, так уж горе, горе, горе…

/ «Болезнь куклы» в звучании фортепиано, демонстрация иллюстрации/

Завершает сюиту «Новая кукла». В ней – радость, изумление, восторг. Девочка кружится в стремительном вальсе. Форма пьесы – простая трехчастная.

/ «Новая кукла» в исполнении скрипки и фортепиано, демонстрация иллюстрации/

Ведущий 1. «…Я вырос в глуши, с детства, самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки»- писал композитор [14]. Эта любовь с детства нашла отражение в «Русской сюите», состоящей из трех пьес: «Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская». «*Мужик на гармонике играет*» - это зарисовка «с натуры». В ней слышны переборы гармошки слегка подвыпившего гармониста, разводящего с ленцой меха и, словно, останавливающегося на полуслове. Интересен лад этой пьесы, с опорой на доминантсептаккорде вместо тоники. Тема состоит из трех тактов с повтором, после которой идут три вариации. Послушайте пьесу в звучании баяна.

/ «Мужик на гармонике играет» в звучании баяна, демонстрация иллюстрации/

«Камаринская» - знаменитая задорная, плясовая. Ее мастерски оркестровал еще Глинка, музыку которого так ценил Чайковский. И опять композитор использует вариации, расцвечивая тему узорами в стиле Хохломы и Палеха. Можно нарисовать картинку, представляя полифоническую трехголосную фактуру следующим образом: молодые пляшут, похаживают постарше, а старички похлопывают в ладоши. Все довольны. Отсюда вытекают штрихи: staccato в мелодии, marcato в среднем голосе, акценты в нижнем голосе. Давайте посмотрим, какие образы «увидела» художница В.Павлова и послушаем пьесу в оригинале и в переложении для аккордеона.

/ «Камаринская» в звучании фортепиано, в переложении для аккордеона/

Ведущий 2. Еще одна сюита «Песни далеких стран» объединяет в себе ряд пьес, основанных на звучании народных мелодий, услышанных Чайковским во время заграничных путешествий по Франции, Италии, Швейцарии [5]. «Немецкая песенка» напоминает одновременно бытовой вариант вальса (лендлер) и тирольскую песенку. В мелодии слышны характерные тирольские «переливы» при однообразии аккомпанемента (тоника и доминантсептаккорд). Форма простая трехчастная.

Детям очень нравится не только играть, но и петь произведения из этой сюиты, так как в них заложено песенное начало и они легко запоминаются. Давайте послушаем оригинал и переложение для хора.

/ «Немецкая песенка» в исполнении на фортепиано и в переложении для хора/

«Итальянская песенка» основана на простой мелодии уличной песенки под аккомпанемент гитары. Сохранились воспоминания Чайковского о том, что эту мелодию он услышал от юного певца с прекрасным голосом. Форма пьесы простая двухчастная - запев и припев. В аккомпанементе слышно звучание шарманки.

Эта пьеса ярко звучит и в переложении для хора. Давайте послушаем.

/ «Итальянская песенка» в исполнении хора/

«Неаполитанская песенка» подслушана Чайковским в прекрасном итальянском городе. Она состоит из 2-х частей - запева и припева. Если в запеве неторопливый темп и слышны песенные интонации, то припев - это стремительный веселый танец. Музыка частей объединена танцевальным ритмом, мажорным звучанием и интонационной общностью. Эта пьеса одна из самых ярких и популярных в «Детском альбоме». Ее звучание используется в балете «Лебединое озеро» у солирующей трубы. Особый колорит, очарование мелодии придают разнообразные штрихи – это четкое staccato, подобное piccicato струнных, короткие и выразительные лиги, глубокие и мягкие акценты. Осознанию образности, ритма и интонаций помогает литературный текст.

Это море предо мною, это небо голубое,
Эти солнечные сети - как без них прожить на свете.
Эти рощи у залива, эти гибкие оливы,
Этот край вечнозеленый полюбил я навсегда.

/ «Неаполитанская песенка» в исполнении скрипки и фортепиано/

В «Старинной французской песенке» композитор использовал напев старинной баллады. Это одна из немногих пьес, в которых цитируется подлинная народная песня. Ее напевала маленькому Петру Ильичу гувернантка-француженка Фанни Дюрбах. В неторопливой и задумчивой мелодии поэт К.Алемасова представила образ природы «под вечер над рекой…» Форма пьесы - репризная 2-хчастная. По своей популярности «Старинная французская песенка» занимает одно из первых мест в «Альбоме». Старинный колорит позволил

Чайковскому включить ее в оперу «Орлеанская дева», где она называется «Песнь менестрелей».

/ «Старинная французская песенка» в звучании фортепиано и в переложении для хора/

Ведущий 1. В сюиту «Лирические образы» объединяются пьесы: «Зимнее утро», «Песня жаворонка», «Сладкая греза» и «Мама». Наверное, каждый из присутствующих детей имеет заветную мечту и часто, засыпая, думает о ней. Мечту воплощает прекрасная мелодия, напоминающая оперную арию с небольшими фразами-волнами, такова «Сладкая греза». В середине простой трехчастной формы мелодия переносится в нижний регистр и становится решительнее, в репризе же возвращается мечтательное настроение. Давайте и мы помечтаем под музыку.

/ «Сладкая греза» в звучании виолончели, скрипки и фортепиано, демонстрация иллюстрации/

Ведущий 2. Мир детей трудно представить без сказки. В сюиту «Сказки» входят 2 пьесы. Примечательно, что в «Детском альбоме» композитор показал только страшные сказки. Удивительна по лаконичности и яркая по изобразительности «Баба – яга». Эта пьеса написана в простой 3-хчастной форме, хотя контраст в середине мало заметен из-за стремительного темпа. Вместо неторопливого повествования здесь передается стремительный полет Бабы-Яги. Давайте послушаем пьесу в оригинале и в исполнении хора и выясним, какая по характеру Баба Яга?

/ «Баба Яга» в звучании фортепиано, в исполнении хора/

(Исходя из поэтического текста, музыкального образа выяснить, что Баба-Яга вовсе не злая и страшная, а одинокая и грустная).

Ведущий 1. Последняя сюита - «Игры и танцы» - это 4 пьесы динамичные и игровые, разнохарактерные, но все связанные с движением. В музыке «Марша деревянных солдатиков» слышен топот маленьких ножек игрушечных солдатиков, они шагают бодро и быстро, звучание легкое, чеканное в высоком регистре. Трехчастная форма построена на сходном тематическом материале – отрывистой мелодии с четким пунктирным ритмом.

Ать-два, левой-правой-2р.
Вдоль плетней, заборов и оград,
Ать-два, левой-правой-2р.
Марширует бравый наш отряд.

/ «Марш деревянных солдатиков» в звучании фортепиано/

«Мазурка» и «Полька»- это те танцы, которые так любили танцевать на своих праздниках дети. В «Польке» слышится быстрые движения мелкими шажками. Выразительные средства мелодии, передают «полушаг» польки: это острое staccato и форшлаги. Мелодия повторного строения хорошо ложится на слух, легко запоминается.

/ «Полька» в исполнении вокальной группы/

Ведущий 2. Пьеса «В церкви» («Хорал») завершает «Детский альбом». Ее звучание, как и в «Утренней молитве» напоминает пение церковного хора, которое как вспоминал композитор, он услышал в древнем монастыре. По форме пьеса является периодом из 12 тактов с дополнением и кодой. Текст В.Лунина – это молитва (христианская). Первая и последняя пьесы образуют первую сюиту «Молитвы» (молитва ребенка и семейная).

/ «В церкви» в исполнении группы старшего хора. Демонстрация иллюстрации/

Вывод. Закрепление.

Ведущий 1. Сегодня мы поближе познакомились с «Детским альбомом» П.И.Чайковского. Какие пьесы альбома вам запомнились? Какие пьесы сюиты «Песни далеких стран» вам больше понравились и почему? Подходят ли по настроению иллюстрации В.Павловой к пьесам? Какой образ из «Альбома» вы бы нарисовали?

Домашнее задание: Нарисовать рисунок к понравившейся пьесе из «Детского альбома» П.Чайковского или сочинить слова к исполняемой пьесе.

Ведущий 2. В коротких пьесах участники нашего урока - концерта проявили свои творческие способности - эмоциональность, выразительность, артистичность, свое ощущение музыки. За неполную минуту звучания миниатюр дети переживают разные настроения и передают их зрителям. Заканчивая нашу встречу с « Детским альбомом», мы надеемся, что она будет только началом большой дружбы с музыкой П.И.Чайковского. Эта музыка прекрасна, она поэтичная, глубоко лирическая, порой драматичная и загадочная. Слушайте, играйте, пойте Чайковского – и вы станете духовно богаче и совершеннее. До новых встреч!

Литература:
1. Айзенштадт С.А. «Детский альбом» П.И. Чайковского. – М.: Классика – XXI, 2009 г., 80с.
2. Альшванг А. Опыт анализа творчества 1864-1878 гг. – М.: Музыка, 1972 г.
3. Асафьев Б. О музыке Чайковского.– Л.: Музыка, 1972 г., 374 с.
4. Асафьев Б. Избранные труды. Том 2. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1954 г., 383 с.
5. Давыдов Ю. Клинские годы творчества Чайковского. - М.: Московский рабочий, 1965 г., 126 с.
6. Детский альбом. Музыка П.Чайковского, стихи В.Лунина, иллюстрации В.Павловой – М.: Музыка, 1994, 133 с.
7. Детский альбом Чайковского в инструментальной обработке для квартета и клавишных. / В.А. Чернявский, стихи Л.Фоминых (17 пьес). - Ростов-на-Дону.: Феникс, 2007 г., 80 с.
8. Детский альбом. П.И. Чайковский. Переложение для детского хора А. Кожевникова. – М.: Музыка, 2005г. 56 с.
9. Детский альбом. П.И.Чайковский. М.: П. Юргенсон, 2007 г., 40с.
10. Детский альбом П.И. Чайковского в четыре руки. / Переложение Л Жульевой, стихи Л. Дацюк. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2012 г., 96 с.
11. Детский альбом: десять пьес в переложении для виолончели и фортепиано / П.И.Чайковский, М.Ю. Уткин. – М.: Классика-XXI, 2003г., 26 с.
12. Кандинский–Рыбников А., Месропова М. О неопубликованной П.И.Чайковским первой редакции «Детского альбома». / Вопросы музыкальной педагогики: научные труды МГК им П.Чайковского, М.: 1997 г., 141 с.
13. Кречетников К.Г. Интеграция дисциплин в учебном процессе. – Владивосток: ТВМИ // www.aeli.altai.ru
14. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т 7. - М.: Музыка, 1962 г., 234 с.

Smetova Almagul, Tulubayeva Zaure

MODERN CHAIMS FOR MUSIC TEACHER IN THE FRELD OF PROFESSIONAL GROWTH

Сметова А.А., Тулубаева З.Ж.

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К УЧИТЕЛЯМ МУЗЫКИ В ОБЛАСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА

С переходом на 12-летнюю модель обучения от современного учителя требуется объективный, инновационный, творческий тип мышления, для возникновения и создания новообразований в деятельности.

Вопросы, в котором затрагиваются проблемы профессиональной деятельности учителя музыки, решаются в настоящее время педагогической наукой. Сформировать художественный вкус, выработать у молодежи активную жизненную позицию – задача всей системы музыкально-эстетического воспитания [4].

Решение этой важной, актуальной задачи может быть осуществлено только при наличии высококвалифицированных учителей, владеющих системой знаний, умений и навыков на уровне высоких требований современного мира [2].

В условиях изменяющихся требований к высшему образованию, в связи с вхождением в Болонский процесс перед обществом остро встала проблема создания новой системы профессиональной подготовки учителя нового типа: интеллигента, интеллектуала, исследователя, технолога-мастера, умеющего творчески мыслить, находить и реализовывать современные подходы к профессиональной деятельности.

В соответствии с требованиями развитие учителя - это задача системы повышения образования страны, которая непрерывно поддерживает профессиональный рост учителя и превращает в ее миссию. На сегодняшний день институты работают над подготовкой учителя-менеджера, организатора, консультанта, тьютора, который может научить ребенка самостоятельно добывать знания, вести исследовательскую работу. Строя свою деятельность на основе непрерывности и преемственности, современный учитель должен подготовить учащихся и к обучению в высшем учебном заведении, где доминирующей сегодня становится

кредитная форма обучения, подразумевающая умения обучающихся самостоятельно пользоваться библиотекой, интернетом и учебно-методическими комплексами. Работники организаций должны понимать требования к деятельности учителя как систему, которая имеет историю развития и сложную структуру. Данные требования определяются функцией, выполняемой учителем в целостном педагогическом процессе [7].

Требования к учителю, педагогу весьма выросли к концу XX века. Они, по данным психологов, стали касаться таких субъективных сфер, как:

- психофизиологические (индивидуальные) свойства (задатки), которые выступают в качестве осуществления учителем своей профессиональная роль;
- способности;
- личностные свойства и другие направленности;
- профессионально-педагогические и предметные знания, умения, компетенции.

По данным В.И.Зверевой профессионально важной характеристикой личности педагога относятся следующие группы особенностей:

- характеристики, выражающие профессионально-педагогическую направленность (новаторство, творчество, работоспособность, бескорыстие и т.д.);

- интеллектуальные характеристики (педагогическое внимание, способность наблюдать, ясно мыслить, развивать речь, логичность мысли, глубина и широта мышления, критичность ума, способность педагогического прогнозирования и др.);

- эмоциональные характеристики (оптимизм, бодрость, веселость, доброжелательность, скромность и др.);

- характеристики, выражающие отношение к воспитанникам (любовь к детям, гуманность, общительность, требовательность, готовность помочь, тактичность, сочувствие и др.);

- характеристики, выражающие отношение к свойствам учительской работы (критическое отношение к своим знаниям, опыту, умениям и профессиональному мастерству, требовательность к качеству своей работы и стремление повысить ее уровень, ответственность, профессиональное самовоспитание и саморазвитие и др.) [8].

В.П. Симоновым была представлена трехуровневая и четырехкомпонентная модель профессионально необходимых качеств для педагога. Им выделены такие компоненты, как:

- психофизиологические черты личности, как индивидуальность,
- структура межличностных отношений учителя,
- профессиональные черты личности преподавателя,
- эффективность профессиональной деятельности.

Каждый компонент охарактеризован на трех уровнях: оптимальном, допустимом и критическом [10].

М.Н. Ермоленко подразделяет качества на: доминантные, периферийные, негативные и профессионально недопустимые. К доминантным качествам он относит

1. активную социальную жизнидеятельность личности,
2. воспитание личности учителя готовой и способной к деятельности и содействию в решении проблем в профессионально-педагогической деятельности;
3. стремленние в умении точно направить и использовать все качества своей личности для достижение педагогических задач;
4. в умении контролировать свои поступки при решении педагогических ситуаций;
5. иметь желание работать со школьниками для получения духовного удовлетворения от общения с детьми в при учебно-воспитательном процессе;
6. умению не растеряться во время экстремальных ситуациях –научиться вовремя принимать необходимые педагогические решения и действовать в соответствии с ними;
7. обладать обаянием в духовном, привлекательном вкусе;
8. быть честным – искренным в общении;
9. быть добросовестностным в деятельности;
10. оценивать всех справедливо, то есть действовать беспристрастно;
11. осознавать собственную приналдежность к одной эпохе с учениками (стремление найти общее в интересах);
12. быть гуманным – стремиться и научиться оказать необходимую педагогическую помощь ученикам для полноценного личностного развития;

13. показывать эрудицию и расширять кругозор для глубокого познаниями в области предмета преподавания;

14. соблюдать педагогический такт – соблюдать общечеловеческие нормы общения и взаимодействовать с детьми с учетом их возрастных и индивидуально-психологических особенностей;

15. быть толерантным – проявлять терпение в работе с детьми; педагогический оптимизм – научиться верить в способности в ученика [5].

В контексте акмеологической проблемы профессионального развития человека А.А. Деркач показал, что приобретение своего стиля деятельности осуществляется под воздействием природной предрасположенности, генетического и социального опыта. Исследователем показано, что в большой мере от прожитой жизни зависит, с каким запасом физической и психологической прочности подойдет человек к ступени зрелости, какие способности и другие потенциальные составляющие профессиональной компетентности будут характеризовать его как субъекта деятельности. Им подчеркнуть, что соответственно закономерностям и технологиям достижения вершин профессионализма и творчества, рассматриваемых в акмеологии, приоритетом предметного поля является человек – реальный носитель собственного опыта и социальных ценностей .

Жуманова Г.С. предположила, что развитие профессиональных качеств будущего учителя музыки будет положительно влиять на формирование, как отдельных составляющих профессиональной компетентности, так и всей профессиональной компетентности в целом. Отслеживая уровень проявления профессиональных качеств, является важным выявить или опровергнуть связь между проявлением профессиональных качеств как компонента профессиональной подготовки будущего учителя музыки с позиций личностного подхода и развитие его в целом [7].

Личностная профессиональная позиция учителя музыки, как отмечает Б.А. Ахмешев, - это выраженные отношения заинтересованного и обоснованного к музыкально-педагогической деятельности, к учащемуся, к музыке, к изучению и преподаванию музыки. В ней, как в фокусе, сохраняется прошлый опыт музыкальной и музыкально-педагогической деятельности учителя, его целостный вид на современное состояние музыкального образования и своем место в этом процессе, а также перспектива развития и совершенствования своей профессионально деятельности [3].

Механизмом становления профессиональной позиции учителя музыки по тому или иному конкретному вопросу является рефлексия.

Рефлексия в современной науке о профессиональном развитии учителя рассматривается как инструмент саморазвития (наряду с педагогическим анализом и педагогической интуицией) и определяется, как «умение учителя быть сосредоточенным не на предмете собственной деятельности, а на самой деятельности» [9]. Оно трактуется как процесс, качество личности и умение [7].

Как процесс рефлексия выражается в осмыслении собственной деятельности. Это возвращение назад, внутрь деятельности с целью ее дальнейшего целенаправленного совершенствования, позволяющие открывать незамеченные ранее причины и обстоятельства. Как личностное качество – это умение человека выходить за пределы собственного «Я», попробовать изучить, проанализировать, осмыслить что-либо и сравнить с образом своего «Я» с определенными событиями, личностями. Как умение рефлексия помогает конструированию и удержанию образ своего «Я» в пережитых событиях [9].

Б.А. Ахмешев подчеркивает, что профессиональная позиция учителя музыки, может проявить себя во всех отношениях компонентов содержания музыкального образования.

Так, если сущность цели музыкального образования – это сформировать музыкальной культуры школьников и сделать ее как часть духовной культуры, можно в определенной мере считать категорией стабильной, то задачи, раскрывающие эту цель, учитель может уточнить, дополнить, скорректировать, выделив на первый план в качестве ведущей какую-либо из них.

Еще более вариативным представляется выбор учителем приоритетных для него принципов музыкального образования. Так, например, один учитель может отдавать предпочтение в своей деятельности принципу установления интегративных связей музыки с различными видами искусства, другой – ограничит эту сферу деятельности связью музыки и литературы.

Предпочтения учителя музыки к содержанию музыкального образования могут быть также весьма различными. Если один учитель считает целесообразным активное использование на уроке музыкально-пластической деятельности (наряду с хоровым пением и слушанием музыки), то другой учитель сочтет возможным видам деятельности инструментальное музицирование детей [3].

Для *развития* профессиональной позиции учителя музыки имеется не ограниченное количество выбора методов музыкального обучения и воспитания. Профессиональная позиция учителя музыки, по отношению ко всем другим компонентам музыкального образования, определяется здесь своими индивидуальными предпочтениями, уровнем музыкальной и общей культуры учащихся, в организации музыкальных занятий, на которые направлена работа школы.

Становлению этой позиции способствует следующие направления самостоятельной работы учителя музыки:

- изучением главных теоретико-методических положений в педагогике, которые относятся к области музыкального образования, в сравнении и сопоставлении разных взглядов и воззрений;
- выбор на этой основе наиболее предпочтительной концепции и обоснование своего выбора;
- разработка и апробация своих педагогических новаций в практической работе с учащимися.

Процесс ее становления идет по пути от репродуктивного к концептуально-творческому и проявляется в первую очередь в способности учителя музыки обосновать свое видение сути в организации и осуществлении процесса музыкального образования [7].

Личностная профессиональная позиция – наиболее важная часть и необходимая в мастерстве учителя музыки, оказывающая влияние на все направления его музыкально-педагогической деятельности.

Музыкально-педагогическая деятельность имеет как общие, так и специальные способности, для профессии учителя музыки изучения требует и те, и другие способности.

Педагогические способности являются успешной деятельностью учителя музыки, и своеобразными отражениями ее структуры.

Особенности индивидуальной личности связываются с характеристикой профессиональной пригодности учителя, понимание которых связаны в соответствие с избранной профессией, интересами, склонностями, потребностями, индивидуальными чертами характера. Постепенно, в процессе происходят изменении природных свойств человека, которые применяются к требованиям данной деятельности и закладываются те качества специалиста, которые в последующей деятельности будут составлять структуру его личности. Так происходит изменения целостной структуре личности учителя музыки, образуется музыкально-педагогической деятельность, где музыкальные способности являются необходимыми и обязательными компонентами

Для осуществления оригинальной и творческой педагогической деятельности помогают художественные, артистические, музыкальные способности, при высоком уровне общепедагогических способностей развития [3].

В настоящее время учителю музыки необходимо знать смежные науки, такие как: физиологию, психологию, дидактику, музыкальную эстетику и учитывать это своей практической деятельности.

В структуре личности учителя музыки как основному качеству особое место отводится мышлению, которое лежит в основе профессиональной деятельности.

Музыкально-педагогическая деятельность учителя предполагается владение психолого-педагогическими и специальными комплексами знаний, умений и навыков, имеющих особой направленностью, которые обусловливают специфику всего музыкального искусства.

Э.Б. Абдуллин [1] выделил основные виды профессиональной деятельности учителя музыки:

а) Конструктивная профессиональная деятельность

б) Музыкально-исполнительская деятельность

в) Коммуникативно-организаторская профессиональная деятельность

д) Исследовательская деятельность.

Многосторонний анализ профессионального роста в рамках педагогической науки дан казахстанским ученым А.А. Жайтаповой [6]. На основе анализа широкого круга научной литературы ею выявлены тенденции, рассмотрены понятия «профессиональная деятельность», «профессиональная культура», «профессиональная компетентность», «педагогическое мастерство» и дано развернутое определение понятия «профессиональный рост учителя». Ею представлена трехмерная модель профессионального роста с позиций состояния деятельности, комплексного процесса и социального явления.

Профессиональный рост по определению А.А. Жайтаповой *как состояние профессиональной деятельности* включает в себя личностный, предметный, функциональный и социальный компоненты

В личностном аспекте профессиональный рост представляет собой развитие качеств личности, необходимых для определения профессии. В предметном – освоение предмета профессиональной деятельности, повышение профессионального мастерства. В функциональном – усложнение профессиональных функций, повышение их общественной значимости. В социальном – изменение социального статуса, главным образом за счет повышения должностного положения.

В профессиональном росте, *как комплексном процессе,* состоящем из совокупности взаимосвязанных прогрессивных *деьти* изменений, происходящих в личностном, предметном, функциональном и социальном компонентах профессиональной деятельности, А.А. Жайтаповой выделено три уровня: уровень изменений; уровень преобразований; уровень устойчивого развития, которые диалектически взаимосвязаны и детерминированы. С позиций данной модели *уровень изменений* в профессиональной жизни учителя проявляется в привлечении дополнительных ресурсов для выполнения профессиональных задач и связан с адаптацией к предъявляемым к нему требованиям. На этом уровне учитель ищет и осваивает новые знания, осваивает новые способы выполнения профессиональных задач [6].

Уровень преобразований проявляется в структурных изменениях и технологическом совершенствовании профессиональной деятельности. На этом уровне профессионального роста учитель совершенствует качество своей работы не за счет привлечения новых сведений и освоения новых педагогических технологий, а за счет структуризации и переструктуризации своей деятельности, свертывания ее ориентировочной основы, изменения операционного состава выполняемых им действий.

На уровне устойчивого развития учитель «потребляет» новые знания, новый опыт для повышения эффективности профессиональной деятельности, не допуская ломки состоявшейся и устоявшейся системы своей деятельности. Он имеет инвариант успешной деятельности, который, будучи перенесенный в новые внешние и внутренние условия, может быть многовариантен, но сущностно устойчив.

Профессиональный рост выполняется социально-значимые функции, удовлетворяет определенные потребности общества, коллектива, отдельного работника. Поэтому А.А. Жайтапова его рассматривает как социальное явление, нуждающееся в научно-обоснованном управлении. Под управлением, при этом, понимается воздействие на механизм профессионального роста с целью более эффективного выполнения его функций. Необходимость управления профессиональным ростом подчиняющегося принципам системности, фундаментальности, функциональности, комплексности, организационно-деятельностного подхода, индивидуализации, обратной связи вызвана сложностью социальных функций педагогов [6].

Таким образом, основываясь на анализе имеющейся научной информации, мы определяем как систему организации сбора, хранения, обработки и использования информации о полноте и качестве реализации инвариантных функций, обеспечивающую систематический анализ соответствия их реального состояния с желаемыми параметрами в профессиональном росте с целью принятия субъектом управленческих решений, направленных на улучшение качества собственной жизни и профессиональной деятельности.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования., М.: Академия., 2004. – 336 с.

2. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Книга для учителя. – М., 1984. – С.5.

3. Ахмешев Б.А. Становление личностной профессиональной позиции учителя музыки в процессе методологической подготовки: автореф. дис. …канд. пед. наук. – М., 1995.

4. Дакарские рамки действий. Образование для всех. Всемирный форум по образованию. Дакар. Сенегал. 26-28 апреля 2000 г. – Париж: ЮНЕСКО, 2000. – 77 с.

5. Ермоленко В.А. Теоретические основы проектирования содержания непрерывного профессионального образования: Дис. … д. пед. наук. – Казань, 1999. – 517 с.

6. Жайтапова А.А. Профессиональный рост учителя в системе повышения квалификации. – Алматы: РИПК СО, 2006. – 316 с. Сергеев И.С. Основы педагогической деятельности: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2004. – 316 с.

7. Жуманова Г.С. Мониторинг как средство профессионального роста учителя в процессе повышения квалификации: автореф. … канд. пед. наук. – Алматы, 2008. – 161 с.

8. Зверева В.И. Организационно-педагогическая деятельность руководителя школы. 2-е изд. – М.: МП «Новая школа», 1997. – 320 с.

9. Сергеев И.С. Основы педагогической деятельности: Учебное пособие. – СПб.: Питер, 2004. – 316 с.

10. Симонов В.П. Диагностика личности и профессионального мастерства преподавателя. – М.: Международная педагогическая академия, 1995.

Suleimenova Danira

ROLE OF THE «MANDATORY PIANO» IN SHAPING THE PERSONALITY OF CONTEMPORARY MUSICIANS

Сулейменова Данира

РОЛЬ ПРЕДМЕТА «ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО» В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА

Изменения в политической, экономической, культурной жизни в Казахстане, требуют некоторых корректив в области общего и профессионального образования в республике. Это наиболее глубоко проявляется в изменении статусной роли учащегося в процессе обучения, организации и методике в развитии его личностных качеств, общих и профессиональных способностей. В свете современных преобразований в обществе обучение в музыкальных учебных заведениях насыщено массой инноваций и в преподавании дополнительных предметов. Исторически доказано, и вполне очевидно, что музыкант, владеющий двумя инструментами и более на одинаковом высоком уровне, сможет лучше себя реализовать в будущем, и главным образом в профессиональной деятельности. Процесс обучения музыканта в классе «обязательного фортепиано» должен не только включать инновационные достижения последнего времени, но и умело использовать их с опорой на опыт выдающихся мастеров фортепианной педагогики, базируясь на лучших достижениях истории методики предмета. То есть совершенствование процессов обучения и воспитания молодых музыкантов, предполагает освоение педагогического опыта выдающихся педагогов прошлого, обращение к их методическому наследию, позволяющее почерпнуть всё лучшее, актуализировать наиболее ценные положения и принципы их деятельности и обдуманное использование новых методик в педагогической практие. В классе «обязательного фортепиано» можно дифференцированно использовать массу методов преподавания предмета. Ведь наряду с классическимим школами обучения есть множество инновационных программ, методик.

О современном восприятии и воспроизведении музыки много возникает споров в музыкальной среде, небезынтересно в этой связи высказывание Н.Перельмана: «Одно весьма авторитетное лицо утверждало, что космический век способствует убыстрению исполняемой музыки. Я лучшего мнения об этом веке. Вероятнее всего он убыстрит процесс понимания правильных темпов, и может статься, что они как раз окажутся менее быстрыми и более медленными». (2, 45) Так можно определить качество талантливого педагога в современном образовании – уметь выбрать и применить самое важное и необходимое. Иногда для достижения высокого результата в воспитании современного музыканта необходимо выйти «за пределы произведения, урока, музыки..» Внеурочные формы работы, занятия в классе, посещение культурно-массовых мероприятий, конкурсов, концертов, мастер-классов, выставок, педагог должен стремиться всемерно использовать все доступные средства для расширения кругозора учащихся, повышения их общей культуры.

Гарантом качественного обучения должна стать правильно выстроенная педагогическая деятельность. На мой взгляд работа преподавателя «обязательного фортепиано» должна включать в себя:

а) комплексную методику, направленную на формирование личностных качеств, умений и навыков;

б) правильную организацию учебной деятельности и внеклассной работы учащихся;

в) закрепление, совершенствование и реализация, полученных знаний и умений, в активной концертной и конкурсной деятельности.

В свою очередь, стоит предостеречь от чрезмерного увлечения широко распространенной в настоящее время практики участия в музыкальных конкурсах. Являясь важным условием профессионального становления и развития учащегося-музыканта, конкурсная деятельность выступает показательным примером как положительных, так и отрицательных сторон, укоренившегося в музыкально-педагогической практике одностороннего подхода. Потеря самобытности исполнителя, своей интерпретации произведения – это лишь часть вопроса. Ориентируя как учащихся, так и их педагогов на создание интерпретации, не подверженной внезапным изменениям в условиях публичного выступления, участие в музыкальном состязании формирует установку на достижение в исполнении некоторого заранее определенного результата надлежащего качества. По мнению крупных музыкантов, участвующих в составе жюри профессиональных фортепианных конкурсов, «ориентирование на техническую стабильность выступления ведет к пренебрежению музыкальностью, эмоциональностью, особенностями стиля исполняемых произведений. Более того, значительно нивелируется и исполнительская индивидуальность, самобытность, уступая место демонстрации виртуозно-технических возможностей: становится все более затруднительно отличить одно исполнение от другого в силу значительной унификации исполнительского облика конкурсантов, которыми, как правило, являются студенты музыкальных учебных заведений.» Педагогам не следует забывать в процессе педагогической деятельности о развитии индивидуальности музыканта-исполнителя. В данной ситуации необходимо использовать все доступные средства и методы в воспитании многогранной личности музыканта-исполнителя.

«От объективных знаний к субъективному постижению»… (4,125) Эти слова известного австрийского пианиста и исследователя Пауля Бадура-Скота могли бы стать своеобразным девизом для современных исполнителей.

«Говоря о природной грамотности, часто связывают эту особенность с визуальной памятью, начитанностью: правильно пишут, не зная правил, потому что представляют, как пишется то или иное слово. И музыкант более застрахован от искажения образности, если он слушает много музыки… Общество устроено так, что человек большую часть жизни отдает – свои знания, силы, энергию. Поэтому во время учебы необходимо брать все для своего развития» (5). «Давайте вернем роялю славу короля!» Ж. Аубакирова

Несмотря на то что в данной работе рояль имеет статус «дополнительного предмета», «фортепиано» – инструмент при всей своей внешней «универсальности», требует изначально исключить поверхностное отношение к процессу обучения игры на нем. На мой взгляд чем раньше поймет это обучаемый, тем большего успеха можно будет достичь. Приходит необходимость адаптировать педагогические принципы, формы и методы работы с пианистами применительно к условиям фортепианной подготовки учащихся других специальностей. Нужно проанализировать материалы по педагогике и психологии, изучить специальную музыковедческую и фортепианно-методической литературу, связанную с задачами формирования профессионального мастерства и творческой индивидуальности учащегося (теоретические положения и методические установки, выработанные видными педагогами - пианистами и музыковедами (Б.В.Асафьев, А.Д.Алексеев, Л.А.Баренбойм, А.Б.Гольденвейзер, К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, Л.В.Николаев, ЕЛ.Либерман, А.Г. и Н.Г.Рубинштейны, В.И.Сафонов, С.И.Савшинский, С.Е. Фейнберг, А.И. Щапов и др.).

Программа «обязательного фортепиано» должна содержать в себе все направления «фортепианной педагогики», а местами даже и шире, здесь вопрос стоит только лишь в уровне сложности исполнения. Кроме сольного фортепианного репертуара на занятиях «обязательного фортепиано» программа охватывает произведения для исполнения в ансамбле, для развития навыков беглого чтения с листа, а также различных видов сопровождений и аккомпанементов. Как известно, репертуар учащихся должен охватывать все жанры и все значительные стилевые

направления. Лучшие образцы классической музыки, эпох романтизма, импрессионизма, джазовой музыки должны прочно войти в репертуар музыканта. Работа должна быть направлена на выбор произведений наиболее успешно развивающих музыкальное мышление, формирующих художественный вкус, исполнительскую культуру, чувство стиля. Безусловно подбор репертуара непосредственно зависит от индивидуальных возможностей обучаемого. Задача педагогов стоит не только в обучении владения инструментом, но весьма важно в условиях программ «обязательного фортепиано», где за основу взято воспитание и обучение разносторонней личности, профессионального исполнителя, за небольшое время суметь раскрыть «силу универсальности инструмента», «привить интерес и любовь» к фортепиано. Работе над сочинениями должен предшествовать этап предварительного знакомства со средой, в которой возникло конкретное изучаемое сочинение. При необходимости следует восполнить пробелы в познаниях учащегося о культурно-исторической ситуации эпохи создания; целесообразно осветить для учащегося вопрос взаимодействия различных видов искусства. От общих сведений о музыкальном направлении следует перейти к характеристике творчества композитора и его места в культуре. Актуальной проблемой современной фортепианной педагогики считается воспитание «историзма художественного мышления». Опираясь на опыт ведущих педагогов-пианистов Казахстана следует отметить, что «дети очень любят рассказы педагога о музыкантах, интересные эпизоды из их жизни, особенно из детства, особенности их характера, творчества. На уроке (не только на внеклассных мероприятиях) всегда можно найти повод для исполнения хотя бы фрагментов высокохудожественной музыки – живое исполнение обладает гораздо более сильным воздействием, чем слушание записей, которое Г.Г.Нейгауз назвал «великолепным современным средством воспитания» (3, 279), трудно осуществлять полноценное обучение игре на музыкальных инструментах. По словам Н.Перельмана, в классе, где не раздвигаются стены, создаются лишь «макеты» исполнения. (2, 36) Финальным этапом в работе над концертной программой, закономерно, становятся различные варианты исполнения сочинения в целом.

Педагогам «обязательного фортепиано» приходится сталкиваться с массой «специфических ситуаций» в процессе преподавания предмета. Исследователями в области преподавания музыки в Казахстане, было отмечено, что классическое ладотональное понимание «мажор – весело, минор – грустно», фортепианная клавиатура с привычным обозначением «выше-ниже» по регистрам, в фольклорном искусстве тюркских народностей имеет прямопротивоположное значение, что не может не учитываться в методике преподавания. Так же педагогам известны некоторые сложности которые испытывает обучаемый при использовании аппликатуры, которая часто разнится с пальцевым обозначением на уроках специальности и фортепиано.

Обучение в класссе «обязательного фортепиано» - это прежде всего процесс творческого общения, взаимообогащения и новых возможностей самореализации личности, повышения уровня самооценки музыканта-исполнителя. Большинство преподавателей высоко ценят роль «межпредметной связи» и вполне успешно используют, предоставленные возможности в интенсификации занятий «обязательным фортепиано», в рамках программы обучения в Казахском Национальном Университете Искусств. В КНК им.Курмангазы на кафедре специального фортепиано широко используется инициированная ректором практика консультирования студента разными педагогами. Общение на почве интересов, на почве искусства – это особое общение. И пусть педагоги ведут ученика разными путями, но к одной цели. Многогранное воздействие раздвигает профессиональные горизонты, ставит перед учащимся проблему самостоятельного творческого выбора. (1, 58)

Главное направление в работе педагога «обязательного фортепиано» является формирование и предоставление возможности реализации профессионально-личностных особенностей учащегося. Для достижения основных целей в воспитании разносторонней личности современного музыканта принимается система мер, направленных на развитие волевых качеств исполнителя - собранности, продолжительной концентрации внимания, а также глубокая мотивированность учебно-исполнительских действий учащегося, естественно приводящих к повышению качественной стороны обучения, способствующих интеллектуализации занятий в классе «обязательного фортепиано».

Обучение в классе «обязательного фортепиано» давно вышло за рамки преподавания «дополнительного инструмента». Сегодня этот предмет стал одним из важнейших, особенно в рамках программ воспитания современного музыканта, формирования высокодуховной

гуманной личности гражданина Казахстана. Красочным подтверждением сказанного является случай на мастер-классе Народного артиста РСФСР Вениамина Смехова со студентами кафедры «актерского мастерства» КазНУИ, где гость из России отметил, что был приятно удивлен фортепианной игрой, владением инструмента студента-театрала на сцене. На что проректор Р.Мусахаджаева указала, что получение глубоких знаний по «обязательному фортепиано» - является одним из главных преимуществ в процессе профессионального обучения и воспитания разносторонней личности подрастающего поколения в КазНУИ.

Таким образом, несмотря на популярность и разработанность системного, междисциплинарного подхода в музыкальной педагогике, проблема организации многопрофильной подготовки музыкантов-универсалов в области инструментального искусства, до настоящего времени в подобном актуальном ракурсе не достигла полного расцвета. Поэтому методические системы и технологии обучения «обязательному фортепиано» в музыкальных образовательных учреждениях должны получить дальнейшее преобразование и интенсификацию.

Литература:

1. Верткова Л. Некоторые аспекты фортепиано-педагогической практики. – Алматы, 2005
2. Перельман Н. В классе рояля. – Л., 1986
3. Нейгауз Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. – М.,1983
4. Бадура-Скода П. Интерпретация Гайдна – М., 2003
5. Мастер-классы Ж.Я.Аубакировой. 2001-2004

Tlenchiyeva R.R.

THE MEANING OF VOCAL-STUDENT'S INDEPENDENT WORK IN CREDIT EDUCATION SYSTEM

Тленчиева Р.Р.

ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА - ВОКАЛИСТА ПРИ КРЕДИТНОЙ СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ

Кредитная система обучения определена как система образования, повышающая уровень самообразования и творческого освоения новых знаний. При кредитной системе обучения происходит сокращение обьёма аудиторной работы преподавателя со студентом, которое обратно пропорционально повышению статуса самостоятельной работы обучаемого. Задача состоит в развитии у студентов способностей к самоорганизации, самообразованию, креативности, умений работать с литературой и информационными ресурсами. Большое значение имеет также мотивация студентов к самостоятельному обучению.

В профессии вокалиста большое значение имеет не столько учение сколько самоучение. Не столько образование, даже самое разностороннее и блистательное – сколько самообразование. В творческих делах основному и главному научить нельзя – этому можно лишь научиться.

Современный певец должен владеть такой профессиональной вокальной школой, которая позволила бы ему исполнять любое произведение, независимо от эпохи, национальной принадлежности и стиля. Эволюция оперного жанра, как основного жанра, наиболее определяющего развитие педагогики, исполнительской культуры и вокальной техники способствует усложнению подготовки к профессии певца-профессионала. Обучение искусству пения включает в себя много компонентов. Певец одновременно должен быть музыкантом, исполнителем, вокальным «инструментом», «контролёром» своей вокальной технологии.

Наши наблюдения выявили ряд особенностей вокальной подготовки студентов по специальности «Вокальное искусство». Это – невысокий уровень базового вокального образования поступающего контингента (народное пение, хоровое дирижирование, эстрадное пение), недостаточное количество часов на дисциплину «Сольное пение».

Педагоги, ведущие занятия по специальности, на сегодняшний день, не придают должного значения и внимания самостоятельной работе студента. Многие ли студенты уходят с уроков с конкретными домашними заданиями по специальности – например – выполнить работу над отдельными видами вокальной техникой? Нет. Педагоги испытывают страх, как бы ученик не навредил себе, своему голосу самостоятельными занятиями. Но,

дополнительные вокальные упражнения, выполненные дома, будут только способствовать увеличению темпа и степени овладения нужными навыками. Главная причина не в том, что они занимаются сами, а в том, что ими не руководят должным образом.

При кредитной системе обучения, как было сказано, сокращаются часы (обьём аудиторной работы) по индивидуальным занятиям (2 раза в неделю, вместо 4-х при традиционной системе), что приводит к снижению уровня вокальной подготовки певцов. В связи с увеличением доли самостоятельной работы студента, педагог обязан научить его самостоятельно работать – это один из самых главных и важных вопросов. На встрече со зрителями, известный учёный, профессор Сергей Капица, на вопрос «Что запомнилось Вам из студенческих лет в институте?», ответил – «Педагоги научили меня самостоятельно работать». В «научили самостоятельно работать» входит огромный обьём работы с учеником (вокально-техническая, музыкально-исполнительская, воспитательная) который должен заставить педагога искать оптимальные варианты решения этой проблемы. Самостоятельная работа студента – основа овладения вокальным мастерством и почва для дальнейших успехов певца.

Вокалист подобен спортсмену, так как, пение требует практики, практики и ещё раз практики. Мыщцы голосового аппарата должны быть всегда в тонусе, гибкими, эластичными, всегда быть готовыми к работе. Некоторые педагоги считают, что следует категорически запретить самостоятельные занятия на долгое время, пока у него, педагога не появится уверенность, что без его контроля ученик сможет петь, сохраняя выработанные навыки. По большому счёту певец, даже начинающий (в щадящем режиме) должен в течение дня заниматься вокальным тренажём и вокальным самообразованием. Его певческий инструмент является частью тела, поэтому тренировка этого инструмента непосредственно влияет на качество пения. Мастерство исполнения напрямую связано с развитием и координацией мускулатуры всего голосового аппарата.

Как известно, певческий навык по своей сути является двигательным навыком и требует регулярных, систематических занятий для того, чтобы довести его до автоматизма. При 2 –х занятиях в неделю невозможно достигнуть положительных результатов. Для сравнения – частные школы в Италии, в которых занятия по специальности проводятся ежедневно, в течение дня с перерывами. Многие знаменитые певцы, мировые звёзды оперного искусства (Лучано Паваротти, Франко Корелли и др.) получили своё вокальное образование именно в этих учебных заведениях. В современных государственных консерваториях Италии занятия проводятся 2 раза в неделю по 30 минут, что почти схоже с нашей системой обучения (индивидуальные занятия по 50 минут).

Студенты, в большинстве своём, не умеют самостоятельно работать, что затрудняет процесс овладения необходимыми навыками и умениями. Некоторые певцы не знают основ элементарной теории, гармонии, мало прослушали музыки. Не умеют читать с листа ноты. Встречаются студенты, которые учат произведения на слух, по записи других исполнителей, многократно прослушивая (благо есть интернет, ютуб). Ещё А.Н. Островский писал: «Актёром родиться нельзя, точно также, как нельзя родиться скрипачём, певцом, живописцем, скульптуром, драматическим писателем; родятся люди с теми или иными способностями, с тем или иным призванием, а остальное даётся артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники». Педагоги-иностранцы, проводившие занятия отмечают: «Ваши студенты менее самостоятельны, более пассивны. Во время занятий постоянно подталкиваешь к активной работе. “Сделай то, сделай это, покажи”. У нас, в Австрии, нахождение какой-нибудь информации или нужной литературы является неотъемлемой частью самостоятельной работы студента.»

Стандартная ситуация во многих вокальных классах: приходит ученик на урок, концертмейстер открывает ноты, подыгрывает мелодию, певец постоянно ошибается. Наконец за несколько уроков кое - как выучил произведение, к тому же выучивает только свою строчку. Вопрос – где активное восприятие учеником нотного материала, где художественная интерпретация? Где навыки, которые должны прививаться педагогом ученику с первых занятий пением?

Следует отметить, что уровень и сложность заданий на самостоятельную работу студентов зависит от курса обучения. Например, на младших курсах (1,2) целью самостоятельной работы должно быть закрепление умений и навыков, полученных на занятиях с педагогом. На старших курсах (3,4) СРС должна способствовать развитию творческого потенциала и практической реализации профессиональных навыков студента.

Певцы, обучающиеся в классе одного педагога имеют разную степень одарённости. Соответственно этому должны получать разные практические (вокально-технического характера) домашние задания – выработка чёткой дикции, выравнивание гласных, сглаживание регистров и т.д. Например, одному студенту даётся задание – распеваться только в пределах октавы, внимательно вслушиваясь в звучание своего голоса и только на малую и большую секунду. Другому, технически подвинутому - упражнения более сложного характера – развёрнутое арпеджио, хроматизмы. При 2- часовых занятиях в неделю нет достаточного количества времени на работу над мелкой техникой. Такой вид техники как трель (приобретённая), над которой не хватает времени работать на уроке с педагогом и которая часто встречается в произведениях композиторов 16-18 веков, должна настойчиво отрабатываться именно самостоятельно, естественно под контролем своего педагога. При 2-часовых занятиях в неделю не будет достаточно времени также на работу над форшлагом, группетто, пассажами и т.д. Кто из студентов может профессионально, качественно исполнить трель в произведениях старинных композиторов? Обычно упрощают, то есть не исполняют вовсе.

Педагогический опыт показывает, что ученик, который приобретает хорошие навыки самостоятельной работы, необходимые для обучения, продвигается по программе быстрее и получает от учёбы большое удовольствие. Ещё великий Я. Коменский писал, что обучение должно быть приятным и радостным.

Зная важность упражнений для технической обработки голоса или работы над произведением – надо иметь ввиду, что не всегда имеет решающее значение обьём или длительность самого процесса. Главное - насколько самостоятельная работа продуктивна. Продуктивность самостоятельных занятий студента играет большую роль в приобретении им профессионализма. Необходимо избавиться от бессмысленной зубрёжки, что ведёт к затрате лишнего времени и не даёт нужных результатов. Это происходит чаще всего не от лености или нежелания ученика работать, а от неумения правильно построить систему своих занятий. Нужно стремиться к систематичности и регулярности занятий. С первого курса, с первых дней пребывания в учебном заведении студент должен выработать режим «рабочего дня», без чего он не сможет в полной мере овладеть всеми навыками, необходимыми ему для дальнейшей самостоятельной работы. Если занятия ученика не имеют системы, не организованы преподавателем, то, работая над упражнениями или произведениями, студент будет бессмысленно пропевать их снова и снова целиком. Такое повторение до некоторой степени может привести к улучшению, но оно может и навредить. Если фраза будет повторяться с ошибкой, то ошибка войдёт в привычку. Пение – это работа мышечной памяти, поэтому очень трудно изменить то, что она усвоила. Несколько советов: с самого начала работать организованно, вдумчиво, сосредоточенно, что впоследствии позволит сэкономить время, в должной мере быть распетым, записать себя на качественный диктофон в процессе исполнения произведения или упражнения (запись даёт материал для работы по дальнейшему усовершенствованию), найти проблематичные фразы или части в исполнении, которые могли бы звучать лучше или иначе. Проанализировать фразы или части и найти средства для достижения цели, то есть улучшение качества исполнения.

Воля, внимание, память, воображение достигаются только благодаря активности сознания. Человек обладает ограниченным обьёмом внимания, он не может одновременно выполнять несколько различных заданий. Поэтому при работе над произведением студенту нужно ограничить себя узким заданием, а не браться за выполнение сразу всего. Устойчивость внимания зависит также от интереса к работе. Если цель работы понятна, то интенсивно развивается сила воли, которая направляется на преодоление встречающихся трудностей, поэтому педагогу в программу по специальности для самостоятельной работы студента необходимо включать те произведения, которые по своему содержанию ему понятны и близки.

В учебное время проблема самоорганизации и самодисциплины студента становится остро необходимой. Старательное отношение к учёбе, прилежание, экономия времени, разумное отношение к личному времени, стремление к развитию собственного потенциала - это сильные стороны студента, которые помогают ему справиться с нагрузками. Известно, что человек использует всего 4 % своего интеллектуального потенциала. У гениев этот уровень поднимается до 12 %. Как повысить показатели среднего человека? Рецепт оказывается очень прост – сместить цель на мотив. Нужно сделать так, чтобы человек захотел учиться. Если студент проявляет равнодушие к учёбе в классе (а к самостоятельной работе тем более будет

равнодушен), не заставляет себя «захотеть» учиться, то никакие профессора не помогут. Педагог должен научить ученика «учиться», помочь ему в работе над собой, то есть способствовать проявлению терпения, усердия, исполнительности, прилежания, требовательности к себе и т.д. Хорошо, когда в класс к педагогу поступает студент с вышеназванными качествами (прилежание, самодисциплина, самоорганизация), личными навыками, привитыми в семье. А если нет? Тогда и начинаются «адовы муки» преподавателя. Потеря драгоценного времени на музыку!

Часто, на занятии по специальности, педагог проявляет чрезмерную активность в передаче теоретических знаний, подробно обьясняя материал, что ведёт к заторможенному состоянию ученика. Необходимо максимально активизировать деятельность самого студента - в этом отличие кредитной системы обучения от традиционной.

Мы вступили в новое тысячелетие с полным пониманием важности и необходимости использования компьютерной техники. Современный мир, насыщенный огромным количеством информации, диктует свой особый ритм всей нашей жизни. Информация и знания становятся важным ресурсом и настоящей движущей силой не только социально – экономического, технологического, но и культурного развития общества. Применение информационных технологий на занятиях по сольному пению – острая необходимость. Они повышают интерес студента к дисциплинам, активизируют познавательную деятельность, развивают творческий потенциал, позволяют эффективно организовать самостоятельную работу.

Ещё в 1974 году академик А. Сахаров писал в своей работе «Мир через полвека»: «В перспективе, быть может, через 50 лет, я предполагаю создание всемирной информационной системы, которая сделает доступным для каждого в любую минуту содержание любой книги, когда-либо и где-либо опубликованной, содержание любой статьи, получение любой справки. Эта всемирная информационная система окажет глубокое воздействие на жизнь каждого человека, на его интеллектуальное и художественное развитие. В отличие от телевизора, который является главным источником информации многих современников, эта система будет предоставлять каждому максимальную свободу в выборе информации и требовать индивидуальной активности.». Сегодня усиленно развивается рынок программного обеспечения учебного процесса. Эта область позволяет расширить возможности обучаемого, способствует активизации самостоятельной поисковой, творческой работы студента.

Во внеаудиторной деятельности студент-вокалист может использовать: компьютер - как главное техническое средство обучения, диктофон, видеокамеру, медиатеку. Интернет-ресурсы – вокальные конкурсы, фестивали, ссылки на сайты, мастер-классы выдающихся исполнителей, педагогов, видео и аудиозаписи, вокальные форумы, специальная литература, компьютерные программы и т.д. Для самостоятельных занятий студенту (для ежедневной распевки) можно использовать вокальные упражнения из интернета с хорошим качественным сопровождением. Много оркестровых минусовок вокальных произведений (старинные арии, арии из опер русских, зарубежных композиторов, народные песни), которые принесут пользу в самостоятельной работе студента.

Для эффективной организации самостоятельной работы студента педагог должен: обеспечить ему методическую поддержку, готовить задания (теоретические, практические) на семестр и после каждого урока, разработать текущий и рубежный формы контроля (кредитная система обучения).

Самостоятельная работа студента будет особенно результативной, если им будет вестись дневник. Записывая по ходу урока указания и замечания педагога по исправлению недостатков, ученик приобретает навыки теоретического анализа. Записи способствуют также развитию методического мыщления. В дневнике при получении задания, например, пения дома технического упражнения, указываются цель, содержание, способы выполнения. Всё достигнутое на уроке должно закрепляться студентом самостоятельно в тот же день, потому что обучение пению связано с резонаторными, слуховыми, мышечными ощущениями, которые, если не будут отражаться в сознании, быстро забываются.

Самостоятельная работа студента – это вид учебной деятельности, который требует от преподавателя знаний по её организации, применению, и, её эффективность определяется во многом качеством руководства ею со стороны педагога. Качество, требующее педагогического мастерства.

Литература:
1. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии – М.: Искусство, 1985
2. Берман Л.Н. Годы странствий. Размышления музыканта. – М.:Классика XXI, 2006
3. Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 5. М.:Музыка, 1976
4. Музыкальное образование в современном мире. – Хрестоматия. Выпуск 1, Алматы, 2008

Uketaikyzy Gulbanu

MORAL AND SEX EDUCATION OF KAZAKHSTANI YOUTH WITH THE HELP OF MOVIE AND TELEVISION

Укетайқызы Gulbanu

НРАВСТВЕННО-ПОЛОВОЕ ВОСПИТАНИЕ КАЗАХСТАНСКОЙ МОЛОДЕЖИ ПОСРЕДСТВОМ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Проблема нравственно-полового воспитания современной молодежи на сегодняшний день является весьма актуальной, возрождение национальной культуры стало общечеловеческой ценностью во всем мире. В казахстанском обществе также остро стоит вопрос возрождения традиций, культуры и взаимоотношений казахов. В своем послании Президент Республики Казахстан - Лидер нации Нурсултан Назарбаев народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства» большое внимание уделил традициям и культуре. Президент назвал их генетическим кодом нации. «Казахам и представителям других народов, проживающим на территории нашей страны, несмотря на все тяготы и невзгоды царизма, революционных потрясений и тоталитаризма, удалось сохранить свою культурную самобытность. Более того, за годы независимости, несмотря на глобализацию и вестернизацию, наш культурный фундамент был заметно укреплен. Казахстан – уникальная страна. В нашем обществе причудливо объединились и взаимодополняют, взаимоподпитывают друг друга самые разные культурные элементы. Нам следует оберегать нашу национальную культуру и традиции во всем их многообразии и величии, собирать по крупицам наше культурное достояние. Поэтому единство казахов является для нас ключевым вопросом... Нельзя забывать глубинную суть самой традиции шежире, она не заканчивается на одном роде, племени. Шежире – это Древо поколений, которое сводится к единому корню. Шежире показывает и доказывает, что корни наши едины, что все мы казахи – едины. Шежире не раскалывает нас, а объединяет… Наша молодежь должна научиться ценить, любить друг друга, как дети одного родителя, одного народа, где бы они не находились»[2].

Именно поэтому в нашей статье мы затронули проблему нравственно-полового воспитания казахстанской молодежи посредством кино и телевидения. Так как научно доказано, что большую часть информации человек получает посредством зрительного анализатора. А сегодня основным источником получения информации, бесспорно, является телевидение. И будущее Казахстана – это молодежь, которой предстоит реализовывать новые Стратегии и укреплять государство.

Проблемой нравственно-полового воспитания в Актюбинской области мы активно занимаемся последние три года, в связи с увеличением числа сирот, социальных сирот в нашем обществе. О нравственности, о разделении полов и многом, что касается мужчины и женщины в науке, как и в искусстве написано немало произведений, защищены научные работы, написаны картины. Если обратиться к истории, то в бывшем Советском Союзе существовала специальная методика полового воспитания. Она охватывала возрастные периоды от раннего детства (2-3 года), подросткового возраста (12-16 лет) до юношеского возраста (16-21 год). Методика включала пять этапов. Половое просвещение вводилось в половое воспитание на 4-5 этапе (начиная с 8-го класса средней школы) [1].

Помимо этого, были разработаны принципы методики полового воспитания СССР. Половое воспитание вытекало из общих принципов воспитательной работы в СССР:

оно проводилось как составная часть общего комплекса учебно-воспитательных мероприятий в семье, дошкольных учреждениях, школе, молодёжных организациях и т. д. на основе единого подхода со стороны родителей, педагогов и воспитателей, медицинских работников; [4].

оно имело дифференцированный — в соответствии с полом, возрастом и степенью подготовленности ребёнка (родителей) — и поэтапный (преемственный) характер; [5].

оно подразумевало сочетание с благоприятной нравственной атмосферой и гигиеническими условиями [6].

Тем не менее проблема полового воспитания и отношений стояла остро и в те годы. В конце 1980-х стала известна статистика абортов в СССР. Оказалось, что СССР занимал одно из первых мест в мире по количеству абортов на число рожденных детей. В значительной степени это было связано с недостаточной осведомленностью населения о методах контрацепции, хотя некоторые средства контрацепции, такие, как презервативы, продавались в аптеках. Пик числа абортов пришёлся на 1964 год — 5,6 млн. абортов, что было максимальным за всю историю [3]. В постсоветском Казахстане количество абортов остается достаточно высоким. Только по официальным данным в 2011 году было сделано более 4000 абортов, из них 145 у несовершеннолетних. Следовательно, на сегодняшний день в нашем обществе существует проблема нравственно-полового воспитания и мы в нашем исследовании считаем необходимым разработку специальных обучающих семинаров и съемки фильмов для подрастающего поколения.

В нашем исследовании мы хотели бы обратиться к современному состоянию воспитания полов и видению данной проблемы. Для начала нашего исследования и выявления проблем нравственно-полового воспитания, которые существуют у современных юношей и девушек, нами была разработана и проведена Анкета для юношей и отдельно для девушек. Анкета проводилась в городе и в одном из районов области. Таким образом, мы хотели проследить различия в воспитании и осведомленности юношей и девушек, а также их региональные особенности.

В исследовании приняли участие 256 девушек,185 юношей. Из них 86 девушек и 52 юношей с Мугалжарского района. Их возраст в среднем составляет 15 - 18 лет. На вопрос «Главные источники знаний о сексуальности и половой близости» большинство респондентов указало на получение знаний о сексуальной и половой близости из кино, ТВ. В связи с этим, был снят фильм с целью нравственно-полового воспитания юношей и девушек и социальный ролик.

Наш фильм носит название «Асем VS Асель». Изначально, задумкой автора было рассказать о двух судьбах, о девичьих грезах, планах на будущее. О том, что у каждого есть право выбора. Мы можем жить так, как хотим этого сами. И в первую очередь, все, что с нами происходит – это наше желание, наше поведение и наш выбор. Но в процессе съемки фильма, который должен был стать путеводителем для юношей и девушек по дороге становления своего Я, воспитания и нравственного становления, выяснилось, что в нашем обществе много чуждого, наносного, которого никогда не было прежде в казахском обществе. Наверное, если б наши предки видели все проблемы сегодняшней молодежи, то им было бы больно и обидно за своих потомков. В нашем фильме юноши и девушки рассуждают о нравственности, об отношениях полов. Они высказывают свое мнение, свое отношение к проблеме. И многие, кто случайно оказался в кадре, говорили об одном и том же. Все они узнали о половой жизни, о сексе с экранов телевизора, то есть основным источником сексуального просвещения современной молодежи являются телевидение и особенно интернет. В последнем также большое количество фильмов и роликов, по-разному трактующих половые связи между мужчиной и женщиной.

Сегодня, в рамках нашего участия в конференции, хотелось бы обратить внимание общественности, педагогов, государственных служащих на роль кино и ТВ в становлении культуры и нравственно-полового воспитания. Нам необходимо вспомнить о нравственной цензуре, которую так сильно ругали после развала Союза, но благодаря которой, воспитывалась высоко нравственная и патриотичная молодежь, победившая в Великой Отечественной войне, восстановившая города, колхозы и совхозы и поднявшая целину. Наши соседи россияне спохватились и вводят в курс воспитания 100 лучших советских фильмов, воспевающих лучшие духовные и человеческие качества людей.

Казахстанские телевизионные каналы сегодня транслируют различные зарубежные и отечественные молодежные сериалы, не всегда рассказывающие и показывающие истинно молодежные проблемы, воспевающие влюбленность, чувство дружбы. Вспомним турецкие сериалы. К примеру, сериал о студентах «Дениз». В течение уже нескольких лет в фильме мы видим странную картину: студенты медицинского университета вместо того, чтобы на первом

курсе учить анатомию, физиологию, буквально жить в библиотеке и на занятиях, выстраивают свою личную жизнь. Вместо светлых чувств, патриотизма, в конце концов, обучения и тяги к знаниям, мы видим коварство, интриги и много того, что вряд ли будет способствовать нравственно-половому воспитанию юношей и девушек. На нашем отечественном телевидении до сих пор нет ни одной телепередачи духовно-нравственного направления. Вместо этого обсуждаются проблемы многоженства, где пожилой человек на вопрос корреспондентки: «А если бы ваша дочь согласилась пойти второй женой?» он отвечает: «Да, я дам согласие». Этот и многие другие возмущающие факты побудили нас снять документально-публицистический фильм, позволяющий юношам и девушкам задуматься о будущем, которое они выбирают.

Литература:

1. Большая советская энциклопедия Возрастная физиология. М.: Советская энциклопедия 1969—1978.
2. Назарбаев Н.А. «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства». Астана, 2012.
3. Рассекреченная статистика числа абортов на 100 живорождений, 1960—2003 СССР-СНГ
4. Хрипкова А. Г., Разговор на трудную тему. Заметки о половом воспитании, М., 1970;
5. Хрипкова А. Г., Проблемы полового воспитания школьников, «Вестник АМН СССР», 1972, № 5:
6. Хрипкова А. Г., Богданович Л. А., Шибаева А. Н., Продолжим разговор на трудную тему, М., 1973.

Utalieva Zhanna, Ukitay-kyzy Gulbanu

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ESSENTIALS IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES BY THE STUDENTS OF ART PROFESSIONS

Уталиева Жанна, Укетай-кызы Гульбану

ПСИХОЛОГО- ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ

Современный период развития психологии творчества связан с качественными преобразованиями в области науки, экономики, идеологии и демократизации общественной жизни, с расширением интеграции отечественной и мировой науки. Он характеризуется обращением ученых к методологическим аспектам психологической науки, исследованиям формирования и динамики психологического знания в различных отраслях науки и разработкой новых направлений в психологии творчества.

Но, что скрывается за терминами «творчество», «творческая деятельность», «креативность», которые мы достаточно легко используем в наших работах, что вообще значит быть творческим человеком, творческой личностью, специалистом, творчески относящимся к своему делу? Можно ли, и, если да, то, как нужно формировать творческую деятельность, воспитывать таких специалистов? Вопросы эти носят отнюдь не риторический характер, так как за ними стоят и определенные теоретические позиции, и, к сожалению, весьма скромные результаты попыток найти ответы на эти вопросы.

Потребностью современного казахстанского общества является творческий подход к поиску рациональных нестандартных путей решения задач в любой сфере деятельности, повышение интеллектуального потенциала каждого члена общества и максимальное развитие творческих способностей человека. Развитие способностей личности не может рассматриваться как процесс самостоятельный, отдельный от ее комплексного формирования.

В данной статье мы не претендуем на исчерпывающую характеристику существующих, в настоящее время, взглядов на сущность творчества, его результативных и процессуальных аспектов, а также опыта построения развивающих творческие способности программ.

Мы лишь остановимся на некоторых моментах, которые дадут возможность составить систематизированные представления об основных понятиях, отражающих различные грани феномена творчества, творческого процесса и продукта, а также очертить контуры авторской программы по развитию творческих способностей студентов.

Современная психология творчества характеризуется многоаспектностью и представляет собой множество различных теорий, концепций, теоретических и эмпирических знаний. Несмотря на ряд существенных открытий, проблема творчества до настоящего времени

остается недостаточно изученным явлением. Отсутствуют однозначно интерпретируемые понятия в этой области. До сих пор понятие творчество не имеет единого объяснения и содержания, неоднозначно определена психологическая структура, уровни и особенности генеза, не найдены надежные способы изучения.

В большинстве определений творчества, независимо от того, носят они обобщенный или частный характер, отчетливо проявляется ориентация на процессуальную или продуктивную стороны творчества.

Так, С.Л. Рубинштейн определяет творчество как деятельность созидающую «….нечто новое, оригинальное, что притом входит не только в историю развития самого творца, но в историю развития науки, искусства и т.д.» [3].

По мнению М.Г. Ярошевского, «творчество означает созидание нового, под которым могут подразумеваться как преобразования в сознании и поведении субъекта, так и порождаемые им, но и отчуждаемые от него продукты» [4]. Урбан К.К. формулирует и определяет творчество как выход за пределы уже имеющихся знаний, преодоление, опрокидывание границ (« boundary breaking» [6].

Приведенные определения определяют творчество по его продукту, но при этом содержат некоторое ограничение. Не требует доказательств и очевидно, что сущность творчества проявляет себя в творческих продуктах: идеях, поведении, материальных объектах. И в тоже время, описания результатов творчества продвигают нас к познанию сущности, но не дают полного представления об этом феномене.

Мы считаем, что более продуктивны определения творчества, акцентирующие внимание на его процессуальном аспекте. Понимая субъективность производимого нами выбора, отметим, что наиболее глубокое определение творчеству принадлежит В.М. Бехтереву. В книге «Общие основы рефлексологии человека» он определяет творчество как созидание чего-либо нового в ситуации, когда проблема-раздражитель вызывает образование доминанты, вокруг которой концентрируется необходимый для решения запас прошлого опыта [1].

К. Роджерс пишет: «Я понимаю под творческим процессом создание с помощью действия нового продукта, вырастающего, с одной стороны, из уникальности индивида, а с другой – обусловленного материалом, событиями, людьми и обстоятельствами жизни» [2].

Такие исследователи, как Экофф и Вергара [5] выделяют две группы подходов в определении сущности творчества: 1)подходы, ориентированные на поиск источников и 2) подходы, ориентированные на процесс.

В первую группу могут быть включены, по крайне мере, три подхода:

1)психоаналитический подход считает, что творчество является результатом внутриличностных конфликтов. Творческий процесс по своей сути – экстернализация продуктов воображения посредством взаимодействия примитивных и более зрелых типов мышления;

2) гуманистическая психология считает, что творчество возникает, когда отсутствуют внутриличностные конфликты. Творческий процесс является реализацией естественного творческого потенциала в случае устранения внутренних барьеров и внешних препятствий;

3) психометристы считают, что природный творческий потенциал индивида определен генетически и может быть замерен стандартными тестами. Творческий процесс представляет собой взаимодействие двух противоположных типов мышления: дивергентного и конвертного.

В группу подходов, ориентированных на процесс, можно отнести:

1) ассоционистов, которые считают, что творчество человека есть результат его способности находить отдаленные ассоциации в процессе поиска решения проблемы;
2) гештальтисты исходят из того, что творческое мышление – это не логическое мышление, а пошаговые действия и не разрозненные ассоциации.

Анализ научной литературы показал, что творчество поли-мотивировано и связано с различными видами мотивации. Генетически первичными мотивационными импульсами творчества выделяются инстинкт созидания (У. Мак Дугалл) и интерес, который связывается со «стремлением к открытию» (Г. Мёрфи, С. Томкинс, К. Изард). «Креативная формула» интереса = «доминанта в разнообразном пространстве интересов». Другой вид — мотивация личностного роста, самоактуализации (А. Маслоу, А. Адлер, К. Роджерс, Р. Ассаджиоли) — проявляется в стремлении человека реализовывать свой потенциал.

Мотивационным источником творчества является также само творчество, которое функционирует по типу «положительной обратной связи». Творческий продукт стимулирует мотивацию перспективы, интенсифицирует творческий процесс, превращая его «в погоню за горизонтом».

Эмоциональные параметры (эмпатия, экспрессивная эмоциональность, лабильность, эмоциональный тезаурус) описаны в исследованиях П. К. Анохина, Е. Я. Басина, А. Валлона, Л. С. Выготского, Л. Я. Дорфмана, А. В. Запорожца, В. П. Зинченко, К. Изарда, А. Н. Леонтьева, К. Роджерса, в которых обосновывается предположение о взаимосвязи эмоциональных процессов и творчества. При этом учитывались вероятностный характер влияния и специфические функции эмоций в различных видах творческой деятельности (художественной, научно-исследовательской, педагогической и др.).

Интеллектуальные параметры (интуиция, способность к преобразованиям, дивергентность, прогнозирование) - динамически-операциональные компоненты, связанные с процессуальным вектором в структуре креативности. Особое место в данном контексте занимает способность к преобразованиям. По существу, творчество - это преобразующая активность человека.

Результаты и объекты творческих преобразований глобальны: цивилизация, культура, наука, искусство, социальные отношения и, наконец, сам человек. Преобразования — источник прогресса, фундаментальный закон творчества, а способность к преобразованиям — одна из основных динамических характеристик в структуре креативности, которая обеспечивает возможность качественных изменений предмета творческой деятельности.

Если творчество понимается как процесс, имеющий определенную специфику и приводящий к созданию нового, то креативность рассматривается как потенциал, внутренний ресурс человека. Под креативностью понимают способность человека отказаться от стереотипных способов мышления или способность обнаруживать новые способы решения проблем или новые способы выражения [2].

Креативность - (от лат. create - творить) - порождающая способность, характерная черта творческой личности, проявляющаяся в изменении универсума культуры, опыта индивида, сферы культурных значений и смыслов.

Существует несколько трактовок креативности. Психоаналитическая теория креативности основывается на идее сублимации сексуальных влечений. Бихевиоризм трактует ее как биологическую функцию приспособления поведения к новым условиям посредством проб и ошибок. В гештальт - теории креативность понимается как целенаправленная трансформация проблемной ситуации в целом. В диалогической теории культуры креативность порождает культурные ценности посредством интеракции личностей, социальных групп и различных культур.

Креативность - способность сделать или каким-либо иным способом осуществить нечто новое: новое решение проблемы, новый метод или инструмент, новое произведение искусства.

Психологические эксперименты в области мотивации и научения показали и роль новизны как катализатора деятельности. У высокоорганизованных организмов существует основополагающее постоянное противоречие между установлением и поддержанием постоянства окружающей среды и нарушением достигнутого равновесия ради новых возможностей и новых ощущений.

Психологические исследования обладающих высоким творческим потенциалом людей раскрыли это противоречие как дуализм интеллекта и интуиции, сознания и бессознительного, психического здоровья и психического заболевания, общепринятого и нетрадиционного, сложности и простоты. Обладающий креативностью человек обычно отличается высоким интеллектуальным уровнем в повседневной жизни и может рационально решать возникающие проблемы, но часто предпочитает действовать на основании интуиции и высоко ценит иррациональность в себе и других.

По достижении определенного уровня интеллект представляется, имеющим незначительную корреляцию с креативностью, т. е. обладающее высоким интеллектуальным уровнем лицо может и не иметь высокий творческий потенциал.

Можно выделить четыре основных теоретических подхода относительно природы креативности и ее структуры:

1. уровень развития креативности зависит от уровня развития интеллекта;

2. креативность мало зависит от интеллекта, а определяется такими независимыми факторами, как чувствительность к побочному продукту деятельности (Я.А. Пономарев), дивергентное мышление (Дж.Гилфорд), чувствительность (сензитивность) к проблеме (Е.П.Торранс);

3.уровень креативности определяется, прежде всего, личностными чертами;

4. креативность - интегративная характеристика личности, обусловленная взаимодействием когнитивно-интеллектуальных и мотивационно-личностных факторов.

Изучение креативности связано с развитием психологической теории творчества, проблемами творческого мышления, творческих способностей и творческой личности. В процессе эволюции категории «креативность» в психологических исследованиях наблюдается очевидная тенденция к расширению поля значений этого понятия.

Мы разделяем мнение исследователей, рассматривающих креативность в качестве интегральной характеристики, и считаем данное направление наиболее перспективным.

Этапы, стадии и фазы творческого процесса по-разному рассматривались многочисленными исследователями. Основное, что объединяет известные нам описания творческого процесса — это присутствие в подавляющем их большинстве осознаваемых и неосознаваемых этапов, причем запуск процесса происходит в сознательной сфере, продолжается в его неосознаваемых структурах и вновь попадает в область сознания.

Так, Г. Уэллэс предложил выделять такие стадии творческого процесса: подготовка, инкубация, озарение и проверка. На стадии подготовки осуществляется сознательное исследование проблемы; на стадии инкубации наступает перерыв в сознательной работе над проблемой и используется энергия подсознательного [7].

Решение возникает совсем внезапно после периода инкубации и проверяется на последнем этапе. Неллер добавил в этот процесс пятую стадию, которую назвал «первый инсайт». Она предшествует стадии подготовки, и именно здесь впервые возникает еще сырая, но все-таки оригинальная идея.

Креативность выступает мощным фактором развития личности студентов творческих профессий, определяющим ее готовность изменяться, отказываться от стереотипов. Желание человека осознанно идти по пути самообразования, самообучения, самовоспитания, позволит от пассивного самосозерцания перейти к активному самопостроению, что особенно необходимо для студентов творческих профессий.

Традиционное образование в творческих вузах в большинстве своем предполагает передачу студентам готовых знаний, умений и навыков. Традиционные формы обучения и методические подходы в существующих дисциплинах не позволяют в полной мере осуществить напрямую процесс формирования креативного мышления у студентов.

Однако, для успешного освоения специальных дисциплин старших курсов желательно и даже необходимо создания определённого базиса креативных навыков уже на уровне первых курсов, что способствует более качественному овладению студентами творческих профессий. Модернизация образования связана с разработкой новых парадигмальных оснований организации педагогического процесса — развитием креативности.

Креативность как порождающая способность, характерная черта творческой личности, проявляющаяся в изменении опыта индивида, сферы культурных значений и смыслов, представляет собой одну из основных характеристик учебной деятельности.

Формирование и развитие креативности состоит в преодолении традиций современного процесса обучения, направленного на применение методов репродуктивного характера. Мы считаем, что возрождению стремления человека к собственному развитию способствует креативная педагогика и психология.

В связи с этим, считаем необходимым изучение студентами творческих профессий таких предметов, как «общая психология», «психология личности» на первых, вторых курсах и «психологии творчества» на третьем или четвертом курсах. Для развития и формирования креативных способностей у студентов творческих профессий целесообразно проведение социально-психологических тренингов.

Формирование креативности как устойчивого личностного свойства приобретает особое значение на первых курсах вуза, когда формируется «внутренняя позиция» личности, обуславливающая определенную структуру его отношения к действительности, к окружающим и к самому себе. Данный возраст отличается естественной гибкостью восприятия, мышления, поведения, стремлением освободиться от догм и стереотипов, стремлением к новым знаниям, стремлением к оригинальности.

Можно говорить о том, что этот возраст является наиболее сензитивным периодом для формирования креативности. Именно на первом курсе креативность может стать своего рода стилем мышления и поведения, стратегией жизни. Понятие креативности подчеркивает момент его продуктивности, способности постановки новых проблем и поиска их решения. Креативность предполагает умение самостоятельно ставить проблемы и решать их, находя при этом нетривиальные методы решения.

Развитию креативного мышления у студентов творческих профессий способствует соблюдение следующих психолого-педагогических условий:

- освоение студентами знаний о креативном мышлении осуществляется в контексте осмысления ими профессиональных проблем;
- развитие ассоциативности, инициативности, метафоричности мышления базируется на овладении приемами оригинального решения задач;
- активизация психических процессов (внимание, воображение, восприятие, ощущение пространства) происходит за счет овладения методами преодоления психологической инерции в мышлении и поведении.

Литература:

1. Бехтерев В.М. Общие основы рефлексологии человека, Л., 1926.
2. Роджерс К. Взгляд на психотерапию, становление человека. М.. 1994.
3. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1940, с. 482.
4. Роджерс К. Взгляд на психотерапию, становление человека. М.. 1994.
5. Ярошевский М.Г. Психология творчества и творчество в психологии.- Вопросы психологии, 1985, №6, с.203.
6. Ackoff L., Vergara E. Creativity in problem solving and planning:a review.-Europian Journal of operational Research, 1981, 7(1), p.1-13.
7. Urban K. K., Jellen H.G. Assessing creative potentia N.Y., 1989/
8. Wallas G. The art of thought. N.Y., 1926.

II СЕКЦИЯ . II SECTION.
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР.
THE ART OF MUSIC.
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Akparova G.T.

EARLY SAMPLES OF CHAMBER AND TOOL SONATAS OF THE KAZAKHSTAN COMPOSERS

Акпарова Г.Т.

РАННИЕ ОБРАЗЦЫ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОНАТ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В послевоенные годы развитие казахской советской музыки приобретает интенсивный характер, появляется ряд ярких произведений разных жанров. В эти годы отмечается рост молодых композиторских кадров, появляются новые имена: К. Мусин, М. Койшибаев, Б. Байкадамов. С открытием Алма-Атинской консерватории растет профессиональный уровень музыкального искусства, результатом чего явился первый съезд композиторов Казахстана. К концу 1940-х годов накапливается определённый композиторский опыт и возрастает уровень слушательской аудитории. На фоне сформировавшегося фундамента композиторы начинают пробовать себя в сложной камерно-инструментальной сфере, в сонате.

Соната для скрипки и фортепиано К. Мусина (1946), посвященная генералу И. Панфилову, положила начало жанру в отечественной музыкальной культуре. С именем Б. Ерзаковича связано создание инструментальных миниатюр и первого сочинения крупной формы для фортепиано, посвященного памяти Героя Советского Союза Маншук Маметовой (1947).

К числу ранних также относятся 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); Соната для виолончели и фортепиано Т. Базарбаева (1959).

Выше перечисленные сонаты были написаны авторами на третьем курсе во время обучения в консерватории. Представляя собой ученические пробы пера, они, находясь в самом начале композиторской деятельности, являлись ступенью на пути овладения сонатным принципом мышления.

На этапе становления инструментальной музыки, заказчиком выступала система музыкального образования, испытывающая острый дефицит национального репертуара. В условиях становления и развития музыкального образования, республика испытывала злободневную необходимость в учебном репертуаре. Открывались музыкальные школы, училища. В этих обстоятельствах особенно актуально вставала проблема репертуара, основанного на национальных традициях – и не только простого в исполнительском отношении, ориентированного на начальное образование, но и более сложного, концертного. Первые камерно-инструментальные сонаты способствовали формированию национального педагогического репертуара.

Начиная с 1940-х годов, накапливается некоторый творческий и исполнительский опыт, появляется ряд исполнителей представленный педагогами Алма-Атинской Государственной консерватории и музыкального училища им. П. И. Чайковского: В. Хесс, Д. Панкратов, Я. Давыдов, И. Лесман, М. Кацман, А. Барак, Э. Россман. Они внесли большой вклад в развитие исполнительства, глубоко проникнув в национальную специфику. Разносторонние музыканты, исполнители и педагоги, воспитавшие целую плеяду музыкантов.

Первые казахские камерно-инструментальные сонаты не вошли в репертуар современных исполнителей. Тем не менее, в рамках камерно инструментальной музыки в 1940-1950 годы в ней решались важные художественные задачи, ставились специфические цели, невыполнимые в монументальных музыкальных полотнах. Это позволило А. Мухамбетовой определить этот этап как важный в формировании нового языка: «и хотя данный период не дал долговечных произведений, для общего развития казахской музыкальной культуры он оказался очень важным. Именно в эти годы произошло постепенное формирование нового музыкального языка и, что не менее существенно, воспитание новой аудитории и кадров исполнителей» [7, 320].

В казахской камерно-инструментальной музыке широко применяется сонатная форма в своём классическом, типичном виде (сонатное аллегро). Одновременно в камерных сочинениях достаточно четко используются принципы, отражающие глубину и сложность данной формы. Своеобразие жанра сонаты на казахстанской почве неразрывно связано с освоения сонатности как принципа музыкальной формы.

Первый этап становления камерно-инструментальной сонаты и адаптации классической схемы – структуры сонатной формы на национальном материале обозначаем 1940-ми и серединой 1950-х годов. В сравнении со сложными, высокоорганизованными классико-романтическими формами первые казахстанские сонаты являются не всегда композиционно органичными. При смене музыкально-исторического стиля происходит движение к «новому» через упрощение структурных и выразительных элементов. Процесс адаптации публики к новой жанровой культуре был возможен через постижение структур, созданных на национальном материале. Публика, как уже упоминалось, была неподготовленной к восприятию сочинений, выполненных на уровне европейских стандартов.

Требования к восприятию нового жанра повлияли на одну из основных установок в камерно-инструментальных произведениях периода 1940-х годов – демократизацию, проявляющуюся в доходчивости музыкальных образов и тем. Для воплощения нового жанра, прежде не охваченного музыкальной культурой, авторами используются также свежие выразительные средства. Концептуальным аспектом сонат первого этапа развития становится программность (не содержит сюжетности, а представлена в виде авторских ремарок, дающих пояснение содержания произведений), свойственная почти всем композициям этого периода. Став объединяющим компонентом образно-эстетического замысла ряда опусов 1940-1950-х годов, она отражает то новое, сложное в восприятии камерно-инструментального жанра и в практике казахстанского композиторского творчества, требующее от авторов максимального внимания к слушательской аудитории.

Программность сонат связана в большинстве случаев с идеями национально-освободительной борьбы и темой Родины. В эволюции развития молодых восточных школ тяготение к содержанию героического типа было продиктовано идеологической направленностью сочинений послевоенного времени. Высокий подъем патриотизма, вызванный победой в ВОВ, отразился в стремлении композиторов выразить атмосферу военных годов. Несомненно влияние на образно-эстетическую сторону произведений казахстанских композиторов, ораторий русско-советских композиторов на военную тематику. «Инерция военных лет, сказавшаяся на тематике композиторских замыслов, на образности произведений, задуманных ещё в разгар ожесточенных сражений, по-своему отразилась в творчестве многих видных мастеров. При всём различии их стилистических ориентаций, сочинения, созданные в первые послевоенные годы, в основном развивались в русле тех тенденций, которые обнаружились ещё в 30-е годы» [3,42]. В произведениях, созданных в эти годы, проявляется общая направленность – связать содержание сонаты со значимыми образами и событиями, стремление отразить в музыке чувства патриотизма, гордости за страну, создать портреты национальных героев, великих людей. Отсюда возникла необходимость в программности, через которую конкретизировалось музыкальное содержание.

Произведения рождались как посвящения, дань памяти крупнейшим историческим личностям, Герою Советского Союза Маншук Маметовой в Сонате для фортепиано Б. Ерзаковича, генерал-майору И. Панфилову в Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусина, Абаю в Поэме сонате «Памяти Абая» М. Койшибаева. Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова посвящена предводителю национально-освободительного движения 1863 – 1867 годов Садыру Палвану. Соната Б. Байкадамова получила название «Преображенная степь» на тему песни о Волге-Доне задумана как программная и тема песни – основной образ сонаты.

Традиция именных посвящений стала особенностью сонат начального периода развития жанра в Казахстане. Именно название произведения, либо его посвящение кому-либо в значительной степени определяло образный характер и мелодический тематический материал. Программа подготавливает слушателей к восприятию образно-эмоционального мира.

Сюжетная канва сонаты для фортепиано М. Койшибаева «Памяти Абая» раскрывает внутренний мир героя, философское размышление. «Автор языком музыки рисует трагедию бунтаря-одиночки в чуждом ему обществе и, вместе с тем, воспевает мужество, стойкость, оптимизм, огромную духовную силу Абая, основанные на вере в победу своего народа» [2, 68].

Образный мир сочинения М. Койшибаева отражает трагедийную художественную концепцию. Она заключается в том, что герой не находит счастья в реальном мире и испытывает глубочайшее духовное разочарование. В основе романтической доктрины лежит неразрешимый конфликт реальности и мечты. Поэтому во многих романтических произведениях выходом из конфликта является смерть, она воспринимается не как трагедия, а как благо.

Потребность в программности была вызвана также стремлением увековечить имя, придать содержанию более глубокий и высокий гражданский смысл. В этом прослеживается перекрестность традиций казахской народной инструментальной традиции – кюйя.

Тематика первых сонат корреспондировала с магистральной тенденцией советской эпохи, планомерно направляющей развитие искусства в духе патриотизма, героики, прославления подвига советских людей во Второй мировой войне. Программность привносила в музыку, по мнению самих композиторов, большую содержательность. Образ героический и неразрывно связанное с ним настроение – эмоциональная приподнятость – определяют тонус большинства сонат начального периода, как например, в сонатах для скрипки и фортепиано К. Мусина и К. Кужамьярова.

Воспевание активных, борющихся личностей предопределило звучание напористых, энергичных тем в Сонате для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова (1949), посвященной памяти уйгурского героя Садыра Палвана. В соответствии с основным творческим замыслом композитора соната отличается героически приподнятым, темпераментным звучанием. Уже в самом начале суровым, повелительным интонациям фортепиано отвечают фанфарные, блестящие, «устремленные ввысь» пассажи солирующей скрипки.

Своей бесконфликтностью жанр камерно-инструментальной сонаты, на начальном этапе полностью отвечал тенденциям времени. Композиторское творчество в этой области только формировалось и находилось на стадии поиска и организации музыкального материала. Структура этих произведений была не всегда четко и строго выстроена. Как и в стиле барокко, основной центр тяжести сводился к контрасту между эпизодами. Именно этот принцип являлся решающим фактором организации материала, который сведен к противопоставлению кюйевого и песенного тематизма. Позже контраст осуществлялся путём смены лада, фактуры, ритмической организации, в характере движения, вплоть до жанровых изменений начального тематизма.

Первые опыты создания казахских сонат произведений были подчинены установке того времени: создание национального репертуара в рамках европейского жанра. Широко используемый в эти годы доминирующий принцип цитирования композиторами народных мелодий определил характерный стилевой признак «казахской» сонаты. На протяжении длительного времени использование фольклорного материала в виде цитирования дали, по мнению Г. Котловой «богатый художественный опыт, что привело к значительным сдвигам» [4, 34], и отразилось в композиторском творчестве.

Народные темы при взаимодействии с классической формой, ладогармонической средой образовывали стиль, который У. Джумакова определяет как эклектику, синкретически совмещающую противоположные (народную и европейскую) традиции. В частности она указывает, что: «принцип эклектики присущ творчеству композиторов в силу избранного типа культуры, основанного на взаимодействии традиций. Исторически он локализовался в период становления композиторской школы, характеризуя особое стилевое состояние, отражающее синкретизм, разнородный генезис мышления. Композиторы пытались найти способы сочетания европейского и национального музыкального материала, воспринимая их целыми единицами, без внутреннего единства между ними» [1,147].

Звучание народных тем определяло ту характерность стиля, которая воспринимается как «национальная». Это было связано с энергетикой народных мелодий, их семантикой, определяющей характер образов и принципы драматургии сонаты. Национально-характерное в тематизме повлияло на решение музыкальной композиции. Основу тем составили не только речевые и моторные интонации, но и песенные. Они придали иные, чем у венских классиков, импульсы форме: темы песенные привнесли черты музыкальной баллады, эпического склада и.т.д. От классических видов драматургии – альтернативного и диалектического – остались лишь их элементы, принявшие романтически причудливые очертания.

В гармонии сонат многое идет от национальных традиций – тяготение к плагальности, применение натуральных доминант, отклонения в параллельные тональности. Говоря о национально-характерном, как важном качестве стиля, следует выделить роль кварто-квинтовых и секундовых интонаций, их ладово-колористическое значение, свойственное и народной песенности, и преломлению ее в тематизме профессиональной музыки. К примеру, в Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусин использует кварто-квинтовые созвучия, октавные и унисонные дублировки, кюйевые «стереотипы», как имитации народных инструментов.

В ранних образцах сонатного творчества присутствуют некоторые черты казахского народного творчества. В них видно стремление создать и обогатить репертуар для местных исполнителей. Камерно-инструментальные сонаты на данном этапе еще не содержат методов преобразования фольклорного материала. В них только предпринимается стремление постижения жанровых особенностей европейской сонаты, и обозначаются пути претворения национального.

В целом отметим стремление казахстанских композиторов освоить традиции классической сонаты и перенести их на национальную почву.

Сонаты первого периода можно считать этапными произведениями, где используются средства классической сонатной формы, данные на авторском материале. В других камерных сочинениях, написанных, в эти годы также решались различные творческие задачи: проблемы многоголосия, освоения жанра, фактуры, национального своеобразия. Изложение сонат отличается большой простотой, фактура гомофонно-гармоническая, с ярко выраженной мелодикой и аккомпанементом.

Трактовка сонатной формы казахстанских композиторов содержит некоторые характерные особенности, которые можно отнести к национальным чертам. Они – в тематическом материале и методах развития. Для продвижения материала найдена национальная форма развертывания – вариационная.

Большинство ранних сонат одночастны, что обусловлено по нашему мнению рядом причин. Во-первых, казахстанская композиторская школа только начинала свой путь в овладении европейскими формами и жанрами, находилась в процессе поиска и формирования концепций: циклическая соната, как форма европейского мышления, требовала времени для философского осмысления действительности и претворения в сонатном цикле. Молодая композиторская школа еще не имела достаточных условий для развития жанра, так как не обладала опытом в создании сложного цикла. Тем более многие из сонат были написаны в годы учёбы в консерватории их авторов. Будучи пробой пера, они создавались на базе композиционных норм традиционного сонатного Allegro с разработочным развитием основных тем и тональным контрастом, что и определило одночастность форм.

Программность Сонаты-поэмы М. Койшибаева «Памяти Абая» определила её одночастное строение и сравнительно свободную трактовку сонатного Allegro. В сочинении отразилась тенденция к сжатию формы, смена контрастных музыкальных образов, необычайные тональные сопоставления главных тем, к которым обращается композитор для создания образов.

Ранние сонаты были важны в качестве творческой лаборатории, освоения жанра, попыток представить новый для Казахстана жанр по-своему, на национальной почве, при этом ориентируясь на фольклор и традицию песенно-инструментального искусства казахов. Вместе с тем, в сочинении М. Койшибаева сказалось воздействие западноевропейского симфонизма, его эпико-драматического пафоса в преобразовании образов. Именно эти качества значительно обогатили казахскую фортепианную профессиональную музыку.

Совмещение жанровых признаков – одна из важнейших черт казахстанской сонаты первого периода. Так, героико-драматическая тема, как правило, доминирует преимущественно в сонатах поэмного типа, что во многом определило одночастность как жанровую специфику камерной сонаты начального периода. Во-первых, в камерно-инструментальных сонатах господствуют неконфликтные принципы, дополняющий контраст, протягивающие ассоциативные связи к романтическому жанру, его эпическим особенностям. Эти признаки сближают ее с типом романтической сонаты и ее эпическим вариантом. Во-вторых, поэмное начало проявлялось в программном содержании ранних сонат, в характерной над индивидуализированности и значимой роли повествовательности. Отсюда определяющим свойством одночастной композиции является влияние жанра поэмы. Эпические черты проявляются в отсутствии конфликта внутри части, либо в виде принципа дополняющего

контраста. Широкие границы содержания, композиционная свобода жанра, отсутствие строго закрепленных форм и правил привлекали казахстанских композиторов. Гибкий и удобный жанр поэмы на данном этапе адаптации сонатной формы, становится вспомогательным.

Таким образом, структура сонат казахстанских композиторов вбирает в себя различные черты поэмных форм: отсутствие конфликта заменяется принципом взаимодополняемости главной и побочной партий, повествовательностью музыки. Сфокусированное личностное, действенное начало западноевропейского жанра шло вразрез с национальными образами. Соната в Казахстане наделяется эпическим началом, обнаруживается общая тенденция – повествовательность, проявляющаяся в балладном тоне изложения. Повествовательность как характерный признак позволяет говорить о как действительно преобладающем признаке классико-романтической сонаты в ранних образцах.

При этом композиторы пробуют соединить черты сонатности с особенностями казахского фольклора. Национальный пласт, который пытаются воссоздать композиторы, прибегая к декларативным признакам, указывающим на их генезис, является внешним признаком, текстом. Основную нагрузку в этом принимает сонатная форма классико-романтической модели. Как известно, изначально заданная классико-романтическая модель (поэмная форма) может быть насыщена ярко выраженным национальным тематизмом.

Композиторы в качестве основной структуры придерживаются композиционных норм сонатного Allegro, с ярко выраженным делением на три части – экспозицию, разработку и репризу (с повторением экспозиции). Главная партия и побочная партия активно развиваются во всех трёх разделах сонатного Allegro. В темповом соотношении и в образном между главной и побочной партией соблюдаются принципы сонатного жанра. Главная партия в быстром темпе, побочная партия написаны в медленном темпе.

Так, в сонате-поэме, М. Койшибаев в целом, придерживается композиционных норм сонатной формы. Об этом свидетельствует наличие двух контрастных тем, где первая тема (главная партия) имеет страстно волевой характер, а вторая (побочная партия) – лирический. Обе темы присутствуют и активно развиваются во всех трёх разделах произведения, создавая единую, целостную композицию. Форма одночастной Сонаты для скрипки и фортепиано К. Мусина представляет собой традиционное классическое сонатное Allegro. При анализе данной сонаты Г. Котлова уделяет внимание особенности формообразования главной партии. Она пишет «тема главной партии сонаты К. Мусина изложена в форме незамкнутого, предполагающего динамическую направленность к дальнейшему развитию периода. Аналогично построены главные партии в сонатах для скрипки и фортепиано С. Мухамеджанова и К. Кужамьярова, а также в фортепианных сонатах и М. Койшибаева» [5, 103].

Сонаты Б. Ерзаковича, М. Койшибаева, К. Мусина, К. Кужамьярова, в области композиции складывались под воздействием классического принципа формообразования, при наличии всех обязательных тем, тональном соотношении и разделов сонатной формы. Преобладание лирико-эпической драматургии, вариационного метода развития характерный признак романтической традиции. Таким образом, казахстанские композиторы опираются на опыт классической и ранней романтической сонаты.

Итак, классический принцип выносит на первый план содержательное начало формы, которое можно определить как отражение логического в художественной мысли. Однако композиции ранних сонат классичны только по своему первому главному признаку – по отношению к форме. Во всех остальных компонентах композиции, и признаках форма обладает типично романтическими чертами: балладной композицией, повествовательной драматургией.

Общественно-политические условия, технические средства и приёмы, некоторых форм, как и общие черты материальной деятельности, накладывали свой неизбежный отпечаток на культуры народов современности, определяя наличие в них многих точек пересечения, всё же – на том временном отрезке они не утратили своего национально-отличительного облика.

При изучении особенностей бытования камерно-инструментальной сонаты в Казахстане ценными для нас являются мысли Г. Котловой. Она пишет «создание жанра инструментальной сонаты в Казахстане – явление сложное, трактуемое неоднозначно, поскольку понимается и как достижение в развитии мировой музыкальной культуры, с одной стороны, и как извне, в чем–то искусственно привнесенное явление – с другой. Представляется, что достижения и просчёты пройденных лет правомерно рассматривать как естественный результат эволюции музыкального искусства» [6, 9].

На развитие жанра сонаты воздействовала общая культурная ситуация в республике. Уровень концепции произведений во многом зависит не только от состояния культуры, но и от уровня исполнительской школы. Те годы отмечены формированием профессиональной исполнительской школы.

В дальнейшем для жанра сонаты характерно расширение и укрепление позиций: сочиняется большое количество произведений, расширяется образное содержание сочинений, идут дальнейшие поиски в области формы, выразительных средств, драматургии, стиля. Все больший удельный вес на всех уровнях камерно-инструментальных произведений приобретают элементы национального, выражаемые не столь прямолинейно и просто, как прежде. В европейскую форму-структуру сонаты вносятся различные отклонения новшества, что ведет к расширению жанрового накопления и содержательности сонат, обогащению образного строя, тематизма.

Более оригинальные, подчас действительно ценные сонаты были написаны в последующие годы. Поэтому к настоящему времени эта сфера музыкального творчества в Казахстане отличается широтой и глубиной содержания, разнообразием жанрового диапазона, индивидуальностью творческих почерков, национальным преломлением сложившихся в европейской музыке форм (полная и неполная с эпизодом и др.) и жанров. Таковы, например, полярные по своему подходу к принципам сонатности сочинения Б. Ерзаковича, К. Мусина (40-е годы), а позже сонаты для различных составов Г. Жубановой, Б. Баяхунова, В. Новикова, А. Серкебаева, А. Исаковой.

Таким образом, первый период – это годы адаптации камерно-инструментальной сонаты в Казахстане. Данный этап характеризуется началом работы композиторов в этой области, когда формируется композиторская техника, осваиваются нормы сонатной формы. Вместе с тем, за индивидуальностью каждого композитора, стилевыми особенностями, языковыми поисками проявляются общие черты. Складывается определенная дефиниция стиля казахстанской композиторской сонаты, основанная на взаимопроникновении европейской музыкальной системы в виде ее выразительных средств и сонатной структуры.

Литература:

1. Джумакова У. Взаимодействие традиций – основа творческого процесса // Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – С. 74-102.
2. Зельцер Л. Поэма соната «Памяти Абая» М. Койшибаева. // В сб.: Фортепианная музыка Казахстана. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 68-78.
3.История современной отечественной музыки выпуск 2 1941-1558. – М.: «Музыка», 1999. – 477 с.
4. Котлова Г. Камерно-инструментальная музыка Казахстана (к вопросу об эволюции жанра) // Сборник научно-теоретических статей памяти И. Дубовского. – Алма- Ата, 1990. – С. 123-138.
5. Котлова Г. Соната для скрипки и фортепиано К. Мусина в контексте аналогичных сочинений композиторов Казахстана // В сб.: Жизнь как подвиг Композитор Капан Мусин. – Алматы: Өнер, 2002. – С. 101-106.
6. Котлова Г. Инструментальная соната в Казахстане // Вопросы музыкальной педагогики, теории и исполнительства. – Алматы, 1996. – С. 8-17.
7. Мухамбетова. А. Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана (к проблеме кюя) // В сб.: Б. Аманов. А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: «Дайк Пресс», 2002. – С. 303-321.

Abdykalykova Guldana

TRANSCRIPTION KYUIS IN PIANO MUSIC OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN

Абдыкалыкова Г.Г

ТРАНСКРИПЦИИ КЮЕВ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Традиция в музыке – явление многогранное и неоднозначное. Обращаясь к различным формам традиции, композиторы находят благодатный для своего творчества источник. В этом отношении представляет собой живой интерес жанр фортепианной транскрипции, смело воссоединяющий в своих произведениях полярные, исторически далекие друг от друга пласты.

Соединяя элементы музыкального языка прошлых периодов с современным, композиторы открывают новые горизонты для формирования своего индивидуального, неповторимого почерка и одновременно несут в себе высокий потенциал развития искусства.

В развитии музыкальной культуры фортепианные обработки, получившие название транскрипций сыграли значительную роль, способствуя пропаганде композиторского творчества, становлению и расцвету исполнительских школ. Являясь одной из основ репертуара музыкантов, они знакомили слушателей с новыми произведениями, предназначенными для исполнения на других инструментах, на оперной сцене или в концертном зале с участием больших составов.

Круг создателей транскрипций представлен значительным списком имён: подобного рода деятельностью занимались не только композиторы, но и исполнители.

Что касается истории фортепианных транскрипции, то следует отметить несколько этапов ее развития. Прежде всего, необходимо указать, что транскрипция имеет длительную историю, восходя фактически к переложениям песен и танцев для различных инструментов в XVI-XVII в.в. Развитие собственно транскрипции началось в XVIII в. (транскрипции, главным образом для клавесина). Выдающиеся достижения в этом жанре принадлежат И. С. Баху, также отметим клавирные переложения произведений Я. А. Рейнкена, А. Вивальди, Г. Телемана, Б. Марчелло и других.

В первой половине XIX века распространение получили фортепианные транскрипции, отличавшиеся виртуозностью. Это транскрипции Ф. Калькбреннера, А. Герца, З. Тальберга, Т. Делера, С. Хеллера, А.Л. Гензельта. Как отмечается в работах российских исследователей, нередко они представляли собой обработки популярных оперных мелодий.

Как известно, выдающуюся роль в раскрытии технических и колористических возможностей фортепиано сыграли многочисленные транскрипции Ф.Листа. Будучи выдающимся пианистом, виртуозом Ф.Лист перекладывал для фортепиано песни Ф.Шуберта, каприсы Н.Паганини и фрагменты из опер В.А.Моцарта, Р.Вагнера и Дж.Верди. Всего Листом создано около 500 фортепианных переложений.

Преемники и последователи Ф.Листа К. Таузиг, Х. Г. фон Бюлов создали транскрипции оперных произведений для фортепиано в этом жанре (токката и фуга d-moll Баха, "Военный марш" D-dur Шуберта). К. Клиндворт (переложил "Кольцо нибелунга" для пения с фортепиано, осуществил фортепианные транскрипции произведений Моцарта, Глинки, Шуберта), К. Сен-Санс и др. Особо нужно сказать о транскрипторской деятельности Ф. Бузони и Л. Годовского – крупнейших мастеров фортепианной транскрипции послелистовсокого периода. Бузони снискал себе славу транскрипциями произведений Баха (токкаты, хоральные прелюдии), Моцарта, Листа ("Испанская рапсодия", этюды по каприсам Паганини), Годовский – обработками клавесинных пьес XVII-XVIII вв., Этюдов Шопена и Вальсов Штрауса.

Значение Ф.Листа состоит в том, что он показал принципиально иной, чем его предшественники, подход к жанру транскрипции. С одной стороны, он порвал с манерой салонных пианистов первой половины XIX века заполнять транскрипции бессодержательными пассажами, не имеющими отношения к музыке произведения и предназначенными продемонстрировать виртуозные достоинства исполнителя. С другой – он отошел и от чрезмерного буквального воспроизведения текста подлинника, считая возможным и необходимым компенсировать неизбежную при переложении утрату некоторых сторон художественного целого другими средствами, предоставляемыми новым инструментом. В транскрипциях Листа, Бузони, Годовского пианистическое изложение, как правило, находится в соответствии с духом и содержанием музыки.

Л. Гаккель пишет, что со времен Листа установились определенные разновидности такого вида пьес – транскрипций, причем наибольшее распространение получила форма свободной обработки, предполагавшая активное вмешательство транскриптора в текст произведения. Пьеса фактически создавалась заново, даже если обработке подвергалось собственное сочинение. В ней усложнялась гармонизация, перестраивалась форма, но наибольшие изменения, естественно, претерпевала фактура. Главная забота транскриптора, по словам Л. Гаккеля, была сделать перекладываемую вещь "пианистичной": вписывались новые голоса, пассажи, аккорды, октавные удвоения. К классическим образцам подобных переложений принадлежат обработки Л. Годовского.

Интерпретацию Л. Годовского продолжили С. Рахманинов и И. Стравинский. В своем творчестве эти композиторы существенно преображали собственные произведения разных

жанров, создавая на их основе самостоятельные фортепианные пьесы. Таковы «Маргаритки» Рахманинова, «Петрушка» Стравинского.

Значительное развитие получил жанр фортепианной транскрипции в музыке русского и советского периодов. Образцы в этом жанре создавали в русской музыке А. Л. Гурилев, А. И. Дюбюк, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, в советской – А. Д. Каменский,И. И. Михновский,С. Е. Фейнберг,Д.Б. Кабалевский, Г. Р. Гинзбург, Н. Е. Перельман, Т. П. Николаева, С. Прокофьев.

По мнению Б. Бородина, в художественной практике фортепианного искусства сформировались традиционные стабильные области трансцендентного по отношению к фортепиано происхождения, обладающие преемственностью выразительных средств, особой трактовкой инструмента. Наиболее активно фортепиано осваивало вокальную, органную, скрипичную, оркестровую сферы. Их освоение и проходило в рамках жанра транскрипции.
Б. Бородин отмечает, что этот мир звуковых иллюзий, предполагает развитое ассоциативно-тембровое мышление, он сопряжен с условным воспроизведением на фортепиано технических и акустических особенностей выбранного образца и нахождением специфических средств их имитации. Звуковой образ целого ряда транскрипций, пишет Бородин, ориентирован на некий эталон, находящийся вне сферы фортепианной звучности, но инициирующий фантазию исполнителя и слушателя.

Яркой сферой проявления фортепианной транскрипции является *вокальная* музыка. С самых первых шагов развития инструментализма звучание человеческого голоса привлекает транскрипторов, оно становится образцом инструментальной кантилены. Ярким примером может служить транскрипция Шуберта-Листа «Ave Maria».

Искусство пения на фортепиано непосредственно связано с процессом «очеловечивания инструментализма». Б.Бородин в своей книге рассматривает формирование фортепианной вокальной культуры и определяет три пути ее становления. Здесь следует выделить такие факторы как приближение инструментальной фразировки к закономерностям певческого дыхания; выработка пианистических приемов, способствующих преодолению ударной природы звукоизвлечения на этом инструменте; создание особого типа фактуры, создающего для мелодии благоприятную среду.

Л. Годовскому принадлежит высказывание:«Обрабатывая эти двенадцать песен Шуберта, я ставил перед собой цель не просто переложить их с голоса для исполнения на фортепиано; моей целью было создать фортепианные сочинения на вокальном материале, раскрыть его, истолковать текст песни так, как мог бы это сделать композитор, когда он обрабатывает тему, сочиняя вариации» [1,2].

Понимая различную природу голоса и инструмента, Тальберг в предисловии к трактату «Искусство пения применительно к фортепиано» говорит о том, что стремление к выразительности исполнения способно преодолеть это различие: «Чувство делает человека изобретательным, и его потребность выражать мысли умеет создавать такие средства, какие ускользают от механизма» [2,116].

Особый тип фактуры, предполагающий кантиленное звучание на фортепиано, был найден в эпоху романтизма. По мнению Б.Бородина, у классиков инструментализм вокального плана еще относительно независим от акустической специфики конкретного инструмента. Мелодия, как правило, излагается в верхнем фактурном слое, и ее выразительное интонирование достигается при помощи фразировки и агогики. В фортепианном варианте чаще всего подобная фактура встречается в виде универсальной модели, которую Бородин называет как «солист и аккомпаниатор», и даже в произведениях ранних романтиков она занимает значительное место. Познание природы фортепиано в эпоху романтизма, по мнению Б. Бородина, способствует формированию новых, акустически эффективных способов фортепианного изложения для передачи чувственной красоты вокального мелоса. Поэтому значительную роль играют транскрипции вокальных произведений, созданные в эпоху романтизма. Упомянутый выше труд Тальберга содержит двадцать пять обработок вокальных мелодий Страделлы, Перголези,Моцарта,Бетховена, Шуберта и других композиторов. Р. Шуман пишет о транскрипциях Тальберга в своей рецензии на концерт: «в высшей степени эффектные переложения мелодий оригинала, которые всюду приветливо проступали, сколько бы их не оплетали всякие гаммы и арпеджио» [3, 51].

Одно из открытий романтического пианизма – так называемая «игра в три руки», когда тема, с обеих сторон окутывается поддержанными педалью гармоническими фигурациями.

«Мелодии в ней привольно дышится, она царит, длится и разрастается, увлекаемая "подъемной силой" гармонических арабесок» - пишет Б. Бородин [3, 117]. Эту фактуру использует Тальберг в фантазии на темы из опер Россини "Моисей".

Аккомпанемент у Ф. Листа развивается и модифицируется, образуя фактурную драматургию.

Таким образом, во всех произведениях – транскрипциях, основанных на передаче вокальной музыки, происходит адаптация к возможностям фортепиано не только фактуры оригиналов, но и средств выразительности вокального происхождения. Обаяние тембра передается посредством "безударного" туше, а также выбором благоприятного регистра инструмента и способа изложения, выигрышно подающего мелодический голос. Разрастается и фактура, ее амплификация (от лат. «увеличение, распространение»). Может наблюдаться и противоположный прием – редукция, то есть изъятие или упрощение отдельных фактурных деталей.

Неисчерпаемы возможности фортепианных транскрипций и в современной художественной практике. Так, одним из ярких примеров обращения к народному инструментальному творчеству являются фортепианные обработки казахстанских композиторов, неоднократно обращавшихся к традиционному профессиональному наследию казахов, в том числе к домбровой традиции. В частности, кюи западно-казахстанской традиции *төкпе* легли в основу образцов фортепианной обработки А.Гуревича, Д.Мацуцина, А.Абдинурова, А.Жайыма, А. Толукбаева и многих других. Особенностью фортепианной обработки домбрового кюя является пространственно-звуковая композиция, соответствующая композиции кюя *төкпе*. Это разделы кюя – бас буын, первый раздел, начальное звено развития, экспонирование темы, «рефрен», орта буын – второй раздел, центральное звено в процессе формирование темы, экспонирование с элементами «разработки», промежуточно-высотное положение темы между бас буын и сагой, однако центр формирование темы. Далее следуют бірінші сага – третий раздел, первая / бірінші/ кульминация / сага-разлив/, первая высокая точка регистрового развития, «средняя часть», «эпизод». Екінші сага – четвертый раздел, вторая / екінші /, самая высокая, самая большая кульминация, «реприза». Кульминационные моменты кюев всегда связаны со сменой регистра, после чего следует постепенный спад, при этом повторяется все то, что было до кульминации. В подобном тематическом развитии кюя обнаруживаются признаки рондообразности: схема [8].

Так, к примеру, кюй Курмангазы *«Аман бол шешем, аман бол»* явился основой одноименной фортепианной транскрипции *А.Абдинурова.* Транскрипция кюя Курмангазы впервые была исполнена на композиторском конкурсе, посвященном 175-летию маститого композитора-кюйши в 1998 году.

В творчестве Курмангазы кюй «Аман бол, шешем, аман бол» автобиографичен. Когда в очередной раз Курмангазы настигает полиция и забирает в тюрьму, он расстается с матерью – сильной и стойкой женщиной Алкой, которая во время прощания с плачущим сыном, упрекает его за слезы: «Я думала, что я родила настоящего джигита – оказалось, что я родила женщину». В тюрьме у Курмангазы отняли домбру, поэтому он сочиняет этот кюй на камче, имитирующей струны домбры.

Кюй Курмангазы, первоисточник фортепианной транскрипции, относится к двухтемным кюям. Великий кюйши посвятил его матери, когда спасался бегством. Абдинуров сохраняет общий характер и тематическое развитие кюя, приписку, означающая характер произведения – «Асықпай, сөйлете», что в переводе означает «не спеша, разговорно».

Динамически произведение очень яркое. Здесь от двух *ff* можно встретить до *p* и *sp*. Автор часто использует ритмические акценты, которые дают еще большую динамизацию.

Проводя тему в малой октаве с тоническим басом, автор вводит слушателя в мир повествования. Сначала он как бы пробует один звук с акцентом, но потом увеличивает до секундовых и септимовых звучаний. Затем, басу в скрипичном ключе появляется новая тема. Характер ее более светлый. Внедрение второй темы фактурно обогащает произведение. Благодаря возможностям фортепиано на фоне основной темы, звучат многозвучные диссонантные аккорды.

В фортепианной транскрипции кюй полностью звучит в правой руке, проигрывая "Аман бол, шешем, аман бол", что означает «До свидания, мама, до свидания» .

Ритмическая организация размера $^{8}/_{8}$, которая выполняет одновременно функцию тезиса и лейтритма – неизменного на протяжении всего произведения. Во время постоянного звучания

кюя в правой руке фортепианной партии появляется новая мелодия в другой руке. Как пишет О.Боброва, «…это – мелодия-смущение Курмангазы перед матерью за свои слезы – то, о чем Курмангазы не говорил, но чувствовал» [9].

Именно эту полноту картины расставания Курмангазы со своей матерью почувствовал и передал Абдинуров в своей транскрипции. Буынная форма-схема кюя, типичная для Курмангазы, по устоявшимся канонам которой все должно возвращаться «на круги своя», передана в транскрипции геометрически точно. Бас буын начинается уже с ощущения воздушного пространства – фортепианные басы не должны звучать, они должны гудеть, их следует «нажать беззвучно» (ремарка автора). Этот октавный бас твердо заявляет о себе уже в зоне орта буын. Интервальный домбровый мотив выполняет одновременно функцию мелодии и сопровождения [8].

Для кюя очень важно завоевание диапазона-пространства. Домбра, как известно, своеобразная модель мира. Ее каждая сага говорит: «Опусти голову, человек, посмотри, это – земля, а теперь подними – вон там небо… И оно бескрайнее. Посмотри на себя, пусть твоя душа, открытая людям, будет подражать этому пространству» [8].

Диапазон полностью завоевывается во второй саге на устоях «ля – ре», в октавных удвоениях фортепиано вторая сага звучит торжественно и приподнято. Транскрипция кюя, построенная в традиционной буынной форме, заканчивается проведением бас буына в низком регистре. Пройдя закономерный круг всех диапазонов, музыка кюя вернулась к своим истокам [9].

На темы кюя Курмангазы Абдинуровым написана также фуга для фортепиано «Ксен ашқан». Оба эти произведения на темы кюев Курмангазы показательны и уникальны в плане соединения традиций западно-европейской и казахской музыки. Фуга и транскрипция органично сочетаются с буынной формой кюя традиции *төкпе*.

Выразительность музыкальной фактуры чрезвычайно многообразна. И для достижения той или иной цели, композитор пользуется разными фактурными приемами. Используются legato по две ноты в восходящем движении

Примером отражения поэтики творчества другого великого кюйши — Даулеткерея - является произведение композитора *А.Толыкбаева «Кероглы»*. Кюй «Кероглы» Даулеткерея навеян образами эпического сказания. Содержанием его является сказание о подвигах главного героя, о его доблестных сражениях, любимом коне Гирате. На основе кюя Даулеткерея композитором А.Толыкбаевым была создана виртуозная инструментальная пьеса. Традиционный образ представлен в пьесе через весь комплекс выразительных средств фортепиано. Виртуозное начало проявляется в методах развертывания материала, в широте охвата регистрового диапазона.

Композиция пьесы распадается на два раздела. В первом из них звучит сам кюй в последовании, близком к первоисточнику. Во втором разделе композитор представляет собственный «вариант» кюя, в котором он динамизирует фортепианную фактуру. В отличие от оригинала, кюя Даулеткерея написанного для домбры, здесь, в фортепианной версии чувствуется влияние оркестрового начала, которое выражается через особенности фактуры – наличие органного баса, применения октавных, терцовых и секстовых удвоений.

Пьеса написана в двухчастной форме с динамизированной репризой. Основная тональность пьесы - до минор. Темп Presto проходит на протяжении всего произведения, тем самым определяя и его характер, что связано со специфичностью жанра кюя (в кюях казахских композиторов обычно передается какое-либо состояние, в связи с этим темп и характер произведения находятся во взаимодействии). Переменный размер (двухдольный, трехдольный), часто изменяющийся на протяжении каждого такта способствует ощущению свободы, импровизационности. В основной теме присутствует технический прием – репетиции на одном звуке, тесно связанный со стилистикой домбрового исполнения, в связи с этим вводится уточнение штриха ben marcato il canto, который наиболее приближен к техническому приему *қағыс*, имитирующий характерное домбровое звукоизвлечение. Во всем кюе звучат мотивы, которые и составляют основу движения произведения. Смена размера усложняется, помимо 2/4 и 3/8, встречаются и сложные 5/8, 6/8, 4/4.

Приведенные в пример образцы современного фортепианного творчества, основанные на кюе – высшем жанре традиционной инструментальной культуры – свидетельствуют о непрекращающихся поисках выразительных возможностей, постоянном внимании композиторов к этому жанру. И, в то же время, о том, насколько сам кюй не потерял

актуальности, имеет огромные возможности в разных областях творчества национальных композиторов.

Литература:

1. Альшванг А. Избранные сочинения / А. Альшванг // Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. – М.: Музыка, 1965. – Т. 2. – С. 284-297.

2. Бородин Б. Б. Три тенденции в инструментальном искусстве / Б. Бородин: монография. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. – 222 с.

3. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2006. – 42 с.

4. Бузони Ф. Первое приложение к первому тому "Клавира хорошего строя" И. С. Баха / Ф. Бузони. – Новое изд. под ред. и с доп. Г. М. Когана. – М., 1941. Музыка, 1965. – С. 140-197.

5.Годовский Л. Предисловие к изданию транскрипции для фортепиано / Л. Годовский // Песни Шуберта / сост. К. Сорокин. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 1. – 4 с.

6. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. – Ростов н/Д., 2009. – 32 с.

7. Коган Г. О транскрипции // Коган, Г. Избранные статьи / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – С. 63-68.

8. Досаева А. К вопросу о формообразовании в кюе Курмангазы. «Сары арка» и его фортепианной обработке А. Гуревича и сборник Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алматы 1983.г.

9. Боброва О. С. «Три аналитических этюда» (молодой композитор А.Абдинуров) // Родному вузу – наш талант. Сб. статей под ред. Н.Кетегеновой. - Алматы, 2004.

Altynbekova S.M.

ABOUT THE CITATION IN COMPOSITIONS FOR VI OLIN OF KAZAKH COMPOSERS

Алтынбекова С. М.

О «ЦИТАТНОСТИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СКРИПКИ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В Казахстане интерес к скрипке со стороны композиторов был довольно переменчив. Амплитуда сочинений для скрипки выявляет закономерность, в которой прослеживается связь с культурными и общественными процессами страны. Первые произведения для скрипки создавались с 1929 года, но после Всеказахстанского слета деятелей искусств в 1934 году, начался благоприятный период для музыкального искусства, что явилось весьма перспективным стартом для становления и композиторской школы. Согласно реестру сочинений казахстанских композиторов для скрипки становится ясным, что некоторый спад в композиторском скрипичном творчестве пришелся на период «перестройки» ─ после событий Декабря 1986 г. Это затишье в отношении скрипки продлилось почти 20 лет. Лишь в 2005 С. Абдинуров создаёт «Концерт для скрипки с камерным оркестром».

Известно, что в 1929 году В. Великанов, обратившись к малой камерной форме, создает первое произведение для скрипки: Соната для скрипки и ф-но. Это время считается началом становления композиторской школы Казахстана. Следующей ступенью в реестре произведений для скрипки стало произведение Великанова: «Импровизация» на тему Абая «Қарашада өмір тұр» (1964 г.). В некотором смысле данным произведением открывается новый путь для скрипичной казахстанской исполнительской школы. Стал складываться репертуар на национальной основе, то есть с опорой на «цитаты» народных, а также устно-профессиональных образцов казахских произведений.

Как уже известно, устойчивым признаком «национального» в любой культуре является связь народного творчества и фольклора. Такая прочная связь наиболее очевидно показывает все стороны истоков национальной принадлежности. Надо отметить, что становление композиторских школ во всех странах СНГ шло единым закономерным путём: на раннем этапе развития профессиональной музыки «национальное» раскрывалось через использование «цитат» фольклорных, народных, а также устно-профессиональных образцов.

Цитатный и полуцитатный приемы творчества, жанрово-бытовой характер образности сочинений являлись характерными способами передачи национального колорита и долгое время служили основой становления музыкального языка профессиональных композиторов.

Таким образом, тенденция была достаточно долговременной и устойчивой как типичная черта для многих национальных школ стран СНГ.

Хронологически путь «цитатности» в сочинениях для скрипки в композиторской школе Казахстана выявлялся поступенно. Первым, несомненно, является Великанов. Отметим, что до 1985 г. метод использования «цитат» в произведениях для скрипки почти для всех композиторов Казахстана был превалирующим.

1930-1940 – десятилетие обработок подлинных цитат образцов казахских народных песен и кюев, а также устно-профессионального творчества в становлении композиторского творчества. В этот временной отрезок были созданы пьесы для скрипки и фортепиано одноимённые цитатам: «Харарау», «Көк майса», «Бұран бел» ─ А. Затаевича, «Гэк-ку», «Алатау» ─ Брусиловского, «Жез киік» А. Жубанова, «Өтебай» М. Тулебавева, «Қызыл бидай», «Елиғай» ─ Л. Хамиди, «Қамажай» Б. Ерзаковича, «Сары-Арқа», «Адай» ─ Л. Афанасьева, «Ахау, Бикем» В. Пирогова.

В Казахстане, в первых произведениях для скрипки использовались не малые формы (например, пьесы), а такие формы, как соната. Отметим Сонату В. Великанова и Сюиту Р. Елебаева. Это говорит о довольно неоднородном развитии казахской скрипичной музыки, с одной стороны композиторы довольно целеустремлённо постигают и изучают фольклор, с другой – осваивают классические формы и жанры. Уже в 1950-60е гг. были созданы первые произведения крупной формы в жанре концерта. К разряду таких произведений относится «Концерт» Л. Афанасьева. Это был первый концерт для скрипки с оркестром в композиторском творчестве Казахстана. Написан как дипломная работа к окончанию Алма-Атинской консерватории в 1951 году, а в 1952 году концерт был удостоен Гос. премии СССР. Посвящался советской молодёжи. Концерт состоит из одной части, написанной в форме сонатного аллегро с эпизодом в разработке. В мелодике Л. Афанасьев опирается на советскую массовую песню. Первым исполнителем этого концерта является К. Бабаев, после него исполняли Э. Грач, В. Пикайзен др.

В 1957г. был создан Концерт для скрипки с оркестром (ре мажор) Г. Жубановой. Это первый концерт в истории скрипичной музыки Казахстана, написанный композитором-носителем казахской культуры. Был впервые исполнен в 1958 году в дни Декады казахского искусства в Москве. Концерт неоднократно исполнялся за пределами республики и есть в репертуаре таких скрипачей, как А. Мусаходжаева, Г. Мурзабекова, Р. Хисматулин и др. Он оказал огромное влияние на инструментальную культуру республики и является знаковым событием.

В 1960 были созданы два концерта: Концерт Б. Баяхунова и Концерт А. Меттуса. Концерт Б. Баяхунова из трёх частей создан как дипломная работа и впервые прозвучал в 1960 году в Камерном зале Алма-Атинской консерватории. Позднее финал Концерта исполнил И. Коган. Концерт Меттуса – одночастный «джазовый» концерт, и является первым сочинением «эстрадного» направления.

В 1967 был написан Концерт М. Сагатова, посвящен его первому исполнителю – И. Когану. По форме концерт одночастный с чертами четырёхчастности.

За такой короткий промежуток времени, 12 лет – с 1929-1951гг., композиторы освоили довольно широкий диапазон жанров. От миниатюры, различных пьес и вариаций до сонат и концертов. Далее эти жанры развиваются параллельно – создаются концерты и сонаты, но не остаётся без внимания и миниатюра. Начиная с 1954 г. метод «цитатности» фигурирует не только в пьесах, но и в крупных циклических формах в жанре сюиты и концерта. Это сюита «Боз Айғыр» Е. Брусиловского (1954) и Концерт для скрипки с оркестром Г. Жубановой (1957). В своих произведениях композиторы обращаются к использованию подлинных народных кюев. Е.Брусиловский использует лишь некоторые черты домбрового кюя. В его произведении для скрипки «Боз Айғыр» он использует новый приём для скрипичного исполнительства: звучание свободной «пустой» струны воссоздаёт кварто-квинтовый настрой домбры. Г. Жубанова в Интермеццо – второй части концерта обращается к кобызовому кюю Ихласа «Ерден». А. К. Жубанов в своей книге «Струны столетий» писал, что сей кюй «является замечательным образцом кобызовой музыки, готовой темой для больших музыкальных полотен. В этом кюе Ихлас использовал все «вокальные» возможности кобыза, местами в нем можно услышать как бы человеческие голоса, поющие «жоктау», т.е. поминальные песни по умершему» [2, с 241]. Следовательно, этим объясняется обращение Г. Жубановой к кюю «Ерден». Можно предположить, что она стала первооткрывателем параллели кобыз – скрипка (в данном случае,

оговоримся, в плане «цитатности»). В этом ряду отметим также «Вариации» для скрипики и фортепиано Г.Жубановой на тему Абая «Қор болды, жаным», а также концерт для скрипки с оркестром Е. Рахмадиева, тема «Екі жирен» (1984), которая звучит в разработке 1-ой части у солиста в высоком регистре, а далее в каденции 2-ой части. В основе финала концерта лежит песня «Қараторғай». В концерте для скрипки с оркестром С. Мухамеджанова использует в финале песню «Інкәр-ай». В сюите «KZ» для скрипки и фортепиано Алиби Абдинурова в финале использованы интонации песни Акана Серы «Қараторғай» и казахская народная песня «Қамажай».

Из общего списка использования цитатного метода выделяется концертная пьеса С.Еркимбекова «Алтын-Арка» для скрипки, добры, фортепиано и камерного оркестра. Композитор использует тему кюя Курмангазы «Сары-Арка». Отметим, что в данном произведений находка композитора в сочетании сольных партий разных инструментов (скрипка, домбра, фортепиано) сама по себе является новаторской и необычной.

Осознание национальной колоритности звучания скрипки не ставилось во главу угла, но развитие исполнительского искусства требовало выхода. Надо отметить, что на сегодняшний день композиторы Казахстана при написании произведений всё меньше обращаются к методу «цитатности». Например, в творчестве С.Абдинурова нет никаких цитат: «Я никогда не цитирую темы казахских народных песен и кюйев. Все темы у меня собственные, оригинальные и, мне кажется, они близки к народным истокам. Мне нравится изучать историю и традиции, в частности, домбровой и кобызовой музыки. Они непосредственно связаны с национальными особенностями и являются одними из главных моментов в творчестве любого композитора. Именно национально-характерная черта, национальный музыкальный язык должны находиться в контексте современных выразительных средств исполнения с композиционной техникой». (Из беседы Л.Сапаровой с композитором 10 октября 2009.) Как пример вспомним о концерте М. Сагатова, в котором нет подлинных цитат, но партии напоминают кюи Курмангазы.

В тоже время, они создают глубоко национальные произведения, звучащие самобытно, глубоко национально и мелодично. Их произведения получают высокую оценку и занимают достойное место в классике казахстанского скрипичного искусства. Вопрос PR, т. е. широкой популяризации в массах остаётся за пределами данного сообщения, т. к. касается другого вопроса – культурно-идеологического развития страны.

Естественно, что процесс национального движется вперед. Исполнительское искусство казахстанских скрипачей выходит далеко за рамки одной страны, возбуждая интерес к музыкальной культуре Казахстана у публики дальнего и ближнего зарубежья. Этим обусловлен интерес и зарубежных композиторов. Благодаря концертной деятельности наших виртуозов, композиторы дальнего зарубежья стали снова обращаться к народным истокам казахов. Одной из форм ознакомления с нашей культурой стало обращение к форме «посвящений» при написании произведений для скрипки. Так были созданы: Концерт «Сары-Қыз» для скрипки с оркестром Карла Дженкинсона, посвящённый М. Бисенгалиеву, во второй части концерта композитор использует интонации песни Абая «Айтым сәлем, Қаламқас!» и народной песни « Жайдарман»; и «Рапсодия» на тему Қыз Жибек (для скрипки с оркестром) М. Скорика, посвящённая А. Мусахаджаевой. Такой интерес к национальным истокам подчеркивает уважительное отношение не только к нашим исполнителям, но и к культуре.

В современное время фактор узнаваемости страны тесно связан с именами исполнителей, получивших широкую популярность, а также с историческими личностями, создававшими музыкальные произведения, ставшими популярными среди народа и получающих ТВ и радио ротацию в разных аранжировках и переработках.

Таким образом, мы можем говорить о методе цитаты в музыке как:

1) Средство позиционирования национальных истоков
2) Средство позиционирования скрипичного исполнительского искусства
3) Средство развития национальной композиторской школы (ограничиваемся произведениями для скрипки)
4) Средство позиционирования инструментальной народной музыки казахов (произведение С. Еркимбекова «Алтын-Арка» для скрипки, домбры, фортепиано и камерного оркестра). Цитата, как путь возврата к национальным истокам через скрипичное исполнительство
5) Цитата, как метод узнаваемости

6) Цитата, как метод посвящений и демонстрации уважительного отношения.

Литература:

1. Жумабекова Д.Ж. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. – Алматы: РИК, 1995. – 198 с.
2. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 600 с.
3. Сапарова Л.К. Скрипичная музыка Казахстана второй половины XX – начала XXI веков (исторический аспект): маг. диссертация. Рукопись. – Астана, 2010. – 68 с.
4. Жумабекова Д.Ж. Выдающиеся исполнители и деятели Казахстана. – Астана: ЕНУ, 2005. – 90 с.

Arziyev Zufar

SOME PECULIARITIES OF PIANO CREATION S. PROKOFEV

Арзиев З.З.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА С. ПРОКОФЬЕВА

Фортепианное творчество С.Прокофьева – одна из наиболее интересных страниц его трудов. Известно, что композитор был исключительно своеобразным пианистом-виртуозом, что он замечательно чувствовал инструментальную специфику фортепиано. С большим мастерством воплощал С.Прокофьев свои оригинальные художественные замыслы в новаторском фортепианном письме и самобытном пианизме. С.Прокофьев – творец фортепианных произведений и С.Прокофьев-пианист – неотделимые один от другого, и правильно понять эти явления можно лишь в их взаимосвязи. О фортепианном творчестве и пианизме С.Прокофьева написаны немало исследований, критико-аналитических статей и воспоминаний современников. Однако эстетичная оценка ряда его фортепианных произведений и в дальнейшем продолжает быть предметом полемики, поводом для столкновения не только индивидуальных взглядов и вкусов, но и разных художественных тенденций. “Покой истины” пока еще не коснулись музыки С.Прокофьева.

Генезис композиторского и пианистического искусства более за все раскрывается в естественном качестве С.Прокофьева, фундаменте его художественно-эстетических принципов –динамизме. Новая тематика его произведений “выхвачена” из окружающей действительности, динамика “обнаженных” ритмов, острых гармоний, определила тип прокофьевского пианизма. Исполнительский стиль композитора сугубо инструментальный, следует особенно подчеркнуть синтез ритмичных, мелодичных, тембральных, гармонических и других средств выразительности. Благодаря такому синтезу каждый пианист сможет “раздвинуть” пределы фортепианной звучности. Как уже вспоминалось, важным средством выражения, которое передает действительное начало прокофьевских образов, является ритмичная пульсация. Определенное, ясное битье микродолей музыкальной ткани в одном, или нескольких ее пластах, раскрывает задание пианиста, продиктованное ритмикой композиции, – выявление равномерного по длительности ритмичного “скелета” произведений.

С.Прокофьев по-новому претворил стихии движения и ритма в своём творчестве. По мнению В.Холоповой, занимавшейся вопросами ритма композиторов XX века, ритмика «вносит во все образы Прокофьева бодрость и уравновешенность … она является одним из источников душевного здоровья». [20 с.193]. Ритм как сильнейшую сторону таланта молодого композитора отмечал Ю.Энгель: «у С.Прокофьева сила ритма… сама по себе довлеет, стихийно «колет, рубит, режет». Мало того, я готов сказать, что самая «музыка» иногда служит для С.Прокофьева лишь почвой для «хлебов» ритма, только ими может быть художественно оправдана и принята (вроде токкаты ор.11, кое-что в «Сарказмах», в финале сонаты ор.14». [21 с.305]. О приоритете ритма в творчестве молодого С.Прокофьева говорит и Б.Асафьев, указывая на то, что в его пианистическом стиле «ритм принимает на себя роль властного гипнотизера». [4 с.305]. Г.Нейгауз тоже говорит о том, что в исполнительской манере С.Прокофьева ведущим началом был властный, волевой ритм. Он вызывал представление о неумолимом натиске могучей силы: «Отпечаток мужественности, энергии, сосредоточенности, какой-то интеллектуальной неутомимости при глубочайшей способности к лирике лежит на всей музыке». [10 с.438]. Активные прокофьевские ритмы то нагнетаются, то рассеиваются, но

их крепкий стержень держит всю архитектонику каждого его произведения. Если в эпоху романтизма и особенно импрессионизма сильна была роль колористического созерцания и связанными с ним медленными темпо-ритмами, то С.Прокофьев возродил ритмодинамическую мощь классиков и в новом художественном преломлении выдвинул движение и ритм на авансцену. Анализ его ранних произведений показывает, что импрессионистской мелодико-ритмической расплывчатости С.Прокофьев противопоставил чёткость и активность; текучести граней – квадратность, ясную расчленённость, подчёркнутость каденций; полутонам, полусвету – яркость и определенность красок.

Ритмика его взламывает инерцию однородной метроритмической пульсации, идёт наперекор двигательной равномерности. В его музыке часто интонационные акценты не совпадают с метрическими. Тем самым создается «расшатывание» метрики с целью рельефной подачи упругого ритмического рисунка. Встречаются и усеченные или, наоборот, удлиненные такты (на 2/4, 1/4, 2/4, 3/4, 2/4 и т.д.) Перепадами и перебоями метрики осуществляются контрастные вторжения различных образов, на которые так изобретательна фантазия С.Прокофьева. Хотя бесспорно, что у композитора много произведений с моторной ритмикой, где регулярность подчеркнута.

Прокофьевская ритмика вступает в своеобразные взаимоотношения с его гармоническим языком, образуя некий тандем, основанный на принципе контраста: простые, часто жанрово-танцевальные ритмические формулы упорно внедряясь, «проясняют» очень непростую гармонию и фактуру – диссонантные аккорды нетерцового строения, либо тоникальные, обросшие призвуками. Многократно повторяясь, такие ритмо-гармонические комплексы «приучают» ухо признать экстраординарное обычным. И это «внушается» через ритм!

Ритм играет колоссальную роль в кульминациях прокофьевских произведений: через постепенное учащение ритмической пульсации создаются большие волны нагнетания на подходе к кульминациям и на самих вершинных точках. Пркофьевские кульминации словно генерируют энергию диссонантности, которая, накапливаясь, прорывается гигантским «обвалом», подготавливаемым и длительным непрерывно-стремительным, часто моторным движением. На кульминации же происходит внезапное торможение. Его энергия служит источником драматизма кульминации (первые части Второй и Восьмой сонат – прекрасные примеры взаимосвязанности каждого формообразующего фактора).

Трактовка фортепиано в XX веке как молоточково-ударного инструмента возродила интерес композиторов к старинному жанру токкаты. Их писали К.Дебюсси (1901г.), А.Барток («Allegro barbaro», 1911г.), С.Прокофьев (1912г.), М.Равель (1917г.). Каждая из них имеет свои неповторимые черты. Но ни у кого из композиторов токкатность не стала стилистической приметой, каковою стала она у С.Прокофьева.

Раскладывая в «Автобиографии» свои творческие линии «по полочкам», токкатную или моторную линию композитор ставит на третье место, ведя её генеалогию от «Токкаты» Шумана, которая произвела на него в своё время большое впечатление. Почему-то С.Прокофьев счёл токкатную линию наименее ценной. А между тем она во многом определяет новаторский характер его ритмики, да и не только ритмики, а всей образной системы его музыки: «Токкатностью, - писал Г.Нейгауз, - заполнена добрая четверть всех его произведений. Но сколько изобретательности, сколько выдумки вложено в эти подчас уже очень сухие и деловитые пассажи, и каким прекрасным цементом они оказываются для сколачивания крепкого архитектонического целого!» [10 с.439]. С токкатной линией связаны ранние его опусы – «Наваждение» ор. 4 (1908-1911), «Сарказмы» ор. 17 (1912-1914), но линию эту он будет продолжать на протяжении всего творческого пути, и что очень существенно – его токкатность будет видоизменяться. Появится заметный крен к мелодизированной токкатности романтического типа, означающий стремление уйти от механичности токкат своего раннего периода (Токкаты ор.11), обозначится ассимилирование жанра токкаты с другими жанрами.

А.Алексеев выделяет три типа моторных и токкатных образов у С.Прокофьева. Одни – сугубо механичны и вызывают урбанистические и конструктивистские ассоциации; в других стихию движения пронизывает эмоционально-лирическое начало; в третьих осуществлен синтез первых двух типов, который даёт новый художественный результат – гармонию движения и чувства. Токкатность стала для композитора символом молодой энергии, быстро несущегося бега жизни. Прокофьевская токкатность не монотонна: она обильно «разрезается» причудливой ритмической акцентировкой, резкими гармоническими сдвигами.

Токкатностью он насыщает свой любимый жанр марша. Маршевая стихия для него всегда была выражением мужественной воли, отваги, удалого задора (ярчайший образец – стремительно-победительный марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»). А в сочетании с токкатностью эти качества марша усиливаются, да ещё прибавляется быстрый темп. (Первый фортепианный концерт, скерцо и ряд страниц финала во Втором концерте, главная партия и кода I части, 2я и 5я вариации средней части Третьего концерта, Токката из Пятого концерта).

Токкатность вносится им и в жанр скерцо. Кстати, С.Прокофьев отказывается от романтической традиции трактовать скерцо в драматическом плане. Он предпочитает видеть в нём изначальный смысл – шутку. А привнесённая токкатность как раз и сообщает этому жанру внутреннюю динамику. Прекрасный пример – 19я «Мимолётность», о которой С.Прокофьев писал, что она отражает его впечатление о Февральской революции 1917 года: «Я был на улицах Петрограда, время от времени прячась за выступы стен, когда стрельба становилась жаркой. Девятнадцатая «Мимолётность», написанная около того времени, частично отражает мои впечатления – скорее взволнованность толпы, чем внутреннюю сущность революции». [12 с.158]. Итак, скерцо-токкаты – это специфически прокофьевский жанр, который породил потом стольких последователей в советской музыке.

Токкатность и токкатообразные эпизоды есть и в фортепианных сонатах Прокофьева – в Третьей, Шестой, Седьмой, Восьмой, Девятой (в ней даже две токкаты!). Можно сказать, что С.Прокофьеву личностно был близок жанр токкаты, как Шостаковичу – жанр пассакальи.

С.Прокофьев создал виртуозность нового типа, базирующуюся на завоеваниях пианизма как западного образца (Шуман, Лист, Дебюсси), так и русского (Балакирев, А.Рубинштейн, Мусоргский). Его пианизм отражает динамику эпохи, и новое качество виртуозности достигается многими композиционными приёмами, бесконечной изобретательностью различных технических формул, как в единовременном, так и в последовательном звучании, подкрепленных спецификой музыкального языка С.Прокофьева. Насколько эпатирующим был арсенал технических приёмов композитора в его время, настолько созвучен он нам сегодня: С.Прокофьев шёл впереди своей эпохи, заглядывая в будущее. В наше время С.Прокофьев – признанный классик XX века. Его музыка – не только знамение времени, но и богатый источник будущего развития музыкальной культуры.

Литература:

1.Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX и начало XX века М., 1969
2.Алексеев А. Советская фортепианная музыка 1917-1945г. М., 1974
3.Арановский М. Мелодика Сергея Прокофьева Л., 1969
4. Асафьев Б. Сергей Прокофьев// Сергей Прокофьев. Статьи и материалы М., 1962
5. Асафьев Б. Глинка. М., 1947
6.Астров М. За работой. // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. М., 1962
7.Берков В. О гармонии Прокофьева. // Берков В.Избранные статьи и исследования М., 1977
8.Каратыгин В. Ещё о Павловской премьере.В сб. Сергей Прокофьев. Статьи и материалы М., 1962
9.Мясковский Н. Статьи, материалы, воспоминания т.2 М., 1960
10.Нейгауз Г. Композитор-исполнитель. // С.С.Прокофьев.Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961
11. Нестьев И. Скрябин и его русские «Антиподы».// Музыка и современность вып.10 М., 1976
12. Прокофьев С. Автобиография М., 1973
13. Рихтер С. Дневники. Диалоги. М., 2007
14. Сабинина М. Прокофьев. // Музыка XX века т.2. книга 4,М.,1984
15. Смирнов М. Русская фортепианная музыка М., 1983
16. Тараканов М. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. //С.С.Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972
17. Хачатурян А. Несколько мыслей о Прокофьеве. В сб. С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961
18. Холопов Ю. Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева.// От Люлли до наших дней. М., 1967
19. Холопов Ю. О современных чертах гармонии С.Прокофьева.//Черты стиля С.Прокофьева М., 1967

20. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971
21. Энгель Ю. На вечере «Музыкального современника».//Сергей Прокофьев. Статьи и материалы М., 1962

Akhmerov Bekzat

ALMAS SERKEBAYEV. CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA №3

Ахмеров Бекзат

АЛМАС СЕРКЕБАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №3

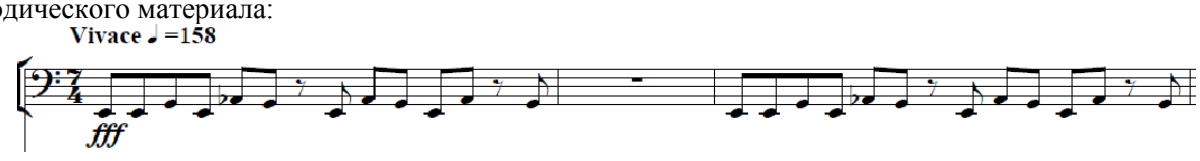
Концерт - бесспорно, один из ярчайших жанров инструментальной музыки. Если обратиться к переводу самого слова «концерт», то мы увидим, что с итальянского слово concerto переводиться как гармония, согласие, а в переводе с латинского concertare — состязаться. Именно это слово является ключевым в концерте Алмаса Серкебаева. Это одна из основ драматургии произведения - диалог струнных, ударных и солирующего фортепиано.

Алмас Серкебаев — композитор, пианист, заслуженный деятель искусств РК, лауреат Государственной премии Казахстана, член Союза композиторов РК, представитель известной музыкальной династии Казахстана, ученик народной артистки СССР композитора Газизы Жубановой. К жанру фортепианного концерта А. Серкебаев обращался трижды: первые два концерта были написаны в ранний период творчества. Первый концерт был его дипломной работой в Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы; 3-й концерт был написан много позже (2005 г.) в период, который можно условно назвать зрелым, А. Серкебаев к этому времени переехал в США, что, несомненно, отразилось на музыке концерта. Со слов композитора при личной беседе, выяснилось, что он считает свои первые концерт “слишком "рахманиновскими", слишком наивными, слишком юными”. Третий же концерт, напротив, является показательным произведением композитора. Впервые прозвучал в исполнении Темиржана Ержанова под руководством Фуата Мансурова и камерного оркестра Марата Бисенгалиева в рамках проекта "Концерты на родине” (Алматы, 2006г.)

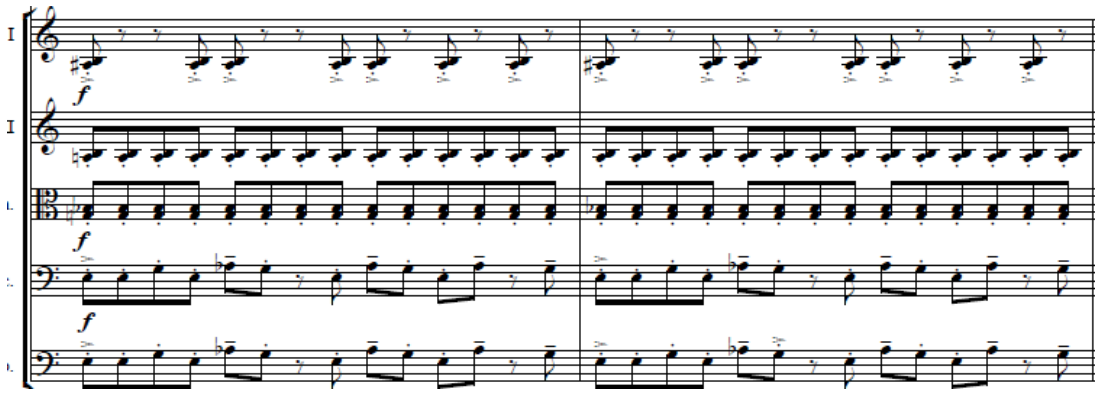
Концерт для фортепиано с оркестром является одночастным произведением. Как было сказано выше, "состязание" - один из ключевых моментов концерта. Важно отметить состав исполнителей, так как условно его можно поделить на 3 части: фортепиано; классический камерный оркестр (струнный); 5 ударных инструментов (литавры, малый барабан, тарелки, томы, треугольник) и один исполнитель, что предполагает отсутствие параллельного звучания ударных инструментов. На протяжении всего концерта мы можем наблюдать, как все эти группы то синхронно исполняют, то попеременно передают друг другу главные мелодические элементы концерта, создавая предельное напряжение к концу произведения.

Концерт начинается с популярного в музыке второй половине XX века музыкального приема, связанного с сонорикой. К нему обращались такие композиторы как С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Б. Барток, А. Шёнберг и т.д. Серкебаев добивается этого тем, что разделяет каждую группу струнных инструментов на множество самостоятельных партий. Более того, разделенные партии вступают группами поочередно, начиная с 4-х первых скрипок в третьей октаве, заканчивая контрабасами в большой. Убедительность сонорике придает полиритмия практически у всех партий. После 3-х тактов струнного tutti постепенно умолкают вступившие первыми скрипки, оставляя лишь виолончель с контрабасом на одной ноте. Похожий пример в музыке мы можем заметить во второй части Concerto Grosso А. Шнитке.

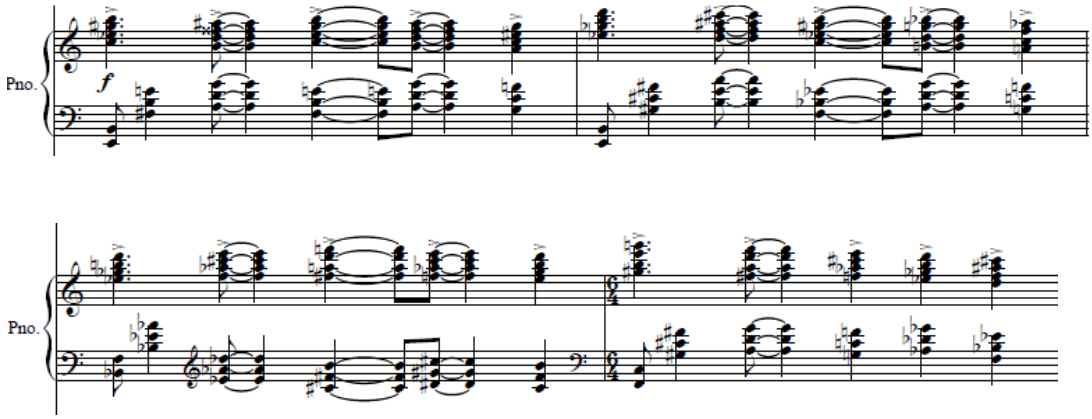
Далее вступает **лейтмотив** ударных в исполнении литавр, который в последствии будет проводиться в оригинальном и видоизмененном состоянии у фортепиано и оркестра. Литавры, звучащие на **fff,** создают мощный энергичный толчок для всего концерта, именно из этого лейтмотива вытекает весь концерт, именно на него накладывается большая часть мелодического материала:



Через выдержанную в квадрат предыдущей фразы паузу вступает оркестр, и виолончели с контрабасом в точности повторяют заданную литаврами мелодию и ритм лейтмотива:

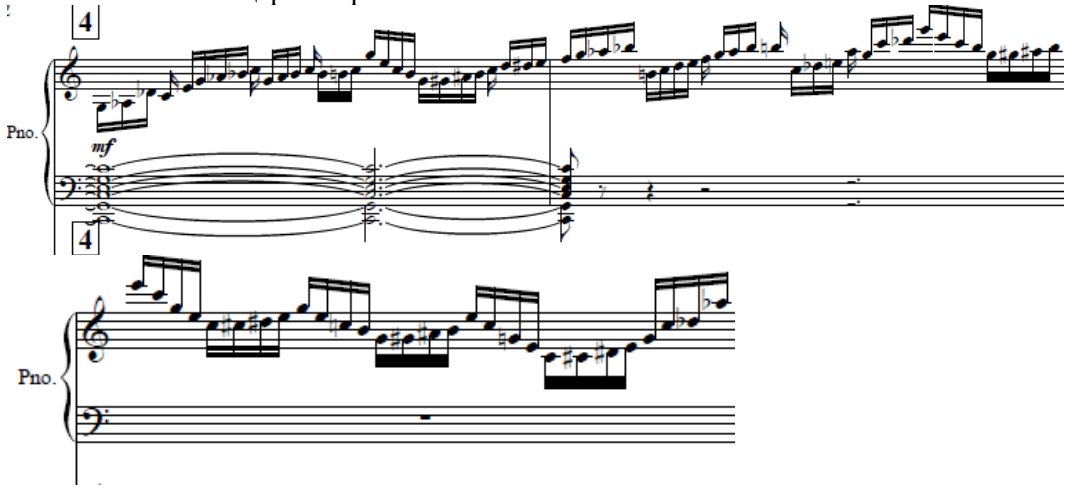


Сразу же подхватывает общий решительно-воинственный настрой лейтмотива **главная партия**, которая проводиться у фортепиано. Г. П. несмотря на эмоциональное единство с лейтмотивом резко контрастирует со всем тем, что было ранее. Мощные, точные и диссонансные аккорды в правой руке поддерживаются синкопированными аккордами левой. Даже мелодия главной партии содержит в себе конфликт - аккорды стремящиеся вверх доходят до "критической" точки, и всё скатывается вниз. Контрапунктом же для главной партии является лейтмотив у оркестра:

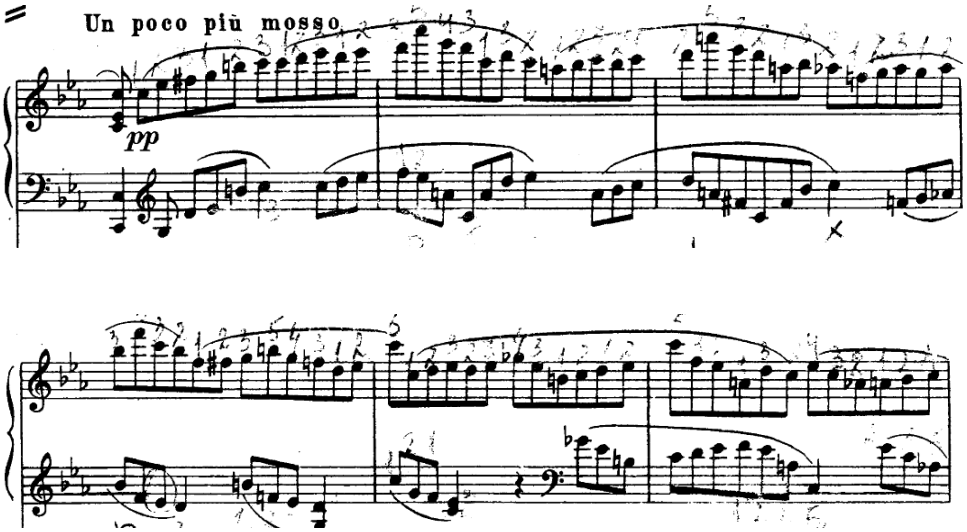


За Г.П. в концерте следует **связующая**. Она представляет особый интерес тем, что её условно можно разделить на 2 части, в каждой из которых проходит интонационно схожий материал с темами из двух ярчайших инструментальных концертов XX века: 2-й концерт для фортепиано с оркестром Сергея Рахманинова и 1-й скрипичный концерт Дмитрия Шостаковича. Первый элемент напоминает С.П. из первой части концерта Рахманинова. Даже если мы сравним нотный текст только визуально, то мы можем заметить сходства мелодического направления. Если ли же мы прослушаем мелодию на фортепиано в должном темпе, то обнаружим явное интонационное родство:

1-я часть С.П. концерта Серкебаева:

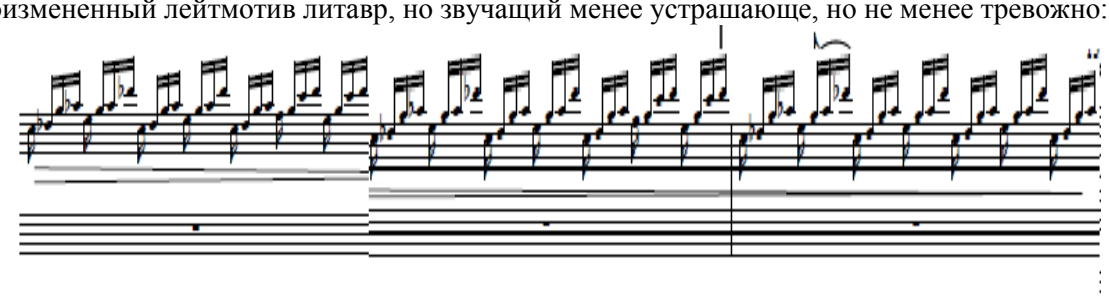


С.П. из концерта Рахманинова:

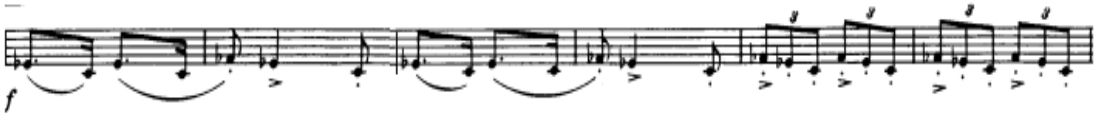


Будучи пианистом, и почитателем творчества Рахманинова, Серкебаев с большой вероятностью специально включил в свой концерт как элемент полистилистики, к которой мы еще вернемся при разборе концерта.

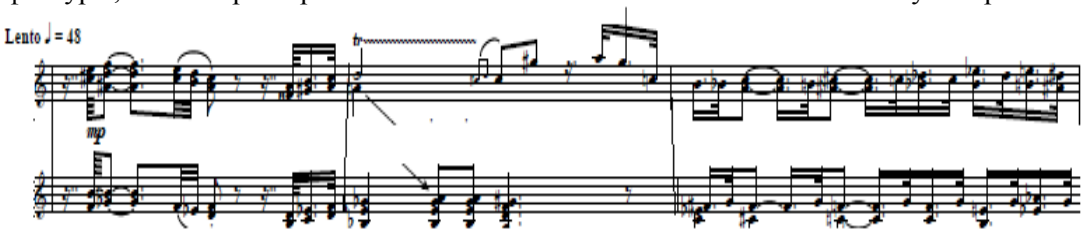
2-я же часть С.П. сродни теме из Scherzo 1-го скрипичного концерта Шостаковича. Это не так очевидно, и возможно, имеет случайный характер. Но мелодика Шостаковича в С.П. Серкебаева узнаваема на слух. Причиной тому служит интервальная близость мелодий и многократное повторение мотива. Интересна 2-а фраза С.П. еще и тем, что это известный нам видоизмененный лейтмотив литавр, но звучащий менее устрашающе, но не менее тревожно:



Шостакович Д. Концерт для скрипки №1, Scherzo:



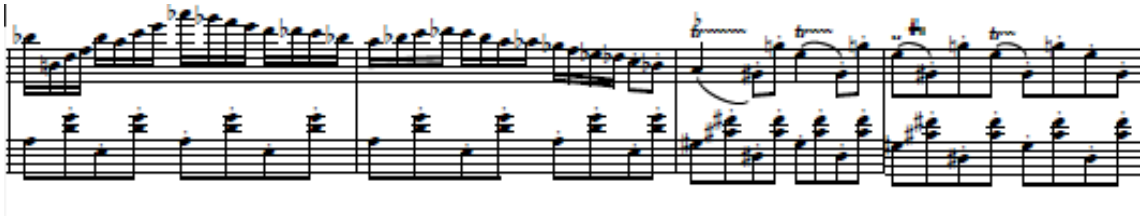
Продолжает концерт побочная партия. Отличается сменой темпа, ритма, насыщенностью фактуры, характером. П.П. излагается в пунктирном ритме.



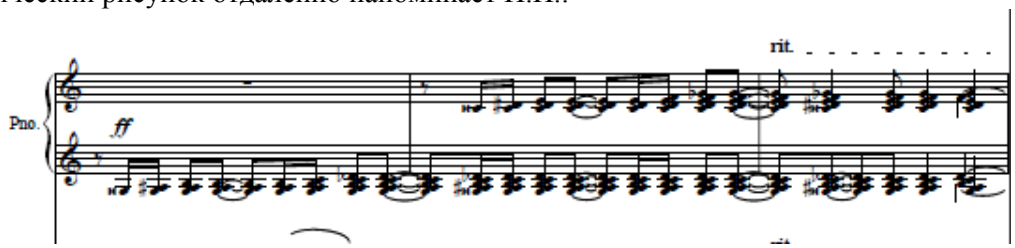
Несмотря на должный контраст с Г.П. уже к середине первого предложения нагнетается интонационное напоминание о "конфликте" в Г.П. Тема П.П. строится по схеме восходящей секвенции.

Сразу же после этого начинается разработка, в которой развивается весь мелодический материал, прозвучавший до этого, не исключая сонористическое вступление. Поочередно солируют ударные, фортепиано и оркестр. Периодически соединяясь в tutti. В результате разработок тем, рождается синтетическая новая тема, созданная из мелодических элементов

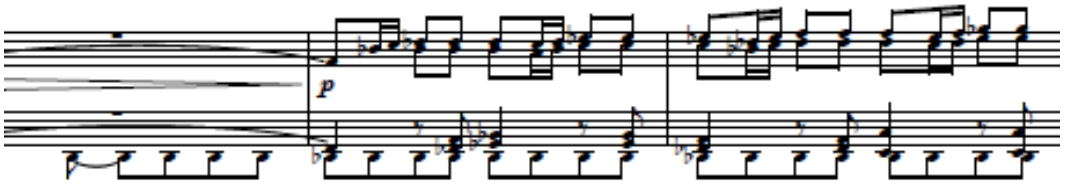
С.П., П.П. Из С.П. были взяты за основу беглые шестнадцатые, а из П.П. трель, которую композитор использовал во втором такте П.П. Изменив эти мотивы до неузнаваемости в концерте появляется абсолютно новая тема скерцозного характера, стилистически напоминающая фортепианные произведения А. Шнитке:



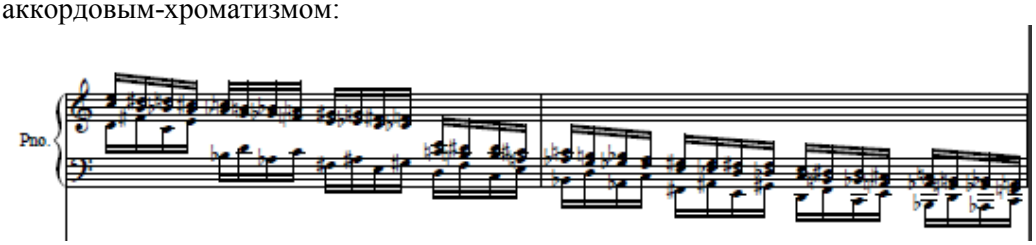
Развитие тем в разработке приводит концерт к продолжительному для жанра фортепианного концерта соло ударных инструментов, которое заканчивается вступлением соло фортепиано. Начиная свою тему с соль диеза малой октавы композитор используя прием сонористического вступления добавляет постепенно количество звуков превращая ноту в секунду, секунду в аккорд, а аккорд в последствии превратиться в кластерный в обеих руках. Ритмический рисунок отдаленно напоминает П.П.:



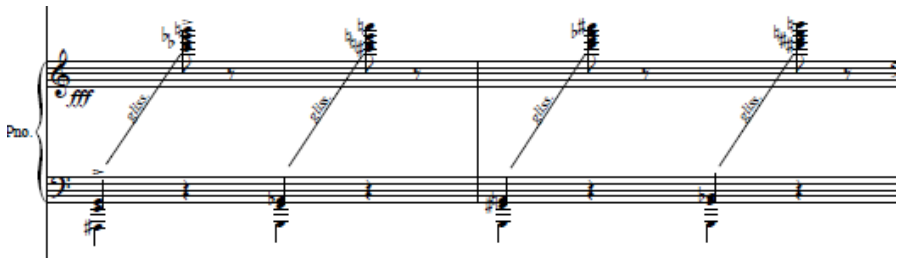
Главной неожиданностью данного эпизода является вступление точной цитаты прелюдии Си-бемоль минор из цикла Х.Т.К . И.С. Баха:



Это довольно объемная цитата, особенно если рассматривать её в аспекте продолжительности времени звучания. Одно полное предложение спокойной прелюдии, в размере 4/4 дает возможность успеть слушателю привыкнуть к очередному полистилистическому приему, прочувствовать этот просвет благодаря чистой, стройной и благородной музыке И.С. Баха. Это светлый образ из прошлого, который удалось выловить после воинственных лейтмотивов, урбанистических аккордов Г.П, злой скерцозности и кластеров в разработке. Затем к фортепиано присоединяется оркестр развивая мелодию Баха восходящем ключе, в выдержанном стиле классических гармонии и фактурных оборотов. Но композитор не дает слушателю дальнейшего развития, и потому же известному нам еще с Г.П. и П.П принципу разряжения напряжения он сводит развитие мелодии на нет нисходящим аккордовым-хроматизмом:

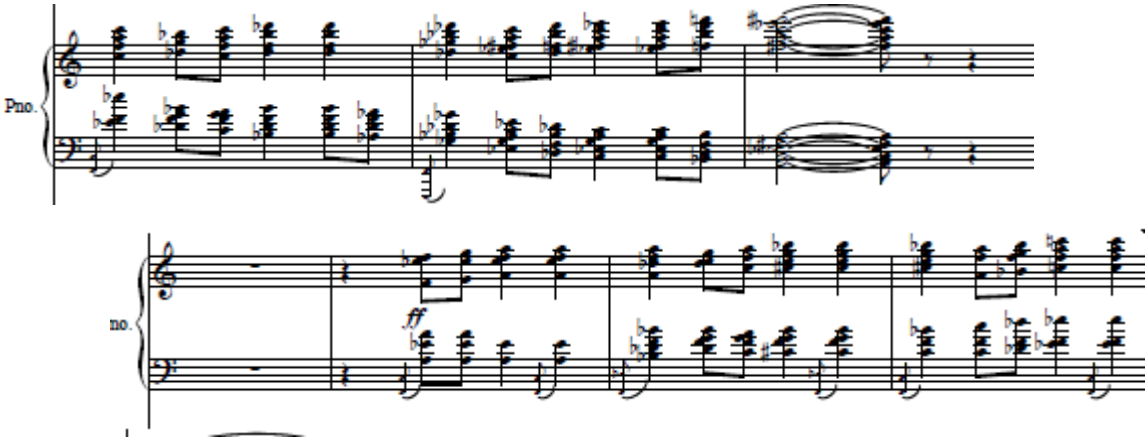


Но на это раз мелодический спад приводит не к началу новой темы, а к 8-и мощнейшим аккордами из П.П, связанными глиссандо:

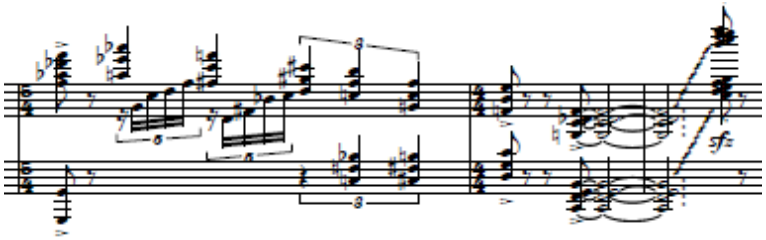


Сразу же после прозвучавших аккордов в оркестре звучит сонористический эпизод. Различие между вступлением в том, что здесь нет поочередного вступления голосов. Оркестр играет tutti. но разделено не на 15 партии, а на 10. На последний звук в оркестре вступает соло фортепиано, здесь же начинается яркая и емкая по содержанию, довольно объемная каденция. Каденция в данном концерте главным образом строится на развитии Г.П. и лейтмотива, а также в каденции обозначаются все партии и темы, кроме цитаты Баха.

Реприза интересна тем, вместо С.П. композитор использует мелодию из прелюдии Баха, без сопровождения оркестра. Изменив тональность из Си-бемоль минор в Фа-мажор, изменив динамику на **f** , а также использует аккорды в широком расположении так, что мелодия поднимается из второй в третью октаву:



После развернутой и разработанной П.П. продолжается нагнетание тандема лейтмотива и Г.П. Этот накал приводит к очередной "критической точке" в самом конце произведения, и мелодия в последний раз надрываясь срывается вниз. Но на этот раз только для того, чтобы оркестр взлетел на финальный аккорд tutti, который у фортепиано звучит после глиссандо в 3 октавы:



Концерт для фортепиано с оркестром №3 - одно из ярчайших инструментальных произведений Алмаса Секебаева. Концерт вобрал в себя сонатную форму классицизма, прямую цитату музыки барокко, многие композиторские приемы XX века, такие как полистилистика, сонорика, диссонансные аккорды, кластеры. Благодаря сонатному аллегро концерт обладает стройностью формы, которую порой сложно найти в современных концертах. За счет полистилистики подготовленный слушатель узнает в произведении осмысленную передачу стиля известных всем композиторов. Используя диссонансные аккорды, кластеры, сонорику концерт звучит достаточно современно, но не "перегибая палок" с авангардными новшествами. Изюминка всего концерта - цитата прелюдии И.С. Баха. Она настолько неожиданно прорезает давящий конфликт всего коцнерта, что невольно вызывает у слушателя своеобразные ассоциации с просветом во тьме. В контексте концерта, будучи прямой цитатой, Алмас Серкебаев заставляет прочувствовать через отрывок произведения И.С. Баха весь накал происходящего в его концерте. Музыка концерта трогает душу, и заставляет задуматься. Нужно ли больше причин, чтобы познакомиться с этим произведением? Мы их не видим.

Литература:

1. Галкина Г. Я домой приехал! // —http://www.np.kz/index.php?newsid=243
2. Долинская Е. Фортепианный концертт в русской музыке XX столения: исследовательские очерки. — М.: Композитор, 2006. - 560с.
3. Евдокименко К. Страсти по Томирис // — http://www.timeout.kz/journal/feature/1787/
4. Назайкинский Е. Логика музыкальных композиций. — М.: Музыка, 1982. — 319с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. — Учеб. Пособие для вузов. — М.: Музыка, 2003. 248с.
6. Раабен Л. Н. Концерт (произведение) // Музыкальная энциклопедия (под ред. Ю. В. Келдыша). — М.: Советская энциклопедия, 1973. 198с.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие для музыкальных вузов. — СПб.: Лань, 1999. 490с.

Baysakalov Aral

K. MUSIN`S METHODIC-PERFORMANCE ANALYSIS OF SONATA FOR VIOLIN AND PIANO

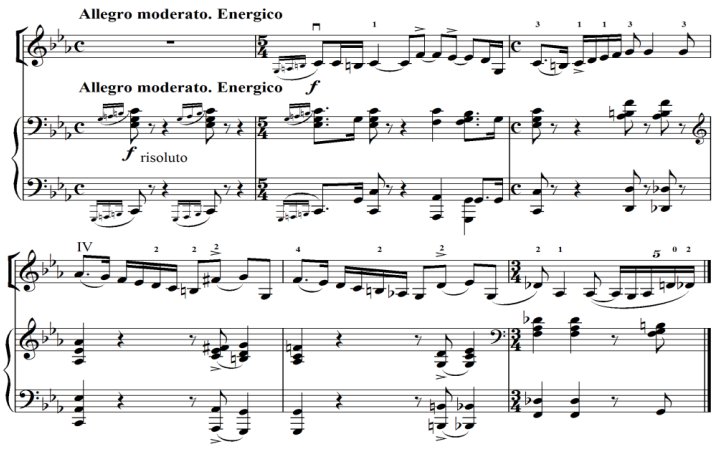
Байсакалов А.Б.

МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО К. МУСИНА

Соната для скрипки и фортепиано К.Мусина написана в 1947 году и посвящена памяти Героя Советского Союза И.В. Панфилова. Хотелось бы отметить, что многие инструментальные сонаты казахстанских композиторов, написанные в прошлом веке, посвящены выдающимся личностям, совершившим героический подвиг или посвятившим свою жизнь беззаветному служению Родине. Так, например, А. Бычков посвятил свою сонату - Юлиусу Фучику, Б. Ерзакович – Маншук Маметовой, К. Кужамьяров - герою уйгурского народа Садыру Палвану, М. Койшибаев назвал свое сочинение Поэмой-сонатой «Памяти Абая». Программность этих произведений повлияла на выбор композиторами определенного, соответствующего данному образу характера тематического материала. Так, например, героизм образов – генерала И.В. Панфилова в сонате К. Мусина и Садыра Пал- вана в сонате К. Кужамьярова обусловили характеристики главных тем этих сонат – очень энергичных, активных и динамичных. С другой стороны, посвящение Б. Ерзаковичем своей сонаты М. Маметовой, а М. Койшибаева – «Памяти Абая» – обусловили песенно-лирический характер главных тем этих сочинений.

Можно отметить и 1-частность, а не традиционную 3-частность большинства сонат казахстанских композиторов прошлого века. Возможно это объясняется тем, что, как заметила Г.К. Котлова «Эта особенность также представляется не случайной, ибо в большинстве случаев одночастны и композиции казахских инструментальных пьес – кюев» [3, с. 106].

Несмотря на то, что соната обращена к военной тематике, в ней не доминируют элементы драматизма или трагизма; наоборот, она пронизана жизнелюбием, утверждает оптимистичное, светлое начало. «Композитор» (в сонате авт.) предпочитал воспевать созидание, почти целиком обходя тему разрушения», пишет Л. Измайлова [2, с. 46].



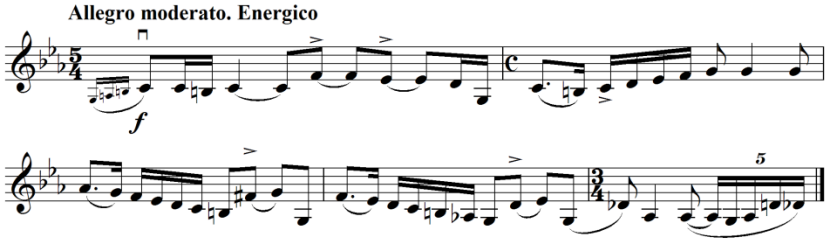
Начинается соната небольшим фортепианным вступлением – два аккорда с тиратами:

Для проведения главной темы у скрипки композитор выбирает струну соль, так как ее басовый регистр позволяет наиболее ярко показать мужественный и решительный, с элементами маршеобразности, характер темы главной партии. Тираты фортепианной и скрипичной партии подчеркивают динамику главной темы, ее устремленность к развитию; вместе с тем они имеют

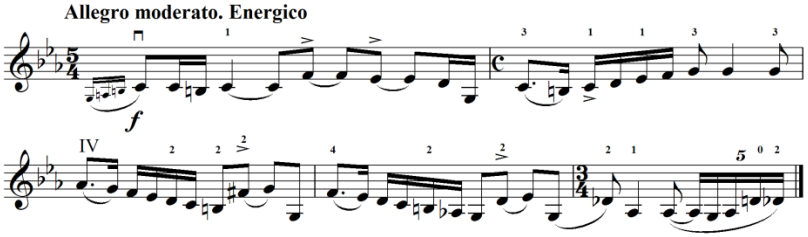
некоторое сходство с домбровыми наигрышами. «В чисто инструментальной по характеру теме стремительное восхождение вверх осложняется интонациями сопротивления, что придает ей характер внешне спокойной, но активно устремленной вперед мысли» – пишет Г.К.Котлова [3, с. 105].

Скрипачу, по моему мнению, главную тему следует исполнять, используя плотное звукоизвлечение с четкими акцентами на синкопах как смычком, так и акцентированной вибрацией. Причем исполнять две ноты соль во втором такте не два раза вниз, а в разные стороны вверх и вниз, чтобы не замедлять темп в этом месте. Так же желательно 1-е предложение темы – первые 5 тактов – исполнять на одной струне. Если раньше, в моей аудио записи сонаты, сделанной в 1977 году с концертмейстером А.Байсакаловой, и находящейся сейчас в фонде Казрадио, я исполнял этот эпизод на двух струнах, то сейчас я бы предложил играть это место (17-18 такты) на одной струне, так как, мне кажется, это будет звучать более цельно и убедительно в тембровом отношении. Конкретно это относится ко 2 и 3 тактам главной темы.

Вариант 1 – на двух струнах:



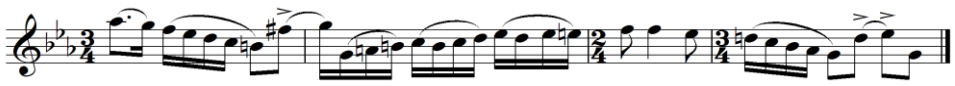
Вариант 2 – на одной струне:



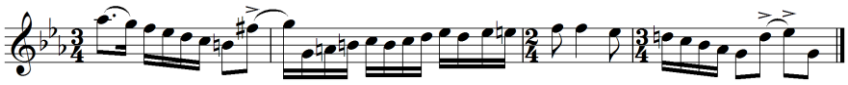
Во втором предложении тема звучит на верхних струнах, укрупняется аккордами, развивается; – она как бы мужает. Здесь скрипачу следует обратить внимание на исполнение аккордов в драматургическом контексте данного эпизода. Аккорды следует исполнять без излишнего нажима смычка на струну. Д.Ф. Ойстрах, у которого мне посчастливилось заниматься (благодаря моему педагогу профессору В.П. Бронину) говорил, что аккорды на скрипке надо исполнять почти без нажима смычка на струну, так как для хорошего звучания аккорда вполне достаточно энергии переноса смычка со струны на струну (что происходит при исполнении аккорда). А также при этом, отметил великий скрипач, струны колеблются свободно, не зажато и звук легко несется в самые дальние уголки концертного зала. Все это в полной мере относится к исполнению аккордов в сонате К. Мусина.

Во втором предложении главной партии идет перекличка между, фортепиано и скрипкой: фортепиано исполняет тему на 1 четверть раньше скрипки. При исполнении второго предложения главной партии, мне кажется, – в отношении штрихов – надо убрать в некоторых местах легато и заменить его на деташе, который укрупняет и придает необходимую для этого эпизода масштабность, в то время как легато смягчает драматизм и придает этому месту не нужную плавность и связность мелодических линии.

Вариант 1:



Вариант 2:



По этим же соображениям желательно заменить в третьем предложении главной партии в аналогичных местах легато на деташе.

Побочная партия сначала идет в фортепианном изложении и имеет спокойный и напевный характер; затем напряжение нарастает а завершается в цифре 4 небольшой каденцией скрипки. Скрипачу в этой каденции следует обратить внимание на правильную технику переходов в пассажах, чтобы обязательно использовались *вспомогательные* ноты при сменах позиций – для точного перехода в следующую позицию, а также для плавного, без скачков исполнения мелодической линии. Кроме того, для беглого и блестящего исполнения пассажей в каденции следует использовать групповые (а не одиночные) четкие и легкие падения и снятия пальцев левой руки.

После каденции побочную партию играет солирующая скрипка. Поскольку тема побочной партии имеет лирический, кантиленный характер, исполнителю здесь следует особое внимание уделить незаметным сменам смычка, выпуклой фразировки с хорошим выделением начала и концовки, фразы, ее внутренней динамике. Вибрато при исполнении побочной партии не такое интенсивное и быстрое как в главной партии; а широкое по амплитуде и спокойное по характеру. Побочная партия – лирическая, песенная и лишенная конфликтности, контрастирует с главной партией как по характеру, так и по стилю и фактуре изложения. Если в главной партии фортепиано излагает тему октавами, аккордами, ff, синкопированными с акцентами, то в побочной партии автор, сохраняя свою приверженность к стилю классицизма, использует в фортепианном аккомпанементе арпеджированные пассажи в левой руке и аккордовое изложение темы в правой.

Перед репризой побочной партии появляется небольшая каденция после чего скрипка плавно переходит к следующему разделу, подготавливающему к разработке сонаты. Непосредственно перед разработкой сонаты остается одно фортепиано, которое на f, октавами, исполняемыми обеими руками делает модуляцию к разработке в тональность e-moll. При исполнении главной партии в разработке, мне кажется, (как и в начале сонаты), надо также заменить в некоторых аналогичных местах легато на деташе, что по моему мнению, будет больше соответствовать динамичному характеру этого раздела.

В репризе, мне кажется, надо выполнять те же штриховые изменения что и в экспозиции: вместо легато играть деташе в 20 цифре 2,3 и 4 такты; а также 5 тактов в 19 цифре играть на одной струне (G).

В 24 цифре, перед кодой в 1,2 тактах деташе в шестнадцатых должно быть коротким и плотным, а в 3,4 тактах, шестнадцатые следует играть не легато, а таким же деташе.

В коде желательно использовать короткое и плотное деташе, а аккорды исполнять кистевым движением правой руки у колодочки смычка.

В заключение хотелось бы отметить, что К. Мусин своей сонатой внес значительный вклад в казахскую инструментальную музыку, в развитие жанра скрипичной сонаты в Казахстане.

Литература:

1. Жумабекова Д.Ж. История смычкового (скрипичного) исполни–тельского искусства в Казахстане. - Алматы: РИК, 1995. - 198 с.
2. Измайлова Л.В. Творчество композитора Капана Мусина. // В сборнике статей «Жизнь как подвиг. Композитор Капан Мусин». - Алматы: Жибек жолы, 2002. - 204 стр.
3. Котлова Г.К. Соната для скрипки и фортепиано К. Мусина в контексте аналогичных сочинений композиторов Казахстана. //В сборнике статей «Жизнь как подвиг. Композитор Капан Мусин». - Алматы: Жибек жолы, 2002. - 204 стр.

Baranovskaya Tatyana

PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY «THE SEASONS»

Барановская Т.О.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ «ВРЕМЕНА ГОДА»

Одно из лучших камерных фортепианных произведений Чайковского – цикл из 12 пьес «Времена года». Это своеобразный музыкальный дневник композитора, запечатлевший дорогие его сердцу эпизоды жизни, встречи и картины природы. Как позднее вспоминал его брат М.И.Чайковский: "Петр Ильич<…>любил жизнь<...>.Каждый день имел для него значительность и прощаться с ним ему было грустно при мысли, что от всего пережитого не

останется никакого следа." Этим лирическим чувством композитора, любовью к жизни и восхищением ею наполнена музыка одного из шедевров Чайковского, его фортепианного цикла "Времена года". Энциклопедией русской усадебной жизни XIX века, петербургского городского пейзажа можно назвать этот цикл из 12 характеристических картин для фортепиано.

В его образах запечатлены бескрайние русские просторы, деревенский быт, картины любимого Петербурга и сценки из домашнего музыкального быта русских людей того времени. Возникновение цикла " Времена года", op.37-bis непосредственно связано с историей взаимоотношений Чайковского с семьей петербургских музыкальных издателей Бернард и их журналом "Нувеллист", основанном в 1842 году. Старший из семьи - Матвей Иванович Бернард (1794-1871), основатель нотоиздательской фирмы и журнала "Нувеллист" был также пианистом и композитором. Продолжателем дела стал его сын Николай Матвеевич (1844-1905), - известный музыкант.

Редактором журнала был брат основателя фирмы Александр Иванович (1816-1901),известный пианист и композитор. "Нувеллист" знакомил публику с новыми сочинениями русских композиторов, музыкантов - любителей, а также зарубежных авторов. Помимо нотных текстов в нем печатались сведения о новинках оперных сцен, концертах в России, Западной Европе и Америке. Чайковский сотрудничал с «Нувеллистом» с 1873 года, сочинив для журнала несколько романсов.

Поводом к написанию цикла "Времена года" послужил заказ издателя журнала «Нувеллист» Н.М.Бернарда, полученный Чайковским в письме (не сохранилось), очевидно, в ноябре 1875 года. Однако его содержание легко себе представить на основании ответа композитора от 24 ноября 1875 года: "Получил Ваше письмо. Очень благодарен Вам за любезную готовность платить мне столь высокий гонорарий. Постараюсь не ударить лицом в грязь и угодить Вам. Я пришлю Вам в скором времени 1-ю пиэсу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро: я очень расположен теперь заняться фортепианными пиэсками. Ваш Чайковский. Все Ваши заглавия я сохраняю". Следовательно названия пьес, то есть сюжетов - картинок были предложены композитору издателем. Мысль отразить в небольших программных пьесах жизнь природы и людей в течении года была очень близка и привлекательна .

В декабрьском номере «Нувеллиста» за 1875 год уже появилось объявление для подписчиков об издании в следующем году нового цикла пьес Чайковского и перечень названий пьес, соответствующих каждому месяцу года и совпадающий с названиями, выставленными позже композитором в рукописи .О ходе сочинения цикла сведения крайне скудны. Известно, что в момент начала работы над ним в конце ноября 1875 года, Чайковский находился в Москве. 13 декабря 1875 года композитор писал Н.М.Бернарду: "Сегодня утром, а может быть и вчера еще Вам высланы по почте две первые пиэсы. Я не без некоторого страха препроводил их к Вам: боюсь, что Вам покажется длинно и скверно. Прошу Вас откровенно высказать Ваше мнение, чтобы я мог иметь в виду Ваши замечания при сочинении следующих пиэс. <...> Если вторая пьеса покажется негодной, то напишите мне об этом <...>

Если Вы пожелаете пересочинения «Масленицы», то, пожалуйста, не церемоньтесь и будьте уверены, что к сроку, то есть к 15-му января, я Вам напишу другую. Вы платите мне такую страшную цену, что имеете полнейшее право требовать всяких изменений, дополнений, сокращений и пересочинений» .

Пьесы, очевидно, удовлетворили Н.М.Бернарда, так как были изданы точно в положенный срок и в полном соответствии с автографом. Эта музыка сочинялись как отдых между серьёзными капитальными трудами, но родился подлинный шедевр. Вот что пишет о работе Чайковского над «Временами года» его друг и музыкальный критик Кашкин: «Чайковский считал эту работу очень лёгкой, незначительной и, чтобы не пропустить как-нибудь условленного срока доставки пьес, поручил своему слуге каждый месяц в известное число напоминать ему о заказе. Слуга в известный день ежемесячно говорил: «Пётр Ильич, пора-с посылать в Петербург» и композитор в один присест писал пьесу и отправлял её.

При издании «Времен года» в «Нувеллисте» пьесы получили поэтические эпиграфы каждая. Два из них вписаны в автографы пьес N 1 и N 3 и принадлежат, судя по почерку, Н.М.Бернарду, который был большим знатоком русской литературы и поэзии и даже автором литературных сочинений. По-видимому, именно издатель был инициатором включения стихов русских поэтов в качестве эпиграфов к уже написанным пьесам Чайковского. Знал ли Чайковский об этом заранее, согласовывались ли с ним стихи при издании - неизвестно. Но все

прижизненные издания включали эти стихотворные эпиграфы, следовательно, Чайковский так или иначе их принял и одобрил. Хотя названия пьес были заранее известны Чайковскому, в рукописи он внес в двух случаях свои дополнения: пьеса N 8 «Жатва» получила подзаголовок Скерцо, а N 12 «Святки» - Вальс. Название цикла «Времена года» впервые появляется при первом издании всех пьес вместе, осуществленном в конце 1876 года Н.М.Бернардом, после завершения журнальной публикации. Оно же перешло во все последующие издания, хотя с некоторыми различиями в подзаголовке. У Бернарда значится: «12 характерных картинок». В прижизненных изданиях П.И.Юргенсона: «12 характерных картин», позже – «12 характеристических картин». Подготовка первого издания пьес в «Нувеллисте» началась 13 декабря 1875 года, когда Чайковский выслал в Петербург две первые пьесы, о чем свидетельствует письмо композитора.

Журнал выходил ежемесячно, первого числа. Пьесы Чайковского открывали каждый номер. В журнале N 9 появилось объявление, что подписчики в конце года получат в качестве премии отдельное издание всех 12 пьес. Н.М.Бернард опубликовал в конце 1876 года весь цикл Чайковского отдельным изданием с названием "Времена года". Обложка была с 12 картинками - медальонами и названием "Времена года". Сведений о первом публичном исполнении всего цикла или отдельных пьес не сохранилось. Отсутствуют и отклики прессы на издание. Однако очень скоро «Времена года» стали необычайно популярными и у музыкантов - любителей, и у профессионалов, а впоследствии одним из самых знаменитых фортепианных произведений русской музыки. Изобразительное начало в цикле так тесно сливается с лирическим, что их невозможно отделить друг от друга. Здесь ярко проявляется характерная черта Чайковского: использовать жанрово-музыкальные образы как образы лирических настроений. Природа, вечная и бесконечная, ежегодно совершает свой круг от зимы к следующей зиме. Жизнь людей тесно связана с жизнью природы. Чайковский показал эти связи многогранно и глубоко. В цикле «Времена года» жизнь людей показана очень широко: встречаем здесь сцену народного гуляния («Масленица»), эпизоды из жизни трудового крестьянства («Песня косаря», «Жатва»), сцену помещичьего быта («Охота»). В цикле есть образы, характерные для городской, деревенской и усадебной жизни. Ряд пьес имеет обобщённое лирическое содержание («Баркарола», «Подснежник», «Осенняя песня»).

Пьесы очень разнообразны по настроению: есть среди них грустные и радостные, весёлые и задумчивые. Светлое и тёмное, радость и печаль слиты воедино, как это бывает в жизни. Чайковский не ставил перед собой задачу создать сюиту из 12 фортепианных пьес. Однако общность содержания, сквозная художественная идея цикла волей-неволей заставили его думать об особенностях каждой пьесы в связи с остальными. Это отразилось на тональном плане каждой пьесы и на контрастном характере соседних пьес. Почти во всех пьесах цикла есть изобразительные приёмы, которые служат созданию выразительности образа. В «Масленице» - имитация колокольного перезвона сопоставлена с плясовыми мотивами. В «Жатве» образно-ритмическое изображение работы в поле сопоставляется с протяжной песней. В пьесе «На тройке» имитация бубенчиков создаёт красочный фон для выразительной песенной темы. В «Охоте» из мотива охотничьих рогов рождается главная тема.

Первая пьеса цикла – «У камелька». Январь."И мирной неги уголок ночь сумраком одела. В камине гаснет огонек, и свечка нагорела."А.С.Пушкин. Январь. Камелек - это специфически русское название камина в дворянском доме или очага в крестьянском жилище. В долгие зимние вечера у огня собиралась вся семья. В крестьянских избах плели кружева, пряли и ткали, при этом пели песни, грустные и лирические. В дворянских семьях у камина музицировали, читали вслух, беседовали. Пьеса "У камелька" рисует картинку с элегически - мечтательным настроением. Первый раздел ее построен на выразительной теме, напоминающей интонации человеческого голоса. Это как бы коротенькие фразы, произносимые медленно, с расстановкой, в состоянии глубокой задумчивости. Это эмоциональное состояние можно встретить в письмах Чайковского: «Это то меланхолическое чувство, которое является вечерком, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспомнить молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать сызнова. Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться.<...> И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое». Средний раздел более оживленный по характеру, но также строится на коротком мотиве с переливами пассажей, напоминающих звучание арфы. После него следует третий раздел, повторяющий первый с дополнением, заключающим всю пьесу со своеобразным затиханием мелодии и

переливами арфы. Музыка как бы истаивает и картинка исчезает… Фантастическая игра света и тени передана композитором удивительно тонко.

"Масленица" Февраль. «Скоро масленицы бойкой закипит широкий пир.» П.А.Вяземский. Если первая пьеса передавала внутренний интимный мир человеческой души, то эта пьеса сразу заставляет нас почувствовать простор, свежий морозный воздух и переливающуюся всеми красками сцену праздничного народного гуляния. В музыке слышится шум толпы, весёлый звон бубенчиков, мчащихся саней, переборы гармошек и притопывание сапог в непрекращающемся ритме удалой русской пляски. Но вот день угасает, и праздничный шум умолкает. Заключительная фраза, венчающая пьесу, звучит празднично, как отголосок весёлой масленицы. Масленица или масленая неделя - праздничная неделя перед Великим постом. Масленицу чествуют веселыми гуляниями, разудалыми играми, катанием на лошадях, разными потехами. А в домах пекут блины, специфическое языческое блюдо, которое из глубины веков прочно вошло в русскую жизнь. В этом празднике сочетались черты языческих проводов зимы , встречи весны и христианского обряда перед началом Великого поста, предшествующего великому празднику Пасхи."Масленица" - это картина народного гуляния, где живописные моменты сочетаются с звукоподражанием музыке гуляющей толпы, озорным звучаниям народных инструментов. Вся пьеса состоит как бы из калейдоскопа маленьких картинок, сменяющих одна другую, с постоянным возвращением первой темы. С помощью угловатых ритмических фигур Чайковский создает картину с шумными и радостными возгласами толпы, веселья пляшущих ряженых. Взрывы смеха и таинственный шепот сливаются в одну яркую и пеструю картину празднества.

«Песня жаворонка». Март. «Поле зыблется цветами, в небе льются света волны. Вешних жаворонков пенья голубые бездны полны» А.Н.Майков.Эту пьесу Асафьев назвал «элегией русской весны, с её нежнейшим колоритом и выразительностью светлой грусти северных вешних дней.» Пьеса переносит нас в широкие просторы воздуха и полей, согретых тёплыми лучами весеннего солнца. Эта картина пробуждения природы, но не бурного, а мягкого, с лёгким оттенком грусти. Невольно рождается параллель с «весенними» полотнами Саврасова. Простыми, но впечатляющими приёмами композитор создал настроение близости весны. Мелодия украшена тонким орнаментом, от чего рождается ассоциация с пением жаворонка. Жаворонок - полевая птица, которую в России чтут как весеннего гонца. Ее пение традиционно связывается с приходом весны, пробуждением от зимнего сна всей природы, началом новой жизни. Картина весеннего русского пейзажа нарисована очень простыми, но выразительными средствами. В основе всей музыки лежат две темы: напевная лирическая мелодия со скромным аккордовым сопровождением и вторая, родственная ей, но с большими взлетами и широким дыханием. В органичном переплетении этих двух тем и различных оттенков настроений - мечтательно-грустного и светлого - заключается покоряющая прелесть пьесы. Обе темы имеют элементы, напоминающие весеннюю песню жаворонка. Первая тема создает своеобразное обрамление более развернутой второй темы. Заключают пьесу затихающие трели жаворонка.

«Подснежник» Апрель. «Голубенький чистый подснежник - цветок, а подле сквозистый последний снежок. Последние слезы о горе былом и первые грезы о счастье ином...» А.Н.Майков. Музыка пьесы передаёт поэтическую хрупкость и изменчивость апрельского пейзажа, вызывающие то радость, то лёгкую грусть, то снова радость от обновления природы. Танцующий ритм (6/8), стремящаяся вверх мелодия, почти неуловимая смена мажора и минора рисует картину трепетной свежести ранней весны. Подснежники-первые скромные и нежные растения – символ возрождающейся жизни. Трогательно после зимней стужи, мертвой, безжизненной поры выглядят небольшие голубые или белые цветочки, появляющиеся сразу после таяния снега. Подснежник очень любим в России. Он почитается, ему посвящены стихи многих русских поэтов. Пьеса «Подснежник» построена на вальсообразном ритме, вся проникнута порывом, взлетом эмоций. В ней проникновенно передано то волнение, которое возникает при созерцании весенней природы, и радостное, скрытое в глубинах души, чувство надежды на будущее и затаенного ожидания. В пьесе три раздела. Первый и третий повторяют друг друга. Но в среднем разделе нет яркого образного контраста, скорее, здесь некоторая смена настроений, оттенков одного и того же чувства. Эмоциональный порыв в заключительном разделе сохраняется до самого конца.

"Белые ночи". Май. "Какая ночь! На всем какая нега! Благодарю, родной полночный край! Из царства льдов, из царства вьюг и снега как свеж и чист твой вылетает май!"А.А.Фет.

Белые ночи - так называются ночи в мае на севере России, когда ночью так же светло, как и днем. Белые ночи в Петербурге, столице России, всегда отмечались романтическими ночными гуляниями и пением. Образ белых ночей Петербурга запечатлен в полотнах русских художников и стихах русских поэтов. Именно так - "Белые ночи" - называется повесть великого русского писателя Федора Достоевского. Музыка пьесы передает смену противоречивых настроений: горестные раздумья сменяются сладостными замираниями переполненной восторгами души на фоне романтического и совершенно неординарного пейзажа периода белых ночей. Пьеса состоит из двух больших разделов, вступления и заключения, которые и создают обрамление всей пьесы. Вступление и заключение - это музыкальный пейзаж, образ белых ночей. Первый раздел строится на коротких мелодиях - вздохах. Они словно напоминают о тишине белой ночи на петербургских улицах, об одиночестве, о мечтах о счастье. Второй раздел по настроению порывистый и даже страстный. Волнение души настолько возрастает, что приобретает восторженно-радостный характер. После него идет постепенный переход к заключению пьесы. Все успокаивается, и вновь перед слушателем возникает картина северной светлой ночи в величественном и строгом в своей неизменной красоте Петербурге. Чайковский был привязан к Петербургу. Здесь прошла его юность, здесь он стал композитором, здесь он пережил радость признания и артистического успеха, здесь завершил он свой жизненный путь и был похоронен.

"Баркарола" Июнь. "Выйдем на берег, там волны ноги нам будут лобзать, звезды с таинственной грустью будут над нами сиять"А.Н.Плещеев.Барка - это итальянское слово - означает лодка. Баркаролой в итальянской народной музыке назывались песни лодочника, гребца. Особенно эти песни были распространены в Венеции, городе бесчисленных каналов, по которым день и ночь передвигались на лодках и при этом пели. Песни эти были, как правило, певучими, ритм и аккомпанемент подражали плавному движению лодки под равномерные всплески весел. В русской музыке первой половины XIX века баркаролы получили большое распространение. Они стали неотъемлемой частью русской лирической вокальной музыки, а также нашли свое отражение в русской поэзии и в живописи. «Баркарола» - еще один петербургский музыкальный пейзаж в цикле Чайковского «Времена года». Даже своим названием пьеса обращена к картинам водных каналов и многочисленных речек, на берегах которых расположена северная столица России. Тепло и выразительно звучит широкая песенная мелодия в первой части пьесы. Она как бы «раскачивается» на волнах сопровождения, напоминающего традиционные для баркаролы гитарные, мандолинные переливы. В середине настроение музыки меняется, становится более радостным и беззаботным, словно даже слышатся быстрые и шумные всплески волн. Но затем все успокаивается и снова льется мечтательная, упоительная по своей красоте мелодия, теперь уже в сопровождении не только аккомпанемента, но и второго мелодического голоса. Звучит как бы дуэт двух певцов. Пьеса заканчивается постепенным замиранием музыки - словно лодка удаляется, а вместе с нею удаляются и исчезают голоса и всплески волн.

"Песнь косаря". Июль. «Раззудись, плечо. Размахнись рука! Ты пахни в лицо, ветер с полудня!» А.В.Кольцов.Перед нами рисуется картина крестьянского труда. Широкая мелодия близка русской народной песне. Музыка передаёт необъятный простор полей, могучую силу труженика. Косари - это преимущественно мужчины, которые рано - рано утром выходили в поле косить траву. Равномерные взмахи рук и кос, как правило, совпадали с ритмом трудовых песен, которые пелись во время работы. Эти песни существовали на Руси с древнейших времен. Пели во время кошения трав дружно, весело. Косьба - также очень популярный в русском искусстве сюжет. Его воспевали многие русские поэты, запечатлевали русские художники. А песен в народе было сложено великое множество. «Песнь косаря» - это сцена из деревенской жизни. Основная мелодия содержит интонации, напоминающие народные песни. В пьесе три больших раздела. Они родственны друг другу по характеру. Хотя первая и третья части - это и есть, собственно, песня косаря, крестьянина, который весело и энергично косит луг и поет во весь голос широкую и, вместе с тем, ритмически четкую песню. В среднем эпизоде, в более быстром движении мелькающих аккордов сопровождения, можно услышать сходство со звучаниями русских народных инструментов. В конце на более широком звучании сопровождения вновь звучит песня, словно после небольшого отдыха крестьянин с новыми силами принялся за работу. Чайковский любил эту летнюю пору в деревне и в одном из писем писал: "Отчего это? Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России в деревне по полям, по лесу, вечером по степи, бывало приводили меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе".

"Жатва". Август. "Люди семьями принялися жать, косить под корень рожь высокую! В копны частые снопы сложены. От возов всю ночь скрипит музыка."А.В.Кольцов.Жатва - это сбор с поля созревших хлебов. Жатвенная пора в жизни русского крестьянина – важнейшее время. Работали в поле семьями, как говорится, от зари до зари. При этом много пели. «Жатва» - это большая народная сцена из крестьянской жизни. В рукописи композитор сделал подзаголовок «Скерцо». И в действительности, «Жатва» - это развернутое скерцо для фортепиано, рисующее яркую картину из быта русского земледельца. В ней оживление, подъем, характерный для большой совместной работы крестьян. В средней части картина яркой народной сцены меняется на лирический деревенский пейзаж, характерный для среднерусской природы, на котором и разворачивается сцена жатвы. В связи с этим музыкальным фрагментом вспоминается высказывание Чайковского: «Не могу изобразить, до чего обаятельны для меня русская деревня, русский пейзаж...»

"Охота". Сентябрь. "Пора, пора! Рога трубят: псари в охотничьих уборах чем свет уж на конях сидят; борзые прыгают на сворах." А.С.Пушкин.С первых же звуков музыка пьесы вводит в шумную обстановку охоты. Трубные сигналы звучат в несмолкаемой перекличке. Непрерывное движение создаёт впечатление скачки, преследования зверя. Вся пьеса состоит из подражания звукам охотничьего рога. Средняя часть пьесы звучит как отголоски, как будто охота удалилась, настороженные фразы создают некоторое беспокойство. Но вот нарастает движение, растёт напряжение, и погоня вновь приближается. Охота - это слово, как и во всех других языках, означает промысел диких животных. Однако само слово происходит в русском языке от слова «охота», означающего желание, страсть, стремление к чему-то. Охота - очень характерная деталь русского быта XIX века. Этому сюжету посвящены многие страницы произведений русской литературы. Вспоминаются описания охоты в романе Л.Толстого, рассказах и повестях И.Тургенева, картины русских художников. Охота в России всегда была уделом людей страстных, сильных и проходила очень шумно, весело, в сопровождении охотничьих рогов, со множеством охотничьих собак. В дворянских поместьях в XIX веке, в осенние месяцы, она была не столько необходимым промыслом, сколько забавой, требовавшей от ее участников мужества, силы, ловкости, темперамента и азарта.

"Осенняя песнь". Октябрь. « Осень, осыпается весь наш бедный сад, листья желтые по ветру летят...» А.К.Толстой.Композитор не ставил себе целью изобразить ветер и летящие листья. Это лирическая пьеса, проникнутая затаённой, но страстной грустью. Она является настоящим русским пейзажем настроения, соперничает с подобного же содержания русскими осенями в живописи. Печальная картина оцепенения увядающей природы передана в задумчивой, проникнутой тоской музыке. Это как горькое сожаление о прожитом прошлом. Осень в России всегда была излюбленной темой у многих писателей, поэтов, художников и музыкантов. В ней видели неповторимые красоты русской природы, которая осенью одевается в золотой убор, переливаясь своим пышным многоцветием.

Но были и другие моменты осени - это унылый пейзаж, угасание природы и грусть по уходящему лету как символу жизни. Умирание в природе в канун зимы - это одна из самых трагичных и печальных страниц осенней жизни. “Осенняя песнь” занимает в цикле особое место. По своему трагическому колориту она является его содержательным эмоциональным центром, итогом всего повествования о русской жизни и жизни русской природы. Октябрь. Предверие зимы, стужи, несбывшихся мечтаний. В мелодии преобладают грустные интонации - вздохи. В средней части возникает некоторый подъем, трепетное воодушевление, словно проблеснула надежда на жизнь, попытка сохранить себя. Но третий раздел, повторяющий первый, вновь возвращает к начальным печальным «вздохам», и уже к совершенно безнадежному полному угасанию. Заключительные фразы пьесы с авторской пометкой «morendo», что означает, «замирая», как бы не оставляют никакой надежды на возрождение, на появление новой жизни. Вся пьеса - это лирико-психологическая зарисовка. В ней пейзаж и настроение человека слиты воедино. «Каждый день отправляюсь на далекую прогулку, отыскиваю где-нибудь уютный уголок в лесу и бесконечно наслаждаюсь осенним воздухом, пропитанным запахом опавшей листвы, тишиной и прелестью осеннего ландшафта с его характеристическим колоритом», - писал композитор.

"На тройке". Ноябрь. «Не гляди же с тоской на дорогу и за тройкой вослед не спеши, и тоскливую в сердце тревогу поскорей навсегда затуши.» Н.А.Некрасов.Чайковский не в первый раз обращается к образу «тройки» - символу путешествия, зимней дороги. Небольшая пьеса стала гениальным обобщением – своеобразным символом России. Общий национальный

колорит пробуждает в памяти пейзажи Левитана или чеховскую «Степь». Тройка - так называют в России коней, запряженных вместе, под одной дугой. К ней часто подвешивали колокольчики, которые при быстрой езде звонко играли, переливаясь серебряным звучанием. В России любили быструю езду на тройках, об этом сложено немало народных песен. Появление этой пьесы в цикле Чайковского воспринимается, хотя и в достаточно элегическом тоне, но как реальная вера в жизнь. Дорога в бесконечных русских просторах, тройка лошадей - вот символы продолжающейся жизни. Ноябрь в России - это хотя и осенний месяц, но зима уже предстает в своем полном обличье. «Стоят морозы, но солнце еще немного греет. Деревья покрыты белой пеленой, и этот зимний пейзаж до того прекрасен, что трудно выразить словами», - писал Чайковский. Пьеса начинается широкой мелодией, напоминающей привольную русскую народную песню. Вслед за ней слышатся отголоски грустных, элегических раздумий. Но затем все ближе и ближе начинают звучать колокольчики, прикрепленные под дугой. Веселый перезвон на время как бы заглушает грустное настроение. Но потом вновь возвращается первая мелодия - песнь ямщика. Ей аккомпанируют колокольчики. Сначала затихают, а затем и совсем тают вдали.

"Святки". Декабрь. «Раз в крещенский вечерок девушки гадали, за ворота башмачок сняв с ноги бросали.» В.А.Жуковский.Вальсы занимают значительное место в творчестве Чайковского. Это одно из проявлений его любви к жизни. И как разнообразны эти вальсы. В отличии от иных светских вальсов, где видятся ярко освещённые залы и много пар, скользящих по паркету, в этом вальсе чувствуется домашний уют, мягкий, интимный, романтический характер. Средний эпизод вальса трио – напоминает эпиграф пьесы. Он как бы рисует картину святочного гадания. Это один из народных русских обычаев, связанный с зимними праздниками. Святки - время от Рождества до Крещенья. Праздник, в котором сочетались элементы христианского обряда с древними, языческими традициями. На святки девушки гадали о своей будущей судьбе. В семьях царило праздничное веселье. Ряженые, одетые не по обычаю, а ради шутки, ходили из дома в дом, пели святочные песни, водили хороводы. В домах их угощали, одаривали подарками. Заключительная пьеса цикла – «Святки» - имеет в рукописи композитора подзаголовок «Вальс». И это не случайно, вальс был в те времена популярным танцем, символом семейных праздников. Основная мелодия пьесы выдержана в стиле бытовой музыки, фрагменты которой чередуются с эпизодами вальса. Заканчивается пьеса, а с ней и весь цикл «Времена года» чудесным вальсом, домашним праздником вокруг красивой Рождественской елки.

У музыки есть своя область, не подвластная другим искусствам. Это способность показать сложность, многогранность, часто противоречивость чувств и настроений. Может быть, поэтому так трудно определять словами содержание и образность музыки, тем более, когда речь идет о Чайковском.В его мелодиях воедино слиты богатство и разнообразие красок, бурное море человеческих страстей, тончайшее мастерство и неистощимая фантазия гения.

Литература:

1.Альшванг А.А. П.И.Чайковский М.,1970
2.Асафьев Б.В. О музыке Чайковского Л.,1079
3.Берлянд-Черная Е.С. Чайковский и Пушкин М.,1950
4.Мазель Л.А. О мелодии. Раздел «Основные черты мелодии Чайковского» М.,1952
5.Николаев А.А. Фортепианные произведения Чайковского М.,1957
6.Орлова Е.Т. Петр Ильич Чайковский М.,1980
7.Туманина Н. Путь к мастерству М.,1962
8.Туманина Н. Великий мастер М.,1968
9.Тюлин Ю.Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ М.,1973
10.Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского М..1971

Belozyor Lyudmila

FROM THE HISTORY OF KAZAKH MUSIC

Белозёр Л.П.

ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Во второй половине X1X века в Европе проводились Всемирные выставки, которые способствовали познанию неевропейских культур. Первая выставка открылась в Лондоне 1

мая 1851 года и продолжалась полгода. Особенно большой интерес был проявлен к культуре стран Востока.

На этой выставке различные страны представляли и свою музыкальную культуру. Но восточная музыка оказалась необычной и сложной для восприятия европейцев. «Европейцы не были подготовлены к восприятию величайшей мелодической и ритмической сложности и утончённости музыки Востока…Западные умы и уши были настолько заняты контрапунктическим и гармоническим развитием, что никто из них не слышал ничего другого. Поскольку именно эти элементы остались почти не развитыми в восточных культурах, европейцы оценивали целое по его части. Отсюда следовало общее заключение о том, что восточная музыка «примитивна и монотонна» [9, 276].

В 1896 году в Нижнем Новгороде состоялась Всероссийская выставка, которая явилась значительной вехой в пропаганде казахской культуры. На этой выставке были представлены казахские музыкальные инструменты: сыбызгы, домбра, кобыз. Особое место было представлено инструментальному творчеству, выраженному присущими только казахскому народу своеобразными инструментальными формами − кюями. Выставки, этнографические вечера активизировали интерес к жизни и культуре казахского народа.

В XIX веке русские путешественники и этнографы записывали и изучали казахскую музыку, выступали с докладами в печати и научных обществах. В своих работах русские исследователи оставили нам редкие, но очень ценные сведения, по которым мы можем проследить, как развивалось казахское музыкальное искусство, и зарождались исторические связи русской музыки с музыкой Казахстана и других народов. К примеру, в литературных источниках по истории казахской инструментальной музыки Х1Х века встречаются некоторые подробности биографии народного казахского композитора Даулеткерея, сведения о том, что он слушал фортепиано во дворце хана Джангера в 1830 году. Почти в это же время казахские степи посетили А. Евреинов, А. Терещенко и П. Небольсин, путевые очерки которых содержат сведения о казахской музыке XIX века. О музыке казахов содержатся сведения в работах А.Е. Алекторова, М.В. Готовицкого, Р.А. Пфенинга, С.Г. Рыбакова, А.А. Ивановского и др. [См.: 2, 11-27]. Благодаря большой работе русских фольклористов, до нас дошли сведения о казахском народном музыкальном творчестве, нотные записи вокальных и инструментальных произведений, исполняемых на домбре, кобызе и сыбызгы .

В дореволюционном Казахстане народ был почти полностью неграмотным. Творцом песни становился человек, обладающий даром и поэта, и композитора, и певца. Он первым исполнял своё произведение, и если песня нравилась слушателям, то её быстро подхватывали другие исполнители и она уже принадлежала народу.

В XIX веке изменение феодально-патриархального уклада жизни казахов сказалось на их инструментальной музыке. Критическое отношение к действительности, протест против социальной несправедливости отражались на образном содержании музыки. Появляются кюи, сочинённые на злобу дня, в отличие от исторических и легендарных.

До конца XIX века художественная культура казахского народа состояла из музыкального фольклора, эпических сказаний и прикладного искусства. В конце XIX и в начале XX века появилась письменная литература, зачатки изобразительного искусства. Обзор источников позволяет утверждать, что у казахов существовали европейские формы музицирования ещё до Октябрьской революции (хотя и малочисленные).

Казахские народные композиторы общались с русским народом, знакомились с его культурой, музыкальными инструментами, учились по возможности играть на них. Такие певцы, как Биржан-сал, Жаяу Муса, композиторы Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет, Сейтек распространяли среди казахского народа русскую музыку. К примеру, Жаяу Муса играл на домбре, гармони, скрипке. Он «исколесил многие районы России, Украины, Прибалтики, побывал в Польше, был неплохо знаком с русской литературой и музыкой, и всё это не могло не отразиться на его творчестве. Жаяу Муса глубоко усвоил традиции народной музыки, знал татарские, русские народные песни, был знаком с городскими песнями, бытовыми романсами» [4, 27].

Курмангазы с большим мастерством исполнял на домбре русские песни «Коробейники», «Барыня» и «Светит месяц» [5, 49].

А.К. Жубанов приводит множество примеров того, как казахи давали своим кюям русские названия, а русские музыканты на балалайке, скрипке, баяне, на рояле исполняли казахские песни.

Особое значение в развитии казахской музыкальной культуры имеет творчество казахского поэта, просветителя и композитора Абая Кунанбаева (1845-1904). Абай является основоположником казахской письменной литературы, создателем казахского литературного языка, талантливым народным композитором и певцом. Сочиняя мелодии к своим стихам и переводам, Абай способствовал их распространению в народе. Песни Абая получали быстрое распространение во всех уголках Казахстана [См.: 1]. По своему месту и значению в истории культуры казахского народа Абай может быть сравнен с ролью А. С. Пушкина в русской культуре. Стремясь распространить русскую литературу в казахской среде, Абай стал сочинять песни на свои вольные переводы стихов Пушкина, Лермонтова, Крылова. Его знаменитое «Письмо Татьяны к Онегину» облетело всю степь и стало одной из самых любимых народных песен. И не просто поэтический перевод текста, а мелодически-осмысленное интонирование делали стихи классиков русской литературы особенно доходчивыми, близкими, родными. Сведения об исполнении казахскими певцами песен об Онегине и Татьяне встречаются в русской печати XX столетия. Например, В. Дернова в статье «Музыкальное наследие Абая» приводит рассказ о казахском певце Адылхане, который предложил своим слушателям песню «Письмо Татьяны». «На наше удивление, откуда он знает «Письмо Татьяны», Адылхан, не без гордости указав на себя, пояснил, что у русских был такой же, как он, певец-акын Пушкин, который воспел, как Татьяна-слу полюбила жигита Онегина, которому и написала письмо» [6, 5]. Песенное творчество Абая – одна из вершин казахского национального музыкального искусства. Абай оставил немало высказываний об исполнении и исполнительском мастерстве. Например, он объясняет, почему большинство казахских песен начинается с протяжного зачина, с высокой, очень долгой ноты: «Тогда певец выступал не в клубе, не в концертном зале, публику не настраивали слушать тем, что гасили свет или звонили в колокольчик, певец был вынужден иными средствами овладеть вниманием слушателей, по-своему «организовать» массу, и он достигал это тем, что начинал свою песню громкой, высокой, протяжной нотой, как бы предупреждая своих слушателей: «Идите сюда! Идите!» На сколько хватало голоса и дыхания певец тянул свое завлекательное-предупреждающее «э-э-э……ей!» [4, 123].

Форма, мелодика, ритмика песен Абая очень отличается от песен других народных композиторов. Если музыка большинства композиторов той поры подходила ко многим текстам, то для песен Абая характерно неразрывное единство текста и музыки, слов и мелодии. Мелодия Абая соответствовала какому-нибудь одному, определенному стихотворению. «Сегиз-аяк» («Восьмистишие»), например, невозможно петь на мотив «Ты зрачок глаз моих». Это было новым явлением в казахском песенном творчестве. Абай, как и другие прогрессивные композиторы, обогащал казахский национальный музыкальный язык, вводил в национальный мелос новые интонации.

В двадцатые годы XX века к музыкальному творчеству Абая обратились А. Затаевич, А. Бимбоэс, а чуть позже − казахстанские композиторы Б. Ерзакович, Л. Хамиди и др. Песни Абая исполняются на концертах в фортепианном сопровождении. Они звучат в хоровом исполнении, в оркестрах, в ансамблях и операх. Песни Абая композиторы Казахстана используют в качестве тем своих фортепианных произведений.

Свой вклад в развитие музыкального искусства внесли видные казахские композиторы Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет, Естай, Биржан, и другие.

Оригинальность казахского музыкального фольклора интересовала многих деятелей культуры России. Фольклором азиатских народов, в том числе и казахским, интересовался А. Алябьев. Темы казахских народных песен использованы в опере Бородина «Князь Игорь», в произведениях С. Рахманинова. В записях народной музыки, обнаруженных у М. П. Мусоргского, есть русские и украинские песни. Среди них имеется и казахская «Я искал тебя». Эту песню композитор хотел использовать в задуманной им опере «Пугачёвщина» [11, 141-142].

Ерзакович Б.Г. в своей книге «У истоков казахского музыкознания» приводит в пример отрывок из письма популярной исполнительницы русских песен М. Д. Агреневой-Славянской (дочери известного певца и хорового дирижёра Д. А. Агренева-Славянского). Певица писала жившему в Семипалатинске исследователю казахского фольклора и художнику А. Н. Белослюдову (1886-1939): «В Кустанае я записала от казахского странствующего певца очень поэтическую песнь «Караторгай». В ней Чёрный жаворонок воспевает судьбу джигита и его возлюбленной, души которых стремились к соединению. Воля же рока сулила им иное.

Печально и красиво. Аранжировала, стараясь держаться их однообразной восточной окраски, и пою в концертах с большим успехом» [3, 148].

В начале XX века казахская музыка становится объектом серьезных научных исследований. В 1909 году на заседании Русского Географического Общества крестьянский начальник Тургайской области С. Рыбаков сделал доклад о музыке тургайских казахов. «Докладчик говорил, что изучение казахской музыки способствует развитию, обогащению русской музыки и что гениальный русский композитор Бородин очень тонко уловил суть восточной музыки, глубоко проник в ее дух, что особенно заметно в музыке его оперы «Князь Игорь». На собраниях этнографических обществ и комиссий делались не только доклады, но и устраивались прослушивания казахских песен и кюев» [4, 9].

Исследования в области музыкального фольклора сделал крупнейший русский учёный Г. Потанин. В своих записях учёный отмечал характерные особенности казахского народного искусства. «У киргизов поэзия и музыка тесно связаны, создатель песни в то же время и композитор: он даёт мотив и ритм своему произведению. Поэзия и музыка − достояние праздного мужчины. Живопись, выражающаяся главным образом в орнаменте, есть удел трудолюбивой женщины … Поэтическое творчество среди киргизов развито - степь кишит поэтами. Произведения их большею частью четверостишия, распеваемые на разные лады. Мотивы носят специальные названия, и одно и то же произведение может исполняться на разные мотивы» [10, 162-166].

Благодаря опубликованным в печати работам дореволюционных и советских фольклористов, из которых особенно выделяются по своим масштабам два сборника казахских песен и кюев А. В. Затаевича [См.: 7; 8], сохранились сведения о музыкальной культуре казахов в XIX и начале XX вв.

Творчество музыкантов устной традиции сыграло исключительно важную роль в процессе формирования национального стиля казахской музыки в период становления профессионального письменного композиторского творчества. Это влияние сказалось на различных жанрах: в опере и симфонической музыке, камерных вокальных и инструментальных произведениях, в том числе – фортепианных. Черты традиционного казахского музыкального искусства продолжают существовать в современной культуре. Устная форма бытования музыкального искусства сказалась на исполнительской манере и традициях импровизации. Особенности казахского стихосложения, которое основано на принципе равенства количества слогов, а долгота и краткость гласных не имеют существенного значения, сказались впоследствии на примечательном качестве импровизационности казахской фортепианной музыки. В лучших образцах песен и кюев на протяжении нескольких столетий сформировались художественные образы и средства, которые отличают казахскую национальную музыкальную культуру от культуры других народов.

Литература:

1. Абайдын музыкалык творчествосы (Музыкальное творчество Абая). Этнографический сборник на казахском и русском языках./ Ред. Б. Г. Ерзаковича. Алма-Ата, 1954. – 60 с.
2. Ерзакович, Б. Исторические связи русской и казахской музыки в дооктябрьский период / Б. Ерзакович // Музыкальная культура Казахстана. – Казгосиздат, – 1955. –177 с.
3. Ерзакович, Б. Г. У истоков казахского музыкознания / Б.Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Наука Казахской ССР, 1987.– 176 с.
4. Жубанов, А. Соловьи столетий / А. Жубанов − Алматы: Дайк-Пресс, 2002.– 456 с.
5. Жубанов, А. Струны столетий / А. Жубанов – Алматы: Дайк-Пресс, 2001.– 280 с.
6. Записки Семипалатинского отделения Русского Географического общества. Выпуск третий, 1907 г., с.5. / Цит по: Дернова, В. Музыкальное наследие Абая / В. Дернова // Музыкальная культура Казахстана.– Казгосиздат, 1955.– 177 с.
7. Затаевич, А. В. 500 казахских песен и кюев / А. В. Затаевич. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
8. Затаевич, А. В. 1000 песен казахского народа. / А.В. Затаевич // Изд. II. – М.: Музгиз, 1963. – 606 с.
9. Коуэл, Г. Влияние Востока на музыку Запада /Г. Коуэл //Музыка народов Азии и Африки. Вып.1 – М., 1969. – 318 с.

10. Потанин: Доклад почётного члена ИРГО Г.Н. Потанина «Из поездки в каркаралинский уезд летом 1913 года», Госархив Омской обл ., ф.86, п.1, д.119, лл.162-166.
11. Темирбекова, А. Алмазная россыпь. / А. Темирбекова. − Алма-Ата: Онер, − 1979. − 168 с.

Bukuneva Dana

FEATURES OF NATIONAL IDENTITY COMPOSER STYLE OF KAZAKHSTAN

Букунева Д.М.

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

Сегодня существуют различные точки зрения на развитие музыкальной культуры и культуры Казахстана в 20 веке в целом. Однако в данной работе мы не будем рассматривать положительные и отрицательные моменты данного процесса, «чистоту» принадлежности творчества композиторов именно казахской традиции – мы будем рассматривать этот процесс как историческую данность, с позиций именно бикультуры, т.е. слияния традиций Востока и Запада.

В этой связи очевидно, что происходящие изменения в мире этноса оказывают влияние на процесс взаимодействия двух музыкальных языков. Так, музыкальный язык, выработанный в пределах каждой из культур, при создании произведений казахских композиторов в жанровых традициях европейской музыкальной культуры, приводит к постепенному созданию нового музыкального языка – языка композиторской школы Казахстана, отличного и от европейского, и от национального, отражающего изменившуюся картину мира этноса. Таким образом, бикультура представляет собой одновременно и совокупность и синтез как традиционной, так и европейской культур.

Существовали определенные стилевые тенденции, объединявшие творчество композиторов 20 века в единую композиторскую школу. Ключевые характеристики национального стиля складывались из нескольких важнейших истоков:

- *мелодико – тематический* материал национального наследия. Через разнообразные направления работы с первоисточником композиторы имели возможность обобщить национальные средства выразительности (например, квартовое строение вертикали, пунктирные ритмические рисунки, низкие тембры, нисходящее движение к устою и др.);
- *тембро – звуковые* свойства казахских инструментов и народной манеры пения. Народные инструменты, сохранив генетические особенности строения, практически не изменились в звучании. Стоит воспроизвести только их звуки, как эти знаки культуры создавали национально окрашенный звуковой образ. Звучание квинты или кварты на типичной для домбры высоте и в соответствующем регистре (ре – соль малой октавы) способно вызвать ассоциации с кюем. Звукоизвлечение как специфическая область национального выражения, обособленная от мелодико – тематического материала, способна самостоятельно создавать национальное своеобразие музыки. Певческая практика разных поколений показала, что классическое академическое пение казахских народных песен не принималось в среде традиционных слушателей. Исполнение народной песни подразумевало необходимость передачи особой манеры пения и звукоизвлечения, свойственной казахской народной традиции, которой невозможно было достичь, опираясь только на европейское академическое пение;
- *особенности поэтической речи* – выступают центром «казахскости», т.к. неотделимы от музыки в традиционной казахской культуре. При взаимодействии музыки и поэтического текста ярко выражена национальная стилистика. Особенности казахского стихосложения сформировали приемы национальной трактовки ритмических рисунков. Слово, поэтическая традиция, искусство речевой декламации – наиважнейшие средства проявления духа казахской нации. Значение слова в культуре определило традицию предпосылать названия произведениям инструментальной музыки (отличительной чертой народной инструментальной музыки является программность). Как правило, это типичные казахские словесные выражения эмоционального состояния: «сагыныш сазы» – «тоска», «куаныш» – «радость» и т.д.

Наряду с традиционными жанровыми обозначениями (концерт, симфония и т.д.) использовались типично национальные жанровые обозначения, связывающие музыку с народно – профессиональной песенно – поэтической традицией. Такие названия произведений,

как «толгау», «жыр», «терме» - свидетельствовали о большом влиянии поэтической традиции на композиторское творчество.

В устной казахской поэтической культуре сложились определенные приемы ораторской речи и способы ее построения. Жырау (создатели эпоса) и жырши (исполнители эпоса), призывая к героическим поступкам перед сражениями за родную землю, использовали эмоциональную динамику речи – смену спокойного тона высказывания возвышенно взволнованным, напевного интонирования – декламационным. Пафосное выражение в кульминации придавало речи жырау особую силу убедительности. Эти ораторские приемы в совокупности с композиционными формами изложения мысли вносили национальные стилевые черты в интонационное развитие музыкального произведения. Национальный характер эпического интонирования проникал в инструментальную музыку. Подобные свойства новой казахской музыки уходили корнями глубоко в национальные инструментальные традиции, где мелодика могла воспроизводить ритмику отдельных слов и выражений. Энергия слова пронизывала музыку, а его эмоциональный характер придавал национальное своеобразие не только музыкальному материалу, но и типу его выражения.

Национальное своеобразие формировали и особенности музыки, связанные с отражением национального мировосприятия, миропонимания и мироощущения. Культура степи, породившая жанр кюй (инструментальное произведение программного характера, все кюи отличаются небольшими размерами и звучат не более 2-3 минут, каждый кюй раскрывает только один музыкальный образ, передает только одно состояние и не включает контрастов), сформировала восприятие мира через «динамизм движения». Глубокие национальные корни заключены в воплощении состояния движения. Типичные национальные образы – путник, конь, кулан, скачки, энергия – несли информацию о движении. Оно подобно бесконечности кочевой жизни, череде постоянных перемещений без определенной привязанности к местности. Энергия интонационного развития кюев вызывала некоторые аналогии с симфоническим непрерывным развитием. Однако между кюем и симфонизмом есть принципиальное различие. В кюе развитие важно само по себе – это способ существования, а не достижения цели, как в драматическом симфонизме. Национальное понимание движения ассоциировалось с движением по кругу, оно замкнуто, бесконечно по отношению к центру. Идею бесконечного кругового движения наиболее близко передавали принципы рондообразных и вариационных композиций, которые являются наиболее типичными в творчестве казахских композиторов. Структурно же более значимыми были проявления горизонтали, линии, а не вертикали. Национально – художественное значение имел мелос, мелодическая линия, а не ее гармоническое окружение. Преобладающей мелодической структурой являлся круг и соответственно мелодические опевания, плавные переходы. Традиционно европейский гармонический язык принимался как норма и не являлся сферой особого внимания композиторов. Причем гармонические средства применялись преимущественно одинаково у всех композиторов (кварто – квинтовые аккорды, протянутые звуки, резкая смена гармоний). В линейно – пространственном развертывании инструментальной формы наиболее очевидны связи с традиционными европейскими структурами.

Стилевое своеобразие национального типа развития повлияло на трактовку тех разделов классической формы, которые предполагали контраст, расчлененность. Так внутри партий сонатной формы развитие не подводило к образованию новой темы, оно прекращалось. В пределах же развития одного образа были характерны плавные переходы. Подобно замедленному течению кочевой жизни, создавалось ощущение статичности, отсутствия движения.

Наряду с длительным выдерживанием одного состояния композиторы широко использовали приемы контрастного сопоставления. Типичные национальные образы, определяющие глубинную связь казахского этноса с природой, с эмоциональным миром кочевника, вводились без переходов, по типу резких эмоциональных сопоставлений. Избирались обычно такие нормативные европейские структуры, которые способны выразить подобный характер развития образов – трехчастность, сюитность, рондообразность.

Этническая традиция коллективизма, а также общие задачи современной национальной культуры определили обращение к историческим сюжетам, связанным с общинным бытием, к судьбам народа, ее героям. В их трактовке проявлялись типично национальные эпические черты: объективный тон повествования, жизнерадостное воспевание прошлого, отсутствие дистанции от исторических событий.

Таким образом, национальная музыкальная поэтика включала не только мир музыкальных явлений (мелодии, звукотембровые эффекты, образы, сюжеты, жанры, формы), но и содержащиеся в них представления о мире. Глубокое понимание национального заключалось в том, как композитор трактовал образ и сюжет, как развивал мелодию, как использовал звуковые возможности инструментов и средства жанров, как интерпретировал музыкальные формы.

Мир национальных явлений и национальная картина мира открыли перед композиторами огромное пространство для национально – культурной специфики.

Литература:

1. Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980.
2. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и 20 век. Алматы, 1998..
3. Банин А. А. О теории музыки устной традиции. / Актуальные проблемы современной фольклористики. Л.: Музыка, 1980.
4. Вопросы истории и теории музыки Казахстана: Сб. статей. Алма – Ата, 1984.
5. Гизатов Б. От кюя до симфонии. Статьи, материалы, исследования. Алма – Ата, 1976.
6. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора.(К проблеме синтезации в искусстве)./ Художественный процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978.
7. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920 – 1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана, 2003.
8. Казыханова Б. Р. Эстетическая культура казахского народа. Алма – Ата, 1973.
9. Мациевский И. В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции./ Современность и фольклор. – М. Музыка, 1977.
10. Нурланова К. Ш. Эстетика Художественной культуры казахского народа. Алма – Ата, 1987.
11. Рахмадиев Е. Время и музыка. Статьи, очерки, размышления. Алма – Ата, 1986.
12. Челышев Е. П. Теоретические и методологические аспекты изучения взаимодействия культур Востока и Запада. М., Наука, 1987.

Dyachkova Svetlana

MUSICAL WRITING AND MODERN KAZAKH MUSICAL CULTURE

Дьячкова С.В.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННАЯ КАЗАХСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА.

Основными составляющими современной музыкальной культуры любого государства являются традиционная национальная музыка, классическое музыкальное искусство европейских жанров, музыкальная наука, музыкальное образование и музыкальная самодеятельность. Из всех составляющих только традиционная музыка обладает устной природой. Классическая музыка, наука и музыкальное образование без музыкальной письменности существовать не могут, а музыкальная самодеятельность может иметь как устные, так и письменные формы.

Активное вхождение музыкальной письменности в казахскую музыкальную культуру начинается с 20-х годов XX столетия, когда появляются знаменитые музыкально-этнографические сборники А.В. Затаевича. После открытия в Алма-Ате музыкального училища, консерватории, где начинается преподавание по учебникам музыки с использованием казахского материала, а также образования оркестра казахских народных инструментов, музыкальная письменность становится неотъемлемой частью современной казахской национальной музыкальной культуры. Рассмотрим, как конкретно происходил процесс интеграции музыкальной письменности с казахской национальной музыкальной культурой на разных исторических этапах.

Для записи домбровой музыки в разные исторические периоды применялись четыре способа нотации. До создания оркестра народных инструментов она записывалась классическим письмом, т.е. 12-ю различными способами. После образования оркестра казахских народных инструментов домбра стала записываться одним из 12-ти способов. Этот же способ, но уже с условной высотой, был использован при записи казахских народных домбровых кюев (А. Жубанов). И это означало, что в Казахстане появилась релятивная нотация, но в рамках только одной домбровой музыки. Благодаря простоте релятивной

домбровой нотации ею со временем овладевают многие исполнители – домбристы и начинают записывать и издавать произведения казахского домбрового искусства (Т. Мергалиев, К. Ахмедьяров, А. Есенулы, А. Райымбергенов, К. Сахарбаева и др.)

В 2003 г. появляется еще один вариант релятивной домбровой нотографии, а именно, китайское цифровое письмо (Ж.Нажметденов). Этот способ u1086 основан на элементарном знании целых чисел и потому он еще более легок, нежели тот, которым пользуются сейчас все домбристы.Для записи кобызовой музыки в разное время также применялись четыре способа нотации, но картина здесь несколько иная. В оркестре казахских народных инструментов двухструнный кобыз записывался одним способом, а с добавлением новых струн – другим. Позднее кобыз записывается всеми 12-ю способами классического письма, т.к. появляется большое количество произведений казахстанских композиторов для кобыза в фортепианном сопровождении. В 2001 г. кобызовые кюи стали записываться тем способом, который до этого применялся только в домбровой музыке, т.е. релятивным письмом (Б. Косбасаров), что было вызвано необходимостью гармоничной ансамблевой игры кобыза с домброй.

Сыбызговая нотография до настоящего времени еще не возникла, т.к. в оркестре казахских народных инструментов этот инструмент из-за очень своеобразного тембра был заменен флейтой, а традиционная сыбызговая музыка до сих пор никем не записывалась.

Нотография вокальной традиционной казахской музыки (песни, эпические речитации) ограничивается двумя способами – это классическая и релятивная нотации. На протяжении всегоXX века применялось исключительно письмо классическое, а релятивное появилось только в последние пять лет (Б. Муптикеев, Б. Оспанов, Б. Бабижан, Т. Токжан).

Музыкально-этнографические сборники этих авторов выгодно отличаются от всех предыдущих следующим:

а) в них впервые стало записываться инструментальное сопровождение, которое до этого опускалось из-за того, что предыдущие собиратели не владели игрой на казахских народных музыкальных инструментах;

б) в сборниках вокальной казахской музыки впервые используется та релятивная нотация, которая применялась до этого в домбровой музыке.

Нотография традиционного казахского вокального творчества в XX веке обладала еще одним существенным недостатком - временная структура (тактовая система) произведений определялась по законам европейского музыкального мышления, а не казахского. Дело в том, что открытие времяформирующих законов казахского стихосложения произошло только в 1964 г. (З.Ахметов). Но и после этого музыканты в силу инерции продолжали членить казахские вокальные произведения на временные пропорции по классическому стандарту. Этот недостаток был преодолен в 80-е годы (Х.Жузбасов), чей опыт был подхвачен только в XXI веке в трудах четырех вышеназванных авторов. Также особенности национальной ритмики исследует доктор искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы Б.И. Каракулов. В своих исследованиях он отмечает, что надо записать слова стихотворного текста произведений и выделить в них ударные слоги. Затем запомнить ритм стиха и положить его на музыку. В этом направлении им разработана целая концепция новой записи национальной музыки. Еще один вариант релятивного письма.

О казахской музыкальной самодеятельности можно сказать, что в ней всегда применялась только классическая музыкальная письменность. 60-е годы – время важнейших изменений в массовом сознании казахов. В предыдущие десятилетия основные приоритеты нации были связаны со стремлением к европейской культуре, образованию детей на русском языке, оптимистичным принятием новых форм культуры и искусства. В 60-е годы, когда выяснилось, что овладение формами европейской культуры сопровождается невосполнимой утратой традиционных ценностей, вопросы сохранения культурной самобытности, дальнейшего пути развития нации стали овладевать умами.

На этой волне общественных умонастроений в 70-е годы приобрела широчайший общественный резонанс деятельность замечательного ученого-инструментоведа Булата Шамгалиевича Сарыбаева (1927-1983). Сведения его многочисленных публикаций, как в научных, так и в популярных изданиях, быстро становились фактами общественного сознания. Его интерес к прошлому не ограничивался только научной деятельностью, он создал ансамбль исполнителей на древних инструментах.

Научная и пропагандистская деятельность Б.Сарыбаева подготовила почву для возникновения нового явления. При содействии ученого стали создаваться ансамбли древних

инструментов в областных филармониях, художественной самодеятельности. И, наконец, закономерным итогом этой тенденции стало открытие в 1981 году второго в Казахстане оркестра народных инструментов «Отрар сазы». Он, как и оркестр им. Курмангазы, опирался на европейский принцип оркестровых групп. Но в него были введены многие возрожденные и апробированные к тому времени Б. Сарыбаевым инструменты – сыбызги, сазсырнай, керней, шертер, жетыген, шан-кобыз, кыл-кобыз, трехструнные домбры, дауылпаз, конырау, асатаяк.

Это изменило общий тембр звучания оркестра, приблизив его к любимому в народе мягкому, матовому звучанию. Если оркестр им. Курмангазы в свое время был символом прогресса, динамичных изменений культуры на пути европеизации, то оркестр «Отрар сазы» утверждал древность культуры, ее глубину и самобытность. Это проявилось в тембровом звучании оркестра, в его названии и репертуаре, основу которого составили традиционные произведения Южного и Восточного Казахстана. Облик оркестра сформировал талантливейший композитор и домбрист Нургиса Тлендиев.

Модернизация традиционной музыки в городе шла еще по одному пути, проложенному Б. Сарыбаевым. Созданный им тип камерного ансамбля из разнофункциональных инструментов нашел много поклонников, которые видели в этом направлении дальнейшее развитие тенденций к ансамблевости, бытовавших в дореволюционном Казахстане, а также сходство с ансамблевыми формами музицирования соседних среднеазиатских народов. Особо популярен стал ансамбль студентов Алма-Атинской консерватории «Мурагер», созданный Абдулхамитом Раимбергеновым. Этот ансамбль солистов предлагает свою версию традиционной музыки в городе, исполняя кюи и песни в унисонно-гетерофонном звучании, в котором отдельные соло-тембры, чередуясь, выходят на первый план. Этот ансамбль противопоставляет себя оркестрам по следующим параметрам:

- внимание к древним кюям для домбры, кобыза и сыбызги;
- тщательная проработка исполнительских деталей: тембровых сочетаний, динамики и особенно ритма, который передается во всем богатстве и сложности традиционной импровизационной манеры;
- принципиальное избегание внешних эффектов.

В концертах ансамбля групповые номера чередуются с сольным исполнением кюев и песен в традиционной манере. Музыканты владеют несколькими инструментами. Этот ансамбль представляет те сдвиги в понимании традиции, которые произошли в 80-90е годы. Они таковы:

- отношение к традиционной культуре как к ценности, которую не могут возместить никакие модернизированные и вестернизированные формы;
- осознание того, что традиционная музыка в городе должна существовать в самых разнообразных формах, удовлетворяющих вкусы самых различных групп.

Первое определило включение в концертные формы городской жизни жырау и лирических певцов, сольное исполнение кюев и открытие в Алма-Атинской консерватории в 1989 году отделения традиционного пения. Второе определило контакты со сферой массовой музыки. Триумфальным успехом пользуются выступления «Мурагера» с Розой Рымбаевой и другими исполнителями массовой песни; создаются ансамбли, в которых, согласно эстетике попмузыки, усиливается ритмическая группа.

Из сделанного нами исторического обзора можно сделать вывод о том, что вековой процесс интеграции казахской национальной музыкальной культуры и европейской музыкальной письменности является процессом стихийным и хаотичным. В результате этого сложного исторического процесса мы, вместо единой музыкальной письменности получили постоянно изменяющуюся нотографию.

Музыкально-фольклористическая практика и опыт национального музыкального образования в разных странах со всей убедительностью показывали, что записанная классическим письмом народная музыка не может быть исполнена самими народными музыкантами, т.к. между классически музыкальным письмом и национальным музыкальным мышлением существует фундаментальное несоответствие. И если классическая нотация все же применяется для записи народной музыки и внедряется в национальное музыкальное образование, то это всегда и везде ведет к ускоренному исчезновению народного искусства.

Такое несоответствие между классическим письмом и народным музыкальным мышлением, конечно же, не могло никого устраивать, и в разных странах начались поиски такой нотографии, которая соответствовала бы народному искусству. Эти, во многом

стихийные поиски, в 20 – 30-х годах XX столетия увенчались созданием, так называемой релятивной, т.е. относительной музыкальной письменности. Сегодня релятивное письмо в музыкальном мире обладает непререкаемым авторитетом, ибо ее применение во многих странах мира привело к возрождению национальных музыкальных культур и строительству современных форм национального музыкального образования.

Почему использование релятивной музыкальной письменности в разных странах неизменно сопровождается бурными процессами возрождения национального музыкального искусства? Ответы на эти вопросы дает простое сопоставление классической и релятивной нотографии:

-классическая нотация адекватна европейскому музыкальному мышлению письменных традиций последних четырех веков, а релятивная – музыкальному мышлению всех традиционных (устных) музыкальных культур мира;

-в классическом письме существует 12 способов (тональных высот) записи одной и той же музыкальной мысли, смена которых кардинально меняет значение одних и тех же нотных знаков, а релятивное письмо использует только один способ записи с постоянным значением нотных знаков. Поэтому обучение релятивному письму ровно в 12 раз легче, чем обучение письму классическому;

-из-за высокой степени сложности классическое письмо может быть освоено только до четырнадцати лет, а релятивное в любом возрасте;

-в современных музыкальных культурах между релятивным и классическим письмом произошло строгое разделение функций. Релятивная нотация, превратившись в национальную музыкальную письменность, легла в основу этно-музыкологии, национального музыкального образования и музыкальной самодеятельности, а классичесая музыкальная письменность, как это и было до создания релятивного письма, продолжает «обслуживать» классическую музыку европейских жанров, все формы ее обучения и европейское музыкознание.

Теперь от общих положений перейдем к современной казахской музыкальной культуре и посмотрим – какая нотация применяется у нас в музыкальной фольклористике, в системе музыкального образования народников (певцы, домбристы, кобызисты, сыбызгисты) и музыкальной самодеятельности.

Из сделанного нами исторического обзора можно сделать вывод о том, что вековой процесс интеграции казахской национальной музыкальной культуры и европейской музыкальной письменности является процессом стихийным и хаотичным. В результате этого сложного исторического процесса мы, вместо единой музыкальной письменности получили постоянно изменяющуюся нотографию.

Становление единственно приемлемой для записи казахской народной музыки релятивной нотации происходит очень медленно – только через 70 лет кобыз и вокальное искусство начинают робко переходить на ту релятивную письменность, которая уже давно была найдена в домбровом искусстве. Существуют попытки внедрения релятивной письменности в музыкальное образование. На сегодняшний день существуют два апробированных опыта использования релятивного письма в учебном процессе.тЭто вышедшая в 1991 г. «Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов музыкальных вузов»
(А. Мухамбетова, Б. Аманов, С. Раимбергенова, С. Утегалиева) и кандидатская диссертация 2003 г. «Теоретические и практические аспкты этносольфеджио в Казахстане» (Г. Альпеисова). Стихийный процесс становления казахской релятивной музыкальной письменности может продолжаться еще неопределенно долго.

Спущенный в 30-е годы из Москвы единый общесоюзный стандарт музыкального образования для народников, по которому продолжается обучение в нашей республике, давно себя изжил, т.к. создавался в тот период, когда музыкальная педагогика не имела никакого опыта обучения народных музыкантов, когда советская музыкальная фольклористика только приступала к серьезному изучению национальных особенностей традиционных музыкальных культур народов Советского Союза, когда музыкальной психологии было неизвестно о фундаментальной несовместимости классической европейской письменности и народного музыкального мышления. Созрела острая необходимость создания новой концепции казахского национального музыкального образования. Которая должна строиться с учетом параллельного сосуществования усного и письменного образования, т.к. сегодня существует

две ветви народной музыкальной культуры – еще достаточно мощная традиционная (устная) и широко распространившаяся – современная (письменная).

Хочется думать, что развитие современной казахской музыкальной письменности идет в нужном направлении. Как бы рассматривается алмаз с разных сторон. Тайны музыки сияют нам разными своими гранями. Именно на стыке двух наук происходят открытия. Например, взять физику. Ее даже одно время не считали наукой. Потому что, она возникла на грани химии и математики. А все величайшие открытия греков произошли именно потому, что не было точного разделения на науки. Была одна философия. А там и математика, и история, и, кстати сказать, музыка и т. д.

Казахская традиционная музыка очень богата по содержанию и имеет свои законы. Однако полностью отрицать законы классической музыки нельзя. Надо искать свое национальное на стыке двух культур: европейской и казахской. Кстати, эта фраза тоже не до конца правильная. Так как современная казахская музыка, записанная средствами европейскими – это уже не европейская музыка.

Литература:

1.Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век.Алматы 2002
2.Мациевский И.В.Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки// Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976
3.Мациевский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции// Современность и фольклор. М., 1977
4.Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978

Yergalieva A. T.

REQUIEM WRITTEN IN THE URALS

Ергалиева А.Т

ЖАЙЫҚТА ЖАЗЫЛҒАН РЕКВИЕМ

Тәуелсіздігіміздің алғашқы жылдарында қалың тарихы бар Ақжайық өңірінің мәдени-рухани өмірінде ұлттық мүдде тұрғысынан оң өзгерістер кең өріс алды. Бұл кез өткен ғасырдың 80-жылдарында әйгілі болған орыс-казактары бастаған «Орал уақиғасының» ұшқыны әлі де суымаған уақыт еді. 90-жылдардың басында Орталықтан кәсіби тұрғыда шыңдалған, республикамызға танымал бір топ музыка өнері майталмандары келіп, өңіріміздің рухани өміріне жаңа леп әкелді. Тағдырдың бұйырғаны солай болар, композитор Әшір Молдағаинов, әнші Жұмағаным Рахимова, дирижер Қырымгерей Қажымов, күйші Тұяқберді Шәмелов, музыкатанушы-ғалым, өнертану кандидаты, доцент Александр Васильевич Самаркин, өнертану кандидаты, доцент, облыстық славян халықтары орталығының бастығы Сергей Михайлович Погодин сынды қайраткерлер Ақжайық өңірі мәдениетінің көркейюіне күш-жігерін аямай, орасан зор еңбек атқарды Сонымен қатар, Алматы және Астана қалаларындағы жоғары оқу орындарын бітіріп, бұл өлке жас мамандарға пана болып, қанаттануына үлкен мүмкіндік берді. Қазіргі кездегі республикаға танымал режиссерлар Мұрат Ахманов, Асхат Маемиров, хореограф Айгүл Күлбекова, дирижер Еркін Нұрымбетовтардың шығармашылық жолының жемісті болуы да негізсіз емес еді. Осылай, өңірдің әр салада қажырлы еңбек етіп жатқан азаматтарымен бірге өнер адамдары да маңдай-тері аққанша жұмысқа кірісіп еді. Ал, осы лектің көшбасшысы, ақылшысы, көркемдік жетекшісі, жастарға өнерде, өмірде жол сілтеуші компас боларлықтай қызмет атқарған тұлға − композитор Әшір Молдағаинов еді.

1993 жылы Қазақстанға белгілі өнерлі жұп, өнегелі жанұя − ҚР Композиторлар одағының мүшесі, музыка қайраткері Әшір Молдағаинов және ҚР еңбегі сіңген әртіс Жұмағаным Рахимова Алматыдағы жылы, жәйлы орындарын тастап, Ақжайық өңірінің мәдениетін көркейтуге алмастырды. Егерде Әшір Молдағаинов тірі болған жағдайда, өзінің 75-жылдық мерейтойын тиісті сән-салтанатымен осы Оралда атап өтер еді.

Әшір Молдағаинов 1937 жылы 10 ақпанда Жамбыл облысының Бесағаш атты ауылында дүниеге келген. Еңбек жолын Павлодар облысының Ертіс ауылында жұмысшы ретінде бастады. 1957 жылы Мәскеу қаласында өткен Бүкіл әлемдік жастар мен студенттер фестиваліне Абайдың «Айттым сәлем, Қаламқас» атты әнімен қатысып, Алтын Медальды жеңіп алады. Кейін, Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында вокал өнерінен ҚСРО халық әртісі Роза Жамановадан дәріс алады. 18 жыл Алматы қаласындағы Абай атындағы опера және балет театрында жетекші баритон партияларын орындады. Сонымен қатар, ол

республикалық «Қазақконцерт», Жамбыл атындағы мемлекеттік филармония ұжымдарымен ұзақ уақыт халық арасына өз өнерін насихаттады. Әшір Молдағаинов өткен ғасырдың 60-жылдарындағы композиторлық шоғыр − Әбілахат Еспаев, Шәмші Қалдаяқов, Әсет Бейсеуов, Ескендір Хасанғалиев сынды қайраткерлермен замандас, тағдырлас болды. Ал, өнер қайраткерлері − Құрманбек Жандарбеков, Роза Жаманова, Роза Бағланова, Бибүгүл Төлегенова, Ермек Серкебаев, дирижерлар Фуат Мансуров, Төлеппереген Абдрашев, Шамғон Қажғалиев, Нұрғиса Тілендиев сынды тұлғалармен өмір бойы адами достық қарым-қатынаста, шығармашылық байланыста болды.

Композитор қаламынан туындаған «Астана –мәңгі жас қала» [1, 219], «Невада-Семей», «Абайға айтарым», «Шаттан, қазақ», «Қаратау салтанаты», «Туған дала», «Дархан дала», «Сағындым, анам, мен сені», «Астана − мәңгі жас қала» атты әндері қазірде әншілер репертуарының төрінен орын алып, халықтың сүйіп айтар әндері. Ал оның көптеген симфониялық поэмалары, сюиталары, ән-романстары «Сәулетті Қазақстаным», «Аққуым, ұмытпа мені», «Алғашқы қоңырау» сынды жинақтарында жарық көрді. Әшір Молдағаинов әндерін мазмұны тұрғысынан үлкен екі топтамаға жіктеуге болады: біріншісі балаларға арналған, ал екіншісі Отан тақырыбы. «Қош бол балабақша!» (сөзі Ә.Молдағаиновтікі), «Жаса, жаса, алтын күн!» (сөзі А.Байғожаевтікі), «Мен үлгілі баламын» (сөзі А.Байғожаевтікі), «Ақ мама» (сөзі Ф.Оңғарсынованікі) және т.б. әндерінде ол кішкене бүлдіршіндердің кіршіксіз таза жанын, қызықты қылықтарын шынайы сезіммен щебер бейнелеген. Ал, Ә.Молдағаиновша Отан тақырыбы кең ауқымды ұғым. Ол Қазақстанның көптеген қалалары мен елді мекендерін әнге қосады. «Сәулетті Қазақастаным» (сөзі А.Байғожаевтікі) «Ақтөбем − жан өлкем» (сөзі Б.Тәжібаевтікі) [1,240], «Көркейген Жезқазғаным» (сөзі А.Байғожаевтікі), «Орал студент жастарының қоштасу вальсы» (сөзі Ә.Молдағаиновтікі), «Қызылорда − бақ таңым» (сөзі Б.Имашевтікі), «Ертіске менен көп сәлем» (сөзі Ә.Молдағаиновтікі), «Аралдан кетті-ау аққулар» (сөзі С.Пірмановтікі), «Балқашым менің» (сөзі А.Байғожаевтікі), «Қос орденді Қостанай» (сөзі А.Байғожаевтікі), «Маңғыстауым − мерейім» (сөзі О.Оразбаевтікі), «Жетісай − тан құсым» атты туындыларында патриоттық сезім, туған жердің кеңдігі жырланады. Композитор қолтаңбасын даралайтын марш екпіні оның шығармаларын пафостық көңіл-күй мен оптимистік сезім тұрғысында үндетеді.

Сахнада ән шырқап-ақ жүріп, Әшір Молдағаинов көп күш-жігерін композиторлық қызметке арнады. Қазіргі кезде әртүрлі жанрда жазылған оның 300-ге жақын шығармалары белгілі. Композитордың туындылары халық арасына жылдам таралып, тез танымал болып, мемлекеттік музыка қорынан өзіне тиісті орнын алды. Ал, кәсіби ұжымдар мен білікті әншілер оның әндерін концерт залдарында жиі орындап, республикалық радио мен теледидардан беріліп отыратын. Қазақ телевидениесінің бағдарламалары 1966-1984 ж.ж. Әшір Молдағаиновтың «Аяулым, арманымдай асылым-ең» әнімен (ҚСРО халық әртісі, Роза Бағланованың орындауында) ашылатын. Бұл ән жас композитордың бағын жандырып, республика жұртшылығы қауымына танымал етті. Композитор бұл әнін көптеген туындыларының ішінде өзінің бойтұмары ретінде көретін.

1989 жылы Жамбыл атындағы филармония әншілерімен қазақ музыкасын насихаттау мақсатында алғаш рет лекторлық топ құрып, және сол жылы ол Алматы облысы бөлімінің Қазақстан музыкалық қайраткерлер одағын басқарады. 1990-1993 ж.ж. Алматыда жетекші музыкалық ұжымдар, белгілі әртістер мен ақындардың қатысуымен композитордың төрт шығармашылық кештері өтіп, Ш.Айманов атындағы киностудияда екі музыкалық телефильм түсіріледі.

Ол өзінің туып-өскен мекені Жамбыл облысы өңірін әрдайым ыстық сезіммен еске алып, «Әсем қалам Жамбылым», «Жасай бер, Тұрар», «Отан туралы жыр», «Тараз вальсы», «Айша бибі әлдиі», «Сағынышым, Бесағашым» атты әндерін дүниеге келтірді. Ал, Тараз қаласының 2000-жылдығына ірі монументальды жанрда «Айша бибі» (либреттосы тараздық ақын Бахтияр Әбілдаевтікі) операсын жазып, туған жер алдында азаматтық борышын орындады. Операда композитордың музыкалық стилін кең диапазон, күрделі ладтық құрылымдар, интонациялық серпінділік айқындап, ал мәтіндеріне тақырыптық ауқымдылық және терең мазмұндылық тән.

Ә.Молдағаинов Тәуелсіздіктің алғашқы жылдарында Ақжайық өңірімен табысып, ал бұл өлкенің бай рухани мұрасы оның шығармашылығына қуат беріп, көптеген жаңа туындыларының дүниеге келуіне себеп болды.

Композитор бірден музыкадағы күрделі жанрларға мойынсұнып, қаламының ұшынан «Жайық таңы» және «Нарын гүлі» атты симфониялық поэмаларын дүниеге әкелді. Оның алғашқысы Ақжайық өңірінің әсем де қызықты құбылыстарын симфониялық оркестрдің бай тембрлік мүмкіншіліктерімен сөйлетсе, «Нарын гүлі» поэмасы халық батыры Мәншүк Мәметованың қаһармандық ерліігіне арналған. Ал ән шығаруда ол Батыс Қазақстан ақындарының шығармашылығын тереңнен зерттеп-зерделеді. Жұбан Молдағалиев, Қадыр Мырза Әлі, Ақұштап Бақтыгереева, Жанғали Набиуллин, Айтқали Нәріков, Ботагөз Баймұқановалардың поэзиясы оның шығармашылық шабытына дем беріп, қырықтан аса ән мен романс жазылды. Әшекеңнің әндерін бұл күнде ҚР еңбегі сіңген әртістер Жұмағаным Рахимова, Қанатқали.Қожақов, Сәуле Таудаева, ҚР еңбегі сіңген мәдениет қайраткері Сағадат Рахметжанов, Республикалық және Халықаралық конкурстардың лауреаттары Мұрат Әмірханов, Ақмарал Ахметова, Марат Сарбөпеев, Ақсұлу Жұмалиева, Дастан Есентеміров, Жаңылсын Хасанова, Майра Хайдарова, Дәурен Сейтжанов және т.б. нақышына келтіріп орындауда. Сонымен қатар, Оралда ол жергілікті ақын Владислав Ирхиннің сөзіне жазылған хор, симфониялық оркестр және жеке орындаушыларға арналған «Кленовая ветвь» Реквиемін туындатты. Шығарманың премьерасы Орал және Алматы қалаларында өте сәтті өтті. Үлкен вокалдық орындаушылықты талап ететін туындының басты партияларын облысымыздың жетекші әншілері орындады. Жалпы, Реквиемнің тарихына үңілсек, ол − көп бөлімді, жеке орындаушылар, орган, оркестр орындалатын қайғылы шығарма. Алғашында латын тілінде жазылып (Reguem – мәйгі тыныштық), тек католик шіркеулерінде ғана орындалатын. Уақыт оза Реквиемдер концерттік практикада да айтыла бастады. Музыка әлемінде В.А.Моцарттың, Г.Берлиоздың. Дж Вердидың, Д.Кабалевскийдың Реквиемдері белгілі. Ал, қазақ музыкасында композитор, ҚСРО және ҚазССР Халық әртісі, Қаз ССР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстанның Еңбек Ері, профессор Еркеғали Рахмадиевтің (1930) Мұхтар Әуезов рухына арнап жазылған Поэма-Реквиемі белгілі.

Ә.Молдағаиновтың «Кленовая ветвь» Реквиемі − өмірінің соңында шығарылған туынды. Яғни, кемелденген автордың айтар қорытынды сөзі.

Оралда композитордың бастамашылдығымен көршілес Ресей облыстарымен тығыз мәдени қарым-қатынас нығайып, оның нәтижесінде Астрахань және Саратов қалаларының ұжымдары мен жеке орындаушыларының қатысуымен Астрахань қаласында «Кленовая ветвь» Реквиемі орындалды. Ал, Орал мен Ақсайда шығармашылық кештері өтіп, композитор әндерін Саратов қаласының әншілері шырқады. Өз кезегінде Ғ.Құрманғалиев атындағы Батыс Қазақстан облыстық филармонияның өнер ұжымдары Астрахань облысындағы қазақ диаспорасы үшін концерттер берді. РФ Композиторлар Одағының хатшысы А.Петровпен келісім-шарт жасалып, Әшір Молдағаиновтың концерттері Санкт-Петербург қаласында өтуі керек еді... Амал қанша сұм ажал мұндай мерекелі сәттерді оған бұйыртпады.

Ғұмырында Ә.Молдағаинов шәкірт тәрбиелеуге, өзінің таланты мен кәсіби біліктілігін өскелең ұрпаққа бағыттауға күш-жігерін аямаған жан еді. Осының айғағы ретінде әншілердің дауысын қоюына арналған Білім және ғылым министрлігі ұсынысымен жарық көрген «Уроки музыки и пения» [1] атты жинағы дәлел бола алады (көлемі 42 б.б.).

Осындай, шығармашылық тұрғысынан өте қызықты, көп қырлы тұлға өмірінің соңғы кезеңі Орал қаласы, Ақжайық өңірімен байланысты болғаныны өлкемізге біраз рухани серпіліс берді. Өмірдегі жары, шығармашылықтағы серіктесі − ҚР еңбегі сіңген әртісі Жұмағаным Рахимовамен бірге Тәуелсіз Қазақстанның Батыс аймағының музыкалық орындаушылық өнерін биік белестерге асқақтатты, оның ізгілікке бағытталған бастамашыл нысаналары бүгінде өз жалғасын тауып, өлкеміздің мәдени өмірін дамытуда. Оның өз кіндігінен тараған ұрпақтары − Астанадағы Арман, Алматыдағы Асқар, Гауһар, Оралдағы Аспандияр, Ақбота әке мұрасын көзінің қарашығындай сақтап, жарияланбаған туындыларын халық игілігіне арнауға еңбектенуде. Ішіндегі кенжесі, 16 жасар Ақбота фортепиано аспабын жетік меңгеріп, болашақта әке аманатын орындап, үлкен музыкант болуды армандауда. Қазақтың музыкалық дәстүрін бойына сіңіріп, өзінің қажырлы еңбегі мен ізденімпаздығының арқасында жарқырап көрінген композитор Әшір Молдағаиновтың мұрасы келер ұрпақ үшін құнарлы арна болғай.

Әдебиеттер:

1 Молдагаинов А., Рахимова Ж. Уроки музыки и пения (постановка голоса). – Алматы: Sansam, 2007

Esenova Asem

PERCEPTION OF CHORAL MUSIC

Есенова А.Б.

К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ КАЗАХСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

Казахская хоровая музыка – явление, имеющее небольшую историю. Тем не менее, она занимает определенное место в современной музыкальной культуре Республики. Хоровые произведения композиторов Казахстана исполняются в концертных программах, хоровые номера/фрагменты звучат в операх, из них целиком построены крупные кантатно-ораториальные произведения.

Современная хоровая музыка в культуре соседствует и взаимодействует с другими музыкальными явлениями. Это не только жанры европейской профессиональной музыки, но и эстрадные и массовые (национальная эстрада, самодеятельное творчество) жанры. Как известно, сегодня музыкальная культура включает в себя и джаз, и народные песни и зарубежную популярную музыку. Отношение слушателей ко всем перечисленным музыкальным явлениям весьма дифференцированно, и, хотя специальных музыкально-социологических исследований в нашей стране не проводилось, для всех очевидно, что упомянутые массовые жанры находятся в более выгодном положении в плане их музыкального восприятия публикой.

Проблема восприятия казахской хоровой музыки напрямую связана с соотношением в ней привнесенных элементов с национальными. Даже особенности фактуры хоровых произведений могут быть порой обусловлены специфическим звучанием национальных инструментов. Как известно, в хоровой музыке широко используются темы казахских народных песен и кюев. Все это, однако, не гарантирует слушательского успеха. Одни хоровые произведения буквально становятся «хитами» и постоянно звучат в концертных программах, другие же исполняются редко или вовсе не исполняются.

Здесь уместно привести суждение Арнольда Сохора, который отметил, что «Слушательское восприятие (включая оценку) влияет не только на процесс создания и исполнительского воссоздания произведения, - оно определяет и его дальнейшую жизнь в обществе, дальнейшую судьбу» [5, 135].

Для изучения данной проблемы необходимо обратиться к музыкальной социологии. Социология изучает взаимосвязь и взаимоотношения разных общественных явлений, закономерности социального поведения людей в конкретных общественно - исторических условиях. Р. Грубер в своем труде «История музыкальной культуры» отмечает, что «Музыкальная социология гораздо шире собственно музыки, т.е. музыкальных произведений, ибо «в нее входят многоразличные проявления как самой музыки в ее социальном обнаружении, так и область ее воздействия, словом – вся сфера музицирования, вся сфера музыкальной практики» [4,61]

А.Сохор определяет музыкальную социологию как науку о закономерностях взаимодействия музыки и общества в пределах ее социального функционирования [5,17]. Музыкальная социология, таким образом, позволяет рассмотреть проблему восприятия в контексте функционирования музыки в обществе, и, в частности, в контексте современной казахстанской музыкальной культуры.

Теоретическая разработка проблем музыкального восприятия чрезвычайно важна. Она может позволить обобщить тот творческий опыт, который накопили композиторы и исполнители (хормейстеры). Они интуитивно определяют те закономерности национального восприятия, которые позволяют найти путь к сердцу слушателя. Отсюда вытекает следующий вопрос или проблема: осмысление этих особенностей (процесса) создания или отбора произведений с точки зрения музыкальной науки или музыковедения.

Практическая сторона исследования связана с поиском, отбором и систематизацией хоровых произведений, наиболее часто исполняемых и включаемых в учебные и концертные программы. Обобщение и осмысление этих вопросов позволит усовершенствовать как учебную, так и творческую практику работы с хором.

По нашему мнению, успех известных хоровых обработок определяется несколькими компонентами: это может быть сохранение исходных (жанрово-семантических) условий; использование богатых выразительных и смысловых возможностей жанров национальной культуры; верное использование средств выразительности (гармонизация, форма фактура

произведения, диапазон голосов и т.д) содержащих в себе семантическое значение; привнесение нового на основе творческой модели.

Очевидно, что казахская хоровая музыка должна быть близка к миру казахской народной музыки. Это обусловлено тем, что слушатель лучше всего воспринимает то, что является для него знакомым и вызывает определенные ассоциации, которые сопровождаются эмоциями. Под словом знакомое – мы имеем ввиду те слуховые представления и понятия, которые сложились у слушателя внутри той или иной культуры. Эту мысль подтверждает А.Сохор в своей статье: «…осмысленное восприятие музыки, ее понимание и переживание возможны лишь на основе определенного круга слушательских впечатлений, ассоциаций, навыков. Все они складываются у человека под непосредственным воздействием социально-культурной среды, в которой он живет и воспитывается» [6,71].

Слуховые представления складываются внутри той традиции, к которой принадлежит слушатель. И эти представления являются своеобразной нормой, с помощью которой слушатель неосознанно оценивает звучащее произведение. И.Лукшин в статье «Социальная типология эстетического вкуса» пишет: «Воспринимающий судит о произведении с позиции «должного» (каким оно должно быть), а представление о должном строится на основе музыкальной традиции» [2,45]. Понятие традиции, в широком смысле слова – это множество представлений, привычек и навыков практической и общественной деятельности, передаваемых из поколения в поколение, выступающих одним из регуляторов общественных отношений.

А музыкальная традиция включает в себя семантику той или иной музыки и формы ее бытования в жизни людей.

Без участия психических процессов невозможна организация человеческой деятельности, в том числе и без восприятия. С помощью него мы получаем знания из окружающего нас мира. Этот процесс происходит в течение всей жизни человека, следовательно, является особенно важным для его существования. Проблема восприятия окружающей действительности ставилась еще во времена античной философии Аристотелем. Интерес к восприятию вызывал особый интерес в ходе развития психологии как науки.

В современной психологии восприятие понимается как один из психических процессов, представляющий собой отражение человеком какого-либо явления действительности или отдельного предмета при воздействии на органы чувств. Восприятие относится к анализатору, непосредственно участвующему в процессе влияния окружающей действительности на нервную систему субъекта.

Проблеме психологии восприятия человеком посвящены множество современных работ. Тема эта подробно описывается в работах Столяренко Л.Д. «Основы психологии», Немова Р.С. «Психология», Ананьева Б.Г. «Индивидуальное развитие и константность восприятия», «Психология чувственного познания», в книге Столяренко Л.Д. «Основы психологии» и т.д.

В Большой энциклопедии по психологии дается два определения термину восприятие: « 1. Субъективный образ предмета, явления, или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов. 2. Сложный психофизиологический процесс формирования перцептивного образа (англ. perception). Иногда термином восприятие обозначается система действий, направленных на ознакомление с предметом, воздействующим на органы чувств, т.е. чувственно – исследовательская деятельность наблюдения. Как образ восприятие есть непосредственное отражение предмета (явления, процесса) в совокупности его свойств, в его объективной целостности».

Существуют две основные классификации восприятия: 1 - по видам анализаторов (органов чувств): это зрительное, слуховое, осязательное, вкусовое, обонятельное и кинестетическое (двигательное); 2 - по категориям воспринимаемых объектов.

В процессе восприятия человек имеет свойство выделять главные моменты от второстепенных, т.е. отбрасывать случайные элементы пользуясь уже имеющимся опытом восприятия , что позволяет правильно воспринять тот или иной предмет или явление . В книге Столяренко Л.Д. «Основы психологии» говорится: «Восприятие предполагает выделение из комплекса воздействующих признаков основных и наиболее существенных с одновременным отвлечением от несущественных. Оно требует объединения основных существенных признаков и сопоставления воспринятого с прошлым опытом» [4,146]

Там же Столяренко Л.Д. выделяет закономерность, связанную с субъективным восприятием. Оно связано с зависимостью субъективного восприятия от интересов, потребностей, способностей и т. п. В результате чего одна и та же информация может быть воспринята по разному. Зависимость восприятия от содержания психической жизни человека, от особенностей его личности носит название *апперцепции***.**

То, как протекает психологический процесс восприятия подробно описан Немовым Р.С. в книге «Психология» : «Восприятие надо рассматривать как интеллектуальный процесс, связанный с активным поиском признаков, необходимых и достаточных для формирования образа и принятия решений. Последовательность актов, включенных в этот процесс, можно представить себе следующим образом:

1. Первичное выделение комплекса стимулов из потока информации и принятия решения о том, что они относятся к одному и тому же определенному объекту.
2. Поиск в памяти аналогичного или близкого по составу ощущений комплекса признаков, сравнение с которым воспринятого позволяет судить о том, что это за объект.
3. Отнесение воспринятого объекта к определенной категории с последующим поиском дополнительных признаков, подтверждающих и опровергающих правильность принятого гипотетического решения.
4. Окончательный вывод о том, что за объект, с приписыванием ему еще не воспринятых свойств, характерных для объектов одного с ними класса» [3,195]

Таким образом первое, что воспринимается человеком - это комплексы неких стимулов из общего потока информации. Человек постоянно находится в процессе распознавания окружающего мира путем организации получаемых стимулов по общим признакам. Все четыре пункта процесса восприятия происходят молниеносно, могут накладываться друг на друга, также некоторые процессы могут быть затянуты, все зависит от того, насколько знакомо то или иное воспринимаемое человеком явление или предмет.

Как мы уже говорили, восприятие может быть зрительным, слуховым, осязательным, вкусовым, обонятельным и кинестетическим (двигательным). Рассмотрим подробнее слуховое восприятие человеком (auditory perception).

Слуховое восприятие представляет сложный психофизиологический процесс. Слуховое восприятие коренным образом отличается от осязательного и зрительного восприятия. Если осязательное и зрительное восприятие отражают мир предметов, расположенных в пространстве, то слуховое восприятие имеет дело с последовательностью раздражений, протекающих во времени.

Одним из специальных явлений, воздействующих на человека через слуховое восприятие, являются речь и музыка. Их внутренняя организация направлена на то, что бы вызывать определенные ощущения и образы в сознании человека.

Однако сигналы, поступающие в мозг, не приводят к пониманию смысла сообщения. Например, устная речь может быть понята лишь при знании данного языка. Таким образом, пониманию смысла сообщения способствует прошлый приобретенный или унаследованный опыт человека. Прогнозирование будущих восприятий и действий является результатом того, что восприятие текущих раздражителей основывается на опыте прошлых слуховых впечатлений.

Ученые выделяют два уровня музыкально слуховой деятельности: перцептивный и апперцептивный. Перцептивный уровень связан восприятием музыки, тогда как апперцептивный связан с ее представлением.

Формированию полноценного образа в процессе восприятия способствует лишь многократное ее прослушивание. «В процессе многократного восприятия музыки происходит постоянное совершенствование слуховых действий, степени их координации» пишет в своем исследовании В.Д.Отроменский. В течение «первоначального восприятия – «ознакомления» идет ориентировочный охват всего произведения. Воспринимающий способен выделить лишь отдельные фрагменты. При повторном прослушивании слушатель может предвосхищать, основываясь уже, на ранее сформированных представлений. В процессе последующего восприятия возможно осваивание музыкального материала более углубленно. Б.Асафьев в своем труде «Музыкальная форма как процесс» отмечает, что только вследствие повторных раздражений, вызывающих повторные реакции и естественное запоминание тождественных образований, происходит процесс усвоения музыки [С.89].

Исследователи музыкальной психологии выделяют три стадии восприятия: 1 - докоммуникативная, 2 - коммуникативная, и 3 - пост коммуникативная. Первая стадия связана с готовностью слушать, вторая - отражает реальный процесс восприятия музыки, третья - связана с осмысливанием произведения после того, когда оно уже отзвучало. Первой стадии слухового восприятия учеными придается большое значение. Вопросу влияния на результат восприятия предварительных установок полученных слушателем уделяется особое внимание. Так же немало важна сама ситуация, в которой прослушивается то или иное произведение. Слушатель по-разному воспринимает одну и ту же музыку, слушая ее дома по радио или в концертном зале. Что же касается установок, то они определяются отношением к данной музыке.

Кроме социально – психологических и социально – типологических особенностей на восприятие музыки влияет еще один фактор, это эмоциональное состояние человека. Т.е. оно связано с эмоциональной готовностью воспринять услышанное.

В исследовательской статье «Социология и музыкальная культура» А.Н. Сохор определяет музыкальное восприятие как многоуровневый процесс, обладающий сложной структурой. Он включает в себя познание, оценку, созидание (в данном случае - воссоздание) и общение. А.Сохор разделил процесс восприятия на несколько стадий: возникновение интереса к произведению, слушание как физический и физиологический процесс, понимание и переживание музыки, ее интерпретация и оценка и последействие произведения (т.е. его осмысление и переосмысление после исполнения) [5. С.100].

Восприятие – это, прежде всего, культурно и социально обусловленный процесс. Он предполагает наличие тезауруса. Тезаурус – набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова ожить под воздействием художественного произведения.

Но для развития творческого начала необходимо кроме сложившихся стереотипов слуховых представлений привнесение в музыку чего-то нового, что исходит от самого автора, что связано с субъективным миром композитора. Г.Орлов так пишет об этом: «Если, скажем, объектом восприятия служит музыка давно знакомая, окончательно исчерпанная, не содержащая более элемента новизны, известная наперед до последнего штриха, то мы приблизимся к случаю наиболее нейтрального отношения, при котором психические процессы редуцированы до пассивного регистрирующего опознания» [7,285].

А.Н.Сохор отмечает, что условием понимания музыки служит также «знание» слушателем семантических возможностей ее языка, в частности – владение теми ассоциациями, которыми «обросли» его элементы в процессе его общественного бытования. Как в каждой коммуникативной системе, в музыкальной жизни общества объединяющим началом служат знаковые (или аналогичные знаковым по своей функции) средства передачи «сообщений». Это музыкальный язык и жанровый «код» [5,121].

В казахской музыке существуют традиционные жанры, которые также обусловлены определенными образами. Народная исполнительская школа выработала, с семантической точки зрения, приемы и средства музыкального выражения, которые могут быть включены в современный композиторский опус. В свою очередь, те средства, которые использует современный автор для донесения той или иной идеи, складываются в нечто целостное и представляют собой особую коммуникативную систему.

Литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.- Л.: Музыка, 1971.
2. Лукшин И. Социальная типология эстетического вкуса//Восприятие музыки: Сб.статей/Ред.-сост. В.Н.Максимов.- М.: Музыка, -1980г.
3. Немов Р.С. Психология. –М.: Владос, 2003.
4. Столяренко Л.Д. Основы психологии. - Ростов-на-Дону: - «Феникс», 2000.642 с.
5. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. Исследования, статьи. Л., 1980.
6. Сохор А.Н.Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия //Проблемы музыкального мышления: Сб. статей/Сост.- ред. М. Г. Арановский. - М.:Музыка, 1974. 336 с.
7. Орлов Г.А. Временные характеристики музыкального опыта//Проблемы музыкального мышления: Сб. статей/ Сост.- ред. М. Г. Арановский. - М.:Музыка, 1974. 336 с.

Zhantupova Aya

**GENRE AND STYLISTIC MODELS IN "FOLK-ON-LINE"
CONCERTINO FOR TWO PIANOS OF THE ALIBI OF ABDINUROV**

Жантупова Ая

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ
В КОНЦЕРТИНО «FOLK-ON-LINE» ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
АЛИБИ АБДИНУРОВА**

Современная музыкальная культура Казахстана последнего десятилетия активно развивается. В республике функционируют фольклорные ансамбли, симфонические оркестры, вокально-хоровые коллективы, различные популярные группы и солисты. Преемственность традиций музыкального искусства – явление фактически необъятное, многогранное и неоднозначное. Композиторы в этой связи зачастую находят благодатный для своего творчества источник, обращаясь к различным формам традиции – народной и профессиональной. Так создаются новые стилистические явления. В этом отношении представляет живой интерес творчество молодых казахстанских композиторов, смело воссоединяющих в своих произведениях порой полярные, исторически далекие друг от друга пласты традиций [1]. Одним из таких является Алиби Абдинуров.

Алиби Абдинуров родился 25 января в 1978 году в Шымкенте. Окончил КНК им. Курмангазы по специальности композиция в 2001 году (класс профессора М.С.Сагатова). Участник многих фестивалей, победитель различных конкурсов, композитор в своем творчестве органично сочетает элементы музыкального языка традиционных жанров с современными средствами композиторской техники, что открывает новые горизонты для формирования индивидуального, неповторимого почерка и одновременно содержит в себе высокий потенциал развития национального искусства [2]. В его творчестве заметно ощущается тенденция своеобразного преломления национальных и классических музыкальных традиций, обогащенных приемами композиции XX века, а также джазовыми и эстрадными элементами. Хотелось бы в этой связи рассмотреть стилистические особенности Концертино «Folk-on-line» для двух фортепиано (2012 г.) – одного из вновь сочиненных произведений композитора.

Концертино «Folk-on-line» для двух фортепиано по характеру – произведение ярко искрящееся, в котором стилистически объединены элементы джаза и популярной музыки, фольклора и профессионального традиционализма. Оригинальное название сочинения связано с влиянием интернета и информационных технологий на современную жизнь. Композитор стремится показать, что фольклор и народные традиции музыкального искусства всегда оказывается созвучными времени.

А.Абдинуров творчески претворяет национальное наследие, мастерски обрабатывая народные песни в современных стилях. В основу Концертино «Folk-on-line» легли две темы казахских традиционных песен, которые чередуясь, между собой, претерпевают различные трансформации.

Форма произведения – сонатная со вступлением и кодой. В этом плане композитор следует классическим европейским формам. Главная и побочная партии дополняют друг друга по характеру, уживаются по принципу бесконфликтной драматургии. Следование классическим традициям состоит также и в обилии пианистических исполнительских приемов, в частности, мелкой техники, гаммообразных пассажей, близких, в частности, концертным произведениям Моцарта. Кроме того, преобладание высоких регистров в произведении способствует блеску, яркости, концертности.

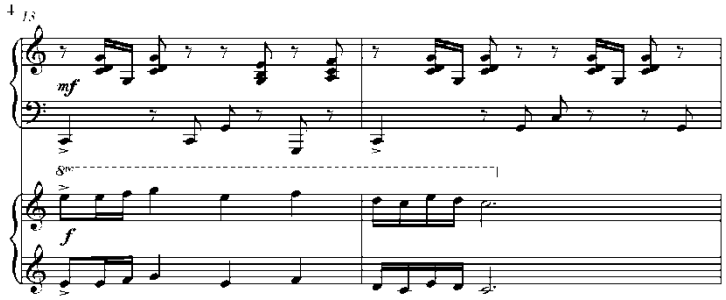
Вступление к Концертино состоит из двух разделов. По замыслу композитора оно начинается как бы издалека, словно повествуя об опыте далекого прошлого современного музыкального мира. Десятилетиями глубина и значительность, высокие художественные достоинства самобытного народного музыкального творчества продолжают привлекать внимание композиторов [3]. Стремясь создать национальный колорит произведения, Абдинуров обращается к домбровому кюю – ведущему жанру казахского традиционного домбрового искусства. Преломляя отдельные элементы кюевой традиции, композитор старается проникнуть во внутреннюю структуру национального музыкального языка, раскрыть его особенности через призму индивидуального видения.

Кюевое начало проявляется в теме вступления к Концертино, чему способствует двухголосная фактура, репетиции звуков на одной высоте. Тема вступления повторяется в

начале и в конце произведения, это скрепляет архитектонику целого. Автор избегает квадратности масштабно-тематических структур, что присуще народному стилю, однако структура более крупных разделов периодична. Вступительная часть достаточно объемна, кульминация его происходит на ***fff***, насыщена аккордовой фактурой и дублировкой октав. В авторской мелодии нашли свое отражение ритмическая остинатность, свойственная казахским кюям, микровариантность попевок, наличие ярко выраженной интонационной основы, свойственной стилю кюев төкпе. Торжественный спокойный характер главной темы вступления передается при помощи аккордовой фактуры. Триольные фигуры придают декламационный характер теме.

В основе экспозиции *Presto* первая тема является казахской народной песней *қара өлең* «Айхау». Композитор услышал впервые её в исполнении группы «МузАРТ». Тогда ему пришла идея претворить песню в своем сочинении. Вторая тема – «Ақсиса» Жаяу Мусы, яркого представителя традиционного профессионализма периода золотого века казахской традиционной музыки.

На теме песни «Айхау» основана главная партия Концертино, которая по своему эмоциональному настрою не нарушает аутентичный характер первоисточника. Однако А.Абдинуров сразу же подвергает тему развитию, придавая ей оживленное веселое движение, как бы примеряя на нее различные жанровые модели как классической, так и популярной музыки.

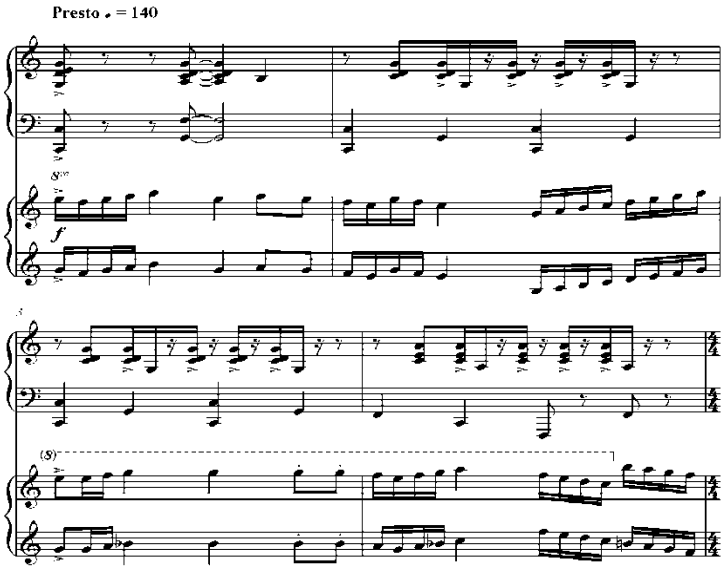


Пример 1 – А. Абдинуров Концертино для двух фортепиано «Folk-online»
Раздел *Presto.* Тема главной партии.

Тема проводится в октаву, затем в сексту – в верхнем регистре, что придает ей скерцозность. Как в калейдоскопе, контрастные проведения темы сменяют друг друга, не нарушая целостности замысла. Обращает на себя внимание аккомпанемент к главной теме, представляющий собой аллюзию на таджикские танцы Ахмета Жубанова (*См. Пример 1*).

Сохраняя общий характер темы, А.Абдинуров дает ритмический импульс мелодическому развертыванию, раскрывая перед слушателями новые грани темы. Каденционный раздел раскрывают виртуозные качества исполнителя. Далее автор проводит тему под аккомпанемент в стиле «*босса-нова*»

Пример 2. – А. Абдинуров Концертино для двух фортепиано «Folk-online»
Раздел *Presto.* Тема главной партии в жанре *босса-нова*

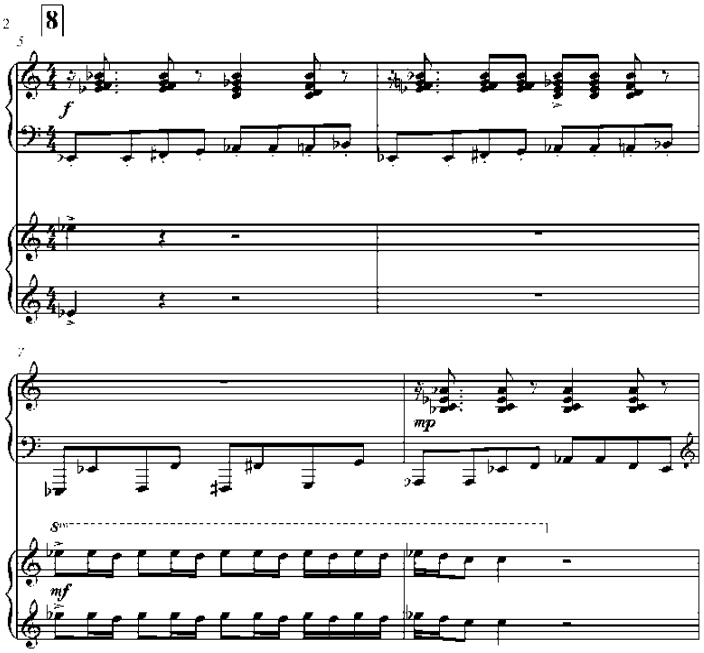


Босса-нова – стиль и одновременно жанр бразильской музыки, представляющий собой соединение cool-джаза (стилевая разновидность джаза, получившего название «прохладный») с различными местными ритмами, среди которых — в первую очередь, *самба* и *байау* [4]. В основе побочной партии лежит песня «Ақсиса» Жаяу Мусы. Композитор мастерски применяет вариационное и жанровое развитие по отношению к данной теме. Так, контрапунктом к ней в Концертино звучат джазовые аккорды, придающее мелодии песни обновленное звучание. Ритмическое разнообразие, внутридолевые синкопы, блюзовые лады ярко окрашивают тему, придавая ей различные колоритные оттенки. Одно из проведений

совмещается с гомофонно-гармоническим складом фактуры, где тема украшается октавными перекличками, звучащими как искры юмора.

Мелодия «Аксисы» звучит в жанре «*би-боп»*, что еще больше оттеняет веселье и шутливость темы (*См. Пример 3*).

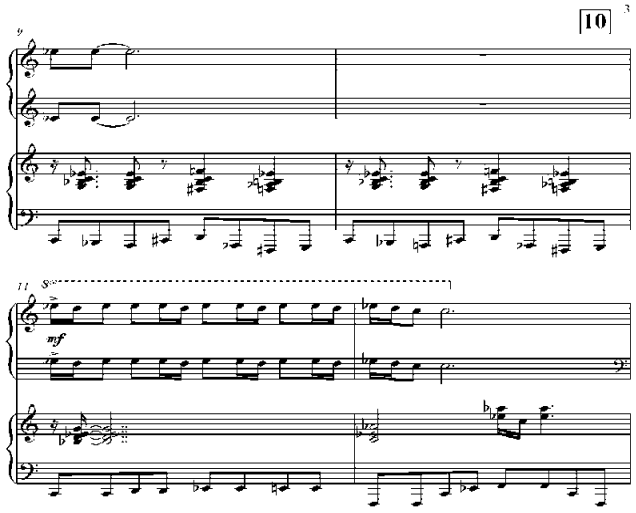
Пример 3. – **А. Абдинуров Концертино для двух фортепиано «Folk-online»**
Раздел *Presto.* Побочная партия. Проведение темы «Аксиса» в жанре *би-боп*



Би-боп — название течения, а также и жанра в джазе, сложившееся в начале — середине 40-х годов XX века, характеризуемый быстрым темпом и сложными импровизациями, основанными на обыгрывании гармонии [4].

В конце экспозиции побочная партия проходит под аккомпанемент «*свинга*» (*м. Пример 4*), что придает произведению яркость и динамичность развития.

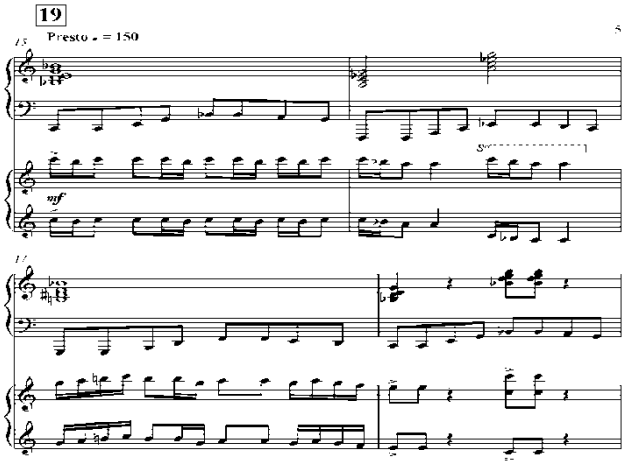
Пример 4. – **А. Абдинуров Концертино для двух фортепиано «Folk-online»**
Раздел *Presto.* Побочная партия. Проведение темы «Аксиса» в жанре *свинга*



Свинг - ритмический рисунок, характерен для джаза, при котором первая из каждой пары играемых нот продлевается, а вторая сокращается [4].

В разработке звучат двойные вариации. Первая тема проходит в контрапункте с минорными блюзовыми аккордами, затем развивается посредством секвенций. Интонации двух тем перекликаются между собой, получают активное ритмическое развитие, разрастаются в масштабах и плавно переходят в небольшое *Adagio,* где побочная тема звучит в эстрадном стиле.

Пример 5. – **А. Абдинуров Концертино для двух фортепиано «Folk-online»**
Раздел *Presto.* Тема главной партии под аккомпанемент *рок-н-ролла*



В репризе главная партия остается без изменения, а побочная проходит под аккомпанемент «*рок-н-ролла*», который придает партии напряженный характер (См. Пример 5).

Рок-н-ролл является также стилем и жанром популярной музыки, родившимся в 1950-х годах в США и явившимся ранней стадией развития рок-музыки. Побочная партия усложняется синкопированием,

проводится в дециму. Композитор выделяет мелодическую фигуру и проводит ее подобно риффам, столь популярными в стиле рок. Наступает Кода – логическое завершение Концертино. Стилевая модель домбрового кюя, знакомая по вступлению торжественно проходит под аккомпанемент джазовых аккордов.

Таким образом, на протяжении всех разделов Концертино «Folk-on-line» для двух фортепиано Алиби Абдинуров применяет жанрово-стилистические модели казахской профессиональной традиционной музыки и фольклора (домбровый кюй төкпе, қара өлен, ән), композиторского творчества (аллюзия на «Таджикские танцы» Жубанова, танец №4) популярной музыки и джаза (босса-нова, би-боп, блюз, свинг, рок-н-ролл), органично переплетая традицию и современность.

Литература:

1. Жаппарова Л. – «Фрески», фортепианный цикл А. Абдинурова . //Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы), издательство Алматы.: Өнер, 2005.
2. Ильясова Н. – «Мәңгілік әуен» для симфонического оркестра А. Абдинурова//Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы), Алматы.: Өнер, 2005
3. Кинус Ю. – Джаз: истоки и развитие . – Ростов-на-Дону.: Феникс, 2010.
4. Сорокина Т. – Новый взгляд на традицию (Соната для фортепиано d-moll А. Абдинурова//Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы), Алматы.: Өнер, 2005.

Kanapina Z. D.

GAZIZA ZHUBANOVA'S STRING QUARTETS

Канапина З. Д.

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

Творчество Газизы Ахметовны Жубановой привлекает неизменный интерес слушателей и исследователей. Ее имя одно из ярких в ряду деятелей музыкального искусства Казахстана. Выдающийся композитор, общественный деятель, педагог. Секрет популярности ее творчества кроется не только в яркой индивидуальности стиля, но прежде всего в обостренной актуальности для современного человека нравственно-духовных тем, раскрываемых в произведениях композитора.

В немалом наследии Г. Жубановой, охватившем все жанры и музыкальные формы, индивидуализированную трактовку получает струнный квартет. Как известно этот вид музыкального искусства является одним из сложных и тонких видов композиторского творчества и музыкального исполнительства. К нему обращались и маститые общепризнанные казахстанские мастера – Е. Брусиловский, К. Мусин, Г. Жубанова, В. Новиков, Б. Баяхунов, А. Бычков, и композиторы так называемой «новой генерации» – Т. Мухамеджанов, С. Абдинуров, Т. Тлеухан, А. Сагатов и другие. Судьба многих произведений крупной формы оказалась не простой. Большинство произведений остались в рукописном варианте и прожили короткую исполнительскую жизнь. Наиболее яркие и востребованные произведения вошли в педагогический и концертный репертуар, среди которых два струнных квартета Газизы Жубановой.

Впервые к этому виду творчества композитор обратилась в начале своего творческого пути, в 1952 году, будучи студенткой Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В эти годы ею были написаны фортепианные прелюдии, концерт для скрипки с оркестром, а также одночастный струнный квартет ре-минор. В 1978 году композитор дописала к одночастному квартету вторую часть и финал.

Музыкальный язык Первого струнного квартета самобытен и ярок. Своеобразие которого заключается в синтезе современного музыкального языка и попытки создания национального колорита путем обращения к казахской песенности и кюйевому тематизму, но претворенных без цитирования источников, что воссоздано на собственном авторском материале.

Национальное начало в квартете Г. Жубановой связано с проникновением во внутренний мир народного и народно-профессионального творчества и вытекающей из них диатоникой, линеарной гармонией, частым применением параллельных кварт, имитирующих звучание домбры. Специфическое звучание квинтовых параллелизмов, образуется также благодаря ритмике-остинато, ровному ритмическому движению, мелодикой, близкой к народно-песенным и инструментальным истокам.

Характер образов первой части квартета Г.Жубановой довольно традиционен (активная, динамичная главная партия и лирическая побочная). Форма первой части представлена сонатной структурой. Новаторство автора во второй части квартета выступает в виде отхода от традиционной европейской формы: вариационное развитие проявляется в 3-х частной композиции, которая связана со стилизацией, варьированием, подобным казахским песням и кюйям, тождественным переинтонированию тематизма. Так происходит национальная трансформация европейской формы, где нет контраста, а развитие представлено вариационностью. В результате образуется национальный тип формы, найденный Г. Жубановой и исходящей из тематизма казахской песенности и кюйя.

Финал квартета Г.Жубановой отличается яркостью образов, масштабностью, динамизмом развития. Ритмика всей части подчиняется принципу движения, которое у струнных исполняется штрихом spiccato или же sautiller, что подобно моторике кюйя. Развитие III части далеко от норм типичных европейских финалов, так как весь он подчиняется фактуре и динамике, логике изложения кюйя. Как и во многих домбровых кюйях, здесь присутствует членение на три больших раздела (бас буын, орта буын, сага), чему способствует ряд факторов: переход в более высокий регистр в начале экспозиционного, развивающего и репризного разделов формы; усиление динамики звучания, а также использован штрих collegno (удар древком), который имитирует домбровый штрих. В целом, форма III части трактуется как вариационная и рондообразная, очень близкая кюйям.

Г.Жубанова глубоко входила в процесс образования и формирования исполнительских кадров. Поэтому внешними факторами обращения к камерно-инструментальному жанру необходимо признать объективно сложившуюся потребность в новых произведениях соответствующих современному музыкальному языку и художественно эстетическим тенденциям, которые могли бы заметно обновить и расширить исполнительский и педагогический репертуар.

Нестандартность композиционных решений присуща многогранному творчеству Г. Жубановой. Ее произведения, созданные по индивидуальной программно-конструктивной схеме, включающей изменения количества разделов и их рекомбинации, а также решительном переосмыслении самой структуры во всей общности элементов музыкальной ткани имеют в то же время конкретные жанровые характеристики. Необычную трактовку получает Второй струнный квартет (1991), общая двухчастная композиция которой носит сквозное тематическое развитие. В последовательности медленной первой части и быстрой второй можно усмотреть ямбический принцип соотношения, при котором в качестве основной выступает вторая часть в быстром темпе. Однако, несмотря на разделение и самостоятельность частей, цикл воспринимается как масштабная композиция, как одно слитное целое.

«Зерно» струнного квартета – таинственная тема вступления (Adagio misterioso) дающая смысловой и эмоциональный ключ, с помощью которого можно войти в сложный мир произведения. Тема вступления подобно лейтмотиву проходит через все произведение, открывает и завершает его.

Отказавшись от сонатной формы, первая часть складывается из двух разделов со вступлением и кодой. Первый раздел произведения начинается с сонорного эффекта, тянущегося звука «ми» – главного устоя всего раздела. Звук тянется долго, на протяжении всего раздела и за это время, в своем развитии динамически перерастая до f, то угасая до p и вновь возвращаясь к исходному уровню. Голоса других инструментов ансамбля проводят тонкую мелодическую линию – то кантиленную, то рассыпающуюся в пассажах. Звуковые линии «окруженные» паузами приобретает какую-то особенную интонационную значимость; тематическую монолитную звучность, и является основным конструктивным элементом импровизационных блоков фактуры.

Во втором разделе первой части преобладает ладотональная неустойчивость. Возникающие время от времени тональные фрагменты (обусловленные конкретным строением звуковой ткани) в общем неустойчивом музыкально-речевом контексте оказываются всё же весьма хрупкими. Звуковысотные точки притяжения прослушиваются, каждая из которых функционирует как временное средоточие тональных сил. Неопределенность тональной структуры стилистически сближает квартет Г.Жубановой с произведениями Б.Бартока и А.Шенберга. Многообразно представлены полиладовые сочетания, мелодическая природа образования гармонии. В фактуре произведения выражены экспериментальные тенденции. Композитор демонстрирует индивидуализированную технику композиции, вовлекая элементы

сонористического и алеаторического письма, остро динамизированную ритмику. Употребляет самые разнообразные приёмы звукоизвлечения, используя специфические способы микромотивного «живления» кластерных комплексов. Гармоническое развитие достигается градацией диссонантных созвучий, то сгущающих, то ослабляющих звуковое напряжение. Аккорды-кластеры и диатонические попевки звучат импульсивно.

Вторая часть отличается яркостью образов, масштабностью, динамизмом развития. По форме II часть рондообразная. Ритмика всей части подчиняется принципу движения. Для второй части квартета характерен кюйевый тематизм, отличающийся своеобразной характерностью, динамикой и яркостью. Его изложению присущи: бурдонирующие кварты и квинты, параллельное движение голосов, битональность, особый характер образов.

Второй струнный квартет Г.Жубановой – это одно из последних сочинений композитора. Она несет на себе печать позднего творчества автора.

Глубина образного мира струнного квартета, драматизм, композиционная стройность и логическая обоснованность всех конструктивных элементов формы дают основание причислить его к числу лучших образцов данного жанра в музыке композиторов республики.

Квартеты заметно обогатили лирико-философскую сторону стиля композитора, а в истории отечественной музыки в целом символизировали смелые духовные поиски, противостоявшие идеологическому давлению.

Karimov Negmetulla

FOUR PIECES FOR VIOLA SOLO BY GHASISA ZHUBANOVA

Каримов Н.Х

ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТА-СОЛО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

Цикл «Четыре пьесы для альта-соло» Газизы Жубановой относится к одному из последних сочинений композитора. Автор в своем творении, анализируя свой творческий путь, как и многие другие композиторы, и по форме и по содержанию обращается к классическим образцам мировой литературы и конкретно к творчеству Великого И.С. Баха, но совершенно в ином прочтении. Цикл «Четыре пьесы для альта-соло» представляет собой классическую сюитную форму, строящуюся по принципу контрастного чередования (Lento – Allegretto – Andante – Allegro).

Если проследить историю эволюции развития Сюиты как цикла, начиная со времен И.С.Баха по сегодняшний день, то необходимо отметить большие изменения, как в количественном, так и в качественном отношении. Во времена И.Баха в обязательный четырехчастный цикл (Аллеманда – Куранта – Сарабанда – Жига) обязательно включались так называемые вставные номера. И в целом для сюит эпохи Барокко характерно 7-9 частей цикла. У классиков и романтиков сюитный цикл наполнялся совсем иным образным содержанием, и как таковая полифоническая сюита возродилась только в конце 19 века. Своим возрождением жанр полифонической сюиты обязан ярким представителям неоклассического направления, прежде всего, Максу Регеру (1873-1916) и Паулю Хиндемиту (1895-1963). Возрождая полифоническое мышление и танцевальную конструкцию, Макс Регер один из первых композиторов-неоклассиков обратился к принципам формообразования эпохи Барокко, стремясь продолжить баховскую традицию на базе современного музыкального языка (неоднократно композитор провозглашал себя последователем Великого Баха). Подтверждением данного кредо являются сочинения: 3 сюиты для скрипки-соло, 3 сюиты для виолончели-соло и 3 сюиты для альта-соло. Все сюиты опираются на традиционную форму старинного инструментального цикла, но без вставных номеров. Таким образом, все сюиты М.Регера имеют строгую четырехчастную форму. Среди выше названных произведений, особняком стоят сюиты для альта-соло. Это первые оригинальные произведения для альта в данном жанре, в которых композитор мастерски раскрыл скрытые возможности инструмента, предопределяя его (альта) дальнейшую перспективу бурного расцвета на эстраде XX века.

Существует любопытная закономерность в отношении композиторов к альту – в ряде случаев перед уходом композиторов из жизни, в последних опусах своего творчества они обращались именно к инструменту - альт. Например, концерт для альта Б Бартока, соната для альта Д. Шостаковича, 4 пьесы для альта-соло Г.Жубановой. В чем феномен такого явления? Я процитирую лишь некоторые высказывания выдающихся музыкантов современности. К. Караев: «Окраска альта мне представляется более таинственной, более закрытой, чем откровенный звук виолончели или ясное звучание скрипки… Альт очень гибкий инструмент и

может исполнять все что угодно и в техническом отношении, и в смысле выразительности» [3,5]. Дирижер К Кондрашин:
« Необыкновенно благородный звук, без всякого скрипа, очень мягкий, нежный и вместе с тем достаточно густой. «Золотой» звук, богатый нижними обертонами, лучше всего передающий задумчивость, элегичность, хотя он способен и к драматическим высказываниям» [3,6]. Во многих симфоническим и оперно-балетных произведениях XX столетия композиторы поручают главные темы альтам, используя специфическое тембровое звучание инструмента. Много теплых высказываний об альте принадлежит выдающемуся композитору XX века А.И.Хачатуряну. Одно из них: «Альты могут выполнять любую функцию и мелодическую, и гармоническую, и ритмическую. Я поручил альтам во Второй симфонии главную партию. Они выдвигаются на первое место – выполняют драматургическую задачу. Звучат они превосходно…Альты в струнной группе занимают абсолютно равноправное положение с другими инструментами. Никакой специфической разницы в смысле техники или выразительных возможностей у альтов в сравнении со скрипками и виолончелями я не вижу. Альты должны и могут исполнять то, что исполняют скрипачи, то есть виртуозные эпизоды. Но особенно хорошо альты соединяют, поддерживают, цементируют другие голоса, уплотняют звучность» [3,6].

По меткому высказыванию дирижера Н.Ярви, «…в современной музыке альты используются многообразно, широко и их (альтовые) партии бывают трудными, а порой даже виртуозными. Альтовый тембр очень украшает звучание струнной группы оркестра. Я всегда стараюсь выявлять альтовый голос не только в сольных эпизодах, где они становятся ведущими, но и в полифонических подголосках, гармонических педалях, что весьма обогащает звучание» [3,7].

Л.Стоковский: «Альт обладает характерным тембром, не похожим ни на один другой оркестровый инструмент» [5,118].

Невзирая на то, что в камерно-симфонической и ансамблевой музыке альт – незаменимый и постоянный участник оркестровой ткани, как инструмент после своего возникновения он долгое время абсолютно незаслуженно оставался в тени. Возможно, это обстоятельство было связано, с одной стороны, бурным техническим развитием сольных струнных инструментов, с другой, - со своеобразным дифференцированным отношением композиторов к струнно-смычковым инструментам. В основном композиторы писали либо для высоких голосов, либо низких. В подтверждении вышесказанного процитирую высказывание Г.Берлиоза: « Из всех инструментов оркестра именно альт дольше всего недооценивался, несмотря на свои превосходные качества» [2,81]. Также считаю не безосновательным высказывание известного музыковеда и композитора Д. Рогаль-Левицкого: «…с одной стороны, сами композиторы ни в коей мере не стремились развитию средних голосов, а с другой – они упорно не хотели замечать тех природных качеств альта, каким он обладал» [4,87].

Выскажу свою точку зрения на упорное игнорирование композиторами альта как сольного инструмента: первое – не знание специфики инструмента; второе – не достаточная внутренняя подготовка композитора (техника альтового письма, практически полное отсутствие литературного багажа); третье – нехватка альтистов-исполнителей. Мое мнение полностью совпадает с изречением композитора А.И.Хачатуряна: «Тут есть две причины: одна в малочисленности альтового репертуара. Видимо, в этом виноваты композиторы. Вторая причина – в некоторой ограниченности, косности и неверии в альт как сольный инструмент со стороны директоров филармоний и организаторов концертов. Давайте скажем прямо, что альтисты в своей концертной деятельности находятся не в равном положении со скрипачами и виолончелистами. Это неправильно и несправедливо…»[3,8].

Развитие и становление камерно-инструментального жанра в Казахстане исследовала казахстанский музыковед Г.Акпарова. Автор выделяет несколько исторических периодов. Первый период приходится на 30-е годы XX столетия – начальный этап развития камерно-инструментального жанра в Казахстане. Для данного времени характерно обращение композиторов к фольклорному материалу и использование его в виде цитат или обработок известных кюев и песен. Второй период приходится на 40-50-е годы. Именно в эти годы композиторы начинают активно осваивать композиционные нормы европейской камерно-инструментальной музыки, пытаясь соединить с традиционными жанрами с ясно выраженной национальной основой. Третий этап в развитии каменного жанра совпадает с 60-ми годами.

«Особый подъем камерно-инструментального жанра отмечен в 60-е годы в связи с активным развитием всех жанров профессиональной музыки, в том числе *исполнительской культуры* в республике». [1,49]. 60-е годы – это приход нового композиторского поколения, освоение новой композиторской техники, но главное – это появление талантливых казахстанских инструменталистов-исполнителей, для которых пишутся инструментальные произведения. Последний этап приходится на 70-90-е годы прошлого столетия, для которого характерно не столько цитирование, сколько опосредованное претворение национального материала с использованием широкого спектра различных стилевых тенденций современной музыки.

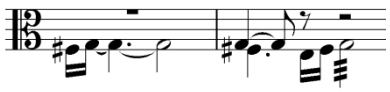
Но, несмотря на бурный рост казахстанского камерно-инструментального жанра, непосредственно альтовый репертуар незаслуженно скудный. За все годы для альта написаны следующие произведения:

- В.Миненко Соната для альта соло;
- Е.Рахмадиев Соната для альта solo;
- В.Новиков Поэма-импровизация для альта и фортепиано;
- Г.Жубанова Четыре пьесы для альта solo;
- С.Туякова Коцерт для альта с оркестром
- С.Туякова Соната для альта и фортепиано
- С Туякова Элегия для альта и фортепиано;
- С Туякова Керуен для альта и фортепиано.

Все произведения написаны в довольно традиционной форме камерной музыки – это сонатная форма, развернутая крупная форма и пьесы малой формы, за исключением «Четырех пьес» Г.Жубановой. Это произведение - уникальный в своем роде образец обращения уже умудренного жизненным опытом композитора к жанру старинной сюиты, но совершенно в своеобразном национальном преломлении. В четырехчастном цикле прослеживается опора на традиционную барочную форму; так I часть соответствует барочной Аллеманде, II часть – Куранте, III часть – Сарабанде и IV часть – Жиге. Но необходимо отметить, что это только внешнее сходство. Музыкальное содержание частей полностью соответствует духу времени: это выражается в современной технике письма, национальном колорите фактуры, типично казахском метроритме, образном содержании, наполненным глубоким философским смыслом – размышлением композитора о смысле бытия.

Открывает цикл Lento, пьеса медленного характера, в которой четко обозначена трехчастная форма. Крайние разделы написаны в полифонической манере изложения, что необходимо выделить, исполняя данные места, особенно важна ритмическая точность. При всей плотности фактуры имитационное изложение основной мысли подчеркнуто тембральными красками разных струн. Скрытое полифоническое звучание прослеживается и в основном разделе первой пьесы.

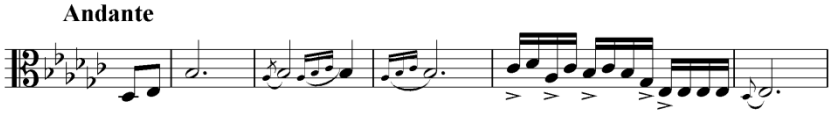
Lento



Вторая пьеса – Allegretto – написана в стиле неторопливого кюя. Надо отметить, что казахской национальной музыке свойственно постоянно меняющаяся метроритмическая пульсация. В моем воображении данная часть ассоциируется с наездником на резвом скакуне. Встречающиеся квинтоли, быстрые триоли в сочетании с квартолями дают представление сбивчивости движения, или некой внутренней борьбы. Последние такты репризного раздела пьесы – это не умиротворенное окончание, а твердое убеждение своего предназначения. При исполнении второй части особое внимание необходимо обратить на четкий пульс, в который укладываются триоли, квартоли и квинтоли.

Третья пьеса – Andante – написана не в стале сарабанды. Это мелодия очень широкого дыхания, большого диапозона, с некоторыми драматическими элементами.

Andante



В данном случае это философское размышление о жизни с её перипетиями, с её переменчивостью, с её постоянной борьбой света и тьмы, добра и зла, прекрасного и безобразного. И как всегда, нет окончательного ответа, так как материя бесконечна в своем развитии.

Четвертая пьеса предворяется вступлением рубатного характера, в котором Г.Жубанова очень умело и органично использует современные способы игры на инструменте: это и удары ладонью или пальцами по нижней или верхней деке, и безвибрационная техника игры, и

специфическое звучание верхнего диапозона низких струн, и глиссандирование широкими интервалами. Основной раздел заключительной части – Allegro – стремительного, напористого характера, с маркированными восьмыми передает атмосферу возбужденности и большой информативности. Резким контрастом подчеркнутой динамики основного раздела является небольшой фрагмент – Adagio, где автор использует технику натуральных флажолетов, с его неповторимым хрустально-хрупким звучанием. Оно резко обрывается ударами пальцев по деке, как бы возвращая с небес на землю.

Несмотря на небольшой текст заключительной пьесы цикла (15 строчек), по глубине и содержательности с ней можно провести аналогию с произведением великого писателя нашей современности Чингизом Айтматовым «И дольше века длится день». В этой пьесе есть глубокие философские размышления о жизни, включая радости, печали, взлеты, падения и… закономерный конец.

Литература**:**

1.Акпарова Г.Т. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование// – Астана, 2004

2.Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т.I. М.: Музыка, 1972

3.Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007

4.Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т.I. М.: Музыка, 1963

5.Стоковский Л. Музыка для всех. М.: Музыка, 1968

Karimov Timur

TWO PIECES FOR VIOLINO AND PIANO BY ERKEGHALY RAKHMADIEV

Каримов Т.Н.

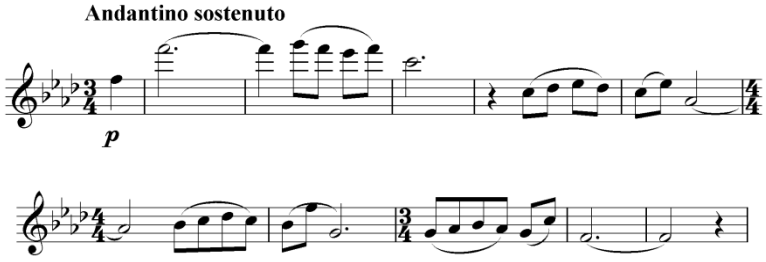
ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА

Творчество Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева, Народного артиста СССР и КазССР, лауреата Государственной премии Казахстана, профессора, представляет собой обширную область, охватывающую весь многообразный спектр жанров музыкального искусства; это и оперные произведения, и музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, и оркестровые сочинения, и вокально-хоровые композиции, и произведения для оркестра казахских народных инструментов, и сочинения для хора *a capella*, и многочисленные вокальные произведения, и камерно-инструментальные композиции. Среди монументальных крупно-масштабных сочинений камерно-инструментальные произведения занимают довольно скромное место. К ним относятся: Пьеса для кларнета и фортепиано, Две пьесы для фортепиано, Поэма для фортепиано «На зов Абая», Секстет для струнных и деревянных инструментов, Скерцо для трубы и фортепиано, Две пьесы для скрипки и фортепиано, Элегия для трубы и фортепиано, посвященное памяти М.И.Исиналиева, Соната для альта solo. Жанр камерной музыки - это особая область композиции, требующая отточенного, отшлифованного музыкального мышления во всех компонентах музыкальной ткани, с одной стороны. С другой стороны – это возможность утонченно-интеллектуального высказывания автора. Но существует и третья не менее важная сторона камерной музыки – это авторская интерпретация произведения, то есть непосредственно исполнительское наполнение исполняемого произведения. Поэтому очень часто возникновение того или иного камерно-инструментального сочинения связано с конкретным исполнителем-музыкантом. Так, например, Скерцо для трубы и фортепиано и Элегия были созданы, ориентируясь на замечательного трубача Казахстана Народного артиста Казахстана, профессора Юрия Клушкина; Соната для альта *solo* – на Заслуженного деятеля Казахстана, профессора Якова Фудимана. Две пьесы для скрипки и фортепиано целенаправленно писались для восходящей в 70-е годы звезды казахстанского скрипичного искусства – Айман Мусаходжаевой, ныне лауреата многочисленных Международных конкурсов, Народной артистки Казахстана, профессора, ректора Казахского национального университета искусств.

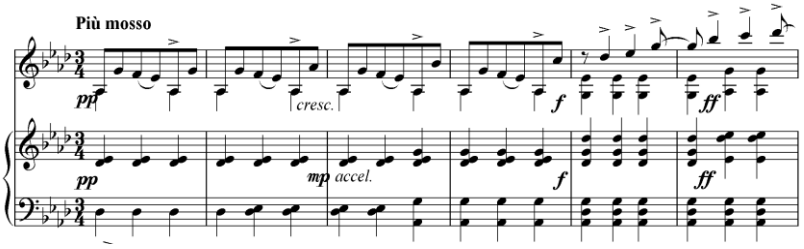
Две пьесы для скрипки и фортепиано были сочиненны в 1977 году. В том же году наряду с пьесами из-под пера автора вышли два хоровых произведения *a capella* – Поэма «Молодые механизаторы» на слова К.Мырзалиева для смешанного хора и Поэма «Весенние голоса» на слова К Мырзагалиева для женского хора, кантата «Поэма о конституции» на слова

Джамбула для чтеца, солиста, детского и смешанного хора и симфонического оркестра, симфоническая поэма «Бесін» и музыка к художественному фильму «Транссибирский экспресс» режиссера Э.Оразбаева.

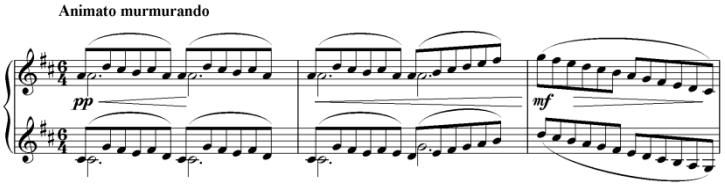
Две пьесы для скрипки и фортепиано предствляют собой небольшой цикл, объединенных между собой одним эиоциональным настроением. Это лирические зарисовки, каждая из пьес имеет заголовок. Первая - «Мелодия», изложенная в спокойном неторопливом темпе Andantino sostenuto. Вторая пьеса – «Осенью», где автор вместо темпа указывает характер сочинения: Animato murmurando, что буквально переводится – с чувством, в полголоса. «Мелодия» написана в простой трехчастной форме с кодой, в жанре меланхоличного вальса, одном из излюбленных жанров казахской музыки. Меланхоличность и некоторая прихотливость изложения достигается благодоря переменному метру, который придает музыкальной ткани всего произведения, и непосредственно мелодии в партии скрипки, некую свободную импровизационность. С первых же нот скрипичной партии композитор умело использует краски скрипичного тембра: мелодия написана в двухоктавном диапозоне, с красочными переходами от высокого серебристого звучания струны *ми* к нежно-матовой струне *ре*.



При исполнении необходимо точно исполнять все авторские ремарки. Композитор постоянно меняет метрические акценты, которые воссоздают эффект изящности и прихотливости мелодического рисунка. Полиритмия используется композитором и в кульминационном эпизоде. На четко пульсирующий трехдольный метр в партии фортепиано накладывается двухдольный в партии скрипки. В партии скрипки напряженность формы подчеркивается нарождающимся многоголосием: сначала двухголосным, потом трехголосным изложением, с комплементарной ритмикой и охватом большого звучащего диапазона скрипки.

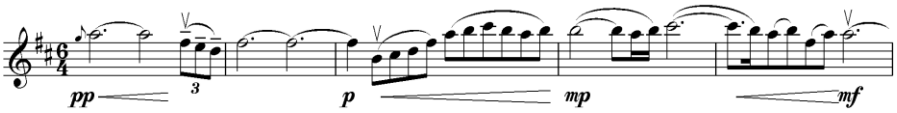


Вторая пьеса «Осенью» рисует картины причудливого танца осенних красно-желтых листьев, которые по прихоти небольшого осеннего ветерка кружатся и летят то в одну, то в другую сторону, иногда соединяясь в одном вихре, иногда поодиночке. Пьеса написана в развернутой форме, состоящей из двух разделов и небольшого репризного дополнения с ясно выраженной тональной основой – Ре мажор. Очень поэтичное вступительное начало в фортепианной партии с квинтовыми и квартовыми дублировками ассоциируется с легким дуновением ветерка и кружащимися листьями.



Мелодия в партии скрипки прихотлива, с разнообразным ритмическим рисунком и постоянно сменяющейся агогикой, что необходимо очень точно выполнять.

В целом скрипичная партия достаточно виртуозна и требует хорошей технической оснащенности. Весь второй раздел написан двойными нотами в довольно быстром темпе, и



композитор предусматривает легкость, изящество и безупречную интонационную чистоту исполнения двойных нот. Эффектно и разнообразно использует Е.Рахмадиев октавную технику: чистые и глиссандирующие октавы. В репризном дополнении автор возвращает звучание основной темы, но написана она квартовыми фложолетами, которые придают теме хрустально-призрачный характер на пианиссимо; вся пьеса как бы тает в осенней дымке золотой осени.

Литература:

1. Акпарова Г.Т. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование// – Астана, 2004
2. Акпарова Г.Т. Камерно-инструментальное творчество композиторов Казахстана рубежа 1980-х – 2000-х годов. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование. Выпуск II // – Астана, 2006
3. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1080-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003
4. Кетегенова А.С. Музыковеды и композиторы Казахстана. Справочник. Алма-Ата, 1983
5. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. Алма-Аты: «Алатау», 2009.

Karimov Tair

POEM-IMPROVISATION BY VLADIMIR NOVIKOV

Таир Каримов

ПОЭМА-ИМПРОВИЗАЦИЯ ВЛАДИМИРА НОВИКОВА

Год тому назад ушел из жизни известный казахстанский композитор, Заслуженный деятель искусств Казахстана Владимир Александрович Новиков. Активная творческая деятельность В.А.Новикова началась в 60-е годов XX столетия, в годы учебы на композиторском факультете Государственного педагогического института им. Гнесиных (с 1992 года Российская академия музыки имени Гнесиных) в классе профессора А.И.Хачатуряна. С самого начала творческого пути определились приоритетные жанры, в которых работал композитор: оратории, симфонические произведения для камерного оркестра и камерно-инструментальные сочинения. Именно камерно-инструментальная музыка занимает в творчестве В.А.Новикова доминирующее положение.

Это -четыре струнных квартета, сонатина для скрипки и фортепиано, романтическая соната для виолончели и фортепиано, соната-партита для виолончели, соната для гобоя и фортепиано, цикл пьес для скрипки и фортепиано «Мимолетности», музыка для струнных, поэма-импровизация для альта и фортепиано; фортепианные циклы: «Игрушки», «Символы»; вокальные циклы: «Струны» на слова Б Ахмадулиной, «Степь» на слова И.Джансугурова, «Лестницы» на слова Я Белинского, «Амазанка» на слова О Сулейменова, «Откровение» - восемь монологов на стихи М.Цветаевой. и другие.

Именно камерные жанры наиболее полно соответствовали творческой натуре художника, в котором органично сочетается и глубина философской мысли, и рациональность в выборе композиционно-технических средств, и утонченность лирических образов, и своеобразный гротеск, явно слышимый в музыке композитора, и рельефность каждой мелодической линии, и одновременно романтическая направленность многих музыкальных образов.

Очень метко подметила и охарактеризовала творческую манеру письма В.Новикова музыковед О.Хромова: « В личной художественной индивидуальности В.А.Новикова, одного из представителей композиторов-«шестидесятников», по-новому отразилась система мышления, идущая от многовековых традиций европейской культуры, преломленная через характерную эстетику русского классического искусства с его апелляцией к духовности,

общественной значимости художественных произведений и поверкой оных человеческой жизнью. Как подлинный художник В.А.Новиков выступает по отношению к миру не наблюдателем, а той частью мира, через которую действительность себя выражает»[5,109]. «Неординарный, интеллектуальый-рафинированный музыкальный почерк, легко узнаваемй по афористичности, психологической заостренности, лиризму и неожиданной «театральности» интонаций, открывают для нас лицо ХУДОЖНИКА, соединяющего в своем творчестве черты Западного и Восточного мироощущения. И если от Запада идёт апелляция к ratio, концентрация композиции вокруг одной четко определённой идеи, принцип драмы, музыкальный язык, опирающийся на 12-титоновую интонационную систему, то от Востока – спонтанность, иррационализм, медитативность, импровизационность, тяготение к утончённости колорита» [5,122].

Поэма-импровизация для альта и фортепиано написана в 1973 году и своим возникновением обязана замечательному музыканту – Фудиману Якову Иосифовичу. Я И Фудиман, как и И.Б Коган, Е Б Коган, Э А Россман, И В Шабынина, К А Господарь, Н.Я Давыдов, Ф. Д Мавриди и многие другие стояли у истоков исполнительского искусства Казахстана. Появление профессиональных музыкантов позволило казахстанским композиторам широко и многогранно реализовывать свои творческие возможности в камерно-инструментальном жанре. Именно с 60-х годов прошлого столетия отмечается небывалый интерес к камерной музыке.

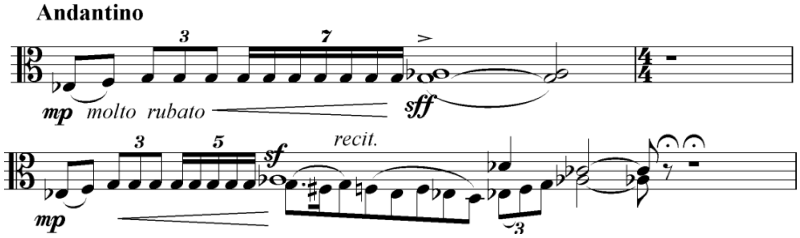
« Особый подъём камерно-инструментального жанра отмечен в 60-е годы и связан с активным развитием всех жанров профессиональной музыки, в том числе *исполнительской культуры* (курсив мой – Т.К.) в республике» [1,49].

Об истории создания Поэмы-импровизации мы знаем из воспоминаний Негметуллы Каримова, который в 1973 году учился в классе альта у профессора Фудимана Я И. «Яков Иосифович постоянно жаловался на незаслуженное игнорирование композиторами альтового инструмента. И как-то при встрече с Владимиром Александровичем Новиковым посетовал, что альтистам совершенно нечего играть из репертуара казахстанских композиторов. А при исполнении экзаменационной программы, особенно выпускной, обязательным произведением должна была стоять пьеса национального автора. Приходилось постоянно перекладывать скрипичный или виолончельный репертуар для альта. Но при этом терялись многие специфические и особо выразительные качества альтового инструмента. Я.И Фудиман предложил молодому композитору попробовать сочинить альтовое произведение концертного плана в национальном характере. В.А.Новиков заинтересовался предложением и пообещал написать произведение развёрнутого характера. В процессе сочинения автор неоднократно обращался к Фудиману за советами и различными корректировками. В итоге получилось удивительно органичное произведение, совмещающее в себе и западноевропейскую архитектонику, и ярко колоритный национальный стиль романтического характера, и современную технику композиции. Впервые Поэма импровизация для альта и фортепиано была исполнена Я.И Фудиманом (партия альта) и К.А.Господарь (партия фортепиано) на одном из прослушиваний Союза композиторов Казахстана в 1973 году. И в том же году на весеннем экзамене была сыграна студентом Казахской консерватории им. Курмангазы Каримовым Негметуллой. С тех пор это произведение прочно вошло в репертуар альтистов Казахстана».

Автор сам обозначил жанр произведения - поэма-импровизация. Поэма в переводе с французского *poeme* означает делаю, творю. Жанр возник в эпоху романтизма. Как правило, в жанре поэмы писались инструментальные пьесы лирико=драматического или лирико-повествовательного характера, отличающиеся свободой построения и эмоциональной насыщенностью.

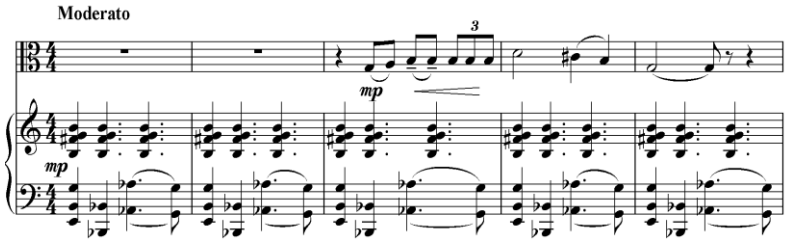
Именно жанр поэмы наиболее полно отвечал драматургическому замыслу композитора. В основу тематического материала легла казахская народная песня лирического характера «Гауһар тас». Композитор переосмыслил песню, изменил интонационный и ладовый строй, наполнив ее характером философского содержания. Это поэма–повествование о драматических событиях, повествование о различных эпизодах жизни, с ярко контрастными эпизодами. В.Новиков в своем произведении сумел органично соединить классическую трехчастную форму, столь характерную для поэмного жанра, с импровизационностью, присущую казахскому домбровому искусству. Во всём сочинении мы находим много интересных и современных композиторских находок. Начинается пьеса со вступления, обозначенного Andantino. С первых же тактов как бы рождается зерно основной темы, с полифонически

развитым вторым подголоском. Хотя автор указывает размер 4/4, но это обозначение явно условное. Постоянно идут импровизационно-рубатные расширения, в свободной метрической пульсации.



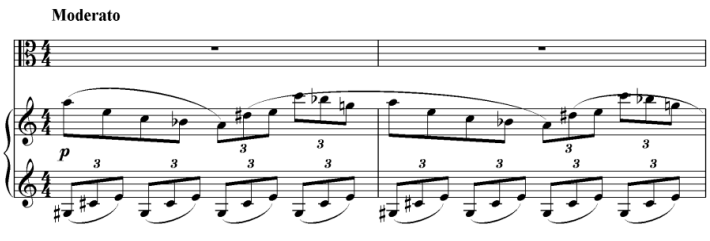
И совершенно неожиданно по классическим нормам после тематического развития основного зерна с охватом всех регистров альтового диапозона, с

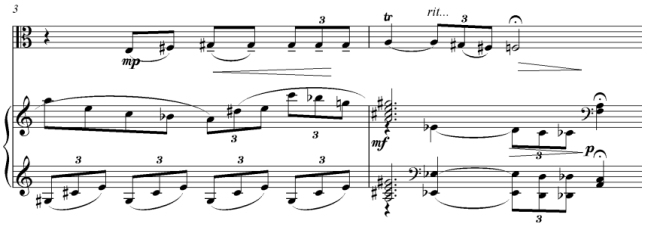
4 цифры автор вводит Каденцию в свободном метроритмическом «полете», с перекидками двойных нот по всем струнам и яркой кульминацией на ломаном аккорде уменьшённого вводного, своего рода вопрос без ответа.



Основной раздел произведения начинается с 5 цифры – Moderato. Форма основной части - трехчастная. Каждая из частей решена оригинально. В экспозиции используется принцип полипараметровости. «Полипараметровость музыкального языка подразумевает наличие в музыкальной форме не двух классических основ (тематизм и гармония), а значительно большего количества: мелодика, ритмика, звуковысотность, фактура, динамика, тембр, артикуляция и др.» [4,448]. В музыкальной ткани экспозиционного раздела чётко выделены три пласта. Каждый пласт имеет свою ладовую, ритмическую, звуковысотную и тембровую организацию. При этом два нижних пласта образуют остинато: нижний регистр – basso-ostinato, в основе которого лежит разложенное уменьшённое трезвучие с локрийским ладовым наклонением, с опорой на звук *ми.* Второй пласт среднего регистра опирается на выдержанное созвучие с опорой на октавное *си,* заполненное пустой квинтой и прилегающей к квинтовому тону малой секунды. Третий пласт – тембр солирующего альта в бархатном регистре малой октавы – проводит основную тему, широкого дыхания, с большим охватом диапазона, дорийского наклонения. Все в целом звучит таинственно-завораживающе.

Развивающий раздел начинается с 9 цифры –Allegro non troppo, который ассоциируется с захватывающими скачками. В данном разделе важен чёткий пружинистый ритм. Ритмическая формула начинается в партии альта, которая имитируется в верхнем регистре фортепианной партии. Основная тема поручена басовой партии фортепиано и представляет собой трансформированный вариант главной темы из экспозиционного раздела. Развитие музыкального материала приводит к главной кульминации, в которой используется материал Каденции. Заключительный раздел Поэмы начинается с 11 цифры – Andantino и представляет собой синтезирующую репризу, в которой сконцентрирован весь основной материал пьесы. Так же как и в экспозиционном разделе Поэмы, композитор использует принцип остинато, но на микроэлементах материала Каденции, с политональным наложением прозрачно-хрустального звучания. В альтовой партии звучит главная тема в до диез миноре.





В заключении хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что В.А.Новикову в Поэме-импровизации для альта и фортепиано удалось найти золотую середину, соединив созерцательность,

внутреннее напряжение, радость, драматизм и светлую печаль.

Литература:

1. Акпарова Г.Т. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование// – Астана, 2004
2. Акпарова Г.Т. Камерно-инструментальное творчество композиторов Казахстана рубежа 1980-х – 2000-х годов. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование. Выпуск II // – Астана, 2006
3. Кетегенова А.С. Музыковеды и композиторы Казахстана. Справочник. Алма-Ата, 1983
4. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург, 2001
5. Хромова О.И. «Мимолётности» В.А.Новикова – монологическая встреча двух сознаний: Художник и Время. В сб.// Музыкальное искусство: наука и образование. Выпуск II // – Астана, 2006.

Lukjanova Rogneda

CREATIVE PORTRAIT OF SAULE TUYAKOVA

Лукьянова Р.В.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ САУЛЕ ТУЯКОВОЙ

Сауле Туякова относится к плеяде молодых талантливых композиторов Казахстана, чья творческая деятельность приходится на начало 90-х годов прошлого столетия.

Среди композиторов Казахстана женская ветвь занимает особое положение; казахстанских женщин-композиторов мало, но все они занимают достойное место в когорте композиторов, отличаются неповторимыми индивидуальными чертами, своеобразным авторским почерком, многообразной общественной и профессиональной деятельностью. Первой женщиной-казашкой, получившей заслуженное признание как профессиональный композитор, была Народная артистка Советского Союза и Казахской ССР, лауреат Государственной премии республики Казахстан Газиза Ахметовна Жубанова. О многогранной личности Г.А.Жубановой написано много статей, её творчество постоянно находится в сфере интересов казахстанских исполнителей и музыковедов. Но нам хотелось бы подчеркнуть неоценимый вклад Г.А.Жубановой не только в становлении и развитии профессиональной композиторской школы Казахстана, но и её миссию «первопроходца» в равноправном положении женщин среди композиторов. Именно творчество Г.А.Жубановой повлияло на профессиональные приоритеты среди женщин-музыкантов. Фигура Г.А.Жубановой – грандиозная на творческом небосклоне: нет ни одного жанра, в котором бы не работала Г.А.Жубанова, достигая вершин отточенного и зрелого мастерства. Большое внимание Газиза Ахметовна Жубанова уделяла развитию молодых талантов, она многие годы вела факультативные занятия по композиции в Республиканской музыкальной школе им .А.Жубанова, которые активно посещала и Сауле Туякова.

Сауле Токтасыновна Туякова родилась 3 мая 1963 года в селе Корам Алмаатинской области в многодетной семье профессиональных педагогов. Родители были очень музыкальными. Мама - Алдабергенова Римма Асембаевна - хорошо пела, папа - Туяков Токтасын Мусабаевич (почетный профессор, академик Московского института туризма и спорта) – фанатичный поклонник классической музыки, обладающий великолепным чувством ритма, прекрасный танцор. Родители старались не пропускать ни одного спектакля, которые ставились в Алма-Атинском театре оперы и балета им. Абая. В родительском доме постоянно звучали отрывки из прослушанных спектаклей, которые маленькая Сауле моментально запоминала и пела. Родители обратили внимание на музыкальные способности дочери, которой нравилось петь, танцевать и слушать классическую музыку. Вопрос об образовании долго не обсуждался. Видя непреодолимую тягу дочери к музыке, родители решили отвезти её в Республиканскую музыкальную школу им. А.Жубанова. Вступительные экзамены Сауле прошла без всякого труда, комиссия сразу же обратила внимание на музыкальную, очень чисто интонирующую девочку, с живыми, пытливыми глазами. Когда комиссия спросила - на каком инструменте она хочет учиться, ответ последовал незамедлительно – на скрипке. Пока маленькая абитуриентка стояла в коридоре и ждала своей очереди, то услышала звучание скрипки. Инструмент её просто очаровал, и она твердо решила научиться играть на этом волшебном инструменте. На скрипке Сауле проучилась до 9 класса, у таких преподавателей, как Нотт А.В., Заслуженного деятеля Республики Казахстан профессора Касеинова Д.К. и

Заслуженного артиста Республики Казахстан профессора Когана И.Б. Надо сказать, что Сауле Туякова отличалась твердым и решительным характером. Так, будучи ученицей 9 класса, и посещая многочисленные концерты камерно-инструментальной музыки, она была потрясена выступлениями Я.И.Фудимана, который в 70-е годы вел активную сольную деятельность. Альт поразил её воображение, во-первых, своим удивительно неповторимым бархатно-матовым тембром, во-вторых, репертуаром. Благодаря усилиям Якова Иосифовича Фудимана, концертный репертуар для альта изобиловал современной музыкой, совершенно нового звучания: это М.Регер, Дж.Энеску, П.Хиндемит, У.Уолтон, Б.Барток и многие другие. Все эти факторы повлияли на решение Сауле поменять инструмент. И она пишет заявление о переводе её со скрипки на альт в класс педагога Дудника Л.Н.(ученика Я.И.Фудимана). А в 1981 году поступает в Алма-Атинскую государственную консерваторию им.Курмангазы, и, конечно, только в класс профессора Я.И.Фудимана. Надо сказать, что музыкальным сочинением она увлеклась еще в школьные годы и посещала факультативные занятия профессора Жубановой Г.А. и профессора Мендыгалиева Н.М. (Заслуженного деятеля искусств Казахской ССР). Юный композитор уже в школьные годы принимает активное участие во всех городских и республиканских мероприятиях со своими произведениями - «Красная гвоздика», «Мы, дети за мир». Как правило, это были песни патриотического характера. Сочинять Сауле продолжает и в студенческие годы, будучи студенткой кафедры АВАК. Так, пройдя отборочный конкурс, она едет в 1985 году на Всемирный фестиваль молодежи и студентов в г. Москве, где песня «Мы за Мир!», специально написанная к фестивалю и исполненная Народной артисткой Республики Казахстан Розой Рымбаевой и группой «Арай» была отмечена Дипломом фестиваля. Надо сказать, что Я.И.Фудиман с большим вниманием относился к композиторским способностям своей ученицы и всячески поощрял ее стремление к сочинительству. Так две пьесы для альта и фортепиано были исполнены молодым композитором на одном из экзаменов.

После окончания консерватории по классу альта, через несколько лет в 1990 году Сауде Туякова поступает в консерваторию на кафедру композиции, в класс Народного артиста Казахской ССР профессора Бычкова А.В. В принятии этого решения сыграла решающую роль Газиза Ахметовна Жубанова, которая постоянно интересовалась судьбой своей воспитанницы, на её взгляд очень талантливой и перспективной. Годы обучения композиции в консерватории – это период уже зрелого сложившегося музыканта, который ставил перед собой конкретные цели и задачи. Среди сочинений консерваторского периода – отметим сонату для альта и фортепиано, миниатюры для виолончели solo и дипломную работу – одночастный концерт для альта с оркестром, который был исполнен Эльвирой Коврижных и симфоническим оркестром Филармонии им Джамбула, дирижировал Ж.Жумабеков. Комиссия отметила творческую зрелость представленной работы и поставила наивысший балл.

В творческой биографии Сауле Туяковой необходимо отметить её ненасытную жажду к знаниям, стремление узнать всё новое и достичь новых вершин. Это качество касается двух основных сфер профессиональной деятельности: инструменталиста-исполнителя и композитора. С.Туякова никогда не разделяет эти области, они идут параллельно, обогащая друг друга. Так, 2001-2003г.г. - учёба в ассистентуре-стажировке по специальности «Альт» в классе профессора Каримова Н.Х в Казахской национальной академии музыки. В 2011 году поступает и в настоящий момент учится в аспирантуре Казанской государственной консерватории им. Н.Жиганова по композиции в класс Заслуженного деятеля России и Татарстана, профессора Луппова А.Б.

С середины 90-х годов в творчестве С. Туяковой наблюдается расширение жанровой сферы деятельности. Наряду с камерным жанром композитор пробует свои силы и в крупных симфонических полотнах на историческую тематику. Так, в 1997 году из-под пера автора рождается симфоническая фантазия «Степные эскизы». «Степные эскизы» были представлены в 1997 году на Международном конкурсе композиторов «Masterprise» (г. Лондон) в номинации «Произведения для симфонического оркестра». Конкурсная комиссия прислала молодому композитору благодарственное письмо с пожеланием – написать в будущем более крупное произведение.

В 1999 году Сауле Туякова была принята в Союз композиторов Казахстана в секцию камерной музыки. На очередных пленумах и Международных форумах были исполнены такие произведения, как Миниатюры для виолончели solo, пьесы для альта, трио для двух альтов и виолончели, вариации для фортепиано, вокальный цикл на стихи Ф. Оңғарсыновой «Қыз тағдыры».

В 2001 году молодой автор становится Лауреатом Международного конкурса «Музыкальное сочинение» в рамках фестиваля «Шабыт» в номинации - «автор-исполнитель». На фестивале прозвучали произведения: Элегия для альта и фортепиано, соло-импровизация для альта, соната для альта и фортепиано.

Необходимо отметить все возрастающую творческую активность композитора. Автор плодотворно работает как в камерном, так и в симфоническом жанрах. В 2000 году рождается вокальный цикл на стихи Ф. Оңғарсыновой «Қыз тағдыры» (Судьба девушки). Из развёрнутой поэмы поэтессы С.Туякова выбрала четыре отрывка, которые и легли в основу четырёх песен. Четыре песни - это четыре времени жизненного пути главной героини: детство – юность – зрелость – старость.

Вокальную тематику продолжает песенный жанр, созданный в 2004-2006 годах. Талант Сауле Туякова раскрывается ещё и с поэтической стороны. Практически все песни (за исключением одной) написаны на собственный текст, контрастные по эмоциальному состоянию.

В эти же годы написаны два камерно-инструментальных произведения. 2001 год – трио для 2-х альтов и виолончели, который в дальнейшем вошел в балетную сюиту; 2003 год – 2 пьесы для гобоя и фортепиано; пьесы были заказаны двумя замечательными казахстанскими исполнителями-гобоистками Сапаровой Нургуль и Махпировой Дамилей.

Симфоническую линию творчества продолжает Концертная пьеса для оркестра (2007 г); характер изложения музыкального материала и оркестровая фактура произведения приближена к звучанию тюркской мелодики, с многообразным ритмическим, а подчас и полиритмическим рисунком.

Но центральным произведением первого десятилетия нового века является создание балетной сюиты «Сакская баллада». Сюжет балета: на пути каравана, идущего по степи, встречается город, открываются ворота, усталые путники останавливаются на ночлег у одного старика, который рассказывает легенды этого города. Альтовое соло – Куруен – лейтмотив всей сюиты. Лейтмотив связывает все рассказы, каждый раз он звучит у разных инструментов и как бы предвосхищает будущее действие.

В настоящее время Сауле Туякова работает над созданием симфонии «Джут». Это произведение навеяно трагическими событиями 30-х годов XX столетия, которые пережил отец Сауле Токтасын Туяков. Он был двенадцатым ребёнком в семье, но все предыдущие дети умирали из-за страшного голода в 30-е годы. Новорожденного малыша отчаявшиеся родители нарекли Токтасыном – как заклинание – Останься в живых. И Токтасын каким-то чудом выжил, один единственный со всего рода.

Сауле Туякова полна творческих сил, у неё много замыслов, которые, мы надеемся, она с успехом претворит в жизнь, и услышим произведения, наполненные лирической красотой, одухотворённостью, оптимизмом, который присущ натуре автора.

Список сочинений: *камерно-вокальные:* Цикл песен о любви (1983), Цикл песен, посвященный фестивалю молодёжи и студентов (1985), Вокальный цикл на стихи Ф. Оңғарсыновой «Қыз тағдыры» (2000), Цикл песен (2006); *камерно-инструментальные:* Цикл пьес для детей (1979), Сонатина для фортепиано (1980), Вариации на тему Генделя для фортепиано *(1984),* 2 пьесы для альта и фортепиано (1989), Соната для альта и фортепиано (1992), Миниатюры для виолончели solo (1992), Трио для 2-х альтов и виолончели (2001), 2 пьесы для гобоя и фортепиано (2003); *произведения для оркестра*: Концерт для альта с оркестром (1994), Симфоническая фантазия «Степные эскизы» (1997), Концертная пьеса для оркестра (2007); *балетная музыка:* Балетная сюита «Сакская баллада» (2013).

Latyshova Larissa

NON-TRADITIONAL FORMS OF THE NOTATION IN PIANO WORKS OF SERIKZHAN ABDINUROV

Латышова Л.В.

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕРИКЖАНА АБДИНУРОВА

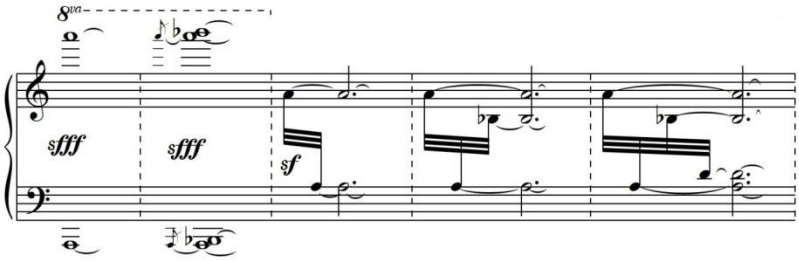
Фортепианное творчество казахстанского композитора Серикжана Абдинурова представлено концертными пьесами, ставшими результатом творческого поиска композитора, выразившего свои художественные замыслы не только с помощью распространенных средств музыкальной выразительности, но и посредством обращения к нетрадиционным формам нотации, которые можно отнести к частично «недетерминированным» или «индетерминированным» (от лат. indeterminatus – неопределенный, беспредельный). С.Абдинуров умело сочетает их с традиционной музыкальной нотацией, представляющей систематическую запись нотного текста и являющейся основной формой кодификации музыки.

На примере фортепианных сочинений С.Абдинурова рассмотрим некоторые разновидности нетрадиционной, экспериментальной нотации, включающие в себя различные неунифицированные формы письменной фиксации музыки. «Едва ли не каждая нетрадиционная нотная запись становится своего рода авторской подписью, которую невозможно подделать» [2, 155]. Кроме того, нужно учитывать, что «любой авторский текст состоит из двух составных частей: объективно-композиционной и субъективно-интерпретаторской» [5,192]. В этой связи целесообразен комплексный подход, при котором «нотация является наглядным отражением ментальности композитора» [2, 75], его стиля и художественного замысла, а функционирование музыкального произведения происходит в системе «композитор - нотный текст - исполнитель - слушатель», а значит, тесно связано с вопросами интерпретации.

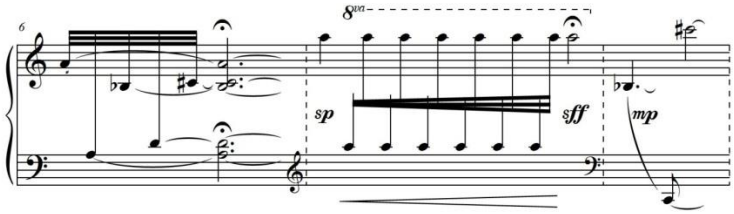
Излюбленная тематика С.Абдинурова - историческая. «Его сочинения… отличаются сильнейшей тягой к корням. В них звучит древний, доисламский Казахстан, который еще не был и не назывался Казахстаном как таковым» [8]. Например, образное содержание фортепианного произведения «Огыз-наме» («Летопись огузов») связано с эпической летописью XIII в., свидетельствующей о победе огузов над печенегами; «Фараб - Отырар» написан под влиянием истории древних поселений, датируемых началом нашей эры. Названные «произведения, навеянные величественностью и мистической силой этих исторических памятников» [4], существуют не только в фортепианной версии, но и еще как часть репертуара для баяна. Продолжая рассматривать историческую линию в образной сфере фортепианной музыки С.Абдинурова, нельзя не отметить использование композитором народных жанров. Например, «Прелюдия» написана в стиле жоктау (плач по убиенным), так как здесь нашли свое отражение трагические декабрьские события 1986 года в Алма-Ате.

К нетрадиционным формам нотации, к которым обращается С.Абдинуров, можно отнести следующие:

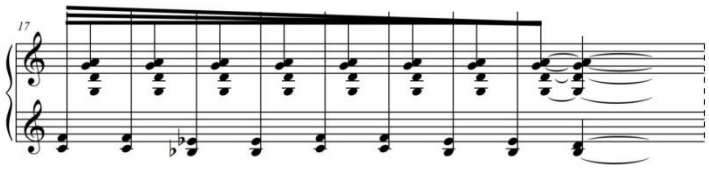
1. Условность в делении на такты и отсутствие музыкального размера как, например, в произведении «Туран» [1, 22]:



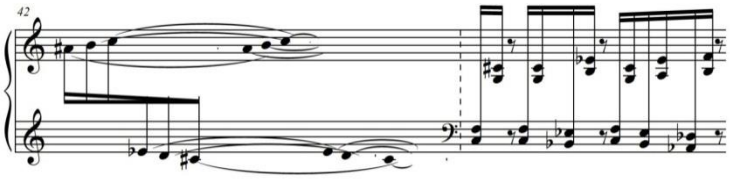
2. Совмещение нарастания силы звука и ускорения движения с использованием правой педали («Туран» [1, 22]):



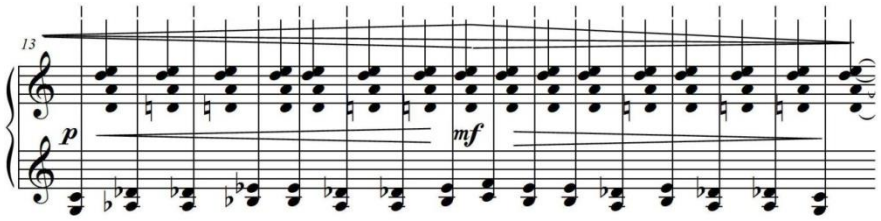
3. Совмещение затихания звука и замедления движения контролируемого эстетическим вкусом исполнителя и его интерпретацией как, например, в «Огыз-наме» [1, 32]:



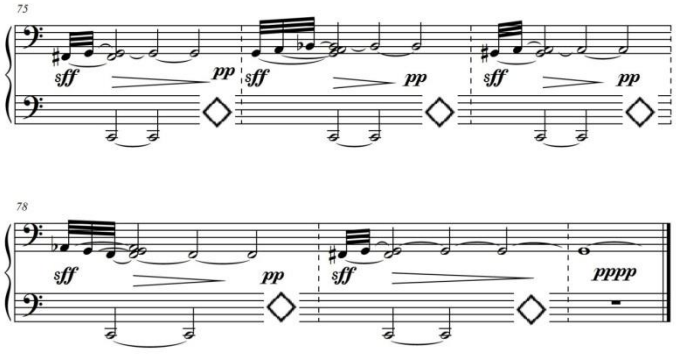
4. Колористические звуковые «пятна» без соблюдения строгой длительности нот, с участием правой педали («Туран» [1, 26]):



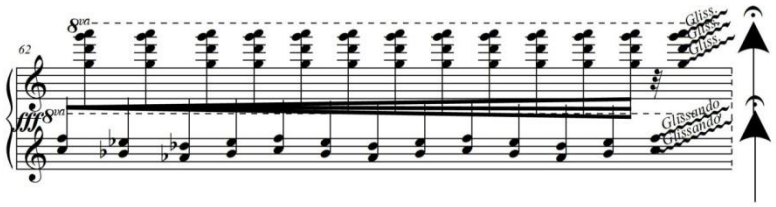
5. Объединение чередующихся нот с целью их фразировки следующим образом («Огыз-наме» [1, с.33]):



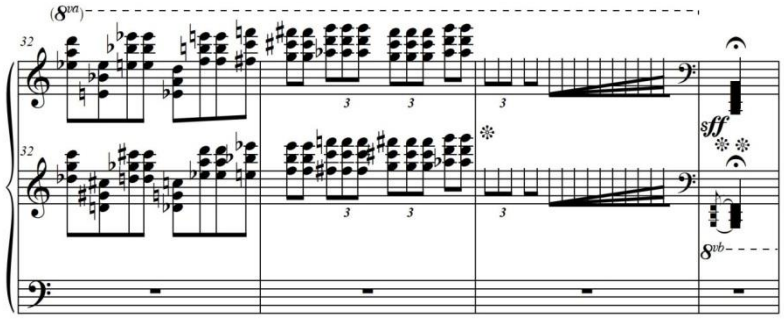
6. Использование ударов рукой по струнам рояля для достижения мистического эффекта таинственного дыхания («Туран» [1, 30]):



7. Свободное сочетание постепенного ускорения и замедления с постепенным нарастанием и затиханием звука как, например, в «Огыз-наме» [1, 32]:
8. Сложное «многослойное» глиссандо - скольжение, которое нужно исполнять после аккорда, вверх по клавиатуре по свободно выбранным клавишам, стремительно («Огыз-наме» [1, 38]):
9. Свободный выбор звуковысотности в пассаже как, например, в «Прелюдии» [1,41]. (Подобные формы записи недетерминированной (любой) высоты в заданном ритме были использованы и ранее, например, А.Шенбергом в Sprechstimme [2, 20], С.Губайдуллиной в произведении «Семь снов» [2, 254]):

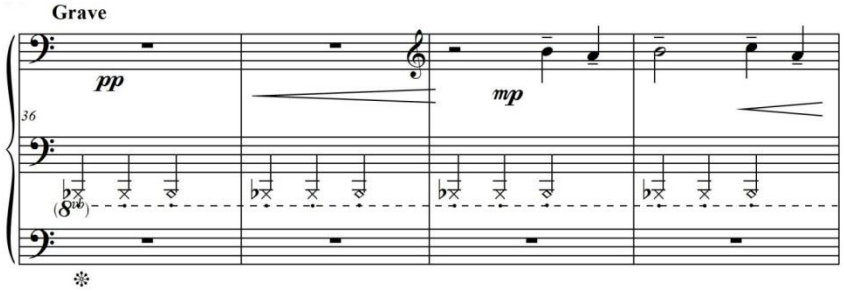


10.Обозначение приблизительной высоты звука в указанной зоне крестиками.



.

Аналогичную форму записи можно встретить в вокальных произведениях западноевропейских композиторов А.Шенберга, П.Булеза, М.Кагеля, Д.Лигети и других. К ней обращались для передачи полупения-полуговора. В «Прелюдии» С.Абдинурова [1,42] такая запись характеризует качество звука – глухого и ритмичного, ассоциирующегося с биением сердца:



Исполнение нетрадиционных форм нотной записи предполагает оперирование богатой звуковой палитрой инструмента с учетом особенностей и акустики зала. Серикжан Абдинуров готов «доверить свое дитя исполнителю» [6]. В своих фортепианных произведениях он предоставляет пианисту-интерпретатору довольно большую свободу. «Интерпретаций недетерминированной нотации может быть, по сути, бесчисленное количество: при каждом новом прочтении записанная нотационная структура будет иметь новую реализацию» [2, 24]. Она зависит от исполнительской школы, профессиональных требований, психологических факторов (темперамента и эмоционального восприятия музыки), индивидуальности и физиологии исполнителя (особенностей его игрового аппарата, уровня развития фортепианной техники). «Исполнитель постигает произведение, которое ему предстоит исполнять, так же как слушатель, - в индивидуально-неповторимом виде» [5,37].

Вопросы исполнительской интерпретации и восприятия слушателем фортепианной музыки С.Абдинурова целесообразно рассматривать в комплексе со смежными видами искусств. Например, фрагмент его «Прелюдии» органично дополняет звуковой фон в документальном фильме режиссера Калилы Умарова «Таушен» («Тәушен»), снятого на студии Казахтелефильм в 1989 году. В нем рассказывается о трудном жизненном пути женщины-кюйши, казахских обычаях, народном быте [7].

Музыкальный язык в фортепианных произведениях С.Абдинурова складывается из смелых звукосочетаний с преобладанием кварто-квинтовых созвучий, характерных для казахской народной музыки, ассоциирующихся с цветом, сменой настроений, отражающих различные чувства и эмоциональные состояния. В этом аспекте художественный мир

фортепианной музыки С.Абдинурова перерекликается с сюжетами картин, например, Алпысбая Казыгулова - известного казахстанского художника, работающего в жанре абстракционизма и сюрреализма. Его картины очень современны и в то же время пронизаны народным духом, любовью к Родине, уважением к Матери-Земле. Среди них - «Шелковый путь», «Великий шелковый путь», «Ловля лошади», «Ночь», «Кочевка на летнее пастбище», «Серый день», «Горная тропа», «Встреча», «Степной диалог», «Осень», «Путешествие», «Жаркий день», «Дыхание весны», «Вечер», «Степная мелодия», «Кочевники», «Туман рассеивается», «Степь», «Утро», «Родник» [3]. С.Абдинуров считает, что его слушателем «должен быть человек интеллектуальный. Он должен знать повороты казахской истории, чтобы услышать их отражение в музыке» [8].

Итак, составные части многогранного процесса функционирования музыкального произведения в системе «композитор - нотный текст - исполнитель - слушатель» находятся в неоспоримом взаимодействии. Процесс творческого поиска С.Абдинурова выразительных средств для передачи художественных образов в фортепианной музыке связан с казахской национальной историей и традициями в исполнительстве на народных инструментах. Нотная запись, используемая С.Абдинуровым в фортепианных сочинениях, обладает информативностью традиционной нотации, которую композитор дополняет нетрадиционными формами. Это является свидетельством эволюции музыкального мышления композитора, где новые музыкальные замыслы требуют новой нотации, а исполнителю предоставляется больше творческой свободы.

Литература:

1. Әбдінұров С., Әбдінұров Ә. Әбдінұр. Хрестоматия. Балалар мен жас өспірімдерге арналған фортепианолық шығармалар. Құраст., ред. Л.В.Латышова. - Астана, 2012.108 с.
2. Дубинец Е.Знаки звуков. О современной музыкальной нотации.- Киев, Гамаюн, 1999. 310 с.
3. Живопись в Казахстане. Электронный ресурс: http://www.kazgulov.kz/
4. Кадыров Б. Кюй для баяна// Казахстанская правда от 19.05.2005. Электронный ресурс: http://www.kazpravda.kz/print/1116452272
5. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236 с.
6. Пархоменко М. Музыка не отпускает//Казахстанская правда от 11.11.2000. Электронный ресурс: http://www.kazpravda.kz/print/1006111186
7. Таушен. («Тәушен»). Документальный фильм режиссера Калилы Умарова. Электронный ресурс: http://kalilafilm.kz/index.php/ru/derekti-film-onlajn-eng-2
8. Тулеулова Ш. Вдохновение приходит во время творчества//Актюбинский вестник от 21 июня 2012. Электронный ресурс: http://www.avestnik.kz/?p=18881

Mosienko Dina

ACOUSTICAL PERCEPTION OF A HARMONIC VERTICAL IN THE COURSE «JAZZ SOLFA»

Мосиенко Д.М.

СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ В КУРСЕ «ДЖАЗОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО»

XX век, обозначивший очередной рубеж в музыкальной истории, отмечен созданием принципиально иной музыкальной системы, для которой характерны новые концепции творчества и новый комплекс средств выразительности. Современная музыкальная практика потребовала существенного пересмотра вузовских программ теоретических и практических курсов с целью ориентации, направленной на изучение её сложнейших художественных процессов: звуковысотной системы, ритма, тембровых и фактурных координат. Всё выше изложенное относится и к сольфеджио.

Одной из особенностей музыки XX века является становление новых принципов вертикальной организации – структурных, пространственно-временных и т.д. «Строгая система согласования голосов на основе универсальной модели – терцового аккорда, эстетически нацеленная на внутреннее единство вертикальной структуры, утрачивает свою значимость», - пишет Л. Дьячкова [2,16] «Эмансипация» диссонанса обусловила появление сложной и богатой аккордики в академической и неакадемической (джазовой) музыке, слуховое освоение которой составляет одну из важнейших задач сольфеджио.

Гармоническая вертикаль современной академической музыки подробно рассмотрена в учебных пособиях виднейших российских учёных – Ю. Тюлина, Н. Гуляницкой, Л. Дьячковой и др. Однако систематизация джазовой аккордики к настоящему времени так и не создана. В существующих российских пособиях по джазовой гармонии не охвачены все разнообразные вертикальные структуры джазовой музыки [6, 7, 8]. Очевидно, что создание терминологии, систематизации и специальных пособий по джазовой гармонии – дело первоочерёдной важности.

Отметим, что слуховое восприятие гармонической вертикали в курсе «Джазовое сольфеджио» имеет особые трудности. В первую очередь это связано с тем, что вертикальная организация в джазе достаточно сложна и представлена она аккордами с побочными тонами (часто встречающиеся в стиле «swing»), аккордами расширенной терцовой структуры (особенно характерны для «cool jazz»), аккордами с двойными тонами (блюзовые произведения), кварто-квинтовые созвучиями («cool jazz» и «new jazz»), целотоновыми образованиями и кластерами («new jazz») и т.д. Таким образом, в джазе в полной мере представлен разнообразный гармонический комплекс, характерный и для академической музыки XX века. Такое многообразие джазовой гармонии требует от педагога чуткого отбора аккордов для слухового усвоения.

При изучении джазовой аккордики представляется целесообразным использовать классификацию аккордов, предложенной Н. Гуляницкой: это моноаккорды (аккорды с побочными тонами, одноинтервальные структуры и т.д.) и полиаккорды. «Для моноаккорда характерно такое объединение звуков, которое образует монолитное гармоническое ядро, организованное по тому или иному интервальному принципу» [1,33]. Моноаккорды подразделяются на одноинтервальные аккорды (терцовые, квартовые, квинтовые гармонии и т.д.). «Полиаккорд – это такое комплексное созвучие, …составляющими элементами которого являются аккорды, имеющие в рамках целого конкретную схему взаимосвязей» [1,50]. Полиаккорды, в свою очередь, подразделяются на однородный (терцовый, нетерцовый) и на неоднородный комплекс, в котором ясно ощущается самостоятельность составляющих его частей. Восприятие моноаккордов значительно доступнее для студентов, поэтому этот класс необходимо рассматривать как первую ступень в слуховом восприятии гармонической вертикали джазовой музыки.

Отметим, что единой методики слухового постижения аккордики современной музыки к настоящему времени нет. Так, в российской сольфеджийной школе наблюдается стремление к развитию гармонического слуха на основе ладовых функциональных связей. Виднейший теоретик Ю. Холопов писал: «По-видимому, нет другого способа радикального решения проблемы, кроме слухового освоения высотных структур XX века на ладотональной основе» [3,66]. Однако, по мнению М. Карасёвой, со второй половины XX века «явственно проступили черты несоответствия традиционной методики гармонического сольфеджио запросам музыкальной практики. В современной академической, как и в «лёгкой», особенно джазовой музыке, одну из ведущих ролей стали играть новые – по отношению к классико-романтической музыке – структуры гармонических вертикалей» [4, 153]. В российской методике развития гармонического слуха, таким образом, стали ощутимы две серьёзные проблемы: определение фонизма того или иного аккорда вне контекста гармонической последовательности и сложности освоения аккордов нетерцовой структуры. В зарубежных сольфеджийных школах эти проблемы преодолеваются, с одной стороны, благодаря меньшему изучению ладофункциональности, а с другой – более ранним началом изучения отдельных аккордов.

М. Карасёва предлагает решение проблемы слухового постижения вертикали применением двух способов – аналитического и синтетического. Автор этой методики предупреждает о должном сохранении баланса и гибким переключением способов с одного на другой.

Аналитический способ включает в себя следующие упражнения: вслушивание в звучание обертонов аккорда и вслушивание в звучащий аккорд с внутренней подстройкой к

каждому из его звуков. Синтетический же способ выражается в стремлении восприятия целостного образа аккорда, с подключением субмодальных характеристик и метафор (например, Большой мажорный септаккорд – это «яркий», «жаркий» аккорд (субмодальная характеристика), а также «солнечный летний день» (метафора). Предложенное М. Карасёвой решение проблемы, несомненно, эффективно – автором настоящей статьи данная методика успешно используется на уроках «Джазовое сольфеджио». Добавим также, что эмоциональное восприятие гармонии активизирует творческое мышление, необходимое для будущего джазового исполнителя-импровизатора, формирует его собственный «атлас эмоциональных реакций».

Для успешного освоения того или иного аккорда необходимо также отработать комплекс певческих упражнений. Например, играть аккорд и петь составляющие его звуки в тесном и широком расположениях; играть и петь аккорд в различных мелодических положениях; играть аккорд и петь его основной тон; играть и петь аккорды со сменой наклонения (мажорного на минорный и наоборот) и т.д.

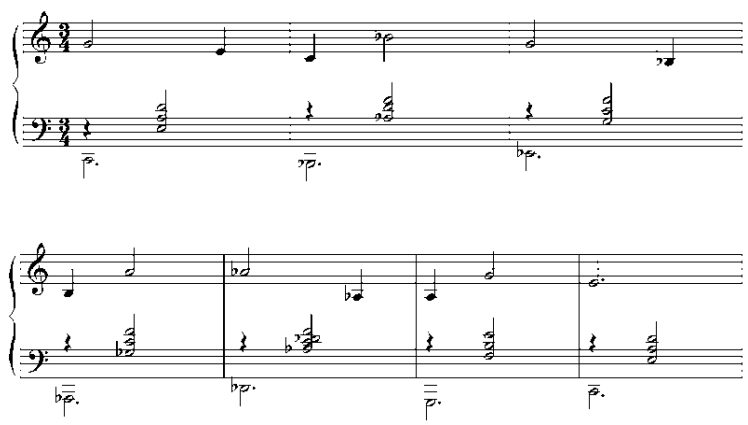
Рассмотрим горизонтальные связи гармоний. Отметим, что слуховое освоение аккордов в существующей сольфеджийной методике в основном опирается на хоральный склад, что значительно ограничивает развитие гармонического слуха. Формирование эрудированного профессионала не может быть достигнуто без слухового восприятия и других фактурных выражений гармоний джаза – «Блуждающего баса», например. Здесь также будет полезен метод психотехники М. Карасёвой – «расширение и сужение слухового «окна».

Упражнение на «расширение слухового «окна» направлено на активизацию внимания студента слышать многоголосную ткань с переменным количеством голосов (как в аккордовой последовательности, так и в диктанте). Упражнение на «сужение слухового «окна» связано с техникой селекции внимания. Выполняя это упражнение, студент вслушивается в один из голосов многоголосия, проверяя, двигается он или нет. Таким образом, систематическое выполнение упражнений на «расширение и сужение слухового «окна» поможет снять проблему слухового восприятия фактуры, отличной от четырёхголосного хорального склада.

Не менее важным представляется и стилевое воспитание гармонического слуха джазового музыканта. Известно, что и звуковысотная, и метроритмическая системы джаза исторически изменчивы, зависимы от индивидуальной творческой манеры того или иного джазового музыканта. Курс сольфеджио, соответственно, должен быть построен на основе историко-стилистического подхода. Будущий выпускник должен обладать широким музыкальным и общекультурным кругозором, уметь слышать и понимать логику музыкальной мысли различных стилей, начиная от раннего архаического джаза и заканчивая более поздними направлениями, такими, как, например, кул-джаз, фольк-джаз и эйсид-джаз.

Впервые идея стилевого воспитания слуха в вузе была рассмотрена А. Островским в диссертационном исследовании «Восприятие музыки и задачи воспитания слуха» (1946). Впоследствии проблемы стилистического метода построения курса сольфеджио поднимались в работах Л. Масленковой «Стилистические основы мелодического диктанта», З. Глядешкиной «Проблемы стилевого воспитания слуха (дирижерско-хоровой факультет)», «Преподавание сольфеджио на эстрадно-джазовых факультетах» Т. Магницкой и др. В современной музыкальной педагогике историко-стилевой подход используется в изучении и других теоретических дисциплин вуза: курсе анализа музыкальных произведений («Формы музыкальных произведений» В. Холоповой), полифонии («Полифония» Т. Дубравиной), гармонии («Гармония. Программа для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов» Т. Лейе) и т.д. Таким образом, выработка навыка стилевого слышания гармоний является одной из главных задач в воспитании музыкального слуха джазового исполнителя. В этой связи полезно обратиться к опыту Т. Магницкой, которая предлагает изучение кластеров на полистилистических произведениях Ч. Айвза и О. Питерсона, изысканных пентатонических структур – на примере композиций Х. Хенкока, Б. Тейлора и др. [5]. Добавим, что курс джазового сольфеджио значительно обогатят произведения Б. Эванса, в которых широко представлена аккордика расширенной терцовой структуры с побочными тонами. Эти гармонии создают особую прозрачную краску, характерную для прохладного джаза в целом

Очень рано **Б. Эванс**



Необходимым условием при слуховом освоении гармонической вертикали является выработка ассоциативных связей. «Только на основе учёта подобных отношений возможно безошибочное отнесение прослушанного фрагмента или целого произведения к определённому стилистическому направлению в области джаза», - пишет Т. Магницкая [5, 110]. Для успешного решения данной проблемы требуется так называемый фактор исторической изменяемости (термин Ф. де Соссюра), который может принимать самые разнообразные формы, в том числе, ритмические.

Для джаза характерна сложнейшая многоплановая ритмическая структура. В соответствии с основными историческими этапами развития джаза, возможно следующее изучение материала: предджазовая американская музыка, чикагский стиль, свинг, современный джаз. Синкопированный и пунктирный ритм широко представлены в спиричуэлах и блюзах, начальное ознакомление с полиритмией также происходит при изучении жанра регтайм в архаического джаза. Ритм-исполнительская манера свинг, основанная на постоянных опережающих или опаздывающих отклонениях ритма мелодии от опорных долей, а также *приём мотивной ротации* характерны для чикагского стиля и стиля свинг. Изучение музыкального языка би-боп, первого направления современного джаза, знакомят учащегося с таким характерным ритмическим средством стиля, как офф-бит (*англ.* off beat – не в долю). Сложные и тонкие полиритмические сочетания характерны для «кул-джаз» (*англ.* cool – прохладный). Видный представитель стиля кул, Д. Брубек, одним из первых вводит в лексикон джаза переменные и смешанные метры и размеры (в размере 5/4 написана знаменитая пьеса «Давай попробуем на пять», в размере 7/4 - «Голубое рондо»). Не менее интересен и такой жанр кул-джаза, как босса-нова (*португ.* bossa nova – новое увлечение), основанной на характерной двуплановой полиметрической структуре: основному метру 4/4 контрастируют размер 8/8 (3+3+2|2+3+3).

Знание ритмических особенностей основных джазовых направлений, несомненно поможет учащемуся верно определить тот или иной музыкальный стиль. Таким образом, ритм подскажет разгадку «стилистического кода» произведения.

Итак, курс джазового сольфеджио, направленный на воспитание стилевого слухового восприятия гармонической вертикали, значительно обогащает кругозор студента, а также формирует умение глубоко постигать то или иное джазовое направление.

Литература:

1. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М., 1984
2. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994
3. Енько Т. Современная тональная музыка в вузовском курсе сольфеджио // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 110. Методика преподавания сольфеджио. М., 1991
4. Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. М., 2009.
5. Магницкая Т. Преподавание сольфеджио на эстрадно-джазовых факультетах. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 110. Методика преподавания сольфеджио. М., 1991
6. Рогачёв А. Систематический курс гармонии джаза. М., 2000
7. Чугунов Ю. Гармония в джазе. М., 1988
8. Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза. М., 2006

Murzakhmetov O.

NATIONAL IDENTITY VOCAL AND CHORAL WORKS OF MUKHAMEDJANOVA

Мурзахметов О.

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С.МУХАМЕДЖАНОВА

Творчество народного артиста КазССР и СССР, лауреата гос.премии композитора Сыдыха Мухамеджанова является одной из ярчайших страниц в истории казахской музыки. Охватывая многие жанры, а в некоторых из них являясь «первопроходцем» (в жанрах комической оперы и оратории), биография и произведения Мастера стали объектом изучения многими музыковедами Казахстана. Такие корифеи казахстанского музыкознания, как доктор наук С.Кузембаева, кандидаты искусствоведения М.Ахметова, Н.Кетегенова, Ж.Ордалиева, Т.Егинбаева и др. не раз обращались в своих очерках, статьях и докладах к изучению жизненного и творческого пути этого выдающегося музыканта.

Глубоко национальный композитор, как верно отмечает М.Ахметова, «В жизни народа он ищет сюжеты для произведений, в творчестве народа черпает материал для своих сочинений. В произведениях С.Мухамеджанова наиболее полно отражено то неповторимое своеобразие, которое заложено в древней, самобытной культуре народа» [1, 93].

С.Мухамеджанов с раннего детства впитывал в себя как неиссякаемый источник звуки родной музыки. Как вспоминал сам композитор: «Семья наша была музыкальная. Отец играл на домбре и кобызе. Мать хорошо пела. Отец часто аккомпанировал ей. Семейный дуэт доставлял мне большое эстетическое удовлетворение. «Прекрасная певица», «Той бастаушы» – говорили о матери. Она была грамотная, владела русским языком (в те годы это было редким явлением). Мать оказала сильное влияние на меня, привив горячую любовь к искусству и всячески поощряла мое увлечение в этой области» [цит. по 1, 94].

Воплощая в себе преемственность поколений, продолжая заложенное основоположниками А.Жубановым, Е.Брусиловским, Л.Хамиди, М.Тулебаевым и т.д., С.Мухамеджанов и сам становится основателем новых жанров в казахской музыке – он автор первой национальной комической оперы, первой казахской оратории, а также жанра концерта для голоса с оркестром. Эти произведения также ярко отражают национальную самобытность композиторского почерка Мастера, свидетельствуя о том, что, «уже начало пути композитора было ярким и судьбоносным» [2, 6].

Следует отметить, что вся музыка С.Мухамеджанова является национально самобытной. Об этом свидетельствует высказывание Ж.Ордалиевой: «Самым определяющим в даровании мастера является ярко выраженная национальная почвенность музыкального языка. В его творчестве глубоко претворена природа традиционного музыкального мышления, и на всех урвнях произведения – идейно-содержательном, сюжетно-композиционном, системы образов и музыкального языка в целом – прослеживаются преемственные корни с казахскй музыкой. Когда композитор прибегал к цитированию фольклорных источников (что не столь характерно для его творческого метода), его оригинальная музыка всегда органично соотносилась с ними, т.к. была нерасторжимо связана с народным мелосом» [3].

Доминантной областью творчества С.Мухамеджанова является оперное искусство. Им написано 3 оперы и 2 незавершенные – в самом начале творческого пути и самое последнее произведение, над которым он работал перед смертью. Много лет художник работал в содружестве с оркестром народных инструментов, для которого он написал поэмы, симфонические увертюры и т.д. Но особенно ярко природный мелодический дар проявился в его вокально-хоровом творчестве. В этой связи уместно привести слова М.М.Ахметовой: «Поэтика стиха, ее звучность, таящая в себе огромные интонационные богатства, эффективно используется в вокальном творчестве композитора. Этими характерными чертами отличаются все его вокальные, вокально-симфонические и оперные произведения» [4].

Итак, данная область представлена крупными формами в жанрах кантаты, оратории, концерта для голоса с оркестром, а также камерными сочинениями – песнями, романсами, как сольными, так и хоровыми. Основатель жанра оратории, композитор написал немалое количество произведений вокально-симфонической музыки. Это «Поэма о Ленине» для хора и оркестра, сл.Н.Шакенова (1962), «Ленин туралы кантата» для хора и оркестра, сл.М.Макатаева (1964, 2-ая ред. 1978 г.), «Родина моя», кантата для хора а-капелла, 1-ч, сл.С.Мауленова (1970), «Табиғат», поэма для солиста и хора а-капелла (1970), «Времена года», кантата для хора,

сл.Абая (1975), «Торжественная кантата» для баритона и оркестра, сл.К.Шангытбаева (1977), «Біз коммунистерміз», песня для солиста с оркестром (1980).

Наиболее значимым произведением среди них является оратория «Голос веков» (1960), историческая значимость которой заключается в том, что это первое сочинение подобного жанра в истории казахской музыки вообще. Состоящая из 8-ми частей композиция представляет собой описание исторического пути казахского народа – начиная с XVIII века до советского периода. Основным идейным направлением в содержании является показ в противопоставлении двух контрастных образов – тяжелая жизнь в прошлом, полная войн, сражений за Родину и независимость, а также светлая счастливая жизнь в мире в советское время.

Одной из обязательных сторон любого художественного творчества является то, что оно, как правило, направлено на отражение происходящих событий и идеологии своего времени. А в кантатно-ораториальной музыке хотя бы одна часть всегда посвящалась странице из «темной, трагичной» истории народа и контрастный показ счастливого настоящего людей, проживающих в эпоху социализма [5]. Историческое объяснение такой трактовки дает академик С.Кирабаев: «...коммунистік партия мәдениетті дамыту саласына көңіл бөліп, шығармашылық адамдарын идеологияны нығайтуға пайдаланды, оларды жаңа қоғамдық құрылыстың артықшылығын суреттеуге, осындай заман орнатқан партия, ел басшыларын жырлауға бағыттады» (... коммунистическая партия уделяла большое внимание развитию культуры, используя творческих людей для укрепления идеологии, направляя их творчество на возвышение нового общественного строя, воспевание партии, вождей, построивших такую совершенную эпоху) [6, 12].

Так, несмотря на то, что композиторы советской власти следовали идеологическим требованиям своей эпохи, сумели в своих сочинениях отразить исторические реалии своего народа, вдохнув в нее сугубо этнический колорит с помощью средств музыкальной выразительности, характерных только для родной культуры, которую С.Мухамеджанов знал изнутри. Так, особую национальную характерность оратории «Голос веков» придает использование мотива исторической песни «Елім-ай» (III ч. и финал), образа *жырау* – представителя сугубо традиционного вида исполнительства, национального жанра *терме*, имитирование европейскими инструментами звуков народной домбры (в I ч.), обрядового жанра *бесік жыры* (в V ч.). Таким образом, в произведении, написанном в пик советской власти, отражаются все виды национального творчества казахского народа, несмотря на современную подачу. И именно это позволяет настоящему сочинению сохранять свою художественную ценность по сегодняшний день.

Еще одним источником национального своеобразия творчества является обращение к поэзии и музыке великого Абая. Так, 4-частная кантата для хора «Времена года» на слова поэта (1975) и цикл песен на стихи Абая, включающий «Жарқ етпес қара көңілім не қылса да», «Өзгеге көңілім тоярсың», «Қақтаған ақ күмістей кең маңдайлы», «Ғашықтың тілі – тілсіз тіл» и др. Глубокая философская поэзия, оригинальная музыка великой личности не раз вдохновляли С.Мухамеджанова на создание истинно национальных опусов.

Музыкальные полотна С.М., созданные во всех ведущих жанрах значительно обогатили искусство Казахстана. Он вошел в историю казахской культуры как плодовитый и талантливый художник, воплотивший в своей многокрасочной звуковой палитре значительные идеи и образ прошлого и настоящего родного народа

Таким образом, признанный классик казахской музыки, который, как отмечает профессор С.Кузембаева, «вошел в историю казахской культуры как плодовитый и талантливый художник, воплотивший в своей многокрасочной звуковой палитре значительные идеи и образ прошлого и настоящего родного народа» [7, 129], несмотря ни на какие политические, идеологические препятствия своей эпохи, сумел воплотить в своем творчестве истинную суть казахской музыки. Преемник национального искусства, он обозначал свои позиции на выездном заседании Секретариата СК СССР в Алма-Ате следующими словами: «… Национальная самобытность – не самоцель, а одно из средств конкретного выражения передового идейного содержания. Все мы, композиторы Средней Азии и Казахстана, должны чувствовать глубокие процессы, проходящие в народном быту, где встречаются и сливаются, обогащая друг друга, элементы братских национальных культур народов Советского Союза. Мы обязаны слышать все это, постоянно расширять, обогащать интонационную сферу своей музыки, не теряя при этом национальной характеристичности ее» [цит. по: 1, 107].

Литература:

1. Ахметова М.М. Источник радости // Композиторы Казахстана. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 148 с.

2. Ордалиева Ж.С. Воплощение народного мелоса // Казахстанская правда. – 23.09.2004. – с.6.

3. Ордалиева Ж.С. Сыдык Мухамеджанов. // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: Алматы-Болашак, 2012. – Т.1. – 360 с., С.187-206.

4. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962. – 308 с.

5. Казахская кантатно-ораториальная музыка в контексте идеи независимости // Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идесы. – Алматы: Print-express, 2011. – 565 с.

6. Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет. 1-кітап. – Алматы: Signet Print, 2009. – 364 с.

7. Кузембаева С., Егинбаева Т. Лекции по истории казахской музыке. – Алматы: Таймас, 2005. – 232 с.

Мырзақұлова Ү.Ж.

ТӨКПЕ КҮЙЛЕРДІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ РЕПЕТУАР ТАҢДАУДАҒЫ РӨЛІ

Myrzakulova Urlay

KYUIS FEATURES AND THEIR ROLE IN THE CHOICE OF REPERTOIRE

Домбыра аспабы сабағының жұмысын ұйымдастыру кезеңінде қойылатын басты талап – репертуар таңдау. Репертуар бүгінгі өмір деңгейіне сай терең мазмұнда, көркемдік педагогикалық талапты қанағаттандырарлықтай дәрежеде және оқушылардың жас ерекшеліктеріне, аспапта ойнау мүмкіндіктеріне сәйкес болуы тиіс. Демек, мұғалім репертуарға шығармашылық тұрғыдан келіп, оның идеялық-эстетикалық мәнін, көркемдік ерекшелігін дұрыс ашып таныта білгенде ғана оқушылардың терең сезініп, дұрыс түсіне білу қабілеті дамып, дүние танымы кеңейе түседі. Репертуар іріктеуде бірімен-бірі тығыз байланысты бірнеше мәселеге көңіл аударған жөн.

Олардың бірі – ойналатын музыкалық шығарманың мазмұны мен көркемдік ерекшелігі. Бұған репертуардың жан-жақталығы саяды. Онда қазақ халқының ән-күйінен бастап, композиторлардың шығармалары және орыс, дүние жүзі классиктерінің туындылары кеңінен қамтылып, ал іріктелген шығармалар тақырыбы, құрылысы, тілі, жанрлық ерекшелігі жағынан жан-жақты болып келуі тиіс. Сонымен қатар, ойналатын әрбір шығарманың тарихына, жанрына, авторына жіті назар аудару керек.

Төкпе күй мектебінің тоқсан түрлі стилі бар. Бірақ бәрінің де отаны – Қазақстанның батыс өңірі. Соның ішінде ерекше сипат алып, ала-бөле өскен өңірі – біз тұрып жатқан Атырау бойы қос өзен аралығы, Нарын топырағы. Бір қарағанда өнердегі Құрманғазы нағыз бақытты адам. Өйткені оның артында қыруар шәкірті қалды. Оншақты жас үлкендігі бар Дәулеткерейді төкпе күй мектебінің өкілі десек те, ол жанға жайлы көңіл күй әсерлерін дүниеге әкеліп, күй өнерінде аты қалды. Ал одан кейінгі Баламайсан, Түркеш, Соқыр Есжан, Дина, Ерғали, Мәмен, Сейтек, Меңетай, Шора, Көкбала, тағы-тағы күйшілер Құрманғазының қасына еріп, құдіретті өнердің мың сан құпияларын үйренді, музыкалық мұрасын меңгеріп, біздің заманымызға жеткізді. Бұл шамамен XIX ғасырдың екінші жартысы, XX ғасырдың алғашқы ширегі, негізінен отызыншы жылдарға дейінгі кезең еді. Бұл шамада Нарын бойында төкпе күй өнері аса қатты дамыды.

Домбыра аспабында орындалатын шығармалар қазақ халқының халық күйлері, оның ішінде төкпе күйлер болып табылады. Сол себепті қазақтың төкпе күйлерінің маңызы өте зор. Мысалы, Құрманғазының «Ақсақ киік», «Алатау», «Балбырауын» , «Адай» күйлерін алуға болады.

Төкпе күйлердің өзі ішкі мазмұны мен орындалу, тартылу әдіс-тәсілдеріне орай, түрлі салаларға бөлініп, жеке-жеке қалыптасқан, бір-біріне ұқсамайтын, әртүрлі орындаушылық мектептерді құрайды. Мұндағы әр мектептің өзіндік саусақ басу, қағыс қолдану әдістері бар. Мысалы, Құрманғазы мен Дәулеткерейдің орындаушылық үрдістері бір-біріне мүлде

ұқсамайды. Дина күйлері де айрықша мектеп құрайды. Сыр бойының, Маңғыстау өңірінің күйлері де өзіндік орындаушылық дәстүр түзеп, айрықша құрылымдық, орьндаушылық мәнерлерді байқатады.

Әрбір халықтың тарихында адамға жақсы әсер беріп, жүрегін оятатын, ерекше сезімге бөлейтін және асқақтатып биікке ұшыратын шығармалары бар есімдер бар. Ол есім – қазақтың атақты күйшісі, туа біткен талант, дарынды, музыка мәдениетінің классигі Құрманғазы. Құрманғазының шығармашылық қызметі қазақ халқының музыкалық өнерінің дамуының біртұтас дәуірін қамтиды. XIX ғасырдың сазгері Құрманғазы сияқты, еркіндікті аңсаған, әділеттік пен мейірбандықтың үстемдік етуін көксеген, қоғамның ықыласына ешбір сазгердің шығармашылығында бөлінген жоқ. Құрманғазының ерлікке толы музыкасында тұлпардың шабысын, ерлік туралы әнін, жеңіс туралы әуенін және күреске шақырған дауысын естиміз. “Оның әрбір күйінен мықты жаратылған тұлға екенін, батырдың барлық қасиеттерін бойына жиған, еркін, иілмейтін, қайсар жан екені көрініп тұрады. Оның күйлері жоғары азаматтық деңгейде, өмірдің сарқылмас күшімен ерекшеленеді. Сондықтан да, олардың көпшілігі әсерлілігі жағынан кең құлашты және эпикалық тереңдігімен, өз кезегінде домбыра өнерінің құрылымдық принциптерін туғызды.”[2, 40]

Халқының ұлы перзенті бола тұра, Құрманғазы қазақтың аспаптық музыкасының мазмұнын өз заманымен жақындастырып, көпшіліктің мұң-мұқтажын жырлады. Құрманғазының күйлерінің мазмұны бойынша бірнеше бағдарламаға бөлуге болады, мысалы, халықтың қанымен еңген қоштасу: ”Қайран шешем”, “Қызыл қайың”, “Алатау”, “Аманбол, шешем, аман бол”.

Құрманғазы домбыраның ерекшелігін біле отырып, домбырада ойнаудың бірнеше әдістерін енгізген. Мысалы, ерлік тақырыбын қатты дыбыс алу үшін, ол оң қолының шынтағын көтеріп, бәсең дыбыс алу үшін шынтағымен домбыра шанағын басып отырған. Ол кіші секунданың гармониялық түрінің диссонансын енгізген, түрлі техникалық әдістер қолданған, оның ерекше кең қолданғаны – глиссандо әдісі. Құрманғазы идеялық мақсаттарын форманың терең сезімімен және оның заңдылықтарымен сәйкестіре білді, ал оның орындаушылық өнері бүкіл бөлшектердің өңделуімен ерекшеленеді. Құрманғазы және оның соңынан ерген ізбасарлары халқының ауыр жағдайын күйлері арқылы көрсете білді. Олардың музыкасы біреуге еліктеушіліктен гөрі, халқының шынайы да, айқын әуенді жағын ашып бере білді.

Құрманғазының музыкасы мәңгілік тірі қайнар бұлағы болып, көптеген кейінгі сазгерлер мен орындаушылардың шабыт негізі болып табылады. Құрманғазының аспаптық күйлерді өңдеу өнері оркестр үшін қасиетті шығармашылық іс болып, ұлы күйшінің жаңадан бір қырын көрсетіп, көп ұлтты тыңдарманын ұйыта біледі.

Төкпе күйлердің тағы бір топтамасын Қазанғап күйшінің шығармаларынан таба аламыз. Қазанғап эпикалық күйші. Оның күйлері қазақтың өткеніне де, бүгініне де, болашағына да терең бойлайды. Қазанғап күйлері халық тарихының артта қалған алмағайып кезеңі туралы «Ноғайлы босқыны» деп, он алтыншы жылғы патша жарлығын жарадай сезіне отырып «Жұртта қалған», «Окоп» деп күңіренеді. Қазан төңкерісінен кейінгі ел өмірінің түбірлі өзгерістерін ұлы көшке теңеп «Қызыл керуен» деп бебеулейді.

Ал, «Майда қоңыр», «Учитель», «Өтті-ау дүние», «Көкіл» сияқты күйлері өмірдің мәні мен сәні туралы, бүгін мен болашақтың қамы туралы таусыла толғанады. Қазанғаптың күйшілік болмысына ден қойғанда, оны да XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында қазақ халқының рухани әлемінде көрініс тапқан антиутопиялық ағымның, кертолғау сарынының, зар заман тақырыбының аса дарынды өкілі деп атаған жөн.

Классикалық аспаптық музыканың қалыптасуы және дамуы күйші қызметінің ауыздан-ауызға тараған дәстүрді жете игеруімен байланысты. Күйшілер әрі сазгер, әрі сол күйді орындаушылар болған. XIX-XX ғ.ғ.- домбыра дәстүрінің шарықтап дамыған кезеңі, олар Құрманғазы, Дина, Дәулеткерей, Тәттімбет, Сүгір, Қазанғап және т.б. ұлы сазгер-күйшілердің есімдерін сақтап қалған кезең.

Мысал ретінде, Құрманғазының «Сарыарқа» күйін талдап көрсек. Әрі шаттық-қуанышты, әрі жігерлі, фанфармен бір тосын алапат күшті сездіретіндей «Сарыарқа» күйінің кіріспесінің өзі кім-кімді де елең еткізетіндей әсерлі естіледі. Күй үздіксіз алға ұмтылған қуаттылығымен қазақтың дүбірлі кең даласының бүкіл тіршілік-тынысын, елдігі мен еркіндігін, қайтпас қайсарлығы мен ерлігін, құдіретті жойқын күшін танытқандай. Күй толассыз ілгері ұмтылуы арқылы дала төсінде кеудесін желге қарсы тосып, ат құлағында ойнап, құйғыта құйындатып шапқан, ертеңіне сеніммен бет түзеген, өмірсүйгіш қазақтың батырлық мінезінің

образын бергендей болады. Былайынша жайбарақат жатқан жомарт тірлікті қазақтың сары даласында тынымсыз өмір өтіп жатқанын және ол халқымыздың елдігі, ар, намыс, абыройы үшін, өмір үшін күреспен өтіп жатқанын білдіретіндей.

Күйдің осынау арындаған алаулы екпіні сарынынан тек ат шабыс, жігер, күрестерді ғана емес, түйдектелген дыбыстар қатарынан сезімге сәуле түсірер лирикалық әуен нышандарын да байқауға болады (нотамен мысалдар келтіре отырып, осы тұста музыкалық талдау жасау қажет).

Бұл күйдің қорытынды бөлігі де (кодасы) ерекше. Мұндағы тақырыпты қорытындылау, түйіндеу тұсында автор бұрын кездеспеген әдіс-амалдарды қолданады. Құрманғазы - «Сарыарқа» күйі арқылы күй құрылысына үлкен жаңалықтар ендіріп, оны орындаушылық ерекшеліктерге де езгерістер әкеліп, жалпы ұлт аспаптық музыкамыздың одан әрі дамуына зор үлес қосқан адам.

Дәулеткерей(ел ішінде Бапас атанған)-философиялық дүние танымы терең,ойшыл композитор.Ол қазақтың аспаптық музыкасында лирикалық күйлер бағытын қалады.Дәулеткерей жас кезінде екі күй «Қыз Ақжелең»(Ноғай руынан шыққан талантты домбырашы Ақбола қызға арналған)және «Қосалқа»күйлерін шығарды.Бұл күйлерде нәзік психологиялық әйелдер образын сомдаса,кейін шығарған «Қоңыр»,»Көркем ханым» күйлерінде сыршыл көңіл күйді бейнелейді.

Дәулеткерей Мүсірәлі күйшімен кездесіп,одан көп сабақтар алады.1854 жылы Ордаға шет елден музыканттар келіп концерттер қояды.Осы концертте Дәулеткерей Шигай ұлына ұнағаны скрипка аспабы мен арфа. Бұдан кейін өзінің ерекше жаңа темасымен, әртүрлі ойнау қағыстарымен ерекшеленетін «Ысқырма» күйі туады.

Дәулеткерей күйлерінің ішінде Құрманғазы күйшіге ұнағаны бұл «Бұлбұл» күйі еді.Күйде бұлбұл құстың поэтикалық образы бейнеленген.Күй тыныштықта жай ойлы күйде басталып,төртінші тактіден кейін бұлбұл құстың әні тақырып басталады, ал орта бөлімде қатты күшпен ойналады.

1871жылы «Салық өлген» атты жоқтау күйінде ауыр трагедиялық сезім толқынысын суреттейді. «Топан», «Жігер»күйлерінде терең философиялық толғаныс бейненеледі. Күйші композитор Батыс Қазақстан күй формаларының заңдылықтарын сақтай отырып, әрбір буынды асықпай,баппен көсіле орындайтын.Құрманғазының дауылды,екпінді шығармаларында кездесетін алатын қағыстар мен ырғақтық иірімдер Дәулеткерей күйлерінде жиі қонған қайыстай балбырап,сол өршіл синкопалық ырғақтар жұмсарып отырады.Дәулеткерей күйлерінің құрылысындағы аса дамыған бөлімі-орта буын мен кіші саға, үлкен саға орнықты көрсетілмегенімен, композитор күй желісін дамыта отырып,үлкен саға пернелеріне де барып қайтады.

Сырт көзге буырқанған алапат сезімге толы виртуозды тәсілдер жоқ сияқты болғанымен,Дәулеткерей күйлері орындаушылық тұрғыдан үлкен шеберлікті
талап етеді.Күйшінің озіндік ойнау мәнері қазақ қоғамының жоғарғы аристократиясы арасында жайылған «төре тартысы»этникасына байланысты қалыптасқан.Дәулеткерей күйлерінің оң қол ауқымы тар болып домбыраның мойны аса жоғары көтерілмейді.Күйлердің әрбір қағысы барлық саусақ пен жұдырықтың түйілген қолында артық қимылсыз жұмсақ және дәл орындауды керек етеді.Күйлерді орындағанда дыбыстың интонациялық тазалығы мен тербелісін,мелизмдер мен қағыс өрнектерін дәл сақтау қажет.

Күйші композитор Шигайұлы Дәулеткерейдің қазір қырыққа жуық күйлері белгілі .Соңғы жылдарында шығарған күйлері «Байжұма» «Бапас» «Жұмабик е»т.б. Жалпы Дәулеткерей - өнер ұлағатымен Бапас атанып, «төре күйлері», «төре тартыс» деген атауларға өзіндік із салып, өзгеше дәстүрді қалыптастырған ұлы күйші-композиторлардың бірі. Сондықтан да оның күйлерінің құрылысы, тақырып мазмұны мен образдық өрнектері өзгеше бо-лып келеді.

Мысалы, Дәулеткерейдің «Жігер» аталатын күйі - күйшінің халық тағдырын ойлап, сол кездегі қоғамдық-әлеуметтік жағдайға, отаршылдық саясатқа қарсы қыр көрсете наразылық білдіруі, тіпті өзі өскен сұлтандық ортаға да қырын қабақ танытқандай философиялық ойын білдіретін Дәулеткерей шығармашылығындағы ең шоқтығы биік туынды.

Дәулеткерей мұнда айтар ойын Құрманғазыдай тура маңдайға ұрып, көзге шұқып дегендей етіп емес, сабырлы салмақпен астарлай жеткізеді. Ол жөнінде А. Жұбанов: «Бұл күйде босана алмай, булығып жатқан алапат күш, жалыны мол жігер бар. Сірә, күйші іште тұнған наразылық сезімін, нар тәуекел деп бірден ашып тастамай, қабақпен, ыммен шымырлата жеткізген тәрізді», - деп жазады.

«Бұл күйдің атын «Жігер» деп неге қойды екен?» деп А. Затаевич әуелі сұрақ қойып ойланады да, әрі қарай өзінің топшылауын былайша білдіреді: «Егер біз жігер дегенді күш-қуат деп түсінсек, күйдің өн бойында тасып-төгіліп, кемерінен асып бара жатқан ештеңе жоқ. Оның орнына сырт көзге жай қалыптағы жігер суреті бар, яғни мұнда тақсірет көрген ержүрек жанның сабырлы да салмақты, салиқалы тебіреніс-толғанысы шаң береді».

Бұл қазақ күйлерінің ішіндегі ең ұзақ күйге жатады. Күй құрылысында тақырыпты бірнеше рет қайталауы, оны ортаңғы буында, кіші сағада дүркін-дүркін әр түрлі желіде дамуы, үлкен сағадағы екінші октаваның «ре» пернесіне баруы, төре тартыс күйлерінің құрылымдық даму жолдарына қосқан Дәулеткерейдің жетістігі деп түсінген жен. Күй тақырыбы пунктирлі ырғақпен синкопа, алты сегіздік, екі сегіздік, ширектік сияқты ноталық ұзақтықтарды қолдану арқылы дамиды. Буындар мен сағаларға бірнеше рет орала қайталап келу арқылы автор ез ойларын әр қырынан дамыта отырып, кейде өкініш, кейде сағыныш, кейде қажырлылық пен жігерлілік иіндерін жан-жақты көрсетіп, адам өмірінде күрсіністі сәттер де, қайғылы халдер де кездеседі, жарқын күндерге жеткізер даңғыл жол жоқ, бі рақ оған барар жолда халқымыздың бойындағы қажыр-қайраты мен жігері сақталуы керек дегенге меңзейді.

Кез келген күйдің тақырыптылығы өзіне тән ырғақтылық пен штрихтеріне, домбырашының оң қол қағыстарының төмен және жоғары ауысып отыруы үзілмес бірлікте болады. Мұғалімге оқушының назарын штрихтың мәнерлігін халықтық атауымен ішкі байланысуына аудару қажет. Дәстүрлі атауларының нақтылауы көркемдік бейнесінің қалыптасуында оның мәнін түсінуге ықпал етеді. Қағыстың мәнерлік мүмкіншіліктерін табу үшін күйлерді концерттерде немесе жазбалардан тыңдау керек. Музыканы тірідей тыңдау процесі педагогті де, оқушыны да қызықтырады. Олардың ортақ шығармашылық жұмысында орындаушылық әдістерді, штрихтық техниканың және шығармалардың мәнерлік ерекшеліктерін белгілеуі шығарманы терең түсінуіне әкеледі.

Қазақ музыкалық мәдениетінің үлгісін меңгерген фольклорлық-шығармашылық қызметінің эстетикалық мүмкіншіліктері әрбір орындаушының жанын жоғарғы рухани қызбалыққа толтырып қанағаттандырады. Орындаушыны көркем-шығармашылық қызметінің процесіне араластыру мен еліктіру қазақтың дәстүрлі музыкалық өнеріне жағымды бағалау қатынасын тудыртады. Жалпы білім беретін мектептің «Мұрагер» атты бағдарламасының авторлары ондағы музыкасы бойынша былай деп жазуы кездейсоқ жағдай емес: «…музыкамен қатар олардың жанына терең тарихы, поэтикалық фольклор, халық музыканттарының тағдыры мен ана тілінің байлығы кіреді. Балаларды дәстүрлі күй мен ән, айтыс пен аңыздар, ою және би әлеміне баулу олардың шығармашылық жағынан терең дамуына жетелейді…» Сондықтан қазақтың музыкалық өнерінің негізін, оның жанрлық және интонациялық ерекшеліктерін, сонымен қоса жұмыс жасау әдістерін білу заманауи музыкант-педагогтың қосымша әрі маңызды міндеттерінің бірі болып келеді. Мұнда мынаны атап өту керек, жұмыс жасау кезінде оқушылардың шығармашылық дамуына – музыка мен музыкалық аспапта орындау тәжірибесі күй тарихын, аңыздар мен ел аузындағы хикаяларды білуімен байланыстырып кешенді амалын қолдану идеясы керек. «Күй өнері – қазақ музыка мәдениетінің ең жетекші жанры. Қазақ халқының шытырман, тайғақ кешулі тарихи тағдырының ең басты куәгері, ұлттың ары мен намысын бойына сіңірген кемел өнер. Тамаша музыкалық сымбат арқылы өткен тарихтан мол мағлұмат беретін қасиетті хат.»

Репертуарды дұрыс таңдау орындау мінезіне, костюміне қарай өз халқының мәдени ерекшеліктерін айқындайды. Сонымен қатар, ол халықтың мәдени жалпы жетістіктерінің таратушысы болып табылады. Өйткені күй әрқашан жалпы адамзаттың рухани құндылықтарын сақтаушы, ал орындаушылар мен тыңдаушылары еріксіз сол құндылықтардың таратушысы болып табылады. Демек, музыка мектептерінде оқушылардың кәсіби дайындығы шығармашылық меңгеруде және қазақтың ұлттық музыкасын жеткізуде мәдениеттанушылық рөлін атқарады.

Әдебиеттер :

1. Аманов Б. Домбыра күйлерінің композициялық терминологиясы./Қазақ халқының аспаптық музыкасы/. -А., 1995
2. Есенұлы А. Күй – тәңірдің күбірі. А.:Дайк-Пресс, 1997
3. Мұхамбетова А. Қазақ күйлері синкритикалық жанр ретінде (бағдарлама типтері).-А.,1991
4. Өтеғалиева С. Ауыз дәстүрін орындаушылар есту қабілетінің ерекшеліктері.// Қазақ халқының аспаптық музыкасы./ - А.,1985.

Ostankovich Marianna

«GLADDEN ABOUT YOU»

Останькович М.А.

«О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»

Дмитрий Останькович – молодой талантливый казахстанский композитор. Яркая творческая личность. Музыка Дмитрия всегда содержательна и философски наполнена размышлениями о тонких гранях жизни. Духовная составляющая его находится в постоянном поиске возвышенного и прекрасного. Будь то, поступки окружающего человечества, явления природы, те или иные шедевры искусства… Эти чувства не оставляют композитора равнодушным и требуют сильной эмоциональной реакции на происходящее вокруг. Таким образом, творческое начало помогает «сопереживать» и в стадии музыкального воплощения претворять идею прекрасного в жизнь.

Профессиональная биография Дмитрия начинается в годы учебы и уже сегодня его фамилия занимает достойное место среди композиторов Казахстана среднего поколения. С 2003 года является членом союза композиторов Казахстана. Неоднократный лауреат и дипломант различных республиканских конкурсов. Д. Останькович – автор ряда симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений различных жанров: вокально-симфоническая поэма «11 сентября 2001 года» и «Жаворонок», «Хорал памяти жертв Беслана» и «Наурыз» для духового оркестра, «Қансонар» кюй для камерного оркестра, «Мой Казахстан» и «Отаным» для оркестра казахских народных инструментов, а также большое количество камерно-инструментальных и вокальных произведений.

Творчество – это всегда неоднозначный и сложный процесс, который вбирает в себя множество составляющих. С точки зрения физиологии, главная из них – умственное напряжение, мыслительный процесс. Так называемая работа мозга. Возможно ли, что этим ограничивается все таинство сочинения музыки? В чем же загадка такого разного видения, слышания и представления красоты звуков в их совокупности? Семь нот знает большое количество людей, многие из них музыканты, но лишь единицы могут сплести из этих известных всему миру звуков-нот полотно живого организма, живой ткани – Музыки! Наверное, для каждого творческого человека этот процесс понимается и действует по-своему. Неоспоримо лишь то, что для рождения нового музыкального начала необходимо особо одухотворенное, возвышенное настроение. Особое состояние души, разговор с ней…

Композитору Дмитрию Останьковичу, как человеку искусства, с тонкой душевной организацией, свойственна незамедлительная реакция на происходящее вокруг – переживания, волнения. Но, не все чувства можно выразить словами. Настроения – звуки, эмоции – музыка. Каждое произведение Дмитрия Останьковича – это его субъективное отражение переживаемого процесса или события. В арсенале написанных им сочинений большое количество тому примеров: «Размышление о жизни и смерти» - симфониетта для большого симфонического оркестра; «Ветры Астаны» - для большого симфонического оркестра; «11 сентября 2001 года» - поэма-реквием для меццо-сопрано, смешанного хора и большого симфонического оркестра; «О Тебе радуется» - поэма для большого симфонического оркестра; «Хорал памяти жертв Беслана» для духового оркестра; «Мой Казахстан» - песня для баритона и оркестра казахских народных инструментов, на стихи В. Правдина и К. Сарина; «Баллада о любви» на стихи В. Высоцкого, для хора акапелла; «Казахстан-судьба моя» - песня на стихи В. Гундарева для голоса в сопровождении фортепиано; «Город ангелов» для баяна; «Ветераны Родины моей» - песня на стихи Л. Галицкой и многое другое.

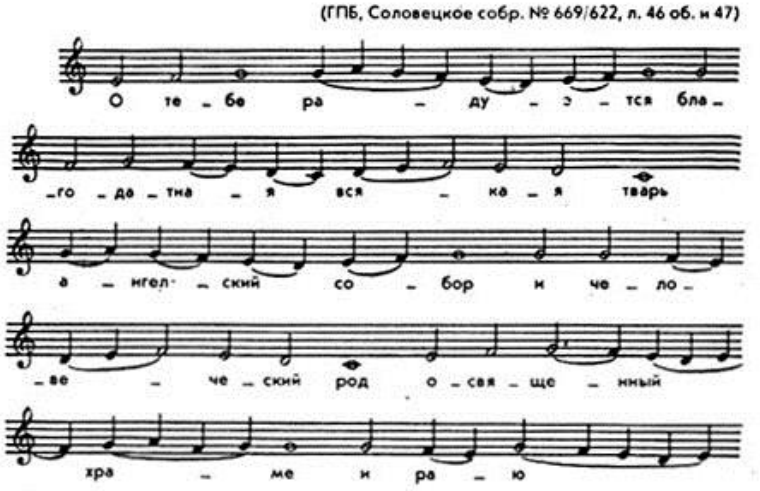
Человеку необходимо время от времени исповедоваться, для того чтобы «очиститься». Но это не всегда исповедь перед священником. Истинно верующий, набожный, следуя церковным канонам, совершает этот акт по всем правилам. Иной, неверующий или верующий, но не соблюдающий все уставы церкви, сам порой того не замечая освобождает душу от накопившихся за определенный период времени, мучающих его обид, дум и прочих мирских проблем. Возможно, это происходит через откровенный разговор с близким человеком, родственным по духу. Или, как выплеск энергии, через рождение нового творческого начала. Такой музыкальной «исповедью» в творчестве Дмитрия Останьковича можно считать симфоническую поэму «О Тебе радуется». Сквозь призму музыки автор обращается к своему духовному началу. Разговор с душой – это в некоторой степени – разговор с Богом.

Произведение написано композитором в 2005 году. Услышав, однажды, о существовании церковного песнопения Дмитрий не смог остаться равнодушным. Оно сильно

впечатлило его красотой эмоции, которую несут в себе слова названия. «О Тебе радуется…» - особое церковное песнопение, которое составлено святым Иоанном Дамаскиным в честь Богоматери. Его текст включен в Октоих; используется как задостойник в литургии Василия Великого (вместо песнопения «Достойно есть» в литургии Иоанна Златоуста):

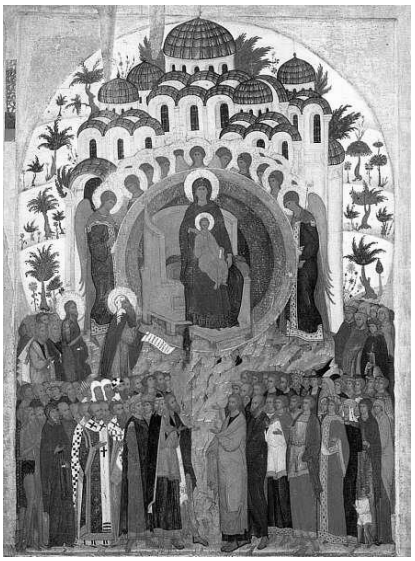
«О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освященный Храме и Раю Словесный,
Девственная похвало из Неяже Бог воплотися
И Младенец бысть, прежде век Сый Бог наш.
Ложесна бо Твоя Престол сотвори.
И чрево Твое пространнее небес содела.
О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе».

Пример №1 (песнопение)



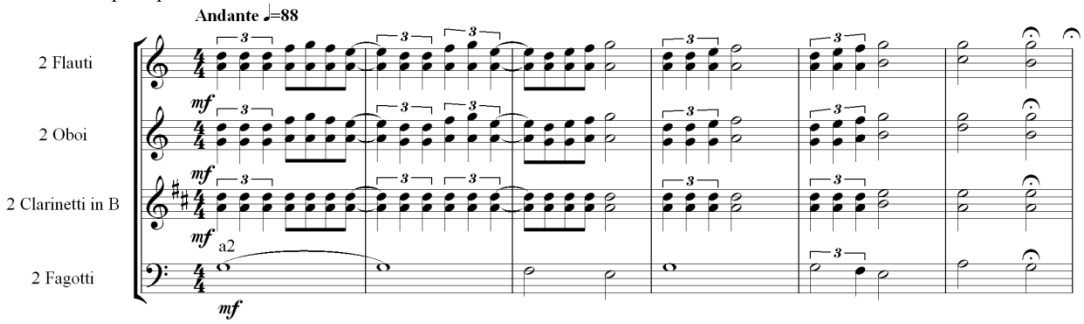
Существует и одноименная икона, иллюстрирующая начальные строки песнопения: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский собор и человеческий род, Освященный Храме и Раю Словесный…». На ней изображена Богоматерь с Младенцем на престоле, в окружении божественной славы. За нею – собор ангелов и храм, расположенный на фоне райского сада.

Пример №2 (икона)



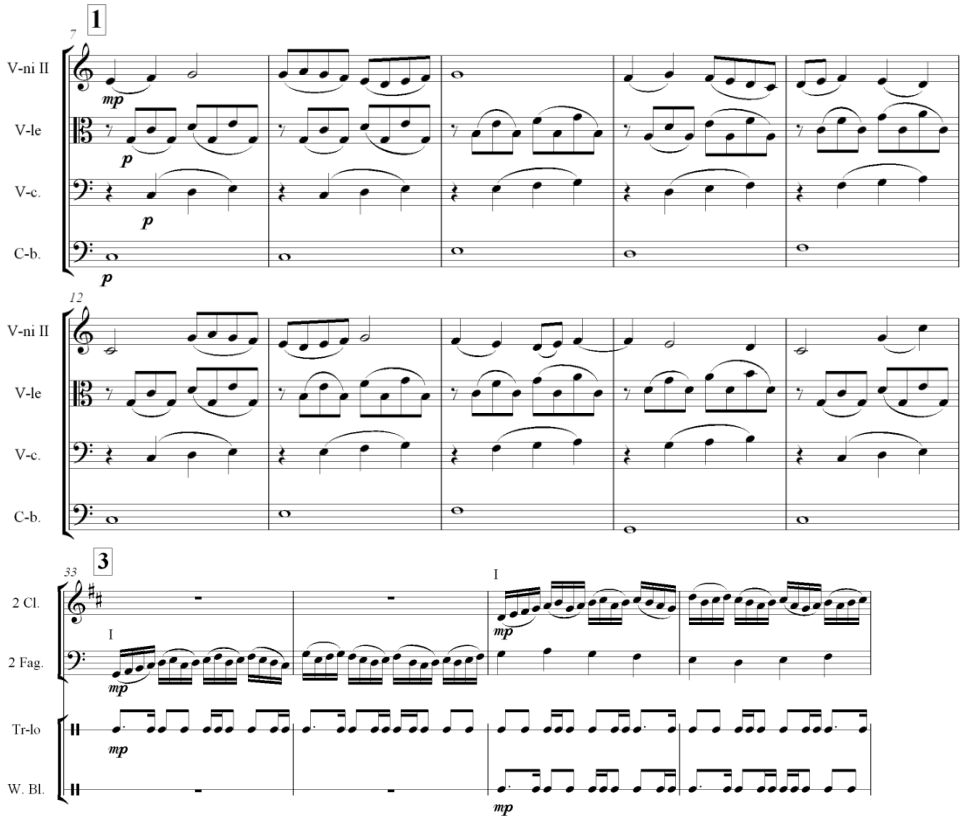
Симфоническая поэма Дмитрия Останьковича написана для парного состава оркестра. Форма произведения сонатная. Основная тональность – до мажор. Открывает музыкальное полотно шеститактовое вступление. Ритмическая группировка в нем соответствует слоговому распеву первой строки гимна: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь…». Таким образом, композитор попытался вплести ее в музыкальную ткань. Особый ритмический рисунок проходит в партии медных духовых инструментов.

Пример №3



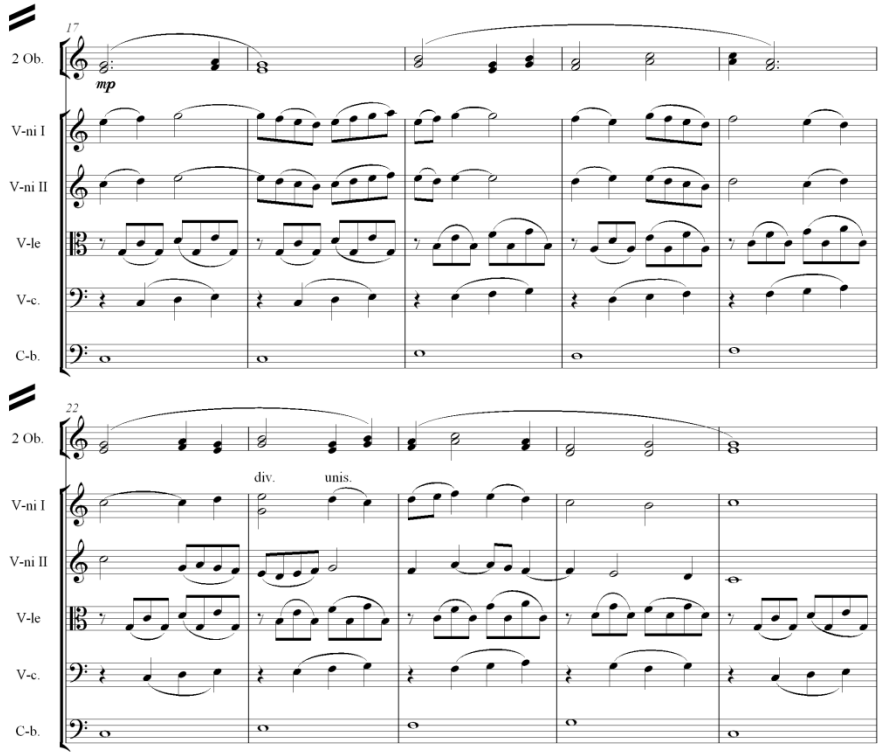
После небольшого вступления начинается главная партия. В качестве мелодической основы, автор использует в уменьшении фрагмент соответствующий двум первым строкам церковного гимна. Нежно и трепетно звучит мелодия у вторых скрипок.

Пример№4



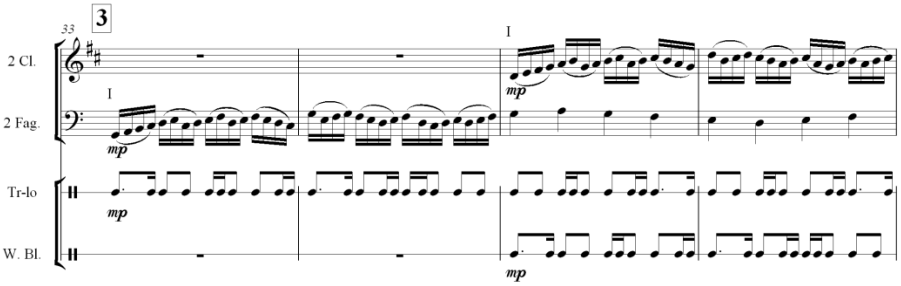
Это проведение – первое предложение периода главной партии. Во втором предложении композитор перемещает мелодию на октаву выше и дублирует её в терцию (первые и вторые скрипки). На фоне темы звучит контрапункт двух гобоев (также в терцию) насыщающий фактуру и оттеняющий мелодию хорала.

Пример №5



И снова, теперь уже в качестве связующей партии, проходит тема вступления. Побочная партия звучит в соль миксолидийском. Это своеобразное фугато со стремительным двухтактным движением темы у фагота в сопровождении треугольника. Последовательно расширяющееся по вертикали, от партий деревянных духовых к струнным и медным духовым, с ударными инструментами.

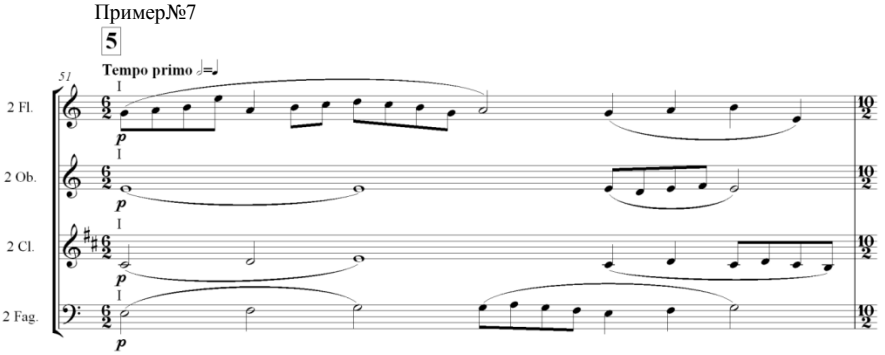
Пример №6



В заключительной партии вновь слышна тема вступления, на этот раз проведённая в тональности побочной партии.

Разработки в симфонической поэме нет. Вместо нее включен вдохновенно лирический эпизод, в ми фригийском. Трогательно и утонченно звучит мелодия флейты, словно ангельский голос, на фоне одинарной группы деревянных духовых. У кларнетов и фаготов проводится тема главной партии (параллельными квинтами) – строки из церковного гимна.

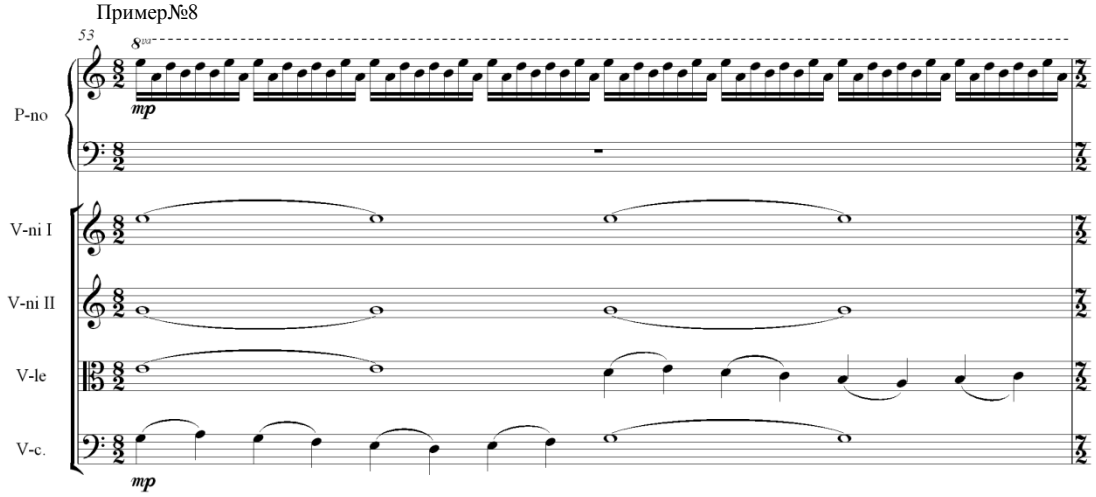
Пример№7



Форма эпизода схожа с вокальной, где запев – проведение мелодии, а припев – имитирование колокольного звона в партии фортепиано. Тремолирующие шестнадцатые

передают тембр нежного хрустального перезвона. Начинаясь одноголосно, он в следующем проведении перерастает в объемный «гул».

Пример№8



После общей кульминации на фортиссимо, начинается реприза, но не в до, а в фа мажоре. Она занимает первое предложение периода главной партии. Затем в терцию на октаву выше, как и в экспозиции, звучит второе предложение. В нём происходит возврат к исходной тональности до мажор. Побочная партия на этот раз звучит в ракоходе – от своего туттийного проведения к одноголосному фаготовому на пиано.

Вопреки основным законам классической сонатной формы после побочной партии, в завершении поэмы, вновь слышна тема вступления. Заключительная партия отсутствует. Тема звучит октавой выше на пиано у первых и вторых скрипок (до мажор). «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе», замыкая произведение, озаряет его своим святым ликом.

Пользуясь канонами классической сонатной формы, как принципом структурной организации поэмы в целом, Дмитрий Останькович пытается сочетать их с возвышенно духовным настроем общей тематики заложенной в названии и определяющим его эмоциональную сущность. Тема вступления, словно музыкальная молитва, проходит сквозь поэму, повторяясь между разделами. Благодаря ритму, соответствующему распеву первой строки церковного гимна, оркестр «пропевает» эти истинно благодатные слова вновь и вновь!

Метро-ритмическая организация музыкальной ткани поэмы очень свободна. Переменный метр: 6/2, 10/2, 8/2, 7/2, 9/2 пронизывает все полотно. Такое естественное решение связано с особенностями церковного песнопения. В гармоническом плане язык очень простой и понятный. Композитор старается пользоваться ясными созвучиями. Это распространяется и на ладовую окраску общего тонального настроения: до мажор, соль миксолидийский, ми фригийский, фа мажор, до мажор. Таким образом, вырисовывается прозрачная светлая палитра эмоционального состояния.

Работа с религиозным материалом всегда требует особой ответственности. Необходимо тщательно и трепетно относится к первоисточнику, чтобы не преломить (исказить) тот посыл, который несет в себе духовное начало. Обращаясь, к такой возвышенной и «неприкосновенной» тематике композитор, с одной стороны, заведомо себя обрекает на определенные трудности, с другой стороны, у него появляется уникальная возможность соприкоснуться со святым, духовным началом. Войти в состояние вечной душевной чистоты и радости. И через музыку передать его слушателям. «О Тебе радуется…», невозможно более точно искренне и вселюбяще передать словами состояние вечного света, которое излучает сердце Богоматери!

Saparova L.K.

CONCERT PLAY «VOCALISE» OF C. ERKIMBEKOV IN A. MUSAHADJAEVA 'S PERFORMING ARTS

Сапарова Л.К.

КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА «ВОКАЛИЗ» С. ЕРКИМБЕКОВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ А. МУСАХАДЖАЕВОЙ

Современная культурная жизнь Казахстана насыщена многими яркими событиями, среди которых особое место занимают концертные выступления выдающихся исполнителей, таких как Народная артистка РК А. Мусахаджаева. Ее творчество является свидетельством высокого служения искусству, которое по праву было отмечено многими правительственными и мировыми наградами и званиями. «Искусство А.Мусаходжаевой несет заряд особой силы, который способен затронуть самые глубокие струны человеческой души и интеллекта, оказывать существенное влияние на своих современников, для которых ее концерты вызывают ощущение праздника жизни» [1, 65].

В современной казахстанской скрипичной музыке, одно из ключевых позиций которой занимает искусство профессора А.Мусахаджаевой, возросли виртуозные и технические возможности исполнительства. В первую очередь, это относится к концертным произведениям, написанным для скрипки и оркестра. К числу таковых относится концертная пьеса «Вокализ» С.Еркимбекова. Запись этого произведения в транскрипции А.Мусахаджаевой и Государственного камерного оркестра «Академия солистов» под управлением дирижера Р.Канетти (Израиль) была произведена 29 декабря 2008 года на Международном рождественском музыкальном фестивале в г.Гштаад (Швейцария).

Музыка «Вокализа», написанная ранее автором для балета «Вечный огонь», вызвала особый интерес интерпретатора в плане применяемых средств выразительности. К исполнению этой небольшой пьесы А. Мусахаджаева обращается в кульминационный период своего творчества. Авторский замысел сочетается с поразительной одухотворенностью и искренностью высказывания исполнителя, которому способствовало тесное творческое общение с известным казахстанским композитором С. Еркимбековым.

При исполнении пьесы «Вокализ» для скрипки и камерного оркестра исполнитель выражает свое мировоззрение, понимание, умение творчески подойти к оригиналу. Она по-своему смогла преподнести ее слушателю в виде яркой концертной пьесы с камерным оркестром. Исполнитель сделала его «скрипичным», отразив при этом неповторимое своеобразие авторского стиля.

А. Мусахаджаева как бы создает новый «инструментальный вариант» пьесы. Светлое мажорное настроение, введение специфических скрипичных приемов (например, флажолеты в репризе), стремление вокализировать скрипичную партию (портаментирование, многообразие выразительного «речевого» интонирования, декламационность, атака звука, вибрация) создают в целом теплую красочную гамму пьесы. Большое значение она придает агогике, артикуляции, динамике и фразировке, нюансировке, темпу, выявлению специфики инструмента (колорит, штрихи) в передаче музыкально-художественного образа.

В исполнении этого великого музыканта концертная пьеса «Вокализ» для скрипки и камерного оркестра пленяет тонкостью лирической интонации, искренностью и человеческой теплотой.

На наш взгляд, интерпретатор рассматривает редактирование скрипичных сочинений (аппликатура, штрихи, исполнительские указания) как логическое продолжение своей концертно-исполнительской деятельности по пропаганде лучших произведений композиторов Казахстана. В исполнительском творчестве она использует разнообразные приемы для отражения особенностей контрастной динамики, сочетания различных штрихов, показывает степень импровизационной свободы исполнения.

А. Мусахаджаева отмечает в нотах скрипичной партии буквально все – от штрихов до струн, на которых надо играть каждую фразу. «С. Еркимбеков предложил мне довериться своему вкусу и остался очень доволен. Он освежил музыку и заставил взглянуть на нее по-новому. Композитор придал ей совершенно иное качество», – говорит она в беседе с автором 1 февраля 2010 года.

Известный скрипач В. Спиваков отмечает, что исполнители «за тактом обязаны передать темп, характер, момент вступления. Дальше вас ведет музыка… Нужно чувствовать структуру

сочинения, идею, форму, знать гармонию, слышать модуляции, ощущать, как тональности соответствуют определенным настроениям человеческой души» [2, 119].

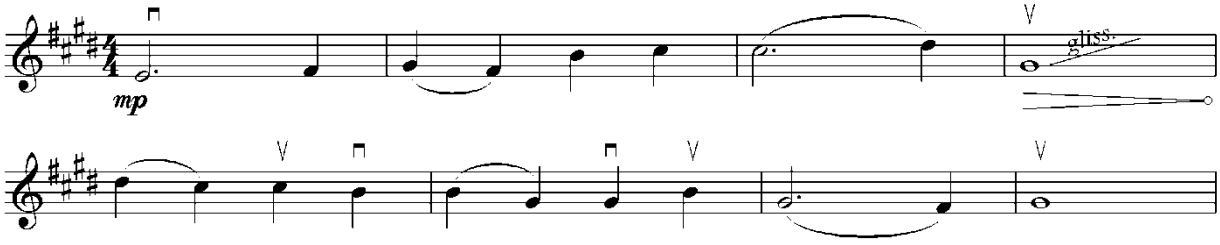
При анализе видеозаписи в начале пьесы скрипачка создает образ воспоминания, играя завуалированным, распевно-декламационным тембром звука в нюансе mezzo piano (mp), а у автора – pianissimo (pp).

Манера высказывания неторопliва (♩=92): она применяет темп Andante несколько медленнее, чем авторские указания (♩=104). В исполнении А. Мусахаджаевой тема звучит одухотворенно и проникновенно с воздушно-трепетной вибрацией на струне «ре».

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

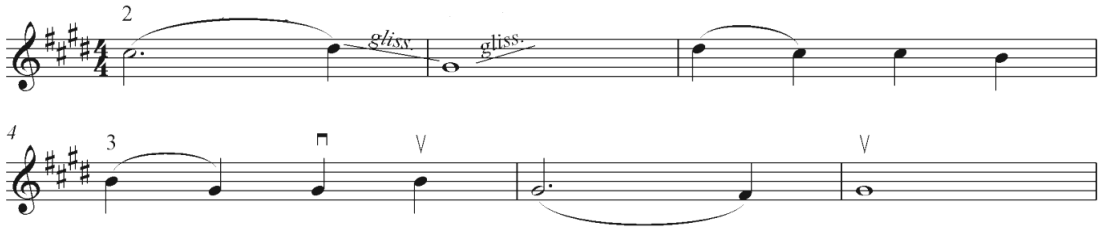
Скрипачка старается четче показать звучание квинто-терцовых, квартовых соотношений, характерных для казахской вокально-инструментальной музыки.

№ 47: 1 первая часть, начало



В ее игре слышатся элементы вокализации, передаваемые приемом glissando – скольжения нижележащего пальца на вышележащий и наоборот – на последней (четвертой) четверти в восходяще-нисходящем движении в тт. 8, 14, 16, 18, 30, 31, 37 первой части.

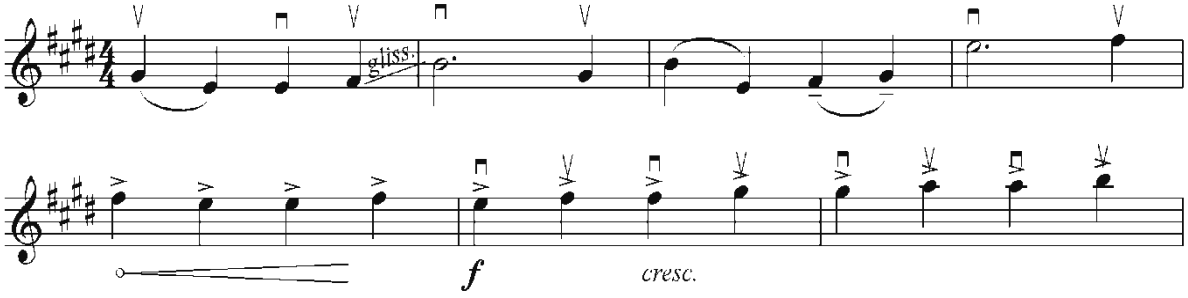
№48: 1 часть, 1 предложение



Стремление скрипачки придать напевность взволнованно-декламационным мотивам мелодии, повлекло за собой исполнение с большей звуковой яркостью и активной атакой на штрихи portato и legato. Введение интенсивной вибрации вызвало небольшие темповые сдвиги в тт. 38-42

№49: кульминация 1 части

Штрих marcato она исполняет с особым оттенком мягкой импульсивности проведения



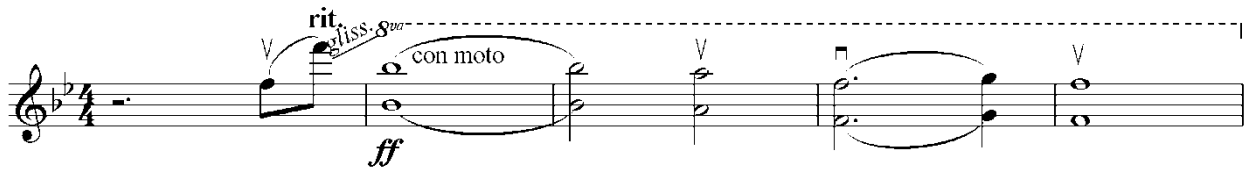
смычка, что позволяет необычайно тонко выразить чувство фразировки (diminuendo в конце фраз, образование маленькой цезуры), связанное с традициями вокала – взятием воздуха певцом.

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

Средняя часть пьесы Con moto (в оркестровом tutti ♩=63) является общей кульминацей развития. Она звучит у солиста в жизнеутверждающем, героико-ликующем настроении и воспринимается как гимн жизни.

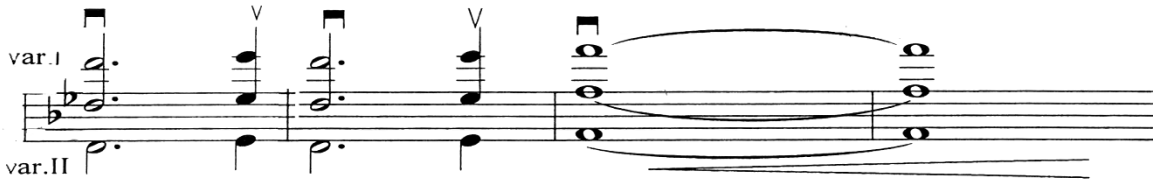
Среднюю часть скрипачка исполняет в октавном изложении на верхних струнах, полным звуком в унисон с оркестром, в нюансе fortissimo (ff). В Con moto она увеличивает темп (♩=112) и тем самым ею вносится ощутимый эмоциональный накал. Для достижения большей значительности перехода – связки оркестрового tutti к сольной партии А. Мусахаджаева добавляет затакт – восьмые ноты на ritenuto, исполняемые штрихом portamento на legato. Использование здесь приема glissando, создает образную «арку» с первой частью пьесы «Вокализ».

№50: средняя часть



В тт. 56-59 даны два варианта исполнения скрипичной партии. А. Мусахаджаева выбирает второй вариант, звучащий на «баске», который она наполняет глубоко–проникновенным звуком, широким вибрато, с использованием яркой акцентировки на «басовом» звуке «ре». В этом кантиленном изложении тема приобретает сосредоточенно – возвышенный характер.

№51: средняя часть

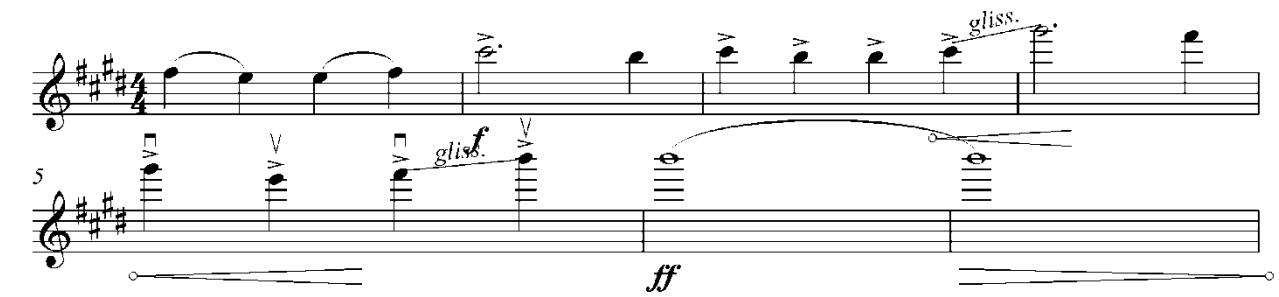


В сокращенной репризе темп несколько увеличивается (♩=96), хотя в начале репризы нюанс mezzo piano (mp) и тембр звучат как и в первой части пьесы. Однако А. Мусахаджаева придерживается более широкой амплитуды динамических градаций (mp - f - ff - mf - mp - pp), что позволяет ей трактовать фразы динамически активнее.

В беседе с композитором С. Еркимбековым 26 февраля 2010 года он отмечает: «Айман Мусахаджаева значительно расширила драматургию и концепцию пьесы «Вокализ» за счет добавления третьей кульминации в самом конце произведения. Тем самым она придала ему возвышенное звучание как «последний взлет» с последующим постепенным успокоением и растворением в конце сочинения на флажолете».

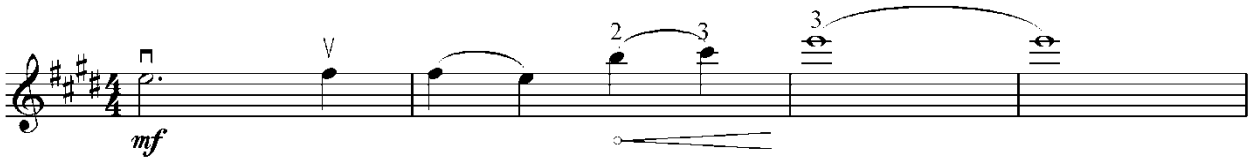
Интерпретатор совмещает наращивание мощности звучания с усилением акцентировки и скандированности.

№52: тт. 85-91



В последнем проведении мелодии темп немного замедляется (♩=92), что напоминает первоначальный темп первой части. Это способствует некоторому успокоению, возвращению образа умиротворенности. В т. 98 А. Мусахаджаева меняет авторский текст, играет вместо звуков «фа#» и «ми» на струне «ля», связанное с традиционно-национальным мышлением композитора, ноты «соль#» и «фа#». По словам С. Еркимбекова, «такое прочтение нотного текста первым исполнителем создает более консонантное звучание, оно ближе к европейскому ладо-тональному восприятию».

№53: тт.97-100



В конце пьесы А. Мусахаджаева добавляет 2 такта в скрипичной партии (104-105 такты) для большей завершенности музыкального образа. Исполняемая нота «ми» третьей октавы приемом флажолета на протяжении 5 тактов от diminuendo до pianissimo (pp) приводит тему к постепенному растворению.

20 июня 2009 года состоялась видеозапись концертной пьесы «Вокализ» в Лондоне в зале «Cadogan hall» в исполнении А. Мусахаджаевой (скрипка) и С. Еркимбекова (фортепиано). Пьеса в их интерпретации звучит в камерном плане, лирически и возвышенно. Характерный образ пьесы передается ими небольшими взлетами и падениями силы звука (например, тт. 17-18).

По сравнению с предыдущей записью (исполнение скрипачки в сопровождении камерного оркестра), здесь менее ярко выражены акценты (в тт. 41-42). В пьесе две партии солистов как бы дополняют друг друга. Так, например, для яркого показа соло фортепианной партии, исполняемое самим композитором, скрипачка, сохраняя предельную звуковую яркость и масштаб, играет лишь 1 такт на fortissimo (ff) в начале Con moto средней части. Далее ею сокращается исполнение последующих 1,5 такта (как указано самим автором).

В этой интерпретации А. Мусахаджаева в основном придерживается оригинала – авторского текста, не исполняя затакт перед октавами в кульминационном разделе. Средняя часть Con moto у них трактуется несколько медленнее и протяжно.

В репризе скрипачка стремится к распевно – декламационной окраске (т. 85), что сказывается на применении акцентировки в легатных мотивах, исполненных отдельно целым смычком четвертными нотами на динамическом нарастании. В отличие от раннего исполнения с оркестром, здесь кульминационный звук «си» третьей октавы на струне «ми» звучит на crescendo, в точности придерживаясь авторского указания. В данной пьесе принцип диалога скрипки и фортепиано выражен в равно-ансамблевом взаимодействии.

Анализ концертной пьесы «Вокализ» С. Еркимбекова в исполнении А. Мусахаджаевой показывает, что она «выбирает» в ней тот комплекс содержательных сторон, который в настоящее время ближе ее творческой индивидуальности. Происходящая эволюция исполнительского стиля влияет на создание собственного концепционного плана произведения и исполнительских средств выразительности.

Многолетняя творческая работа А.Мусахаджаевой с современными ей композиторами значительно расширила скрипичный репертуар независимого Казахстана.

Литература:

1. Жумабекова Д.Ж., Мусаходжаева С.К. Выдающиеся педагоги и музыкальные деятели Казахстана. Учебное пособие. – Астана: ЕНУ им. Л.Н.Гумилева, 2007. 84 с.
2. Владимир Спиваков. Мимолетности. – М.: Музыка, 2004. 224 с.

Suragankyzy Zhansaya

E.USENOV'S TRADITIONAL INSTRUMENT MUSIK

Сұрағанқызы Ж.

Е.ҮСЕНОВТІҢ ДӘСТҮРЛІ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫ

Көптеген ғасырлардан бастау алып, біздің дәуірімізге дейін жеткен кең қолданыстағы аспаптар – қара қобызымыз бен домбыра екендігі қай қазаққа болса да мәлім. Сонау ерте замандардан жоғалып кетуге дейін барған көне аспаптарды дүниеге қайта келтіріп, жаңғыртқан

музыка зерттеушісі, ғалым Б Сарыбаевтың (1927-1984) бұл салада сіңірген еңбегі біз үшін баға жетпес бай мұра болып саналады.

Ал қазақтың ұлттық кәсіби музыкасының жазба дәстүрінің гүлденіп, қалыптасуындағы ғалым, музыкатанушы А.Қ.Жұбановтың (1906-1968) еңбегін ерекше атап өтуге болады. Ол музыка мәдениеті тарихына тұңғыш ұлттық композитор ретінде еніп, қазақ халқының қазіргі заманғы кәсіби музыкасының негізін қалаған аға буын өкілдерінің бірі, ұлт аспаптар оркестрінің алғашқы ұйымдастырушысы, көркемдік жетекшісі және тұңғыш дирижеры болды. Оның ұйымдастыруымен құрылған оркестрдің өмірге келуі қазақ аспаптық музыка өнеріне өлшеусіз өзгерістер енгізіп, кәсіби биік деңгейге көтерілуіне аса зор ықпалын тигізді.

Қазақ ұлт аспаптар оркестрі дүниеге келгеннен көптеген аспаптар өзгеріске түсті, соның бір мысалы дәстүрлі қыл қобыз аспабы. Өзгеріске түскеннен кейін оның дыбыстық, техникалық және орындаушылық мүмкіншілігі көбейді. Сол өзгеріске түскен жаңа сым қобыз аспабына алғашқы болып академик А.Жұбановтың өзі арнайы туындылар жазды. Тұңғыш рет композитор қобызға арнап *«Жез киік», «Романс», «Көктем», «Ария», «Вальс»* пьесаларын жазып, *«Бес пьеса»* атты шығармалар жинағын шығарды. Бұл пьесалар сол кезден бастап қазіргі уақытқа дейін көпшілікке белгілі, қобызшылар репертуарына міндетті түрде енгізілген кең қолданыстағы шығармалар болып табылады. Бұл салада еңбек еткен А.Жұбанов бастаған композиторлар: Е.Брусиловский, М.Төлебаев, А.Шабельский, Қ.Мусин, В.Великанов, Л.Хамиди және екінші буын композиторлары: Е.Рахмадиев, М.Қойшыбаев, С.Мұхамеджанов, К.Күмісбеков, Х.Тастанов, М.Әубәкіров, Д.Жұманиязов, Н.Меңдіғалиев, Ғ.Жұбанова, Н.Тілендиев және т.б. салған сара жолын жалғастырып келе жатқан қазіргі буын композиторлары Қ.Шілдебаев, С.Әбдінұров, С.Еркімбеков, А.Жұмаділдина, А.Тоқсанбаев, Б.Дәлдінбаев, Б.Қадырбек, Е.Үсеновтер де қобыз репертуарын көбейту мақсатында осы аспапқа арнап толымды туындылар жазуда.

Қазіргі заманғы, яғни, заманауи композиторлар Қазақстан кәсіби музыкасына жаңаша бағыттағы шығармалар енгізгені байқалады. Олардың ұлттық шығармашылығына еуропалық музыка әуендері араласып, жаңа синтезді музыка туындауда. Б.Аманжолов, Қ.Шілдебаев, С.Әбдінұров, Ә.Бестібаев, С.Еркімбеков, Б.Қадырбек, А.Тоқсанбаев, Е.Үсенов және т.б. композиторлар қазіргі қоғам талабына сай дәстүрлі стильде жаңа туындыларды жазуда ерекшеленіп, қазақ музыкасына айтарлықтай үлес қосып жүр.

Халықаралық және Республикалық композиторлар конкурстарының лауреаты Ермұрат Үсеновтің шығармашылығы заманауи сазгерлердің арасында айқын әуендік қабілетімен, саз-сарындарының жүрекке жағымдылығымен ерекшеленеді. Ол өзінің лирикалық әуенділігімен және өңдеушілік талантымен көзге түседі. Оның аспаптық музыкасында ескі ұлттық қазақ музыкасының әндері, өзінің дәстүрлі үлгідегі болмысы мен жаңа әуендік ойлау ойы, құлаққа жағымды сарыны мен көркемдік қабылдау қасиеті, жалпы музыка фактурасының жазу стилін жақсы меңгергені көрініс табады және сонысымен оның күйлері мен шығармалары жұртшылықтың сүйіп тыңдайтын шығармаларына айналған.

Тәуелсіз еліміздің музыкалық мәдениетіне еркін қадам басып, өзіндік үні, өзіндік тілімен танылып, әртүрлі жанрларда өзіндік қолтаңбасын қалдырып жүрген Ермұрат Үсенов фольклорлық ансамбльдер, халық аспаптар оркестрі және симфониялық оркестрлерге арнап туындылар өңдеп, хор, капелла, жеке ән, аспаптық музыка, марш, поэма сияқты шығармалармен қатар жеке ұлттық аспаптарға тартымды туындылар жазып жүрген талантты сазгер.

Қазақтың ұлттық аспаптарының бірі қобызға арнап жазған төл туындылары, халық композиторларының әндері мен күйлерін түсірген өңдеулері, Фантазиялары мазмұны толық, әуендік байланыстары мығым, бояуы анық көркем шығармалар. Атап айтар болсақ «Күзгі әуен» шығармасы - аты айтып тұрғандай, нағыз күз мезгілінің табиғатын, оның құбылыстарын музыка тілімен дәл бейнеледі. Бұл шығарма алғашқыда виолончель мен оркестрге арналып жазылған. Осы аспаптың орындауындағы шығарма қобызшылардың назарын аударып, қызығушылығын оятты. Қобызшы-орындаушылар авторға өтініш білдіріп, қобыз бен фортепианоға арнап өңдеп түсіруін сұрады. Олардың өтінішін мақұл көрген автор қобыздың техникалық мүмкіншілігін ескере отырып, каденция қосып, күрделі үш бөлімді шығарма етіп қайта өңдеді. Пьеса жәй екпінде сүйемелдеуші фортепиано партиясымен басталады, ол құстардың тыраулаған дауыстарын елестетеді, әрі қарай қобыздың лирикалық ойлы әуені адам

бойындағы сезімдері мен табиғаттың бір-бірімен байланысын суреттейді. Шығармадағы аса бай лирикалық әуен тыңдаушысын еріксіз иіріп әкетеді.

Е.Үсенов кәсіби музыкалық білімді Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясында екі мамандық бойынша алған, бұл жөнінде Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті, күйші-ұстаз, композитор – Қ.Сайжановтың сөзімен айтсақ [1]:

«Қазақстанда консерваторияны екі мамандық: домбыра мен композиция бойынша бітірген музыканттар саусақпен санарлық. Олар К.Күмісбеков, Д.Ботбаев, М.Қойшыбаев болды, солардың ізімен Е.Үсенов те консерваторияны алдымен домбырашы, кейіннен музыка теориясы мамандығы бойынша тәмамдады. Оның домбыра сыныбын бітіргені аспаптық музыканы жете түсінуіне, ал музыка теориясы мамандығында оқып алған білімі композиторлық шығармашылығына көп көмегін тигізді. Ол – домбыра мен фортепианоға арнайы шығарма жазатын аздаған композиторлардың ішіндегі орны ерек сазгер. Сонымен қатар «Фантазиялар» жазудағы өзіндік ерекшеліктері тағы бар.

Консерваторияның дайындық курсында оқып жүрген кезінде-ақ Тәттімбеттің күйлерін алғашқы боп зерттеген және өзі де Тәттімбеттің орындаушылық-күйшілік мектебін өте жақсы меңгерген дәулескер күйші. Кейін 1988 жылы осы зерттеп жинаған материалдарын, Тәттімбеттің күйлерін «Саржайлау» деген атпен жинақтап, құрастырып, осы жинақтың редакциясын басқарды».

Консерватория қабырғасында оқып жүріп Қазақстанның халық әртістері, өнер қайраткерлері, профессорлар - Қ.Жантілеуов, Х.Тастанов, Л.Хамиди, К.Күмісбеков, Е.Рахмадиев, Н.Тілендиев, М.Әубәкіров, Қ.Мұхитов сияқты дәулескер домбырашылар мен әйгілі композиторлардың алдын көріп, батасын алған Е.Үсенов өзінің де ұстаздық қызметін оқуын аяқтап, еңбек жолын бастағаннан бері әлі күнге үздіксіз жалғастыруда. Оның шәкірттері бүгінгі таңда Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінде, «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрінде, обылыстық филармонияларда, музыкалық колледждер мен мектептерде еңбек етуде.

Е.Үсенов жаңадан құрылған «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық ансамблінде домбырашылар тобының концертмейстері болып жұмыс істеді және осы ансамбльдің сүйемелдеуімен көне, ұмытылып бара жатқан қазақтың ұлттық аспаптарының бірі сазсырнайға арнап «Көңілді арбакеш» атты сүйкімді шығарманы жазды. Бұл шығармасы мазмұны толық, музыкалық ішкі байланысы бекем, дыбыс бояулары айшықты көркем шығарма, тарихи-мәдени мұра болып табылады. Сондай-ақ, ол «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестріне «Арнау» поэмасын, Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестріне арнап «Мерекелік күйін» жазды. Бұл екі шығарма да музыка мамандары тарапынан жоғары баға алып, тыңдаушылар ықыласына бөленген.

Арнайы шақыртумен күйші-композитор С.Тұрысбековтың «Ақ жауын» ансамблінің жеке концерттік бағдарламасына жетекшілік етті және осы ансамбльге лайықтап С.Тұрысбековтың көптеген күйлерін өңдеп түсірді.

Ұлттық музыка мәдениетіміздің ел іші шеңберінде ғана шектелмей әлемдік өнер мәдениетінің биігінде шарықтауына үлесін қосып жүр. Бұған көптеген мысалдар келтіруге болады, соның бірі жүрегі елім, қазағым деп соққан әрбір азаматты толғандырар, патриоттық сезімін оятар 1986 жылғы 16-желтоқсан оқиғасының құрбандарына арнап жазған «Желтоқсан» поэмасы. Бұл шығарма 1992 жылы Мәскеу қаласындағы П.Чайковский атындағы орталық концерттік залында орындалды. Поэманы Қазақстаннан барған Қарағанды обылысының «Тәттімбет» атындағы ұлт аспаптар оркестрі Қ.Сайжановтың жетекшілігімен өте жоғары деңгейде орындап шықты.

Ал, арнайы тапсырыспен жазылған «Өмір-дастан» атты шығармасы АҚШ-тың Сан-Фрациско және басқа да қалаларының сахнасында орындалды, оны Қазақстанның Халық әртісі А.Қ.Мұсақожаева басқаратын «Солистер академиясы» камералық оркестрінің сүйемелдеуімен жеке қыл қобызда – профессор Р.Қ.Мұсақожаева орындады. Бұл жаңалық туралы еліміздің ақпарат көздерінде көптеген жақсы пікірлер жарияланды.

1995 жылы Ұлы жеңістің 50 жылдығына орай ұйымдастырылған Қазақстан композиторларының жабық конкурсында «Қазақстан сарбаздары» атты маршы жүлделі үшінші орынның тұғырына көтерілді. Бұл жұмыстарында оның үлкен жетістіктерге қол жеткізгендігін көруге болады.

Қазақстан композиторлары С.Әбдінұров пен Е.Үсеновтің жаңа шығармаларының тұсаукесері К.Бәйсейітова атындағы ұлттық опера және балет театрында өткізілді. Мұнда қазақ

музыкасының үлкен концерті болды, екі сазгердің де күрделі шығармалары халық назарына ұсынылды. Е.Үсеновтің «Ғасырлар толғауы» поэмасын –симфониялық оркестр, хор және қыл қобызшылар дуэті орындады. Оркестрдің көркемдік жетекшісі және бас дирижеры А.Мұхиддинов. Оның бұл шығармасы 2005 жылдың 26 мамырында орындалған болатын, бірақ кейін композитор партитураға өзгертулер енгізіп, қайта жазды. Енгізілген өзгертулер өте сәтті жасалып, «Ғасырлар толғауы» енді композитордың өз ойлағанындай болып шықты. Оның бұл туындысы әуен-сазының біртұтастығымен, құрылысының күрделілігімен, өмір құбылыстарын дәл бейнелей білуімен айрықша назар аудартады.

Е.Үсеновтің симфониялық оркестр, үрмелі аспаптар оркестріне және халық аспаптар оркестріне, хор мен капеллаға, жеке ұлт аспаптарына арнап жазған музыкалық шығармалары республика жұртшылығына, сондай-ақ шет елдерге де кеңінен танымал. Сонымен қатар ол қазақ халқының музыкалық мәдениетін насихаттауда, өңдеп, нотаға түсіруде, жинақтар шығаруда, сондай-ақ, үнтаспаға, күйтабаққа, теле-радио қорына жаздыртуға сіңірген еңбегі зор.

Атап айтар болсақ 1991 жылы «Бозінген» атты халық композиторларының күйлерінен тұратын партитуралар жинағын жарыққа шығарды, 1998 жылы шыққан «Жетісу күйлері» атты жинақтың басылып шығуына да мұрындық болды. Жоғарыда аталып кеткен еңбектермен қатар 1988 жылы Тәттімбеттің «Саржайлау» атты күйлер жинағының редакциясын басқарды Аталмыш еңбектер қазақ халқының музыкалық мұрасының қорына енгізілген шынайы сыр шертер, ұлттық мазмұны жоғары асыл да құнды мұраларымыз.

Е.Үсеновтен алынған сұхбат [2]:

«Еліміздегі музыкалық жоғары және арнайы орта білім беретін оқу орындарында, метептерде халық аспаптарын үйрету жарты ғасырдан аса уақыт өз жалғасын тауып, жұмыс істеп келеді.

Дәстүрлі күй мұрасын үйренумен қатар шығармаларды фортепианомен қосылып ойнау да оқу талабына сай бағдарламасына енгізілген. Фортепианомен қосылып шығарма ойнау оқушының ырғақтық, әуездік, ансамбльді сезіну сияқты т.б. аса қажетті жақтарын қамтуда үлкен рөл атқарады.

Музыкалық мектептердегі балауса жас шәкірттер балалайка мен үш ішекті домра немесе скрипкаға арналған орыс халық әндері мен батыс еуропа композиторларының жеңіл-желпі шығармаларын фортепианомен домбыраға қосып орындап жүргендері бәрімізге мәлім. Сол жеткіншектер керісінше, өз халқымыздың әуезді әндерінен бастау алып, соларды орындап бойларына сіңіріп өскенге не жетсін».

Кез келген ұлттың өзіндік кескін-келбеті мен болмыс-бітімін айқындайтын ұғым оның өзіне тән ұлттық мәдениеті мен өнері.

Күй өнері– қазақ жанының ғасырлар көшінде шаң баспаған сырлы айнасы, халық рухының бағзы заманнан тіл қатқан тірі куәгері. Өнердің қай саласы болмасын, өзіне жан-тәнімен, ынта-шынтасымен, бар болмысымен берілген талантты жанды ұнатады. Сондай дарын иесі ғана өнердің өзіне деген сенімін, махаббатын жаулап алады.

Қазіргі таңда еліміздегі заманауи сазгерлердің ішінде өнерге шынайы болмысымен берілген Е.Үсенов – шебер оркестратор. Музыкалық шығарманы оркестрге түсіру – әркімнің қолынан келе бермейтін іс. Бұл салада Е.Үсенов ойы ұшқыр, қиялы күшті, ансамбль мен оркестрге түсіру өнерін жетік меңгерген білікті маман. Домбырашы, дәулескер күйші Е.Үсенов табиғатынан мелодиялық дарынымен жаратылған және ол қазақтың бай музыкалық фольклорын бойына сіңірген. Ол өз шығармашылығында белгілі халық композиторларының және қазақтың халық әндерінің әрін тайдырмай, нәрін жоғалтпай фантазиялар жазуда ерекшеленеді.

Сонымен қатар ол, сауатты да білімді композитор. Қазақ күйлерінің гармониялық және полифониялық құрылысы, орыс және еуропа классикалық шығармаларының құрылымы – Е.Үсеновтің төл туындылары мен оркестрге түсірген шығармаларында кездеседі. Оның музыкасы еліміздің сахналарында ғана емес, әлемдік, дүниежүзілік сахналарда да орындалып, өзінің әділ бағасын алып жүр.

Халқымыздың аспаптық музыка өнерінің ел ішіндегі дәстүрлі сабақтастығын ұштап жүрген өнерпаздардың бірі де бірегейі Е.Үсенов – қазақ музыка мәдениетінің қорына асыл қазыналар, мол мұралар, алтын құндылықтар қалдыруда үлкен еңбек етіп жүрген азамат.

Е.Үсеновтің өрениетінің келешек жас өнерпаздарға дәріптеліп, насихатталуы Қазақстан музыка мәдениетін, оның ішінде дәстүрлі аспаптық музыка саласын, өз өнерімізді бағалау болып табылады.

Әдебиеттер:
1. Кадыров Б. / Казахстанская правда. 21 март. 2006.
2. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана. Күлтегін. 2002
3. Үсенов Е. Домбыра мен фортепианоға арналған шығармалар.
Алматы. 1999.

Tasbergenova Symbat

NIGHTINGALE OF THE STAGE NURZHAMAL USENBAEVA

Тасбергенова С.З.

САХЫНА САНДУҒАШЫ НҰРЖАМАЛ ҮСЕНБАЕВА

Қазақ мәдениетінің дамуына елеулі еңбегімен үлес қосып халық ықылысына бөленіп жүрген, табиғаты мен үні үйлескен танымал әнші, Қазақстанның халық әртісі Нұржамал Үсенбаеваның орны ерекше. Нұржамал опера саласында жүрекке жағымды нәзік үнімен, өзіндік әдемі келбетімен, күндей нұрын төккен ақ жарқын мінезімен шынайы өнер жұлдызы атанған дара тұлға. «Бабын таппаған еңбек құмға сіңген су сияқты. Бабын тапсаң ана сияқты ие береді, ие береді» деп Ғабиден Мұстафин айтқандай, Нұржамал Үсенбаева өз өнерінің, өз еңбегінің бабын таба білген жан. Опера өнерін адамзат өркениетінің ең жоғары мәдениет жетістігі деп түсініп, оның өзіндік ерекшелігін терең меңгерген. Музыкалық театрдың заңдылықтарын білу, опера жанрының өзіндік ерекшеліктерін өткір сезіну, бай профессионалдық тәжрибесімен ерекшеленді.

Нұржамал Пернебекқызы 1958 жылы 4 маусымда оңтүстік Қазақстан облысының Арыс қаласында ұстаздар отбасында дүниеге келген. Анасы Нарша кітапханашы, әкесі Пернебек тарих пәнінің мұғалімі. Ол кісі 40 жыл мектеп директоры болған, қалалық кеңестің депутаты болып қызмет атқарған, ҚСРО ағарту ісінің үздігі, қаланың құрметті азаматы,.

Нұржамал туылған кезінде Берік есімді ағасына «Қыр қызы» атты фильмдегі басты кейіпкер Нұржамал есімді қыз қатты ұнап қалса керек. Сөйтіп осы сұлу да сымбатты қыздың есімін беру арқылы ағасы оның тағдырын айқындап қойған сияқты. Нұржамал бала күнінен әнге жақын болып, өз есіміне сай көрікті де өнерлі болып өседі. Сұхбаттарының бірінде: «Менім балалық шағымнан қалған міңгілік есімнен кетпейтін оқиғалар бар. Солардың бірі – мектеп кезінде орыс баласының маған ғашық болып, әр түрлі қызық-қызық хаттар жазғаны. Мен оны ешқашан ұмытпаймын. Жетінші сынып оқып жүргенімде ол тоғызыншы сыныпта оқитын. Оның маған арнап жазған хаттары көп еді. Солардың бірі есімде ерекше сақталып қалыпты. Бірде маған ол мынадай хат жазыпты: «Қыстың бір кешінде үйде теледидар алдында отырмын. Тележәшікте бір бағдарлама жүріп жатыр. Бір уақытта жүргізуші «сахнада – Қазақстанның халық әртісі Нұржамал Үсенбаева!» деп хабарлады»...Ол кезде кім біліпті, менің халық әртісі болатынымды? Алла сол баланың аузына салған шығар», - дейді Нұржамал.

Әкесі сегіз баласын да музыкалық мектепке беріп олардың мәдениетті, жан-жақты білімді боп өсулеріне бағыт салған. Нұржамал фортепиано мамандығына түседі. Оны бітірген соң арнайы орта білімін Шымкент қаласының музыкалық колледжінде фортепиано сыныбында жалғастырады. Нұржамалдың әнге деген құштарлығы колледжде оқып жүрген кезінде Қазақстанның халық әртісі Әлибек Дінішовтің дауысын естіген кезден бастап арта түседі. Әлібекпен қосылып ән айтуды армандайды. Әнші болам деген арманына жету үшін вокал мамандығынан қосымша сабақ ала бастайды. Әкесі қатал мінезді кісі болғанымен қызының қалауына қарсы келмейді. Бірақ өнер жолының қыз бала үшін өте ауыр екендігін айтады. Әкесінің ақылын Нұржамал ешқашан да жадынан шығармаған: «Ең бірінші –денсаулығыңды күт, екіншіден – еңбектен қашпа, еңбек сүйгіш бол, үшіншіден – қай жұмыс болсын қуанып жаса, төртіншіден – атағыңды, беделіңді құрметте».

Кейін осы мамандықты Алматы мемлекеттік консерваториясына халық әртісі, профессор Бекен Бекенұлы Жылысбаевтың сыныбында жалғастырып, оны 1984 жылы жоғары кәсіби әнші ретінде үздік бітіріп шығады.

Дауыс – әншінің сайманы, баға жетпес байлығы. Шынайы ұстаз сол байлықты еселеп, жарқыратып, көптің игілігіне айналдыратын ұста секілді. Әншінің тағдыр-талайы қашанда ең алдымен ұстазға байланысты. Өмірде ұстаздың қателігінің кесірінен барынан айырылып, бағы байланған бейбақтар да, керісінше, талабының тұсауын кесіп, томағасын сыпырғаннан кейін арнасын таба, арындай ағып, өнер әлеміне өшпес із қалдырған саңлақтар да аз болмаған.

Ұстаз көрем деп сәтсіздікке ұшырағандардың мысалын орыс операсындағы жарық жұлдыздардың бірі, сопрано Галина Вишневскаяның өнербаянынан көруге болады. Білім алам,

даусымды ашамын деген арманмен белгісіз ұстазға әншілік тағдырын сеніп тапсырған Галина әуелі диапазоны екі жарым октава болатын өзінің табиғи даусынан айрылып қала жаздаған. Әр нарсенің парқын біле бермейтін дарынсыз ұстаз дауыс табиғатын дәл тани алмай, әншіні жоғарғы нотадан айырылуға әкеп соқтырған. Ал диапазонын екі октаваға дейін қысқартып алған Галина кейінірек кәсібилігімен, біліктілігімен танылған ұстаз Вера Николаевнаға жолыққан соң ғана екі жыл бойы меццо-сопрано ретінде бағаланып келген дауысының шын мәнінде таза сопрано екеніне көз жеткізген. Сөйтіп, бірнеше ай бойы сабақ алып, жаттығулар мен қажырлы еңбектің арқасында ғана дауысын қалпына келтірген. Міне, кейде ұстаздың жанашырлығы арқасында әнші өзінде бар байлыққа шашау түсірмей, жарыққа шығаруға да мүмкіндік алып жатады.

Қазақтың талай өнер саңлақтарын тәрбиелеп шығарған тәжрибелі ұстаз, консерваторияның бұрынғы ректоры – Ғазиза Жұбанова, мысалы, тусысынан талантты, табиғи дауысы мықты Ерік Құрманғалиевке зор ықпал еткен. Оқуға келген оның дауыс табиғатын айнытпай тани білген. Дереу шақырып алып: «Шырағым, сенің дауысыңмен жұмыс істейтін бізде педагог жоқ. Мұнда дауысың өзгеріп кетуі мүмкін. Сондықтан сен Мәскеу консерваториясына барып түс, сонда дауысыңмен жұмыс жасай алатын бір кісі бар», - деп асқан парасаттылықпен болашақ ән өнерінің жарық жұлдызына жол сілтеген.

Ұстаз таңдауда, расында, Нұржамалдың бағы жанды. Дауысты «дәл қоя білетін» Бекен Жылысбаев шәкіртінің даусы одан әрі ашылып, шыңдалып, диапазоны кеңейіп, техникалық тұрғыда дамуына үлкен мүмкіндіктер жасай білді. Лирикалық, жұмсақ, сұлу дауысты құстың балапанындай аялап баптады. Табиғи дауысқа зақым түсіріп алмайын деп абайлап қарады. Ең алдымен, оқу бағдарламасын тиянақтап, пысықтап алған. Одан кейін зейінді, зерек шәкіртіне де зор талаптар қоя білді.

1984 жылы консерваторияның бесінші курсында оқып жүріп Нұржамал Үсенбаева Абай атындағы опера және балет театрының 50 жылдық мерейтойына орай қойылған «Қыз Жібек» операсындағы Жібектің рөлін алғаш рет өзінің арманы болған Әлібек Дінішовпен бірге өте жоғары дәрежеде орындап шығады. Алланың назары ауғандығы болар, осылай Нұржамалдың үлкен сахнаға жасаған алғашқы қадамы керемет сәттілікпен басталады. Осы туралы әншінің өзі былай еске алады: «1984 жылы театрдың елу жылдығына орай «Қыз Жібек» операсы қойылатын болды. Басты партияны орындауға косерваторияның бесінші курсында оқып жүрген мені таңдап алыпты. Оған Жібек арияларын менің орындауымда естіп жүрген оқытушымыз Байғали Досымжанов себепкер болды. Қызу дайындық жүргізілді. Сөйтіп өзімнің кумирім болып келген Әлібек Дінішов Төлеген партиясын орындады да, мен сахнаға Жібек болып шықтым...

Опера аяқталған соң дуылдаған қол шапалақтан басым айналып кете жаздады. Әйтеуір көз алдымда үлкен залдың ауық-ауық қозғалып, қалқып кеткендей болғаны есімде...Бір кезде Ғабит аға, Ғабит Мүсірепов өзінің сәнді таяғына сүйеніп сахнаға көтерілді де, әншілердің бәрін құттықтап келіп, менің жаныма тоқтады. Маңдайымнан сүйді».

Арманының орындалғаны Нұржамалдың болашақта көптеген биік асуларды бағындыра алатынына сенімін толықтырып қайрат жігер береді. Сол жылдан бастап Абай атындағы мемлекеттік опера және балет театрының әншісі болып қабылданады.

Дарынды қыз өнерін шабыттандыра әрі қарай «Абай» операсындағы Ажардың, «Біржан–Сарадағы» Сараның, «Ер-Тарғындағы» Дананың, «Травиатадағы» Виолеттаның, тағы көптеген опера кейпкерлерінің рөлін сомдайды. Бұнда Дж. Вердидің «Травиата» операсындағы Виолетта рөлі Нұржамал үшін ерекше болды. Өйткені, Виолетта – әлемдік опера репертуарындағы аса күрделі образдардың бірі. Кез келген әнші үшін партия күрделі болған сайын, соғұрлым құдіретті. Олай дейтініміз, әлемге танымал опера жұлдыздары бүгінге дейін Виолетта рөлін орындау арқылы өзара сынға, бәсекеге түседі. Операның отаны – Италияның өзінде өнердің жарық жұлдыздары Амелита Галли-Курчи, Рената Тебальди, Мария Каллас, Монсерат Кабалье т.б. сынды тұлғалар әлемге осы Виолетта арқылы танылған.

Арыста туып-өсіп опера өнерінің шыңына бет алған Нұржамал Үсенбаева үшін бұл партияны орындау, әрине, үлкен сынақ болатын. Күні кеше ғана Жібек партиясын орындағанда қалай толқыса, тұңғыш рет Виолеттаны орындағанда да дәл сондай толқыныс болуы ғажап емес. Өйткені әр жаңа қадам сайын өзіне-өзі сынмен қарай білетін және сол сын арқылы шыңдалып, жігерлене түсу Нұржамалға тән құбылыс. Виолеттаны орындау арқылы Нұржамал, Ғабит Мүсірепов айтқандай, қазақтың ғана Жібегі емес, әлемнің Жібегі екенін дәлелдеді. Осы туралы шетел басылымдары да тамсанып жазып жатты.

Өз өмірін өнерге арнаған Нұржамал Үсенбаева 25 жылдан бері ізденіс үстінде. Әншінің даралық болмысы, таланты, басқа да мықты қасиеттері сол шығармашылық ізденістің, еңбектің арқасында көрініп жүр. Нұржамал Үсенбаеваны тыңдағаннан кейін операны сүймеу мүмкін емес.

Нұржамал қазақ даласының кеңдігіндей көңілі ашық, талабы биік, күн сәулесіндей жүзінен күлкі кетпейтін, қазақ өнеріндегі шоқтығы биік нар тұлға. Өзіндік табиғатымен, ерекше үнімен қазақ мәдениетіне өз үлесін қосып, әлем сахналарында қазақ атын паш еткен жарқын жұлдыз. Өзінің еңбекқорлығы мен Алланың берген бағы арқасында жетістікке жетіп отырған Нұржамал Үсенбаеваның өзіндік салған соқпағы әлі де шексіз.

Yakiyayev N.P.

CLASSIC OF MODERN DOMBRA MUSIC – S.TURYSBEK

Якияев Н.П.

ҚАЗІРГІ ЗАМАН ДОМБЫРА МУЗЫКАСЫНЫҢ КЛАССИГІ – С.ТҰРЫСБЕК

Дәстүрлі күй өнеріндегі ұлы Тәттімбет, Тоқа, Сүгір, Байжігіт бабаларымыздың салған ізін заңды жалғастырушысы, Шығыс Қазақстандық күйшілік мектебін қайта жаңғыртқан ұлы күйші, дарынды композитор *Секен Кәрімұлы Тұрысбек* өзіндік сырлы дүниеге толы, қоңыр сазға бұраулы,танымдық-тағылымдық дәрежесі өте кең, көркемдік-философиялық өрісі жан-жақты қамтитын шығармашылығымен қазақ халқының дәстүрлі төл музыка өнерінде өз қолтаңбасын салған қазіргі заманғы күйші-композитор.

Шығыс Қазақстан (Алтай-Тарбағатай) күйшілік мектебі өз қолтаңбасымен ерекшеленіп тұратын, шертпе күйлердің ішінде орындалуы, техникалық жағынан меңгерілуі күрделі болып келетін мектеп болып табылады.Бұл мектепте ілме қағыс, терме (шектерді термелеу) қағыс, сол қолда кездесетін тайғанақ әдіс, ысырма әдістерді айтпағанның өзінде күйдің аңыздық, программалық ізі дәстүрлі методиканың дәрістерін керек етеді [4]. Осы тұрғыда музыкатанушы-ғалым П.Шегебаев бұл мектеп туралы: «...Шығыс аймақта дамыған аспаптық үлгі қазақ музыка мәдениетіндегі ерекше құбылыс. Мұны тарихи тағдыры бір түркі-мұңғұл халықтарынан қалған мәдениет деп тануға әбден болады. Аспаптық шығармаларының обертонға бай, тембрлік бояуларының қою (қоңыр) болатыны соның әсерінен» деп бұл мектепке өз бағасын берді [3].

Сондай-ақ бұл өңір күйлері табиғаты жағынан жүрдек, жарқ еткен шеберліктен гөрі, дыбысқа көп көңіл бөледі, яғни дыбыстың барынша табиғилығына, мәнерлілігіне, әуезділігіне аса мән беріліп, дамып отырады. Бұл мектепке тән аталған ерекшеліктердің бәрі дерлік әрине, С.Тұрысбектің күйлерінде толығымен көрініс табады.

Секен – композитор әрі орындаушы. Орындаушысы болмаған туынды ешқашан халыққа жетпейді және оның ғұмыры қысқа болады деген ұғымның ақиқат екендігі сөзсіз. Кейде композиторлар әдемі шығарма шығарғанымен олардың кез-келгені шебер орындау жағынан ақсап жатады. Ал, Секен әсем әуенді шығара отырып оны шебер орындайтындығымен ерекшеленеді.

Әрине, әрбір орындаушының өзінше орындаушылық ерекшелігі болады. Мәселен төкпе күйдің шебері Рысбай Ғабдиевтің орындаушылығын музыкатанушы Ә. Мұхамбетова өз еңбегінде былайша суреттейді: «Оның оң қолының амплитудасы кең және сол уақытта техникасы жылдам, сондай-ак дыбысқа күш беріп ойнаса, ал сол қолдың вибрациясы оң қолының қағысымен шебер үйлесіп тұрады» деп күйшінің күйді орындаудағы басты ерекшеліктерін айқындап берген [1].

Ал Секен Тұрысбектің орындаушылығына келер болсақ оның өзіндік қыр-сыры толып жатыр.Ерекшелігі сол, күйші домбыраның мойыны сол қолда еркін, еш қысымсыз, бос жатуы тиіс және саусақтардың жұмсақ етімен вибрация беру арқылы фаршлагтарды дұрыс орындай білу керек десе, оңқолда тырнақтын дыбысын естіртпей, ең жоғары деңгейдегі жұмсақтықпен, саусақтардың «подушкасымен», яғни жұмсақ етімен орындау қағидасын ұстанады. Күйшінің шығармашылығын орындау кезінде ерекше атап өте кететін ерекшелігі – бұл күйлерінде оң қолдағы қағыста «бас бармақты» қолданылуы. Сонымен қатар кейбір күйлерінің кульминациясында, яғни шарықтау шегінде қос ішекті оң қолмен қаққан кезде оның бас бармақ, сұқ саусақ және шынашақ саусақтары ашық тұрып орындалатын сәттері кездеседі.

Тағы бір айта кететін жәйт, оның домбыра тартқандағы қақпақ үстіндегі оң қол қойылымының өзгешелігі. Онда буын қоспасы томағасын сыпырып тастаған ұшуға қомдалған қыран секілденіп, күй мазмұнын, оның көркемдік құралдарын ашу процесінде осы оң қолдың

буын қоспалары сан алуан қимылдар жасап, ал бес саусақ екі ішекте алма-кезек шертіліп, ілмелі, құбылмалы сан түрлі ырғақтар беріледі және тембрлік бояулар қоюланып, сан түрлі өрнектер тоқылып жатқандай көрінеді.Секеннің домбыра тартудағы *өзіндік орындаушылық ерекшелігі* мен өзгеге ұқсамайтын қолтаңбасы осылар болып табылады.

Күйші-композитор туралы кеңінен мәлімет жинау үшін Бақытжан Дүйсенғазиевпен сұхбат жүргізілді. Домбырашы Секеннің күйлерін басқа өнер иелерінің шығармашылығымен салыстыра отырып, дәлелдермен түсіндіре білді. Мәселен, Қали Жантілеуовтің дыбыстарында қазақтың қарабайыр дыбысты үні бар және ол күйлерді нақышына келтіріп, дәстүрлі түрде орындайды. Күйшілер арасында көп уақыттан кейін қоңыр үнді дыбысалу Секенде пайда болады. Негізінде шертпе күйде оң қолдың қағысын күшті акцентпен беру керек. Осы сияқты дыбысалудың қорын, тереңде жатқан қыр-сырын ол Төлеген Момбековтен алды да, Алтай-Тарбағатай (қазіргі тілмен айтқанда қытай қазақтары - Б.Д.) күйлеріне салып, училищедегі ұстазы Қадыр Досымжановтан дәстүрлі күйлерді үйренеді. Ол кісіден үйренгенмен де, жалпы Секеннің бағыты Т.Момбековтың дәстүрін жалғастырушы болғанын айғақтады.

Тағы бір айта кететін маңызды жәйт Секеннің күйлерінде Байжігіттің және Т.Момбековтың сарындары бар секілденіп тұратындығы. Осы тұста композитор Е.Үсеновтің: «Қай композитор болмасын халық шығармашылығына, халық күйлеріне сүйенеді, солардан нәр алады. Секеннің «Көңіл толқыны» күйі Байжігіттің «Келіншек» атты күйімен ырғағы жағынан ұқсас болып келеді.Бұл әрине тұтасымен ұрланып алынды деген емес, сүйене отырып жазды деген сөз» деген тұжырымдамасымен айғақтауға болады. Негізінде Байжігітке жиен болып келетін найманнан шыққан Таласбек Байжігіттің күйлерін тартқан екен. Қазақ күйлерінде қобыз күйлерінің басында Қорқыт тұрса, домбыра күйлерінің басында керейден шыққан Байжігіт тұрады. Қазақ күй өнерінің басында Кетбұға тұрғанымен, жалпы күйдің формасын қалыптастырған Байжігіт болып табылады. Кетбұға негізінен архаикалық, аңыз күйлерді дамытқан, олардың көбінің түпнегізі бізге әлі жеткен жоқ, оларды ең алғаш үйреніп келген Омарбек Керімқұлов және Таласбектің бір атасы үйреніп келген. Егер алдымен Таласбектің орындауындағы Байжігіттің күйлерін, артынша Т.Момбековтың күйлерін таспадан мұқият тыңдап отырсақ осы екеуінің ортасынан Секен күйлеріне ұқсас сарынды таба аламыз. Бұған бір себеп, ол Байжігіттің күйлерін көп орындағандығы және Т.Момбековтың қолынан күй үйренгендігі десек, осы нәрсе талантты күйшінің шығармашылығының табиғатына әсер еткен болар.

Сондай-ақ Секен көп уақыт бойы дыбысалуды (звукоизвлечение) өзі іздеп жүреді. Өйткені ол қасиет ешкімге ұстаздан жетпейді, ол әрбір орындаушының өзіндік ішкі сезіміне, интеллектуалына байланысты болып табылады. Мәселен, Құрманғазының Жаңбырбай, Меңдіғали сынды көптеген шәкірттері болған. Бірақ олардың ешқайсысы виртуоз бола алған жоқ. Солардың ішінде ұстаз көңілінен шыққан таланттылары тек Оқап, Дина, Мәмен және кейіннен Ерғали Есжанов қана бола алды. Сол секілді Секен өзінің дыбысалу қасиетіне көп ізденістің арқасында қол жеткізді. Қазіргі таңда халық көбіне Секен күйлерін қызығып, беріліп, демалып тыңдайды. Ол неге байланысты? Ол ең алдымен құлаққа жететін әдемі, көркем дыбысалу мәнерімен байланысты болып келеді. Осы тұсты Абай атамыздың «Құлақтан кіріп бойды алар, әсем ән мен тәтті күй» деген керемет өлең жолдарымен және «Ақылдының сөзіндей ойлы күйді, тыңдағанда көңілдің өсері бар» қанатты сөздерімен түсіндіріп кетуге әбден болады. Бұл дегеніміз, Секен күйді орындағанда «тәтті» қылып тартады. Міне, еңбектеген баладан еңкейген қартқа дейін күйшінің күйін ұйып тыңдайтындығы осының дәлелі болып отыр.

Кез-келген шығармашылық адамының ішкі сезіміне, жүрегінен шыққан дүниесіне өскен ортасы, табиғаты әсер етері сөзсіз. Сол секілді Секеннің қоңыр дыбысқа жақындығы өскен ортасына, өскен орта табиғатына байланысты. Ол бала кезінен таудың күмбірін естіп өсті. Бұл да күйшінің осы қасиетіне әсер еткен болар. Негізінен шын мәнінде жақсы, әдемі, құлаққа жағымды дыбыс алғың келсе, табиғаттың дыбыстарына құлақ түру керек. Яғни бұл музыкант адамның есту қабілетін, дыбыс алу қасиетін өсіруге өте үлкен әсер етеді.

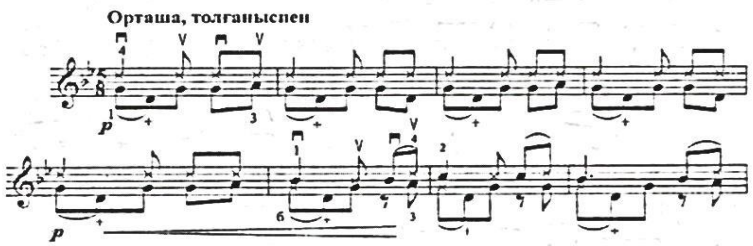
Жалпы музыкада интонация, яғни дыбыс тазалығы мегагерцпен есептеледі. Осыған сәйкес Секеннің дыбыс тазалығын басқалармен салыстырар болсақ, онда бұл толық мөлшерде деп айтуға болады. Онда көбіне төменгі, яғни бас регистріндегі дыбыстар басым. Ал Рысбай Ғабдиевті алсақ, оның тартысындағы күйлер жоғарғы регистрде, ыңылдап тұрады. Секен негізінен қоңыр күмбірлі дыбыстарды жақсы көрсе, ал Рысбай примада ойнағаннан болар, көбіне қатты дыбыстарға жақын болды.

Секен көбінесе оң қолда бас бармақпен төмен қағыс алады, аспапты сабаламай, домбыраны кеудеге қарай тартыңқырап, сұқ саусағының етімен (подушка), форшлагтарды көп қолдана отырып, өте жұмсақ, нәзік шертеді. Тағы бір айтар кетер ерекшелігі, дыбыстарының қоңырлығы оның саусақтарының үлкендігімен, жалпақтығымен де байланысты болар деп ойлаймын.

«Көңіл толқыны» күйінде өзінің домбырашылық өнері мен сазгерлік қабілетін шебер танытқан Секен домбыраның қос ішегінде өрілген әуен-саздарды кварта-квинталық және полифониялық екі дауыста алма-кезек дамыта отырып, күй табиғатын пластикалық түзілістермен желілей білген.

Бұл күй формасы мен шертісі жағынан күрделі күй. Ондағы берілген құбылмалы штрихтар, әуен мен ырғақтық өзара жымдасуы, дыбыстардың қос ішектегі жүргізілу тәсілдері, лад-тональдық ұйымдастырылуы мен динамикалық, регистрлік ерекшелігі жағынан – шертпе күй жанрындағы тың құбылыс болып табылатыны айқын [2].

Күйді орындау барысында сол қол саусағымен соль-ре пернелерін қос ішекте басу арқылы оң қолының сұқ саусағымен екі ішекті қосып орындамайды, керісінше алма-кезек теріп орындайды. *1мысал:*



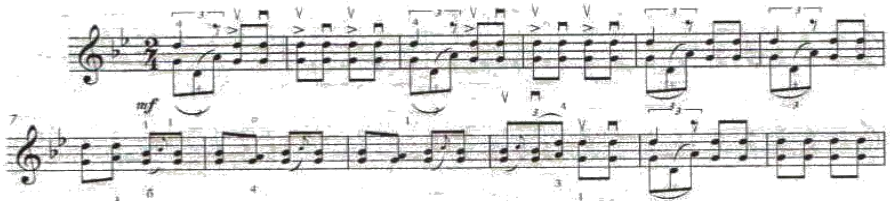
С.Тұрысбектің шығармышылығы тақырыптық кең ракурстарды қамтиды: сағыныш пен арман, мұң мен шердің тұңғиығы, табиғат құбылысы – барлығы асқан шеберлікпен ашылады. Сонымен қатар, халық композиторларының шығармашылығында кездесетін қоғамның көкейкесті мәселесіне айналған – ұлт мәселелері де – үлкен саяси-әлеуметтік деңгейде үнделеді (халық тағдыры, бас бостандығы, өмір қайшылықтары, теңсіздік, т.б. мотивтер). Мұның дәлелі Секен көп басылымдарда, ақпарат құралдарында берген сұхбаттарында «Қасиетті күй қасіреттен ғана туады» дейді. Ия, өмірінде болған орны толмас қыздарының қазасына өзегін өкініш пен өксік кернеген ішкі сезімі, 1986 жылғы өз көзімен көрген Желтоқсан оқиғасының қанды қырғыны «Көңіл толқыны», «Боздақ», «Шығыс жұлдызы»күйлеріне арқау болды. Бұл күйлері табиғатынан мүлде бөлек, жүрек қылын шертер құдіреті бар, тыңдаушысын мұң мен ой-сезім тұңғиығына тартып әкететін туындылары болып келеді.

Автордың шоқтығы биік шығармаларының бірі – «Жазғы қар» күйі.Күй желісінде мәңгілік мазасыз тіршіліктің мың құбылған мінезі, жазда жауған қардай көңіл жабырқататын тұрлаусыз құбылысы, жұмбағы мол адам жанының шиыршық атқан толғанысы, ашулы бұлқынысы жатыр, ішкі толғаныспен, өзіндік табиғатымен шыққан керемет көркем шырқау туынды болып табылады [5].

Сонымен қатар«Ақ жауын», «Балауса» күйлері тың ырғақтармен, өрелі өрнектермен, нәзік те сыршыл әуендермен көмкерілген. Секеннің 12 күйінің 11-і минор тональдігіне жазылған. Тек «Балауса» («Бесік күйі») ғана соль мажор тональдігінде, яғни композитордың бұл туындысында балалық шақтың балғын сәттері бейнеленген. Бұл күйдің бір ерекшелігі жеке орындауда сыбызғы аспабы мен оркестрдің сүйемелдеуімен орындауға арналып жазылған және Абай Әбішевтің орындауында көпшіліктің ыстық ықыласына бөленіп үлгерді. Бұл күйдің қазіргі таңда эстрадалық нұсқасы көптеген мерекелік іс-шараларда фон ретінде кеңінен қолданылып жүр. ««Ақ жауын» күйі Секеннің өнердегі дара шыңы дер едік» дейді композитор Е.Үсенов. Күй жанрындағы дәстүрлі дамуды сақтай отырып, автор бұл күйде жаңаша, тың серпілістерді таба білді.

Сондай-ақ С.Тұрысбектің күйлерінде маңызды орынға ие – арнау күйлері. Бұл күйлер ұстазына, қоғам қайраткерлеріне арналған еді. Мәселен,«Өкініш» күйі бұ дүние мен о дүниенің арасында арпалысып жатқан, аласұрып күй тыңдауды аңсап жатқан қоғам қайраткері, ұлт жанашыры бола білген, өнеріне үлкен бата берген Екейбай Қашағановқа арнау болды. Мейірімсіз ажал күй сарынынан көрініп, пенденің ерте ме, кеш пе өзекті жанға әйтеуір бір өлімнің барлығын еске салады. Күй орындалу барысында басы сабырлы, қос ішекті қатар бұлкілдете шерте отырып, кейде әлсіз үлеске акцент беріп, синкопа болып орындалады.

Өйткені әлді үлестер әдетте әлсіз күш беретін жоғары қағыспен орындалып, керісінше, әлсіз үлес күші басымдау төменгі қағыспен орындалады. *2 мысал:*



«Мәлгаждар» күйін өзінің консерватория қабырғасынан бастап, өмірлік ұстазына дейін айналған Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері, күйші композитор, профессор Мәлгаждар Әубәкіровке арнаған. Мінезі жағынан аталмыш күйде тұлпардың арынды шабысындай жігерлілік байқалады. Арнау күйлерінің бірі «Көкбөріні» қазақтың біртуар азаматы, көрнекті қайраткер, ұлт жанашыры Иманғали Нұрғалиұлы Тасмағамбетовтің елі үшін жасаған игі істеріне деген ризашылықтан туған екен.

Секен үрдісті, ұлағатты күй әлеміне осындай өз үнімен келіп қосылған біртуар дарынды, талантты күйші – композитор.

«Аққу сазы», «Ерке құсым», «Көктемім менің», «Қоңыр қаз», «Шағала»атты әндерінің қайсысын алып қарасаңыз да қазақ әндеріне тән дала сазы, қоңыр үнді, жайлы сазды, әуезді болып келіп, нәзік сезім әсері терең ойға батырып, жүрекке аяныш, жылулық сезімін ұялатады.

Секен Кәрімұлы тек шебер күйші-домбырашы, композитор ғана емес, сонымен қатар, домбыраның бар құдіретін асқақтата көрсетіп жүрген оның шеберлігіне тәнті болған дарынды жастарды, қара домбыраны меңгертіп жүрген ардақты ұстаз. Сондай-ақ, республикамызға танымал «Сазген», «Мирас» сынды фольклорлық-этнографиялық ансамбльдердің көркемдік жетекшісі қызметін атқарып, дәстүрлі музыканы ансамбльмен орындауда үлкен еңбек сіңірді. Тәттімбет, Әбди, Сүгір күйлерін күйтабаққа жазып, халыққа насихаттаудағы еңбегі де бір төбе. Осындай өрелі еңбегінің жемісі ретінде Қазақстан Республикасы Жастар одағы сыйлығының лауреаты, Қазақстан Республикасына еңбек сіңірген әртісі атағын иеленді.

Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың қолдауымен 1997 жылы өзінің жеке «Ақ жауын» халық аспаптар ансамблін құрды. Артынша 2011 жылы елордасы Астанаға шақыртылып, бүгінгі күнге дейін оркестр өз жұмысын осында жалғастырып келеді. Мұнда келе сала Л.Н. Гумилев атындағы Евразия ұлттық университетіне тұрақтап, арада екі жыл өткеннен 2003 жылы 23 тамызда Үкіметтің қаулысымен «Ақжауын» мемлекеттік камералық ұлт аспаптар оркестрі болып бекітіледі. Құрамында домбыра, сымқобыз, қыл қобыз, бас қобыз, сырнай, сыбызғы, сазсырнай, жетіген, шертер, ұрмалы аспаптар және т.б. бір-бірімен тембрі әсем үндестік тауып келеді. «Ақ жауын» ұлттық ансамблі 2002 жылы Астанада өткен халықаралық «Шабыт» фестивалінің бірінші дәрежелі жеңімпазы атанды.

Қазіргі таңда әкімшілік жұмысшыларымен қоса қанда бұл өнер ұжымында жалпы саны қырық бір адам қызмет етеді. Ұжым елорданың мәдени іс-шараларына белсене атсалысып, тыңдарманының жүрегіне жол тауып келеді. Сонымен бірге еліміздің барлық облыстарын гастрольдік сапармен жыл сайын аралайды. Онымен қоса қазақ музыкасын насихаттау мақсатымен шет елдерге де шығып тұрады. «Менің «Ақжауын» оркестрін құрып, жұмыс істеп жүрген себебім – күй өнерінің дамуына үлес қоссам дегенім» - дейді Секен Тұрысбек. Ұжым құрылғаннан бері аз уақыт ішінде республикадағы ең алдыңғы қатарлы ұжымдар санатынан көрініп Жапония, Қытай, Моңғолия, Франция, Германия, Украина сияқты елдерге гастрольде болып, ең үздік сахналарда өнер көрсеткен.

Секен Тұрысбектің күйлері бұл күнде рухани өміріміздің алтын қазынасына айналып отыр. Оның күйлері әрбір қазақтың жүрегін тербеп, сезімін шалқытып, рухани нәрмен сусындатып келеді. Домбыраны бос бұрап, қоңыр үнмен толғай тартып, тыңдаушысын ғажайып сұлу әуенмен тербейтін Секеннің өзіндік қолтаңбасы оның дарынын, талантын даралап көрсетіп тұрады.

Ақын Қажытай Ильясов: «Бір сөзбен айтқанда Секен – қазақтың күй өнерінің жаңа толқыны. Жалпы өнерде өз жанрын ең жоғары деңгейге жеткізетін адамдар болады. Секен де осылардың бірі... оның музыкасының ерекшелігі, әдемі, жағымды дыбысы, техникалық шеберлігі – барлығы бір толық поэзия секілді. Ол әрбір адамның көңіл-күйін біліп отыратындай» деп күйші-композитордың өнеріне жоғары баға беріп кетті.

Өзінің ерекше өнер болмысымен, азаматтық сипатымен халқының ерекше құрметіне бөленген, күйлерді шығармашылық шабытпен байыта, дамыта орындайтын С.Тұрысбекті үздік

домбырашы, бүгінгі күнгі күй өнерінің классигі және қазіргі заманауи композиторлардың соңғы тұяғы десек артық емес деп ойлаймын.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с.
2. С.Тұрысбеков. Көңіл толқыны. – Алматы: Әуен, 1993. 59б.
3. Шығысқазақстандық аспаптық музыканың стильдік ерекшеліктері. Мақала. Музыкальное искусство: Наука и образование. Ғылыми еңбектер жинағы. Астана, 2004.
4. http://referat.resurs.kz/ref/dombira-damui-zhanrlari281/2/
5.http://seken-turysbek.kz/?p=104

Musagulova G. Zh.

HISTORICAL PRECONDITIONS OF FORMATION AND DEVELOPMENTS OF MUSICAL ART KOREANS OF KAZAKHSTAN

Мусагулова Г.Ж.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КОРЕЙЦЕВ КАЗАХСТАНА

В Казахстане проживают представители более 130 национальностей, каждая, храня свои обычаи и традиции, вносит свой достойный вклад в развитие нашего молодого суверенного государства. В республике существует своя особенная модель взаимоотношений между всеми ее гражданами, основанная на принципах уважения прав и свобод человека, укрепления межнационального согласия и взаимного сотрудничества. В этом смысле исследование в широком историко-культурном и социальном аспектах богатейшего и многообразного комплекса музыкального искусства народов, проживающих на территории Казахстана является сегодня одной из наиболее актуальных проблем в области гуманитарных наук. В этом смысле Казахстан – уникальная страна, представляющая собой удачный симбиоз различных культур. На современном этапе диаспоры являются объектом изучения многочисленных наук – истории, политологии, этнологии, социологии, экономики, культурологии и мн.др. «Ведь без знания основных этапов формирования диаспор, без учета исторического контекста, без учета связей диспор с историей как исторической родины, так и принявшей их страны - без всего этого анализ современного состояния диаспор будет поверхностным, а прогнозы их дальнейшего разития будут недостаточно обоснованными» [1]. Изучение самобытной музыкальной культуры различных диаспор, развивающихся в условиях различных территориальных ареалов, отражение специфики общности и особенностей жизнедеятельности, преемственности традиций, приоритетов в духовной сфере, выявление взаимосвязей и взаимовлияний с художественными традициями местной культуры стало возможным благодаря проектируемой программе Первого Президента Республики Казахстан Н.А.Назарбаева, связанной с жизнью и деятельностью Ассамблеи народа Казахстана.

В программе важнейшим структурирующим и организующим стержнем предстает созданная по инициативе первого Президента Республики Ассамблея народа Казахстана и планомерная государственная политика, в которой декларируется идея политкорректности, толерантности, единства, дружбы, взаимного согласия и уважения каждого народа, населяющего нашу землю. «Сейчас наше государство выполняет поистине уникальную функцию: обеспечивает равноправное, полнокровное развитие всех национальностей, а они определяют новое качество казахстанской культуры. Единство национальных культур является базой зарождения нового культурного феномена. Казахстан стал той страной, чей позитивный опыт в межэтнической сфере признан сегодня во всем мире и стал своеобразным эталоном национальной политики XXI века». [2, с.3].

Как известно, являясь духовным и организующим центром, Ассамблея играет ключевую роль и имеет несомненно решающее значение для функционирования искусства национальных диаспор. Данная организация стала важным элементом политической системы Казахстана, скрепившим интересы всех этносов, обеспечившим неукоснительное соблюдение прав и свобод всех граждан независимо от их национальной принадлежности. Исследование направляющей деятельности этой организации внесет значительную роль в понимание

функционального назначения национальных культурных центров в развитии музыкального искусства и композиторских школ, включающих представителей различных национальностей. Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев указывает на то, что «История Ассамблеи народов Казахстана - история нашей долгосрочной стабильности».

Изучение культуры диаспор предполагает постановку и решение наиболее актуальных и острых вопросов современного искусства Казахстана – национального и инонационального, диалога культуры метрополии и диаспоры, наследия и новаций, взаимодействия художественных культур Запада и Востока. Прежде всего эти процессы способствуют формированию глубоких познаний о генезисе полиэтничности, т.е. многонациональности казахской земли. Исследование вопросов возникновения и развития диаспор, проживающих на территории республики несомненно представляет научный и общественно-политический интерес.

Данная статья является одной из первых попыток рассмотреть процесс формирования и функционирования музыкальной культуры корейской диаспоры проживающей в Казахстане. В рамках данной статьи удалось лишь вкратце проследить за творческим процессом, происходящим в этой области и рассмотреть основные переметры деятельности ярких представителей представленного народа.

Весомая функциональная значимость Ассоциации корейцев Казахстана (АКК), которая координирует работу корейских культурных центров в Кызыл-Ординской, ЮКО, Талдыкорганской, Алматинской и других областях позволяет проследить за многомерным процессом разносторонней деятельности представленного народа. «За 76 лет (1937-2013) проживания в Казахстане, корейцы не только не превратились в пыль истории, не ассимилировались, но и сохранив, во многом даже обогатив свои национальные обычаи и традиции, внесли и вносят достойный вклад в социально-экономическое и духовное развитие республики. Можно считать, что с приездом большой диаспоры корейцев, Казахстан приобрел, прежде всего, очень нам близких по духу трудолюбивых друзей, которые создавали экономику и индустрию нашего государства. Ваша жизненная сила, воля и решимость противостоять любым ударам судьбы, дают основание для оптимистической оценки уверенно смотреть в ваше будущее» [3].

В деятельности АКК главными приоритетами на протяжении всего времени являлись: возрождение корейского языка, народных обычаев и традиций, изучение исторических корней корейцев, развитие самобытной корейской культуры, искусства, литературы, защита законных прав и интересов корейцев Казахстана, содействие повышению активности корейской диаспоры в процессе строительства демократического и правового государства в Казахстане, укрепление дружбы между народами, развитие международных культурных и экономических связей (за эти годы в большинстве областей республики началось обучение корейскому языку, были организованы отделения корейского языка в Казахском национальном государственном университете им. аль-Фараби, Алматинском государственном университете им. Абая, Казахском государственном университете мировых языков международных отношений, в педагогическом институте г. Кызыл-Орды, Восточно-Казахстанском университете).

Одновременно с этим созданы коллективы художественной самодеятельности, проводятся республиканские фестивали культуры и искусства, выставки работ корейских художников и ученых. По инициативе Ассоциации подготовлены и изданы энциклопедический справочник “Советские корейцы Казахстана”, исторический очерк “Корейцы Казахстана” (Созданы документальные фильмы: 6-ти серийный «Моя вторая Родина» и «Корейцы Казахстана». В г. Усть-Каменогорске в областном краеведческом музее и в г. Уштобе открыты историко-этнографические экспозиции, посвященные корейцам Казахстана). К 60-летию проживания корейцев Казахстана издана книга “Корейцы Казахстана: иллюстрированная история” с текстом на трех языках: русском, корейском и английском.

Исторические факты свидетельствуют о том, что численность корейцев постсоветского пространства составляет около полумиллиона человек, из которых две трети проживают в Узбекистане и Казахстане, а остальная часть в России. Незначительные корейские диаспоры есть в Киргизстане, на Украине, Туркменистане, Белоруссии и т.д. В прошлом широко использовалось понятие “советские корейцы”, параллельно бытовали названия “коре сарам” и “чосон сарам”, однако в последнее десятилетие все больше и чаще используют понятие “коре сарам”.

Массовая эмиграция корейцев в российские пределы началась в конце 1860-х гг. и

продолжалась несколькими волнами до середины 20-х годов прошлого века. Многочисленные перипетии в числе которых тяжелые природные катаклизмы, голод, эксплуатация, безземелье, а позже японские репрессии послужили наиболее веской причиной переселения корейцев в Россию. В начале XX века корейцы были достаточно широко расселены не только в сельской местности Приморья, но и городах Дальнего Востока и Сибири. На первоначальном этапе они, проживавшие отдельными деревнями, сохранили социальные отношения, народную культуру и язык. В 1917 г. как и все, корейцы примкнули к лагерю трудящихся и боролись за справедливость, свободу и равенство. Октябрьская революция сделала их борцами за советскую власть, ибо эта борьба слилась воедино с антияпонским освободительным движением. В этот период сотни корейских партизан отдали за это свои жизни.

В 30-х годах, проживавшие на Дальнем Востоке корейцы, образовавшие общину со своими устоями, традициями занимались в основном земледелием и рыболовством. Десятки корейских колхозов, населенные пункты и национальные сельсоветы корейцев, которые принимали самое активное участие в деятельности государственных и общественных организаций развивались на всех уровнях. Ими осваивался язык, развивалась национальная культура, росла национальная интеллигенция. На родном языке выходили газеты и журналы, функционаровали корейское издательство, радиовещание, театр, педагогический институт, корейские отделения в вузах, педагогические училища, техникумы, культурно-просветительные учреждения. Сотни молодых корейцев получили образование в вузах Москвы и Ленинграда, ряда крупных городских центров России [4].

Дальневосточные корейцы были первыми из народов Советского Союза, испытавшими на себе депортацию, затем последовали репрессии против десятков других народов. Около 100 тысяч депортированных корейцев были устроены в Казахстане, главным образом в самостоятельные колхозы или “дополучены” в существовавшие хозяйства. Корейцы, оказавшись на новой родине, огромными усилиями и непосильным трудом заложили фундамент для будущих поколений.

Корейцы Казахстана очень активны во многих сферах деятельности. Среди них много активистов-общественников, ученых, экономистов, культурных деятелей, а также представителей и других профессий. Широко известен музыкальный театр, прародителем которого с полным основанием можно назвать кружок при клубе “Синханчхон” (Новая корейская слободка). В нем участвовали Ли Хам Дек, Ли Гир Су, Тхай Дян Чун, Ким Хе Ун и другие, прославившие театральное искусство представленной диаспоры. Почти 81 год назад, 9 сентября 1932 года во Владивостоке правительством был создан Дальневосточный краевой корейский театр. Во владивостокский период театра (1932-1937) сформировалась актерская труппа, зародилась национальная драматургия, определилось творческое направление театра. Наиболее значительные постановки тех лет – “Сказание о девушке Чун Хян” в инсценировке Ли Ден Нима, “Тянханмонг” (“Вечный сон” Цай Ена), “Любовь Яровая” К. Тренева, которые утвердили корейский театр как национальный творческий коллектив.

После депортации всех корейцев из Дальнего Востока театр находился в 1937 - 1942 гг. в городе Кзыл-Орде. В 1942 году он переехал в г. Уштобе Талды-Курганской области. В этот период стала развиваться корейская эстрада, особенно песенное творчество. Песни, написанные на стихи Тен Дон Хека, Тхай Дян Чуна, Ким Гван Хена, Ен Сен Ена, Ким Хя Уна, Ли Гир Су композиторами Пак Ен Дином, Ли Германом, О Чер Амом, Ким Виктором, в исполнении Ли Николая П., Ли Бон Уна, Ли Хам Дека, Ли Ген Хи, Пак Екатерины, Ли Веры Б., АН Михаила С. занимали значительное место в репертуаре концертных программ. В послевоенные годы театр стал уделять больше внимания классической драматургии. Одной из главных задач театра было приобщение корейских зрителей к духовному наследию братских народов.

В 1959 году театр вновь переехал в Кзыл-Орду. Причина переезда заключалась в стремлении наладить более тесные творческие контакты с редакциями газеты “Ленин Кичи” и областного корейского радиовещания, мобилизовать корейских писателей и журналистов для создания национального репертуара. Большим событием в жизни театра явилось пополнение труппы выпускниками корейской группы актерского факультета, которые окончили Ташкентский театрально-художественный институт им. А.Н. Островского.

С их приходом омолодился коллектив и повысился творческий тонус театра. В 1969 году театр переехал в Алма-Ату. Переезд в бывшую столицу Казахстана был обусловлен возросшими требованиями к профессиональному уровню коллектива, духовными запросами

самих актеров, их стремлением наладить более тесные связи с ведущими мастерами казахской сцены.

Наиболее значительными постановками того периода были спектакли: Кремлевские куранты Н.Погодина,“Карагоз”М.Ауэзова,“Батрак и бай” Хамзы, “Материнское поле” Ч. Айтматова, “Тропою надежд” Ким Дина, Сказание о янбане”, “Живой Будда” Хан Дина, “Кобланды” М. Ауэзова, “Слуга двух господ” К. Гольдони. Вместе с ветеранами Ен Сен Нен, Ли Хам Дек, Пак Чун Себом, Цой Бон Дс., Ким Павлом А., АН Михаилом С., Пак Надеждой успешно трудились выпускники Ташкентского театрально-художественного института Ким Владимир, Сон Ольга, Мун Александр, Пак Софья, Пак Василий, Тен Анатолий, Лим Роза, бывшие участники художественной самодеятельности Пах Майя, Тен Эдуард, Тип Федор. Все они стали ведущими актерами театра.

В 1975 году в театр пришли работать выпускники актерского факультета Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. За короткий период они уверенно утвердили себя как третье поколение - Дин Владимир, Ким Хан Нен, Ким Галина, Ли Мери, Ли Олег и другие. Большая заслуга в творческих достижениях принадлежала художникам Пак Ир Чу, Кан Георгию М., заслуженному деятелю искусств КазССР Пак Константину Е. Их усилиями были колоритно и красочно оформлены спектакли, созданы образные лаконичные декорации. Большая заслуга в пропаганде народной музыки и развитии песенного творчества корейских композиторов принадлежит Ли Герману И., О. Чераму, которые были музыкальными руководителями театра. Очень интересным песенным композитором являлся Ким Виктор В. Отличительной особенностью музыки была простота мелодического строя, эмоциональная выразительность и национальный колорит.

Вот так исторически сложилось, что культурным центром корейской диаспоры в Казахстане стал Государственный Республиканский корейский театр музыкальной комедии. Это уникальный творческий организм, где сегодня работает четвертое поколение национальных артистов и театральных работников. В сентябре 2012 года корейскому театру Республики Казахстан исполнилось 80 лет. Театр осуществил около 500 постановок спектаклей и концертных программ. Он сохранил прекрасные традиции, преемственность, огромный творческий потенциал. Актеры еще не раз будут радовать зрителей своим талантом, при помощи магической силы искусства. Мы - корейцы, гордимся тем, что имеем свою национальную культуру, свой национальный театр. Ни в Японии, США, Малайзии, Сингапуре, а также в Китае, где проживает много корейцев, нет государственного корейского театра.

Газета “Коре ильбо” - преемница газеты “Ленин кичи” и “Сэнбон” играет особую роль как важнейший очаг культуры корейской диаспоры, на протяжении многих десятилетий она оставалась средством духовного объединения “коре сарам”. Первая газета на корейском языке “Авангард” (“Сэнбон”) была основана на Дальнем Востоке в 1923 г. и ее первым редактором был Ли Сен. Она публиковала сведения о жизни, обычаях, традициях, истории корейцев-эмигрантов. На ее страницах печатались сведения о социально- кономических изменениях, новостях в хозяйственной, культурной, общественной жизни всего Дальневосточного края. В 1991 г. название “Ленин кичи” сменилось на “Коре ильбо” и газета получила статус международной с периодичностью 1 раз в месяц. В конце 1999 г. по инициативе Министерства культуры, печати и общественного согласия Республики Казахстан принято решение о передаче национальной газеты в управление Ассоциации корейцев Казахстана.

Длительный и сложный период “Коре ильбо” несмотря на вынужденные перемены и постоянные нелегкие производственные процессы продолжает выполнять функцию флагмана корейской диаспоры, хранителем и пропагандистом родного языка. Газета закономерно пользуется заслуженным авторитетом среди корейских читателей. В 2003 году одна их самых старейших газет, издающаяся на корейском языке, отметила свое 80-летие, в 2013 году пройдет празднование ее 90-летия.

Значительный вклад в развитие корейской эстрады внесли композиторы Пак Ен Дин и Тен Ин Мук. На начальном этапе большую роль в ее развитии играли Ен Сен Нен и Ким Хя Ун. Они составляли программы концертов, куда входили корейские народные и современные песни, танцы, вокально- хореографические композиции, сатира, юмор, конферанс. Ен Сен Непа можно назвать одним из родоначальников современной корейской песни. Его песни “Сей семена веселей” и “Экспресс” завоевали широкую популярность среди слушателей.

Большую работу по пропаганде корейской музыки провели художественный руководитель ансамбля “Ариран”, заслуженный артист КазССР Ким Владимир А. и главный

дирижер театра Э. Богушевский. Созданный в 1968 году при театре эстрадный ансамбль завоевал признание зрителей. Ансамбль успешно гастролировал по городам России, Украины, Грузии, Армении, Азербайджана, Молдавии и знакомил с самобытным эстрадным искусством корейцев. Заметный вклад в развитие современного корейского танца внесла народная артистка Ким Римма И.[4].

В композиторской школе Казахстана известны имена талантливых корейских композиторов – Тен Чу и Владимир Стригоцкий-Пак. Эти композиторы давно признаны как в нашей стране, так и за ее пределами. Их творения приковывают к себе внимание слушателей – любителей и профессионалов.

Творчество представленных мастеров представляет одну из ярких и интересных страниц современной казахстанской музыки. Глубокое чувство патриотизма, высокий профессионализм и владение современной техникой композиторского письма отражает многоранный творческий облик корейских композиторов и повествует в их различных сочинениях о родной земле, ее природе, наглядно отражает тончайшие краски корейской традиционной музыки в их произведениях, написанных в самые разные периоды деятельности. В них широко расцвечены своеобразные узоры мелодического рисунка, отчетливо проступает отточенность ритмических фигур, раскрывается все богатство, оригинальность и переливчатость интонационного остова.

Композитор, музыковед, педагог Тен Чу, в свое время окончил Московскую консерваторию по композиции у проф. А.Н.Александрова в 1958 году, стал доцентом в 1977, а в 1978 году под научым руководством академика Б.Г.Ерзаковича защитил диссертацию, став кандидатом искусствоведения. С момента проживания в Алматы он работает в различных направлениях, поражая самодостаточностью, интеллектом, универсальностью, неутомимым нравом, и поистине огромным и заражающим трудолюбием. Им написаны – кантата «Пхеньян», симф. поэма «Страна утренней свежести», «Драматическая сюита», сюита «Праздник урожая», песни «Пламя Октября», «Трактористка» и мн.др. Его произведения, выделяются национальным колоритом, исходящим от корейского народного мелоса, своеобразием гармонического и полифонического письма оркестровой фактуры [5].

Тен Чу опубликовал ряд научных исследований – «Корейские исторические песни» (1973), «Корейские лирические песни группы «Ариран» и «Новые песенные жанры советских корейцев» (1976), написал музыку к ряду постановок Республиканского корейского музыкально-драматического театра. Он всегда активен как музыкальный фольклорист. В Казахстане и республиках Средней Азии записал около 1000 произведений старинного и современного корейского фольклора.

Необходимо отметить тенденцию к активизации творческих поисков в симфоническом жанре, которая прослеживается в его деятельности последние четыре десятилетия. Углубление идейно-образной концепции, использование различных видов современных композиторских техник вызвало появление национальных в своей основе сочинений, отличающихся философским подходом к содержательной стороне и зачастую с психологически сложно воспринимаемым музыкальным языком. Среди несколько колоритных сочинений казахстанских композиторов в этом жанре следует особо выделить самое масштабное, программное произведение корейского композитора Тен Чу – 5-ти частная драматическая сюита для симфонического оркестра под заголовком «11.09.1937 17 час 30 мин СТАЛИН». В нем отражена трагическая судьба корейского народа в период депортации. Названия частей тонко отражают эмоциональный настрой произведения – «Приказ и волнения», «Отчаяние», «Воспоминание о Родине», «Обида», «Плачь».

Композитор среднего поколения, представитель корейской диаспоры В.Стригоцкий-Пак весьма многогранен. Среди его произведений – сочинения самых разных жанров: музыка к драматическим спектаклям и телефильмам, музыка для эстрады, множество джазовых композиций. В творческом багаже композитора значительное место занимают произведения для голоса, которые сочиняются композитором на протяжении всего творческого пути. Также в активе композитора большое количество инструментальных пьес и камерно-инструментальных ансамблей для различных составов инструментов. Однако, при жанровом многообразии творчества В.А.Стригоцкого-Пак симфоническая музыка, несомненно, является обособленной сферой творческой деятельности композитора, своеобразной лабораторией, в которой рождается музыка с национальным колоритом.

Тонкое взаимодействие западной и восточной культур, интерпретация современной композиторской техники, создание оригинального стиля, где фундаментальную основу составляют традиционная культура казахского и корейского народов. «Основу творческого метода Стригоцкого-Пак составляет комплекс особенностей восточноазиатской и корейской музыки, который образуют: тембры и приемы звукоизвлечения, пентатонические звукоряды, ритмические формулы, гетерофония как ведущий вид фактуры, особенности структуры корейской музыки и способы обозначения начала и конца фразы, сочинения и т.д. Все это действует одновременно, переплетаясь друг с другом и составляя базу для соединения с западными техниками, отбор которых композитор осуществляет исходя из их сочетаемости с обозначенным комплексом. К осознанию важности национальной природы своего метода композитор пришел с первых шагов освоения западной техники, которая никогда не становилась для него самоцелью» [6, 62].

Творчество этих ведущих композиторов Казахстана, представляющих музыкальное искусство корейской диаспоры во всей полноте находится в постоянном движении, их наследие непрерывно пополняется новыми замыслами и проектами.

Таким образом история корейцев Казахстана с ее светлыми и трагическими страницами - достояние диаспоры, всего народа Казахстана. Корейцы Казахстана имеют свою собственную историю, в которой переплелись в органическую целостность история Кореи - их исторической родины, история Дальнего Востока России, куда эмигрировали их предки, история Казахстана - где корейцы не просто нашли пристанище в лихую годину депортации, а обрели настоящую родину. Гостеприимство и теплое отношение народов союзных республик, принявших корейцев в периоды насильственного и вынужденного переселения свидетельствуют о высоких морально-этических отношениях между различными государствами, создавшими репрессированным корейцам условия для выживания. Все это свидетельствует о глубоких исторических связях Кореи с Казахстаном, показывает как казахи и все народы многонационального Казахстана оказались на высоте исторического положения. Не удивительно, что именно в этот период в Казахстан попали корейский театр, редакция газеты “Сэнбон”, корейский педагогический институт, педагогический техникум и книги на корейском языке, как средоточие интеллектуального потенциала корейцев. Благодарные корейцы с мужеством и достоинством перенеся выпавшие на их долю перипетии судьбы, не жалея своих сил, вносили и вносят свой вклад в развитие страны, укрепляя социальную стабильность и межнациональную консолидацию во имя процветания родины - суверенной Республики Казахстан. В свою очередь, несмотря на все перипетии времени они сумели сохранить и преумножить то наследие, которое передавалось им по наследству из поколения в поколение. Особенно это коснулось музыкального искусства корейской диаспоры, проживающей в Казахстане. В произведениях, как фольклорных, так и современных в полной мере отразился весь трагизм исторической действительности народа, лирика музыкально-поэтических сказаний и народных песен также нашла свое достойное преломление. В плане изучения культурных аспектов данной диаспоры перед учеными-музыковедами раскрываются широкие горизонты, которые, на наш взгляд, будут планомерно освоены в ближайшие годы.

Литература:

1. Джашанло Р.Е. Очерки истории дунган. Алматы: ТОО «Издательство Lem», 2011. 308 с.
2. Шериязданова К. Идея мира и согласия. /Казахстанская правда от 03.07.2010.
3. Из выступления Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева на торжественном собрании, посвященном 6О-летию проживания корейцев в Казахстане, 10 октября 1997 г.
4. Интернет. e-mail: info.akk@gmail.com
5. Еркибаева А.М. Владимир Стригоцкий-Пак. Портрет композитора. Диссертация на соискание академической степени магистра искусств по специальность 6м041100 – Композиция. 2012 г.
6. Композиторы и музыковеды Казахстана. /Справочник Союза композиторов Казахстана. Алма-Ата: Өнер, 1983. 129 с.

Mukhamedzhanova Svetlana

BAROQUE OPERA.BEGINNINGS.

Мухамеджанова С.В.

ОПЕРА БАРОККО. ИСТОКИ.

Осенью 1600 года на бракосочетании Генриха IV и Марии Медичи в палаццо Питти во Флоренции состоялось представление «Эвридики» Якопо Пери и Оттавио Ринуччини. Ничего подобного в истории музыкального искусства ранее не происходило. Начиналась новая эпоха – эпоха Барокко. Пери и Ринуччини являлись деятельными участниками флорентийской «Камераты» – общества просвещенных аристократов, музыкантов, художников, чутких ко всему новому.

Идеалы Возрождения, которыми восхищались образованные любители искусств, с особым трепетом относились к античности. Но в отличие от античного изобразительного искусства, которое нашло достойное продолжение в искусстве Ренессанса, античный театр был забыт. Участники «Камераты» решили воссоздать античный театр… Я. Пери пишет: «Можно понять, что речь идет о драматической поэзии, где, однако, пение должно заменить речь. Это было тем более трудно, что мы, конечно, в жизни никогда не употребляли пение вместо речи. Но я знал, что, по мнению многих, греки и римляне пели на сцене целые трагедии. Кроме того, я считал, что они использовали гармонию, имеющую своей основой такую певческую мелодию, которая исходила из обычных форм обычных вещей» [1, 75].

Искания и открытия флорентийской «Камераты» были обусловлены и подготовлены и музыкально-театральными воззрениями Ренессанса, его желанием подать крупным планом образ человека. Однако стремясь воссоздать идеал античной трагедии через вечный миф о чуде искусства и человека, флорентийцы создают новое искусство. Композитор Пери и либреттист Ринуччини искали древнегреческую драму с музыкой, а нашли нечто новое: на последней волне Ренессанса возникает феномен музыкального театра – опера, драма через музыку.

Открытия барокко в музыкальном искусстве повлияли на облик всех музыкальных жанров и форм, но полнее всего эти открытия выразились в опере. В тот октябрь 1600 года произошло значительное историческое событие, очень важное для становления оперы, завершилась естественная драматическая эволюция нескольких веков. Магическое соединение поэзии и музыки, разговора и пения – своеобразная концентрация искусств – намечает феномен музыкального театра как лирического образа мира и, благодаря условности, универсальной модели культуры. Ринуччини хотел «доказать почти невероятную вещь – то, что музыка способна усиливать выраженные поэзией чувства», а Пери представлял себе «пение, которое было бы слепком со слов, более приподнятым, нежели обычная речь, но с менее четким рисунком, чем чистая мелодия, – на полпути между ними». Он считал, что это «единственный стиль в музыке нового времени, способный выразить драматическое содержание» [3, 18-19].

Современники Пери и Ринуччини хорошо понимали суть и значение происходящего. Марко да Гальяно – композитор, также стоявший у истоков оперного искусства, писал: «Якопо Пери открыл чудеснейшую манеру декламировать нараспев, восхитившую всю Европу… Невозможно передать чувства удовольствия и изумления, кои охватили души присутствующих на этом столь необычном спектакле» [3, 19].

В «Эвридике» музыка представляет собой мелодекламацию на фоне сопровождения чембало. Но, несмотря на скромность музыкального образа оперы, объединение слова и музыки, музыки и сценического действия состоялось.

Символичным является объявление о новом искусстве в Прологе «Эвридики» персонажем Трагедией. Нежная модуляция трагического в область пасторальной сказки раскрыла новую, лирическую природу «драмы через музыку», где в центре был человек с его вселенной чувств и светским ощущением жизни. Отсюда торжество «гуманистических» монодии и гомофонно-гармонического стиля над «варварской» полифонией прежнего мышления, а также изобретение речитативного стиля *rappresentativo*, ставшего у флорентийцев уникальным союзом слова и музыки, сутью оперы. По мысли Пери и Каччини, такой стиль должен соответствовать экспрессии поэтического текста. Рассуждая, кому из первых создателей оперы (Пери, Каччини, Кавальери) больше удался этот стиль, Р. Роллан считает, что «один Пери воплотил со всей возможной строгостью и точностью теории «Камераты» и её идеал музыкальной декламации. Его музыкальный стиль отличался величественной, трагической простотой» [3,19]. Огромна и роль Ринуччини, чьи тексты по образному

выражению немецкого музыковеда и дирижёра Германа Кречмара «одарены светом гармонии и утончённости», а «Эвридика» считалась лучшим из написанного до Метастазио.

И всё же монодия не отвечала до конца музыкальной природе оперы – развитию её активнодействующих, разнообразных и самостоятельных форм, когда музыка увлекает слово и сцену, умножая их силу. Феномен музыкального театра в его гармонии был открыт в «Орфее» К. Монтеверди (1607 год).

Созданными на протяжении последующих нескольких лет и дошедшими до нашего времени операми являются «Представление о душе и теле» Эмилио де Кавальери (1600 год), «Эвридика» Джулио Каччини (1602 год), «Эвмелио» Агостино Агаццари (1606 год), «Орфей» Клаудио Монтеверди (1607 год).

В феврале того же 1600 года, в церкви Санта Мария ин Валличелла в Риме была поставлена духовная опера-оратория Эмилио де Кавальери «Представление о душе и теле», которая вместе с «Эвридикой» Пери начинает историю музыкального театра. Сам Пери считал, что Кавальери «был первым, кто, проявив замечательную индивидуальность, дал возможность услышать нашу музыку на сцене»[3, 20]. «Представление» – это попытка сочетания старинной мистерии с новым музыкальным стилем родившейся оперы. Композитор воплотил в «Представлении» аскезу в аллегоричных и назидательных формах. Как первая духовная опера «Представление» закладывает религиозную традицию в оперном искусстве.

Опера «Эвридика» Джулио Каччини была опубликована раньше «Эвридики» Пери, но её премьера состоялась только через два года. Написанная на тот же текст Ринуччини, опера Каччини отличается виртуозностью музыкального стиля с обилием колоратурных украшений. Это отражает профессиональные навыки певца-композитора. Каччини передал идиллический строй сказки, тяготея к традиционной мадригальности. Утверждая реформу флорентийцев, Каччини создал не столько музыкальную драму, сколько новую форму музыкально-поэтического театра. В нем привлекает непосредственность музыкального высказывания, само служение «новой музыке» «ради облегчения обремененных сердцем» (по определению самого композитора) [3, 22].

В пасторальной драме «Эвмелио» композитор Агостино Агаццари смешивает пасторальные тона и монодию флорентийцев с римско-морализаторским началом: столкновение мирских радостей и высшего предназначения в духе первого римского образца – «Представления о душе и теле» Кавальери.

С «Орфея» Клаудио Монтеверди начинается история подлинной оперы. Предназначенный для типичного придворного празднества, «Орфей» написан на либретто, связанное со сказочной пасторалью и роскошными декоративными интермедиями – атрибутами придворной эстетики. Но музыка Монтеверди превращает сказочную пастораль в глубокую психологическую драму. Кажущаяся безмятежность характеризуется экспрессивной, индивидуально-неповторимой музыкой, овеянной поэтической атмосферой скорбного мадригала.

Ничто не привлекало композитора так, как внутренний, душевный мир человека в его драматических коллизиях и конфликтах с окружающим миром. Монтеверди – первооснователь конфликтной драматургии трагедийного плана. Он настойчиво стремится к естественной выразительности музыки. Мысль о способности музыки воплощать «богатство внутреннего мира человека» при жизни Монтеверди воспринималось как нечто неслыханно новое. Впервые на протяжении тысячелетней эпохи человеческие переживания оказались в центе композиторского творчества подлинно классического уровня.

Музыка оперы сосредоточена на раскрытии внутреннего мира трагического героя. Партия Орфея необычайно многогранна, в ней объединяются эмоционально-выразительные состояния и жанровые линии. Он восторженно взывает к родным лесам и побережьям или оплакивает потерю своей возлюбленной в безыскусственных песнях народного склада. В речитативных диалогах страстные реплики Орфея написаны в эмоциональном, взволнованном, по более позднему выражению Монтеверди «смятенном» стиле, какой он сознательно противопоставлял однообразному речитативу флорентийской оперы. Декламационный стиль композитора (*stile concitato*) отличается от монодии флорентийцев высокой взволнованностью: слово становится музыкой. «Ни в одном сочинении прошлого мы не найдём примеров взволнованного стиля, а лишь только нежный и умеренный… Поэтому я немало изучил и немало потрудился, чтобы обрести его… Я счёл полезным возвестить, что именно мною

проделаны исследования и первые опыты в этом стиле, столь необходимом в искусстве Музыки, которая без него была до сих пор несовершенной» [3, 25].

Образ Орфея, его вдохновенного искусства, счастливой любви и тяжкой утраты, его жертвенный подвиг и достижение цели, трагическая развязка и конечный олимпийский триумф – всё это поэтически воплощено на фоне контрастно сменяющихся музыкально-сценических картин. Вся опера пронизана певучими мелодиями, созвучными образам действующих лиц и драматургии. Композитор не пренебрегает полифонией и сплетает мелодии в изящную контрапунктическую ткань. Но всё же в опере господствует гомофонный склад, партитура которого сверкает смелыми находками хроматических гармоний, красочных и в то же время оправданных образно-психологическим содержанием того или иного эпизода драмы.

Непревзойденный шедевр Монтеверди в самом начале истории оперы предвосхищает искания Глюка, Верди, Вагнера, Мусоргского и композиторов XX века. Созданный вскоре после опытов флорентийцев он совершает удивительный прорыв. «Орфей» – феномен музыкального театра, «драма через музыку». Гениально найденная лирическая природа – драма человеческих страстей – указывает путь оперы. «Ариадна трогает потому, что она женщина. («Ариадна» – второе оперное произведение Монтеверди – не сохранилось, за исключением единственной арии героини. – Автор). «Орфей» – потому, что он живой человек, а не ветер.… Вместе с Ариадной я стенаю, вместе с Орфеем возношу мольбы» (Монтеверди) [3, 25].

Впервые музыка, захватывая слово, действие, движет драму. Достигнутый синтез поднимает слово и сценический образ до идеала античной драмы, о котором мечтала «Камерата». Экспрессия Монтеверди-мадригалиста увлекает материю театра, стихийно рождая драму из духа музыки.

Творчество Монтеверди стало кульминационным моментом и фактором прогресса итальянского оперного искусства. Композитором написано восемь опер: «Орфей», «Ариадна», «Андромеда», «Мнимо безумная Ликори» – одна из первых комических опер в Италии, «Похищение Прозерпины», «Свадьба Энея и Лавинии», «Возвращение Улисса на родину» и «Коронация Поппеи». Из так называемого «венецианского периода» (в 1613 году Монтеверди принял приглашение прокураторов собора Сан-Марко, остановивших свой выбор на композиторе как капельмейстере этого собора) сохранились лишь две последние оперы.

Самым значительным произведением Монтеверди венецианского периода является опера «Коронация Поппеи» (1642 год). Истоки музыкального языка «Поппеи» можно проследить в исканиях всего предыдущего, более чем полувекового периода. Но общий художественный облик оперы, необычный как для творчества самого Монтеверди, так и для музыкального театра XVII века, в решающей степени предопределен оригинальностью сюжетно-драматургического замысла. Драма Монтеверди-Бузенелло является вершиной барокко и первой оперой, написанной на исторический сюжет. Композитор и либреттист обратились к сюжету из древнеримской истории, воспользовавшись хрониками античного писателя Тацита: император Нерон, влюблённый в куртизанку Поппею Сабину, возводит её на престол, изгнав прежнюю императрицу Октавию и предав смерти противника этой затеи, своего наставника философа Сенеку. Барочное сочетание верха и низа трагикомедии выражено в свободе драматургии, в разнообразном сочетании музыкальных форм, средств и приёмов: остинатный бас, мадригальная полифония и особенно драматический стиль *concitato* – синтез вокальных стилей эпохи (флорентийского, римского), отмеченный повышенной театральностью. Новаторство создает непревзойденное богатство индивидуальных характеристик с максимальным объемом вокальных возможностей, в частности тембровых модуляций, когда характер персонажа неотрывно и гибко связан с изменением ситуации. Отсюда бесконечная шкала страстей и эмоций: патетика и скорбь, эротика и просветление, чувственность и самопожертвование, философская ирония и глубина. «Поппея» также определяет будущие планы героев (соблазнительница, кормилица, легкомысленная субретка, паж, солдаты, пьяница), любовного дуэта и арий: *lamento*, мести, гнева, серенады, сна. Единство композиции закрепляет интонационная арка Пролога и финального дуэта. Достижения «Коронации Поппеи», предвестницы психологической оперы-драмы, принципиальны в истории жанра.

«В самом деле, разве он не первый из музыкантов прошлого, к которому мы можем чувствовать духовную близость? Диапазон его музыки, как в смысле эмоционального колорита, так и композиционного разнообразия настолько обширен, что самые великие концепции его предшественников, самые драматические моменты в их творчестве кажутся миниатюрными узорами в сравнении с невиданным размахом музыкального мышления композитора.

Монтеверди представляется мне личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу». (И. Стравинский)[1, 76].

Первым оперным представителем во Франции до рождения национальной оперы является «Орфей» Луиджи Росси. Через сорок лет после опытов «Камераты» и «Орфея» Монтеверди сюжет получает иную трактовку. Благородная простота и чистые линии пасторали уступают многофигурной композиции и барочным причудам венецианской школы, ориентированной на эстетику французского двора в духе вкусов кардинала Мазарини. Блистательная декоративность, внешние эффекты, вражда богов и забавы сатирических персонажей – вся эта заманчивая эклектика уводила от человеческой драмы. Характерна реакция современника: «Сила этой вокальной музыки в соединении с инструментальной, воздействуя через слух, терзала всех слушателей и измучила бы их окончательно, если бы не Солнце, появление которого на пламенной колеснице, сверкавшей золотом и бриллиантами, вызвало тихий ропот одобрения» [3, 44].

При всей эклектике и ослаблении внимания к возвышенной декламации Росси захватывает разнообразием и красотой чисто музыкальных форм, как сольных, так и ансамблевых и хоровых. Выразительность и законченность музыкальных линий «Орфея» предвосхищают великих мастеров *seria*, а различные превращения, барочные контрасты в ряде арий и ансамблей заглядывают в *buffa*.

С середины XVII века во Франции, в эпоху правления Короля-Солнца Людовика XIV – эпоху абсолютизма, главенствующим являлся парадный стиль, «границы которого распространялись от грандиозного величия до импозантной декоративности» [1, 94]. Искусство, призванное славить короля, должно было потрясать и восхищать, приводить в трепет, поражать пышным великолепием… Именно такой была «лирическая трагедия» Жана-Батиста Люлли. Стиль эпохи барокко, безусловно, наложил отпечаток на манеру композитора. Использование им сюжетов античной мифологии, стремление к пышности, грандиозности спектакля, его трагедийность и желание превратить сценическое действие в причудливую феерию, состоящую из контрастных музыкальных жанров и форм, – всё это является отличительными чертами барокко. Но вместе с тем на стилистику Люлли большое влияние оказал классицистский театр XVII века. Это было эпическое искусство героического плана, искусство страстей, трагических конфликтов. Сами названия опер говорят о том, что, за исключением условно египетской «Изиды», они написаны на сюжеты из античной мифологии и отчасти из средневекового рыцарского эпоса: «Альцеста, или триумф Алкида» (1674), «Тезей» (1675), «Атис» (1676), «Персей» (1682), «Фаэтон» (1683), «Роланд» (1685), «Армида» (1686). Сюжеты опер под пером Люлли превращались в театральные фантазии пышно-декоративного характера, где пропорционально и продуманно чередовались торжественные монологи, грандиозные хоры и дивертисментные балетные сцены.

Оперные сочинения Люлли, «лирические трагедии», представляли собой монументальные, широко распланированные, но в то же время уравновешенные композиции из пяти действий с прологом, заключительным апофеозом и драматической кульминацией к концу третьего действия. Мелодически развивая интонационный строй приподнятой, певучей декламации, композитор создал свой декламационный речитатив, который составлял главное содержимое его опер: «Мой речитатив написан для разговора, и я хочу, чтобы он был совершенно гладок!» [6, 133]. В этом смысле художественно-выразительное отношение между музыкой и поэтическим текстом во французской опере сложилось совершенно иное, чем у итальянских мастеров. Люлли стремился воссоздать в музыке пластическое движение стиха. Вокальная манера Люлли предвосхищает мелодический стиль всей французской оперы, включая Ж. Бизе и К. Дебюсси.

Отличительной чертой оперного стиля Ж.Б. Люлли, не менее важной, чем патетическая театральная декламация, был танец – воплощение легкости, красоты, царивших при дворе Людовика XIV. В обрамлении балета важность напыщенных монологов «лирической трагедии» не казалась тяжеловесной и скучной. Если пышность и великолепие постановок, возвышенный вокальный стиль должны были поражать и потрясать слушателя, то балет ставил своей целью услаждать и развлекать его. Использование танца, как составляющей оперного спектакля, предвосхищает в будущем французский музыкальный стиль. Люлли «отдаёт предпочтение не драме страстей, а передаче оттенков чувства, то есть трагедии салонно-придворной, психологической, галантной и риторической» [3, 58].

Венцом «лирической трагедии» Ж.Б. Люлли является опера «Армида». По словам современника, это пьеса «наивысшей красоты, где красота растёт от действия к действию». [3, с. 61]. Её концентрация – образ Армиды: он определяет движение драмы. Сочетание драматизма и фантастики, сказочно-эпических и пасторальных тонов придаёт «Армиде» неповторимое обаяние. Торжество стиля – пятое действие оперы, где неуклонное возведение великолепного музыкального здания ведёт к разрушению дворца Армиды. Но катастрофа, как и постройка, эффектно рассчитаны, и в этом весь Люлли: «Он не был таким пылким, страстным человеком, как Глюк. Он был человеком ума, понимавшим страсть, наблюдавшим её со стороны и рассказывавшим о ней [3, 62].

Литература:

1. Кирнарская Д. Классическая музыка для всех. М. 1997
2. Конен В. Клаудио Монтеверди. М., 1971
3. Мугинштейн М. Хроника мировой оперыэ Екатеринбург, 2005
4. Роллан Р. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Роллан Р. «Музыкально-историческое наследие. М., 1986. Вып. 1
5. Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Франции, Германии и Англии. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 2, М., 1986
6. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Вып. 3.М., 1986. 7. Скудина Г. Орфей из Кремоны: Клаудио Монтеверди. М. ,1974

III СЕКЦИЯ . III SECTION.
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.
THE ART OF THEATER AND ENTERTAINMENT SHOWS
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Zhumadyarova Eleonora

METHODICAL FOUNDATIONS OF CHOREOGRAPHY TEACHING: CLASSIFICATION OF POSES OF CLASSICAL DANCE BY E.VALUKIN'S SYSTEM

Жумадьярова Э.С.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИИ: КЛАССИФИКАЦИЯ ПОЗ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПО СИСТЕМЕ .П.ВАЛУКИНА

Окружающий нас мир не стоит на месте, он непрерывно обновляется и развивается, вместе с тем ищет пути совершенствования классическое балетное искусство. С этой целью становится необходимым более подробная классификация поз классического танца, определение их значения и характера в хореографической пластике. Наше внимание привлекла новая систематизация и новаторский анализ самой структуры поз классического танца педагогом Е.П.Валукиным.

Евгений Петрович Валукин – выдающийся мастер хореографической педагогики. Солист Большого театра, он в течение многих лет работал директором Канадской Национальной балетной школы Бэтти Олифант и художественным руководителем Балетной Компании в Торонто (Канада), а также в таких странах, как Япония, Чили, Мексика, Австралия и т.д. За плечами Е.П.Валукина колоссальный педагогический опыт. Среди его учеников-выпускников Российской академии театрального искусства (РАТИ-ГИТИС) известные солисты балета Большого театра, народные и заслуженные артисты, лауреаты государственных премий и международных конкурсов, а также зарубежные артисты и педагоги.

Народный артист Российской Федерации, ныне заведующий кафедрой «Хореографии» Российской академии театрального искусства – ГИТИС, Е.П.Валукин в своем труде «Система мужского классического танца» предложил совершенно новый, свежий взгляд на систематизацию поз классического танца с целью выявления их природы и координационного взаимодействия работы ног с движениями рук, головы и корпуса.

«Позой классического танца, - говорит Е.П.Валукин, - является фигура, которой свойственно гармоничное сочетание определенных положений частей тела. Позы классического танца «таят» в себе динамику движения. В каждой позе уже продиктовано направление и характер его развития, чему способствует обязательная диагональ корпуса, плечей, рук, расположения фигуры в пространстве» [3, С.152].

Выдающийся педагог классического танца А.Я.Ваганова в своем труде, который на протяжении века является настольной книгой многих педагогов-хореографов «Основы классического танца», провела глубокий методический анализ двух разрядов поз – малых и больших. Не менее известный педагог классической хореографии Н.И.Тарасов в книге «Классический танец. Школа мужского исполнительства», в свою очередь, классифицировал позы классического танца на три разряда - малые, средние и большие, где определяющую роль играет градус работающей ноги, отведенной в одно из трех направлений. К малым он отнес те позы, где носок работающей ноги находится на полу. К средним позам определены те позы, в которых свободная нога не касается пола, но при этом не доходит до угла 90 градусов и может принимать положение sur le cou-de-pied. Руки как в малых позах, так и в средних, могут занимать различные позиции. К большим позам относятся такие позы, где отведенная нога находится в положении 90 градусов или выше. Опорная нога во всех трех разрядах поз может быть вытянута в колене или согнута в demi-plie, а также находиться на полупальцах и пальцах. В больших позах позиции и положения рук тоже могут быть различными по усмотрению педагога.

Такое же деление поз на три разряда использует Е.П.Валукин. Его новаторство заключается в том, что он разделяет позы классического танца на группы «А» и «В», а также, как следствие, на канонические и неканонические.

Позы классического танца Е.П.Валукин классифицирует на *канонические и неканонические*. *Канонической* он называет ту позу, которая четко относится к группе поз «А» или «В» и строится на взаимодействии логического, координационного и структурного начал классического танца и соответствует физиологическим особенностям человека.

Неканонические позы отвечают всем методическим принципам классического танца, имеют ту же природу, что и канонические, но характеризуются как производные от канонических и выстраиваются на базе различных переводов рук из позиции в позицию в промежуточные переходные положения.

В классическом танце существуют основные позы: I, II, III, IV arabesques, croisee вперед и назад, effacee вперед и назад, attitude croisee и attitude effacee, tir-bouchon croisee и tir-bouchon effacee, ecartee вперед и ecartee назад (по мнению Е.П.Валукина - ecartee нижнее и ecartee верхнее, где различие между этими позами заключается исключительно в названии), и, как утверждает мастер, существуют производные перечисленных выше основных поз, которые выстраиваются на их базе, варьируя положения рук arrondiee и allongee, и, как следствие, положения головы, корпуса и направление взгляда.

К группе поз «А» он относит позы, где выдвигаемая нога была бы противоположна руке. Следовательно, к правой ноге, направленной в сторону IV позиции вперед или назад, в паре поднимется левая рука. Такое движение является естественным посылом человеческого тела, безусловным рефлексом. Именно такая координация движений наблюдается в обычной человеческой ходьбе.

К группе поз «В» мастер определил «не такие удобные позы в построении и поэтому менее динамичные в разделах вращения и allegro» - здесь к выдвигаемой вперед ноге выводится одноименная рука [3, С.156]. В данном примере к выдвинутой вперед левой ноге направится левая рука, которая может располагаться в I, III классических позициях, а правая рука – во II позиции.

Позы, которые относятся к этим двум группам, являются основными. Но они могут иметь дополнительные определения, подразделяясь еще на две группы: *открытые (ouverte)* – когда поза открыта для ее восприятия зрителем (тем самым работающая или свободная нога выстраивает знакомое нам положение effacee, но по системе Е.П.Валукина носит название «ouverte») и *закрытые (fermee)* – тут фигура танцовщика скрыта от нас опорной или свободной ногой (тем самым образуя традиционное croisee, но названная автором «fermee»).

Принадлежность позы к группе ouverte или fermee зависит как от ракурса тела относительно зрителя, положения головы и позиций рук исполнителя, так и от направления идейной нагрузки.

Интересно будет отметить, что относя позу к одной из вышеуказанных групп – «А» или «В», к одному из разрядов – малому, среднему или большому, позы еще различают на позу croisee и позу effacee:

- *в позе croisee группы «А»* мы увидим скрещенное положение ног относительно точки восприятия фигуры зрителем, где работающая нога отведена вперед или назад, образуя закрытость фигуры, при этом руки воссоздают открытое положение. Если в положении epaulement croise в точку 2 пространства зала вытянуть вперед левую ногу, то рука, противоположная опорной ноге, расположится во II позиции, в I или III позиции окажется рука, одноименная опорной ноге. Направление взгляда в данной позе – в сторону левого плеча в точку 1 пространства зала и выше линии горизонта. Такая поза носит название croisee-ouverte и позиционирует себя как полузакрытая;
- *в позе croisee группы «В»* сохраняется скрещенное положение ног - croisee, но руки меняют свой рисунок с открытого положения на закрытое - fermee. При расположении фигуры epaulement croise в точку 8 пространства зала и вытянутой вперед правой ноге, в I или III позицию поднимется соответствующая правая рука, левая раскроется во II позицию. Голова будет повернута в сторону правого плеча, а взгляд направится по линии горизонта в точку 1 пространства зала. Данная поза называется croisee-fermee и характеризуется как закрытая;
- *в позе effacee группы «А»* отведенная вперед или назад работающая нога открыта относительно восприятия фигуры зрителем. При таком положении ног руки принимают противоположное ногам закрытое положение. Если выдвинуть правую ногу назад, при условии, что фигура обращена в точку 8 пространства зала, то в паре к работающей ноге поднимется правая рука, которая может находиться в I или III позиции, левая рука будет отведена во II позицию. Такая поза именуется effacee-fermee, отмечаясь как полуоткрытая;
- *в позе effacee группы «В»* при сохранении открытого положения ног effacee руки тоже воспроизводят открытое положение. Таким образом, находясь лицом к 8 точке и принимая положение epaulement efface, к правой ноге, отведенной назад, из подготовительного положения рук вверх взойдет противоположная работающей ноге левая рука. Правая рука,

соответственно, отведена во II позицию. Голова повернута к правому плечу, взгляд – над линией горизонта. Поза, называясь effacee-ouverte, определяется как открытая.

Позы croisee и effacee группы «А» могут исполняться с работающей ногой открытой вперед или назад, аналогично как и позы croisee и effacee группы «В». При этом правила образования этих поз не изменяются.

Не будем забывать, что в классическом танце параллельно с позами croisee и effacee существует понятие *ecartee*. «Поза наглядно объясняет смысл термина ecarte – удаленный, обращенный в сторону» [1, С. 80]. Поза ecartee представляет собой расположение фигуры танцовщика по диагонали и обращена к одной из четных точек зала – 2, 4, 6, 8. Однако, фронтальное или профильное расположение тела к нечетным точкам 1, 3, 5, 7 является не позой, а положением тела.

В позе ecartee есть обязательное условие – это корпус, который наклоняется в другую от работающей ноги сторону. Эта поза может быть исполнена в любом из трех разрядов поз – малой, средней и большой и выявляет собой открытую в сторону II позиции ногу, где одна рука располагается во II, а другая – в I или III позициях.

Позу ecartee также можно отнести к одной из двух групп - «А» и «В». К группе «А» относится поза ecartee, удобная для сохранения устойчивости. Здесь танцовщик принимает такое положение фигуры, где к ноге, открытой в сторону II позиции, поднимается одноименная рука, занимая I или III позицию. Другая рука располагается во II позиции, являясь соответствующей опорной ноге. Поза ecartee группы «А» может быть как вперед, так и назад.

Группа «А», поза ecartee назад, положение рук открытое – ecartee-ouverte: фигура танцовщика обращена лицевой стороной в точку 2 пространства зала. Работающая нога (правая) открыта на 90 градусов в направлении II позиции, указывая на точку 4 пространства зала. Правая рука поднята в I или III позицию, левая рука переводится во II позицию, образуя открытое положение. Корпус отклонен от работающей ноги влево. Голова направлена к левому плечу, взгляд – вниз ниже линии горизонта мимо кисти руки.

Группа «А», поза ecartee вперед, положение рук закрытое – ecartee-fermee: исполнитель лицом повернут в 8 точку зала. Свободная нога (правая) раскрыта на 90 градусов в сторону II позиции в точку 2 пространства зала. В руках мы наблюдаем закрытое положение – правая рука находится в I или III позиции, левая – во II позиции. Корпус слегка отклонен от работающей ноги. Голова повернута к правой «высокой» руке, взгляд над линией горизонта мимо локтя.

К группе «В» Е.П.Валукин определил позу, где рука, противоположная вытянутой в сторону II позиции ноге, занимает I либо III позицию. Рука, противоположная опорной ноге, находится во II позиции. Такая поза ecartee встречается в практике гораздо реже ввиду затруднения удержания равновесного положения. Поза ecartee группы «В» бывает как вперед, так и назад.

Группа «В», поза ecartee назад, положение рук закрытое – ecartee-fermee: корпус танцовщика расположен лицевой частью в точку 2 пространства зала. Работающая (правая) нога поднята на высоту 90 градусов в направлении II позиции. В I позицию или в III позицию вверх направлена рука, противоположная поднятой ноге. Другая рука отведена во II позицию. При этом корпус отклоняется от 4 точки зала. Эта поза выделяется закрытым положением рук, где голова обращена влево, а взгляд опущен вниз.

Группа «В», поза ecartee вперед, положение рук открытое – ecartee-ouvertee: лицевой стороной фигура исполнителя находится во II точке. Свободная (правая) нога отведена на высоту 90 градусов. Одноименная опорной ноге рука занимает I или III позицию. Левая рука открыта во II позицию. Корпус слегка наклонен влево, т.е. в противоположную сторону от работающей ноги. Голова повернута в сторону поднятой вверх ноги, взгляд устремлен выше линии горизонта.

Рассмотренные четыре позы ecartee определены в разряд больших поз, т.к. свободная нога расположена на высоте 90 градусов.

Последние две позы отличительны координационно неудобным расположением ног и рук в предлагаемых условиях работы головы и корпуса.

В богатую лексику классического танца, помимо поз croisee, effacee и ecartee, входят канонические позы arabesques.

Arabesque (от франц. арабский) – одна из основных поз классического танца, где работающая нога отведена от опорной ноги назад в пол или поднята над полом на любую высоту. Руки расположены в положении allongee – одна рука в I позиции, другая открыта во II

позицию. Позу выделяет характерная устремленность вперед, взгляд направлен за рукой, расположенной перед корпусом, во всей фигуре наблюдается полетность и возвышенность.

Е.П. Валукин очень точно разделяет позы arabesque между групп «А» и «В». Например, II и III arabesque он относит к группе «А», т.к. в них положение рук и ног противоположны друг другу, т.е. скрещены. I и IV arabesque вошли в группу «В», поскольку к работающей ноге выводится одноименная рука.

Все четыре arabesques выстраиваются по диагонали.

Также мастером было логично подмечено, что II arabesque выделяется среди остальных трех: если в I, III и IV arabesque корпус подается от работающей ноги, а взгляд устремлен в направлении руки, находящейся в I позиции в положении allongee, то во II arabesque поворот головы происходит от руки, находящейся в I позиции. На анализе методики Е.П.Валукина мы попытались позу II arabesque изменить в неканоническую форму efface-fermee. Для этого достаточно перевести руки из положения allongee в arrondie и округлить кисти рук. При этом перевода головы не требуется. Чтобы видоизменить I, III и IV arabesque, мы проделаем то же самое – переведем руки из положения allongee в arrondie. Но для завершения координационного построения поз здесь становится необходимым поворот головы. Таким образом, мы определили, что II arabesque обособлен от остальных трех поз группы arabesque структурной спецификой.

Вместе с тем, в разряд средних и больших поз классического танца включены канонические позы attitude croisee и attitude effacee.

Attitude – одна из основных поз классического танца, в которой равновесие сохраняется на одной (опорной) ноге, когда другая поднята над полом с согнутым коленом. Поза attitude croisee и attitude efface могут быть выстроены назад, когда свободная нога отведена назад в согнутом положении. Также вперед - tire-bouchon («штопор»), когда работающая нога открыта в направлении IV позиции вперед и тоже согнутая в колене. При этом, рисунок рук, положения головы и направленность взгляда могут быть разнообразными в зависимости от закрытости, открытости и ракурса позы attitude.

Таким образом, Е.П.Валукин новаторски и четко предложил классификацию и системный анализ поз классического танца. Полученные результаты определили каноны логического построения поз и регулируют их функциональность в практическом применении. Это дает эффективный импульс для развития современной классической хореографии в вопросах хореографической педагогики, а также является информационно-методической и справочной базой для педагогов и специалистов.

Литература:

1. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца. – М.:Лань, 2006
2. Ваганова А.Я. Основы классического танца.
3. Валукин Е.П. Система мужского классического танца. – М.: ГИТИС, 1999. С.152, 156
4. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – М., 1981

Nussipzhanova Bibigul

REGARDING PROFESSIONAL EDUCATION IN THE FIELD OF CIRCUS ARTS

Б.Н.Нусипжанова

О ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В СФЕРЕ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Современные тенденции в сфере искусства заставляют по-новому осмыслить задачи профессионального образования в этой области. Ведь только искусство делает доступными для понимания новые достижения науки, передавая их на языке художественных средств. Современный этап развития профессионального образования в сфере искусства характеризуется тесной интеграцией и взаимовлиянием разных видов художественной деятельности. Наиболее ярко эта закономерность проявляется в профессиональной подготовке артистов цирка и эстрады, так как целостный образ профессиональной деятельности этих артистов детерминирует необходимость адекватной системы профессиональной подготовки, учитывающей разные стороны творчества.

В своей статье хотелось бы осветить некоторые аспекты профессиональной подготовки артистов цирка, проблемы и перспективы развития казахстанского циркового искусства в целом.

Казахстанскому профессиональному цирковому искусству сорок два года, и на сегодняшний день оно относится наряду с эстрадным искусством к одним из самых молодых и развивающихся в нашей стране. За это время выпущено немало ярких, интересных сюжетных и тематических номеров и программ. Но современная реальность такова, что нужно постоянно совершенствоваться, укреплять позиции казахстанского цирка на мировом рынке, повышать престижность профессии циркового артиста и добиваться должного внимания со стороны общественности в решении многих проблем современного циркового искусства.

До настоящего времени в Казахстане не проводилось исследований в области циркового искусства. В своей деятельности мы в основном опираемся на исследования российских искусствоведов, в которых рассматриваются проблемы исторического развития цирка (Е.Кузнецов, Ю.Дмитриев, С.Макаров, М.Немчинский, Р.Славский), аспекты проявления внешних признаков циркового искусства в собственной зрелищности (В.Владимиров, Я.Ратнер, Н.Хренов).

Мы согласны с мнением искусствоведа В.Баринова: «несмотря на определенные достижения в области исследования исторических принципов развития циркового искусства, приходится констатировать, что они носят несколько разрозненный, несистемный характер. Не раскрыты потенциальные возможности цирковых жанров. Не выявлены механизмы, условия, факторы и технологии оптимизации творческого процесса в цирковом искусстве» [1].

Говоря о современном состоянии циркового искусства, необходим небольшой исторический экскурс, дающий возможность определиться с самим понятием «цирк», осмыслить это явление, выявить черты присущие данному виду искусства и предпосылки зарождения профессиональной цирковой школы в Казахстане.

К числу редких зрелищ, занимающих особое место в общечеловеческой культуре, пользующихся неиссякаемым интересом людей всех возрастов и профессий, можем смело назвать цирковое искусство. Цирковое представление разворачивается на круглом манеже диаметром тринадцать метров (такого размера манеж любого цирка мира, где бы он не находился: в Париже, Шанхае, Астане, а диаметр составляет именно тринадцать, из-за длины манежного хлыста, которым подгонялась скачущая по кругу лошадь, его длина обычно равна 6-7 метрам). Цирковое искусство занимает в жизни каждого человека свое особенное место, оно помогает включаться в разнообразные жизненные циклы, стимулировать воображение, будить чувства и подробней всматриваться в свой внутренний мир, определять пути собственного совершенствования и выбирать пути реализации индивидуальных способностей. При этом каждого зрителя всю жизнь сопровождают эмоции, рожденные и запомнившиеся благодаря цирку – невозможно не оценить головокружительные кульбиты и сальто-мортале воздушных гимнастов, лихих джигитов, выделывающих изумительные номера на крупах и шеях стремительно скачущих по кругу лошадей, эквилибристов, проходящих с балансиром или без него по туго натянутому на большой высоте канату и исполняющих при этом захватывающие дух трюки, клоунов, готовых рассмешить самого грустного зрителя.

Уникальность цирка еще и в том, что в отличие от театра и эстрады, где существует лишь фронтальный обзор, на манеже открывается возможность не только кругового обзора, но и визуализация воздушного пространства, позволяющая видеть артистов, работающих высоко под куполом цирка.

Искусство циркового артиста многогранно, оно включает в себя не только наличие физических данных, но и пластическое, актерское мастерство, музыкальные данные, трюковую составляющую, которая требует проявления уникальных способностей и возможностей (например, ряд эстрадно-цирковых поджанров, гипноз, психологические опыты и т.д.), умение импровизировать.

Анализ творчества зарубежных и отечественных артистов цирка показывает, что наибольших успехов в карьере и симпатии публики добились те, кто смог интегрировать разные виды искусства и создать незабываемые яркие художественные образы в оригинальном музыкальном обрамлении и красочном оформлении. Сложившиеся традиции профессиональной подготовки артистов цирка предусматривают изучение таких специальных дисциплин, как акробатика, гимнастика, жонглирование, эквилибр, хореография, мастерство актера и т.д.

Хотя профессиональный цирк в Казахстане появился чуть больше четырех десятилетий назад, с его жанрами и элементами наш народ владел не одно столетие назад. Трудно сейчас ответить, в каком веке до нашей эры был приручен нашим предком беркут для охоты на степных зверей. Ясно одно, что искусство дрессуры известно казахам, как и многим другим народам с незапамятных времен. «Бүркіт салу» (Құсбегілік) - этот вид охоты необычайно труден, он требует специальных знаний и навыков, огромное количество времени требуется для приручения этой гордой птицы (вес некоторых особей доходит до шести килограммов, а размах крыльев превышает два метра), привыкшей вольно парить в небесах знают только беркутчи, их профессиональные умения передавались из поколения в поколение и являются по существу династийным занятием.

А чем не цирковой трюк исконная казахская конная игра «Теңге ілу» (достать монету), когда на скаку джигит, свесившись с коня, должен достать платок с монетой, такой трюк требует не только особой сноровки, но и спортивной подготовки. Этот элемент джигитовки используется практически во всех наших конных номерах и исполняется как наездниками, так и наездницами.

Необычайной силы, ловкости и умения от участников требовала конная игра «Аударыспақ» (стаскивание с лошади). Не последнюю роль тут играло и то, как выдрессированы лошади, как они подчиняются командам. Искусные ездоки тренировали коней не только для верховой езды и упряжки, но и для проделывания самых различных упражений, аллюров (бег через препятствия, барьеры и рвы, грациозный бег, бег по кругу, езда шагом, рысью, скачки и др.). Специалисты хорошо знают, что джигитовка на конях является одним из сложных видов циркового искусства. Для большинства казахских юношей это было обычным явлением: они могли, нагнувшись к гриве коня, луке седла, очутиться на боку или груди скачущего коня, цепляясь за подпруги седла поднять с земли оброненное оружие. Эти сложные упражнения, выполняемые на скачущем коне легли в основу многих казахских национальных игр.

Особое место среди конно-спортивных игр занимает «Көкпар», («козлодрание»), где победителем считается тот, кто вырвет у соперников тушу обезглавленного козла и умчится с ним за определенный судейский круг. Здесь нужны не только сила, ловкость, смелость, но и в полной мере участник игры должен владеть многими элементами конной вольтижировки, а это уже сугубо цирковое искусство. Вот что написал о «кокпаре» Чингиз Айтматов в своей повести «Прощай, Гульсары!», описывая состязания казахов и киргизов:

- «И началась схватка на бешеном скаку. Сцепившись, как орлы на одной добыче, они орали матом, хрипели и рычали по-звериному, устрашая друг друга, руки их сплетались, из под ногтей сочилась кровь. А кони, соединенные единоборством всадников, мчались в злобе торопясь настигнуть багровое солнце.

Да будут благословенны предки, оставившие нам эти мужские игры бесстрашных!» [2].

Впрочем, конь был не только верным другом и надежным помощником человека, он сыграл немалую роль в появлении первого в мире стационарного цирка. В 1780 году кавалерийский капрал Филипп Астлей построил в Лондоне специальное здание для школы верховой езды, названное амфитеатром. Он же основал и первую цирковую династию. Помимо конно-акробатических номеров в программе впервые появились дрессировщики собак, канатные плясуны, акробаты, клоуны, прыгуны и жонглеры, ставились целые спектакли.

Во Франции одним из первых стал цирк в Лионе, основанный выходцем из Италии Антонио Франкони. Вскоре он открыл цирк и в Париже. В 1807 году его сыновья построили в Париже новое здание, на фронтоне которого появилось слово "цирк". Впоследствии это слово вытеснило прежние наименования. Первый стационарный цирк в России начал давать представления в Петербурге в 1827 году.

Петербург. Возможно, не многие знают, что именно в Петербурге обучался цирковому искусству классической борьбы в 1905-1907 гг. легендарный казахский палуан Қажымұқан. Он был одним из первых учеников Школы физического развития, которую открыл в 1905 году известный деятель русского цирка Иван Лебедев, который во многом поспособствовал превращению цирковой борьбы в театрализованное зрелище: ввел парад борцов, музыкальное сопровождение, создавал своеобразные амплуа борцов, изменил функции арбитра, ставшего своеобразным конферансье.

Пройдя трехгодичную подготовку в школе И.Лебедева, Кажымұқан в совершенстве овладел приемами классической и вольной борьбы и начал с 1908 года выступления в составе

цирковой труппы профессиональных борцов под руководством чемпиона мира Георга Луриха. Поэтому мы с полным правом можем назвать Кажымұқана первым казахским профессиональным цирковым артистом. Наш прославленный богатырь объездил полмира (Берлин, Варшава, Париж, Харбин, Рига, страны Южной Америки, Ближнего и Среднего Востока – всего 50 стран), получивший за свои бессчетные победы над самыми сильными борцами планеты медали разных достоинств (всего – 48 медалей), поражал зрителей в цирках и своими силовыми номерами. К примеру, из гастрольной афиши города Оренбурга (1916г.): «Сегодня состоится большое спортивно-атлетическое зрелище. Примут участие все артисты. Господин Хаджи-Мукан положит на грудь борону, на которую встанут 40 человек общим весом 200 пудов (3 тонны 200 кг (!), и поднимется с этой тяжестью. Через Хаджи-Мукана проедет шесть грузовиков, заполненных людьми»… [3]

Такие именитые и безымянные борцы, цирковые артисты, в большинстве своем любители, были желанными гостями на тоях, праздновании Наурыз, без них не обходилась ни одна ярмарка. Они показывали такие самобытные виды циркового искусства, как хождение верблюда по доскам, перекинутым поверх тела атлета; жим большой тяжести; круговое движение по внутренней стороне большого колеса; показ незамысловатых фокусов. Действовали цирковые коллективы в Алматы (1920г., под руководством А.Сосина), Семипалатинске (1923г., под руководством В.Феррони) в репертуаре которых, были некоторые виды пантомимы, акробатики, клоунады. Преобладала в выступлениях революционная тематика, но профессионального государственного цирка, как и стационарного помещения, в Казахстане еще не было.

В пятидесятые-шестидесятые годы в Казахстане бурно развивается искусство и литература, и лишь одна ниша зрелищного искусства остается незаполненной – цирковое искусство. В те годы успешно существовали самодеятельные цирковые коллективы - «Достык» (1962г. г.Шымкент), «Балдырган» (1963г. г.Целиноград) – лауреаты Всесоюзных и международных фестивалей. Цирковые номера включались в репертуар областных филармоний Шымкента, Целинограда, Караганды, Усть-Каменогорска и других городов, но это были самодеятельные коллективы и, естественно, в воздухе витала мысль о создании профессионального цирка и подготовки профессиональных кадров.

В те годы открытие любого государственного объекта осуществлялось Москвой и принималось специальным Постановлением Совета Министров СССР. Вследствие чего, требовались колоссальные усилия и настойчивость руководства нашей республики, чтобы в 1965 году в Алма-Ате была открыта Республиканская эстрадно-цирковая студия при творческом объединении «Казахконцерт». По Союзу это было третьим учебным заведением после Москвы и Киева готовящим профессиональных артистов в области эстрады и цирка. Первым директором и художественным руководителем республиканской эстрадно-цирковой студии была Народная артистка Казахской ССР - Гульжихан Галиевна Галиева.

Выпуск состоялся в 1967 году, в числе первых выпускников циркового отделения иллюзионисты - Народные артисты Казахской ССР – Султангали Шукуров и Сара Кабигожина, эквилибрист Марат Кушмагамбетов, гимнастка Светлана Самущенко, Олег Чеботарев и др.

В 1967 году началась подготовка артистов уже непосредственно для будущего Казахского цирка. На правительственном уровне было принято решение, согласованное с Москвой о создании Казахского циркового коллектива в составе Союзгосцирка. Нахождение в составе такой мощной организации как Союзгосцирк, дало очень многое для всех национальных цирковых коллективов в плане роста профессионального мастерства. Советский цирк, а сейчас российский, был и остается одним из лучших в мире, что, безусловно, послужило мощнейшим толчком для успешного развития этого вида искусства в союзных республиках.

Сложившимся положением в первую очередь был озабочен член Политбюро ЦК КПСС, Первый секретарь ЦК Компартии Казахстана, трижды Герой Социалистического Труда Динмухамед Ахметович Кунаев. Он оказывал всемерную поддержку и при создании профессионального коллектива и в ходе строительства здания Казахского цирка, который был одним из ударных объектов города Алма-Аты, куда были брошены лучшие строители и велись круглосуточные работы.

Первое представление казахского цирка состоялось 24 июля 1970 года!

За сорок лет существования казахского цирка пройден большой путь, сегодня бывшие выпускники эстрадно-циркового колледжа являются Лауреатами и дипломантами

престижнейших цирковых фестивалей и конкурсов, работают во всех цирках мира, включая и знаменитый «Cirque du Soleil».

Обучение на цирковом отделении составляет 4 года, а ГОСО РК по специальности «Цирковое искусство» во многом опирается на стандарты Российской Федерации, так как мы считаем себя продолжателями некогда самой сильной советской цирковой школы. Именно в то время выпускались величайшие по масштабам и значению номера и аттракционы, вся наша страна гордилась достижениями отечественных мастеров циркового искусства, обладавшего высоким престижем и репутацией.

Как точно подметил известный российский ученый, исследователь, президент Академии циркового искусства С.М.Макаров, «развитие цирка идёт по трем направлениям: первое – это восстановление оригинальных, забытых номеров, которые в прошлом составляли гордость мирового цирка. Второе – изменение подготовки артистических кадров: освоение ими трюкового арсенала, современных направлений в танцах и пантомиме, а также изучение мастерства актера театра и цирка. И наконец, третье – это создание новых номеров на стыке жанров (так называемых «меланж – актов»), сюжетных и тематических программ, цирковых спектаклей» [4].

В настоящее время процесс мировой глобализации, охватывающий все сферы общественной жизни, заставляет по-новому осмыслить задачи профессионального образования в этой области. Нам необходимо определить тенденции и перспективы развития нашего учебного заведения, специализирующегося на профессиональной подготовке будущих артистов цирка. Необходимы инновации в области режиссуры цирка, постановки номеров. Значение художественных качеств циркового номера нами рассматривается как основной фактор, влияющий на психологию восприятия в цирке. При восприятии произведения циркового искусства у зрителя вырабатывается и воспитывается эстетический вкус, намечаются эстетические ориентиры, которые в дальнейшем будут являться хорошим дополнением к его жизненной практике как необходимый элемент жизненного опыта. Зритель приобретает эстетический опыт в цирке, который помогает при восприятии других видов искусства. В этом смысле эмоциональное воздействие цирка на зрителя незаменимо.

Каждому известно, что если в основе театра лежит спектакль, то в цирке – это номер. Учитывая это обстоятельство, особое место уделяется усвоению будущим артистом технологии подготовки номера. Для этого на постановку номеров для участия в международных фестивалях и конкурсах нами приглашаются именитые российские режиссеры. На сегодняшний день назрела необходимость в своей, казахстанской режиссерской школе, не имея мощной отечественной режиссерской школы в области циркового искусства, мы не сможем выйти на международный уровень развития.

Эта проблема решается в Казахской Национальной академии искусств имени Т.Жургенова, где в 2009 году, впервые в истории казахстанского образования был набран экспериментальный курс «Режиссура цирка». Мастером этого курса является представитель цирковой династии Досбатыровых – Даулет, известный цирковой артист, а ныне молодой ученый – докторант, занимающийся научными исследованиями в области развития казахстанского цирка. Мы ждем от этого курса креативных, оригинальных идей и режиссерских постановок.

Следующими приоритетными задачами для дальнейшего развития казахстанского циркового искусства являются:

1.Расширение спектра профессиональной компетентности артистов и повышение качества подготовки цирковых номеров;

2.Поддержка высокой репутации казахстанского цирка и циркового искусства в целом.

3.Активизация и привлечение молодежи к участию в цирковых фестивалях-конкурсах и других мероприятиях, направленных на популяризацию циркового искусства.

Ключевую роль в решении перечисленных задач выполняет Республиканский эстрадно-цирковой колледж имени Ж.Елебекова. Педагогический коллектив циркового отделения составляют бывшие цирковые артисты и спортсмены, которые передают свой бесценный опыт и воспитывают будущих мастеров казахстанского цирка. Занятия проходят на учебном манеже Казахского государственного цирка (Алматы). С первых дней обучения студенты погружаются в атмосферу их будущей профессии, находятся в постоянном контакте с творческим коллективом цирка, знакомятся со всеми гастрольными программами, наиболее талантливые из них активно участвуют в представлениях. Но усилий одного только колледжа недостаточно,

необходимо открывать цирковые школы, студии и народные цирки во всех регионах Казахстана, возродить некогда популярное любительское цирковое движение.

Главной целью данной статьи является привлечение деятелей циркового искусства и лидеров общественного мнения, государственных органов власти, представителей общественных организаций, к решению существующих на сегодняшний день проблем современного цирка. За счет объединения усилий мы сможем достичь:

1.комплексной модернизации материально-технической базы, что не только улучшит качество оказываемых цирками услуг, выведет на новый уровень безопасность и комфорт зрителей и артистов, но и повысит последующую инвестиционную привлекательность циркового имущественного комплекса;

2.широкого привлечения молодежи к участию в цирковых фестивалях-конкурсах и других мероприятиях, направленных на популяризацию циркового искусства;

3.создания условия для развития любительского циркового движения, возрождения народных цирков;

4.повысить престиж профессии циркового артиста;

5.воспитания у граждан нашей страны чувства патриотизма и гордости за казахстанский цирк!

Литература:

1.Баринов В. Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства: диссертация кандидата философских наук: 2009 / МГУ им. М.В.Ломоносова.

2.Айтматов Ч. Белый пароход. М.:АСТ, Астрель, - 2009. 352с.

3.Бегенов К. Казахский цирк. Алматы, 1997. -140с.

4.Макаров С. Размышления о современном цирке. 24 января 2012/ ruscircus.ru/makarov o cirke.

5.Макаров С. Театр, эстрада, цирк. М.: УРСС, 2006. 272 с.

6.Владимиров В.А. Цирк как феномен культуры: диссертация кандидата философских наук: 1987 / МГУ им. М.В.Ломоносова.

7.Дмитриев Ю.А. Цирк в России (от истоков до 2000 г.). М.: РОССПЭН, - 2004.-655 с.

8.Кузнецов Е.М. Цирк. М: Искусство, 1971. - 415 с.

9.Славский Р. Леонид Енгибаров. М.: Искусство, 1989. -303 с.

10.Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. – 646с.

Sadykova Zhanara

THE CULTURE OF THE MODERN THEATRE AND AUDIENCE

Садыкова Ж.Е.

ҚАЗІРГІ ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕН МӘДЕНИЕТІ

Мәдениет көп мәнді, көп деңгейлі ұғым. Бұл термин Ежелгі Римде пайда болды, «cultur» сөзі жерді өңдеу, тәрбие және білім беру деген мағынаны беретін. Адамзаттың күнделікті сөйлеу тіліне еніп, жиі қолдану барысында бұл сөз бастапқы мағынасын жоғалтып, адам іс-әрекетінің түрлі жақтарын білдіретін болды. Мысалы, біз шет тілдерін білетін, ізеттілікке ие және т.б. адамды мәдениетті деп атаймыз. Мәдениеттің адамдар өмірінің рухани және биік жағы деп саналуы, бұл ұғымға ең алдымен өнер мен білім беруді қосуы жиі кездесетін жайт. Мәдениет ұғымына ең дұрыс анықтама берген ағылшын этнографы Э.Тэйлор шығар: «Мәдениет ... бұл өзіне адамның қоғам мүшесі ретінде қабылдап, қол жеткізетін білім, сенім, өнер, мораль, заңдар, дәстүр т.б. қабілеттер мен әдеттерді жинайтын күрделі бүтіндік». Мәдениетте екі аспектіні бөліп көрсетуге болады: рухани және материалдық аспект. Өйткені адам өзінде осы екі аспектіні қоса алып жүреді, рухани-тәжірибелік тіршілік иесі болып табылады. Адамның руханилығы – бұл ой байлығы, сезім мен сенімдердің күштілігі және оның алдыңғы қатардағы адамның белгісі екені айқын. Оның ой-өрісі ғылым мен техниканы қамтиды және оның «жоғарғы мәдениеті» жаңа экономикалық жағдайларға бейімделеді.

Қазіргі заманғы қазақстандық жағдай - бұл трансформациялық процесстерге толы өзгермелі, дамушы әлеуметтік-мәдени әлем. Бұл әлемде мәдениет белсенді құрушы рольге ие.

Мәдениет адам тіршілігінің маңызды бөлігі, оның түпнегізі мен тіршілік етуі, оның бірінші және екінші табиғатының бірлігі ролін атқарып, өте күрделі әлеуметтік құбылыс болып табылады. Мәдениет – тарихи құбылыс және оның формалары нақты әлеуметтік шындықпен байланысты. Кез келген мәдениет дара, көп қырлы.

Мәдениеттің түпнегіздік формаларының бірі – өнер. Өнерге оның әрқилы түрлері театр, мәдениет, музыка, кино, хореография, архитектура, скульптура және т.б. жатады. Аталғандардың ішінен бізді тек *театр* өнерінің түрлері қызықтырады.

Театр (грек тілінен teatron – ойын - сауық орыны) – сахналық өнердің өмір көріністерін драмалық әрекет арқылы көрермендердің көз алдында актерлер күшімен бейнелейтін бір түрі; ойын-сауық немесе спектакль; түрлі сахналық ойын-сауықтар, сонымен қатар жалпы мәдени шаралар өткізілетін орын-жай. Театрдың тарихи жағынан қалыптасып, даму, өсіп-өркендеу жолы әрбір ұлттың, әр халықтың өмір-тұрмысымен, олардың жалпы тарихымен және тұрлаулы мәдениетімен тығыз байланысты. Басқа өнер түрлері сияқты *театр* өнері де қоғамдық ой-сананың негізгі бір формасы болып табылады. Мұнда бейнелеу құралы ретінде көрермен алдындағы актерлер ойнайтын сахналық әрекет қызмет етеді. Театр әдетте өз заманының озық идеяларын бойына сіңіре отырып, ізгілік мұраттарын паш еткенде, ең бастысы адамның өмірлік және рухани ой-мақсаттары мен оның күрделі ішкі жан дүниесін терең де шынайы ашып бейнелегенде ғана ол өзінің жоғары көркемдік сатысына көтерілумен қатар қоғамдық-әлеуметтік міндеттерін орындай алады. Мұның өзі сахна мен көрермендердің рухани ой-сезім күйлерінің бір-бірімен өзара ұштасуын, оған қоса спектакльді жасаушылар мен көпшілік қауымның арасындағы жалпы мақсаттың ортақ болып, бір арнадан шығуын талап етеді. Театр өнерінің түрлері мен формалары көп: драма театры, хореографиялық, жасөспірімдер театры (ТЮЗ), опера театры, қуыршақ театры және т.б. Театр өнерінің бұл түрлерінің барлығына ортақ сипатқа мәселелерге тән.

Театр өнері – мәдениеттің ең дара феномені. Театр – өзіне шығармашылықтың барлық түлерін сыйдырса да, нәзік және қысқа ғұмырлы, қоршаған ортаның әсері мен ықпалына тәуелді синтетикалық құбылыс. Мемлекет, қоғам, дін, экономика және саяси коллизиялар оның авторларынан және олардың дарынынан кем емес дәрежеде қойылымның тағдырына және өміріне тікелей әсер етеді. Әр дәуір театрға өз белгісін, ізін қалдырып кетеді. Сондықтан оны зерттеу Аристотель зерттегеннен қазірге дейін жалғасып, іздеудің жаңа бағыттары тарауда.

Бүгінгі күні жаңа нарықтық кеңістік жағдайында театр, басқалармен қатар тіршілік етуде. Біз бұл театрдың мүмкіндіктерін тереңірек, толығырақ пайдаланып, оның ұйықтап жатқан мүмкіндіктерін оятуымыз, оның дамуындағы дәстүрлі және жаңаны саналы үйлестіруіміз керек. К. С. Станиславский айтқандай: «Бір қойылым басқа елдерді зерттеудің лекция курстары, кітапханалар және теоретикалық зерттеулерден де көп мәлімет береді» [1,55].

Театр – «это вид искусства в основе которого лежит сценическое перевоплощение, т.е. создание художественного образа путем игры актера непосредственно перед зрителями» - деп Станиславский айтқандай [2,367], сахналық өзгеруге негізделген өнер түрі, яғни актердің тікелей көрермен алдында көркем бейнені ойнау жолымен құруы. Үш аспекті қарастыру қажеттілігін негіздейтін: бірінші аспект – бейнені көрсетуші актер, екінші – сахнада болатынды ұйымдастырушы режиссер, өйткені қойылым өзімен өзі болмайды, ол әрқашан көрерменге бағытталған, үшінші – театрға өте қажетті шарт -көрермен.

Қойылым өмір сүріп, мақсатына жету үшін сахна мен көрермен залы арасында ақпараттық-энергетикалық алмасу болуы қажет. Егер ол болмаса, егер көрермен өзімен өзі, сахнадағы актер өзімен өзі болса, қойылым да жоқ, өйткені мұндай жағдайда театрдың болуы мүмкін емес. Актер көрермен үшін ойнайды, ол мағынасыз, бос зал алдында ойнай алмайды, бірақ залдың бос болуы физикалық факт. Сахна үшін, актер үшін залдың бос болуы, бұл залда кездейсоқ, көрермен бола алмаған адамдар жиналғанда болады.

Театр өнерінің маңызды ұғымы «актер» термині болып табылады. К. С. Станиславский «сахнаның патшасы мен иесі» деп атап, театр өнері – ең алдымен, актерлік өзгеру өнері, «театр актерсіз өмір сүре алмайды» деп санайтын [3,285]. Яғни, актер өнері театрдың басты ерекшелігін анықтайды. Басқа бейнеге өзгере отырып, актер көркем сахналық бейне құрайды. Актердің арқасында ғана көркем бейне «сахналық тұрғыда объективті шынайылыққа» ие бола бастайды.

Барлық халықтар театрларында театрлық қойылымның басты орындаушысы мен сомдаушысы актер болған. Батыс Еуропалық дәстүр бойынша актер кейіпкердің тірі бейнесі болып шығады. Өзін сол ретінде көрсетіп, ол ең алдымен, оның сахнада бар екенін көрсетеді, көрерменмен сезілетін байланысты ұстап тұрады. Дәл осы актерлік «қатысу» көрерменге ол бейнелейтін кейіпкердің эфемерлі және ұсталмас жағын сезуге көмектеседі. Көрермендер: оған басқа жан кіріп алғандай, өзгерген актер өзіне меншікті емес сияқты деп актердің ойнауына таңырқап, тамсанады. Оны басқаның бейнесіндегі белгісіз бір күш басқаратындай болады.

Актердің денесі – бұл жалғыз құрал, сезімдердің бүкіл нәрлілігі мен толықтығын жеткізе алатын ерекше сипаттаушы құрал. Актердің қимыл-қозғалысы – сезім білдіру, ақпаратты жеткізу әдісі және актер мен көрермен залы арасында байланыс орнатылған сәттенак актердің әр қимылы көрермендердің қатысуын қажет етеді.

Актер мен көрерменнің өзара әрекеттесуі театр өнерінің негізгі мақсаты. Көрерменнің жаңарып, өзгеруі актерлік шеберлікке тәуелді, сонтықтан актер қойылымның басты жаратушысының бірі. «Актерлік шеберлік» театр өнерінің күрделі категориясының бірі, өйткені актерлік шеберліктің көрінуі актердің табиғи қасиеттері, дарынына ғана емес, сонымен қатар режиссердің шеберлігімен сондай дәрежеде байланысты.

Театрдың өмір сүруінің келесі міндетті шартының бірі –көрермен болып табылады. Табиғаты бойынша театр өнері – қоғамдық, ұжымдық қабылдауды талап ететін өнер. Яғни театр айналада белгілі бір қоғамдық орта құрып тұрған көрерменсіз өмір сүре алмайды. Театрдық қойылым әрқашан көрерменге бағытталған. Көрермен – басты нәрсе, онсыз театр өнері қоғамға байланысы жоқ. Әр қатысушы жеке-дара ритуалға қатысатындай оның орындалуына бөгде көзқарасты қажет етпейтін ойынға айналып кетеді.

Қызықтылық пен әсемдік театрда басты көрсеткіш бола алмайды. Әрқшанда көрерменнің театрдағы өздік адамгершілік түйсігі негізгі болып табылады. Яғни, театр өзінің эстетикалық мақсатына жету үшін оның көрсеткені көрерменге іштей маңызды болып, қойылымдағы өмір оларды қобалжытуы, сахнада көтерілген мәселелер қоғамның рухани дамуына тікелей немесе жанама әсер ететін болуы тиіс.

Сахналық әрекет көрермен залында адамдарды біріктіреді. Механикалық түрде емес, іштей бірлестіреді. Театр көрермендері - сахналық әрекетті түсінуді емес, сахнада көрсетілген адам мінездері мен тағдырларын өз бойынан өткізу, адамгершілік тұрғыда бағалауда бірігеді. Дәл осы бірігу арқылы театр әр көрерменге өзінің ішіндегі адамгершілікті тұлғаны сезінуге, адамгершілік сезімді сезінуге мүмкіндік береді. Бұл сезім – толыққанды адамның тіршілігінің негізі. Сондықтан театр өнері қоғам санасының формасы ғана емес, сонымен қатар ұлттың қоғамдық өмірінің маңызды сферасының бірі болып табылады. Театр шындықты көркем бейнелеу әдісі ретінде табиғатына қарай – өзінің айналасына қоғамдық орта құратын ұжымдық қабыдауды қажет ететін жариялы өнер. Театр драматург, режиссер, актер, суретшінің шығармасынан құралатын көркем бейнелер жүйесімен ықпал ете отырып, нәтижесінде мәдениеттің, қоғам өмірінің жағдайын көрсетеді.

Әлеуметтік мәселені модельдеу әр түрлі әлеуметтік топ адамдарының қызығушылықтарын, мәселелерін жағдайдағы әрекеттерін талдауды қажет етеді. Театр көрерменіне бұл постулат «әсер етпейді»: көрерменді қойылымға аз адам баратыны алаңдатпауы керек. Өзекті театрлық жағдайдың ерекшелігі оның шығармашылық достастық, театр әкімшілігі, дирекциясы – театрлық мәдени өнімді шығарушы болып табылатындарының барлығының бейнесіндегі инициативті жақтың ұжым қызығушылықтары, түсініктері және көзқарасымен байланысты.

Театр – қойылымдар шығарып қана қоймайды, мұнда үнемі көрермен аудиториясы құрылады. Театр өнері тек қана жоғары білімді адамдарды ғана қызықтырады деген түсінікті жоққа шығара отырып, кәсіби театр сферасында мұнан да көп көрермендерді тарту, аудиторияның әлеуметтік профилін кеңейту, көркем байланысқа ашық халықты өсіріп, тәрбиелеуге көп көңіл бөлінеді.

Театр әлемді көрермен алдында актерлер іске асыратын драмалық әрекеті арқылы меңгеретін өнер ретінде өз дәстүрлері мен заңдарына негізделген. Театр шынайы өмірдің дәл бейнесі емес, өйткені өнер ретінде оны эстетикалық үлкейтуге негізделген. Өмірден театр тек адамның ішкі конфликтін алады, оны шығармашылық жолмен шешіп, жеңуге, сол арқылы тазалануға тырысады. Яғни, театр адамдардың жан жағдайының айнасы болып тұрғандай. Бұл айна ерекше: театрдағы әр қатысушы мұнда рампаның арғы жағында өзі болып отырса да, өзінің сахнадағы бейнесін көреді.

Дамыған тұтынушы қоғам жағдайында шынайы зерттеуші қызығушылықты тауарларды емес, сонымен қатар тұтынушы агенттердің өздерін шығаруда және ең бастысы – тұтыну сұранысын өндіруді ұйымдастыру проблемасы тудырады. Мұнда көрермен аудиториясымен қатар көркем өнімге көрермендік сұранысын қалыптастыру туралы айтылған. Театр аудиториясын құру – театр өнерінің, көркем өнердің және театрдың мәдени институт ретінде дамуына қажетті құрылымдық бөлшектерінің бірі. Қазіргі кезде қойылым ұсынысы сұраныстан жоғары болып табылатын нарықтық жағдай орнаған.

Театр өнерінің мәдени-символикалық потенциалының қажетті болуы театр көрерменінің жағдайы. Театрлық белсенділік – адам белсенділігінің бөлігі, сондықтан театр қойылымдарына бару мүмкіндігі дәрежесі көрерменнің мәдени білімі, көркем білімділігі, өнердің бағалылық факторына бағдарлануының деңгейіне тәуелді. Аталған көрсеткіштердің мәні неғұрлым жоғары болса, өндірілген театрлық өнім соғұрлым сұраныста болады. Рухани потенциалы жоғары адамдардың ішінде театрға, музейлерге, концерттерге баратындар, көркем әдебиетті оқитындар көп – көркем талғамның дамуы тұлға дамуымен, мәдени тәжірибе агентінің тұлғалық құрылымымен сәйкес.

Театр көрерменінің белсенділігі мәдениеттің қоғамдық қажетті жағдайын түсінуіне сәйкес болады. Өмірдің мәдени деңгейі мен мәдени театрлық аудитория деңгейі бірегей ортақ параметрлерге қарайды: қабілет, қызығушылық, бағалылық таңдаулары, өмірдің әр түрлі сфераларының мәдени деңгейі, бос уақыт, мәдени демалыс дамуының деңгейін анықтау. Мәдени дәреже мен көрерменнің мәдениетінің деңгейі сәйкестендіру мүмкіншілігі қала тұрғындарының мәдени сауаттылығын бағалауға жол ашады.

Республиканың театрлық ресурстары – бүгінгі көрермендер ғана емес, сонымен қатар ертеңгі күннің де көрермендері. Ертеңгі көрермен бар болуы үшін біздің замандастарымыздың көркем қызығушылықтары мен талғамын халықтық көрсетілімдердің мәдени сұранысы мен мотивацияларын театрлық-көрермендік тәжірибені ынталандыруды зерттеуге қатысты көп аспектілі мәселелерді шешу қажет. Бұл мәселелерді шешу театрдың мәдени ошақ ретінде қызмет етуінің нәтижесіне ғана емес, қоғамның жақын келешекте рухани даму перспективасы қаншалықты айқын болатынына тікелей әсер етеді.

Театрдың әлеуметтік маңызды қызмет атқаруы, халықтың көркем қажеттіліктерін толығырақ қанағаттандыруы театр аудиториясында қызығатын белсенді көрермендердің болуына, олардың театрға қаншалықты жиі баратындығына тәуелді. Театр көрермендерінің белсенділігі мәдени креативті әрекеттің жаңа мәндерімен бірге жүреді. Адамдар театрға «уақыт өлтіру үшін емес, өзіне әсемдіктің әсерін сіңіруге, бостандық пен шындықтың идеалдарына жақындап қалуға келеді», және театрдан «мұнда әрқашан берілетін әділеттілік рухымен» кетеді [4,84]. Өйткені адамдар театрға ең алдымен өз эстетикалық қажеттіліктерін қанағаттандыру үшін, әдемілік үшін, ләззат алу үшін, «жан ашу», «сезіну» үшін келуге тиіс.

Әдебиеттер:

1.Пави П. Словарь театра. – М.Прогресс. 1991 − 481с.

2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.− М. Искусство.− 1979 – 102 с.

3.Станиславский К.С. Полное соб. соч. − М.1954,т1.− 516 с.

4.Станиславский К.С. Статьи.Речи.Беседы.Письма.− М.1982 − 201с.

Sultanova Zhanagul

SHAKESPEARE IN UNION STAGE

Сұлтанова Ж. С.

ШЕКСПИР КЕҢЕС САХНАСЫНДА

Ағылшынның атақты драматургі Уильям Шекспир туындыларының ұзақ жылдарға созылған сахналық тарихында кеңес театры принципті жаңа кезеңді бастады. Терең халықтық сипатқа ие Шекспир шығармашылығы кеңес елінде бірден қалың жұртшылық жүрегінің төрінен берік орын алды.

Шекспирдің кеңес сахнасындағы шежіресі 1917 жылғы желтоқсанда Көркем театрдың Бірінші студиясы қойған «Он екінші түн» спектаклінен арна тартты. Осының артынша, 1918 жылдың басында Петроградта А.М.Горькийдің, А.В.Луначарский мен М.Ф.Андрееваның бастамасымен Үлкен драма театрының (ҮДТ) негізі қаланды. Жаңа театрдың үрдісі мен ұстанымына Шиллер жақын болғанымен, оның репертуарынан Шекспирдің пьесалары да айрықша орын алды. Кеңес өкіметі өмір сүрген алғашқы үш жылда (1919-1921) Үлкен театр ағылшын драматургінің алты спектаклін қойды.

Осының соңын ала Шекспир шығармаларының кезегі ұлттық республикалар театрлары сахналарында қойыла бастады. Актер Остужев «Отелло» трагедиясында Отелло рөлін керемет ойнап шыққасын екі жылдан соң Тбилиси театрында А.Хорава осы образбен тамаша табысқа жетті. Сол тұста бұл драма Армения мен Тәжікстанда, Әзірбайжан мен Өзбекстанда, Қазақстан мен Солтүстік Осетияда сахна төріне беттеді. Шамамен осымен бір мезгілде Ташкент пен Ивановода «Гамлет» трагедиясы жұрт назарына ұсынылды.

Заманында Шекспирдің өз пьесаларын театрда қою үшін жазғаны белгілі. Ол уақытта қазіргі заманғы ұғымындағы декорация деген болған жоқ. Сондықтан Шекспирде оқиға болып жатқан жердің көрінісі мен сипаты автордың ремаркасында емес, драмалардағы кейіпкерлердің ауыз-екі айтқан сөздері арқылы білдіріліп тұрды. Оның өзі де пьесаның тіліне сай көп жағдайда өлең жолдарымен, поэтикалық образдармен айтылды. Бұл Шекспир шығармаларын сахналау барысындағы сахналық безендіру кезінде ұдайы қиындықтар туғызды. Бұл сол тұстары кеңес театры қойған драматургтің барлық спектакльдерінде байқалды.

1922 жылы Мәскеудің Орталық ағартушылар театры «Макбетті» қойды. Шекспир өзінің трагедиясында қаһарман жауынгер Макбеттің билікке құмарлықтың арқасында қалай қылмыскерге айналып кеткенін суреттеген еді. Бірақ қоюшы-режиссер драматургті ң бұл ұстанымдарының бәрін тәрк етіп, Макбетті мүлдем басқа адам етіп шығарды. Оның ойынша, тандардың жауы атанған Макбет феодалдық реакцияға да қарсы күрескер болып шығуы тиіс. Бұдан шығатын түйін сол, прогрессивті қайраткер дәрежесіне жеткен Макбет «жағымсыз» образ бола алмайды. Бір қызығы, оны «жағымды» кейіпкер ету де оңайға түспейтін еді. Сондықтан оны «жағымды да, жағымсыз да» кейіпкер санамау жөнінде ұйғарым жасалды. Шын мәнінде бұл тарихи «талдау» шығарманың негізгі мәні мен мазмұнынан көлеңке түсірді.

1924 жылы украинның «Березиль» театрында қойылған «Макбет» бұдан да тұнжыраңқы болып шықты. Ондағы әртүрлі іс-қимылдар, кульбиттер мен аттракционда Шекспир мәтінінің өзін естіртпей тастады. Реализмді толық жоққа шығару шығарма оқиғасының тарихилығын да жоққа шығаруға апарып соқтырды. Мәселен, қойылымдағы кәстөмдер әр дәуірден алынған жиынтық болып шықты. Ол Азамат соғысы жылдары мен орта ғасырлық киімдердің қарапайым етіліп пішілген элементтерінен құралды. Осылайша Макбет галифе шалбар киіп, аяғына шұлғау орап алып жүрді. Ал үстінде ұзын көкшіл көйлек, басында шлем, бүйірінде бутафорлық семсер болды. Осының бәрі қойылымның сәтсіз шығуына себепкерлік етті.

Ленинградтың Үлкен драма театрында – Кеңес өкіметінің алғашқы жылдарында Шекспирдің қаһармандық-романтикалық сарындағы драмалары жүрген сахнаның тап өзінде – 1927 жылы «Генрих IV» трагедиясының екі бөлімінен құрастырылып, бес актілі бір пьесаға айналдырылған, жанры жағынан цирк ойынына немесе мюзик-холлға жақын келетін «Фальстаф» атты формалистік спектакль қойылды. Ондағы шайқас көріністері, театртанушы С.Мокульскийдің жазуынша, «адамдар жапон театрының әдісімен аттарды бейнелеген цирк аттракционына» айналып кетті.

Шекспир спектакльдерінің кеңес кезеңіндегі мұндай формалистік үрдісі бұдан кейін де біраз уақытқа дейін жалғасты. Бұл ретте 1921 жылы Камералық театр сахнасында қойылған «Ромео мен Джульетта» нағыз типтік үлгі болды. Мұнда А.Кооненнің шеберлігі де қойылымның құнын арттыра алмады, себебі, Ромео (П.Церетели) мен Джульетта кездесулерінің өзі әдемі лирикалық дуэтке ұқсап шықты. Спектакльде ең басты нәрсе – айналасындағы жандарға үлкен де шынайы сезімінің шуағын шашқан және өзіне өзі разы, ой өрісі шектеулі, бір-бірімен жауласушы екі қаһарманның өзара қақтығысы мен қарсылығы болған жоқ. Спектакльде осы өмірдің өзі бір жерінде ою-өрнекті фон, бір жерінде гротескілік буффонада түрінде көрсетілді. Ал Ромео мен Джульетта айналадағы екі түрлі дүниенің қақтығысынан емес, соқыр кездейсоқтықтың салдарынан қаза тапты. Оның траурлық финалы жазмыштан озмыш жоқ екенін тағы да дәлелдеп берді.

Отызыншы жылдары Шекспир Кеңес Одағында орасан зор бүкілхалықтық танымалдылыққа ие болды.

Отызыншы жылдары кеңес театры өзінің Шекспирге деген қарым-қатынасы мен көзқарасын күрт өзгертті. Кеңес театртанушылары алдында енді Шекспирді шетелдік реакцияшыл шекспиртанушылар жақсылық пен зұлымдықты бірдей қабылдаушы, айналада болып жатқан қақтығыстарға бейжай қараушы немқұрайлы қаламгер етіп мүсіндеп шығарған тұжырымдамаға шешімді түрде тойтарыс беру міндеті тұрды. Кеңес театры үшін Шекспир шығармашылығы осы дәуірдің өз ағымымен толық үндесетін туындыға айналды.

Отызыншы жылдардың ортасынан бастап кеңестік шекспиртану мен театрда «күшті» Гамлеттің концепциясы қалыптасты. Ол XIX ғасырда кеңінен тараған табиғатынан ерік-жігері жоқ, белсенді әрекеттерге қабілеті кем «әлсіз» Гамлет тұжырымдамасына қарсы күресте сүзіліп, сомдалып шығарылды.

Кеңес театры бұл тұжырымдамамен күресте Мочаловтан, Белинскийден, Чернышевскийден бастау алатын салмақты сыни және сахналық дәстүрлерге арқа сүйеді. Осы арқа сүйеушілік ақырында жеңіске де жеткізді. Алайда, бір жерлерде бұл «күшті» Гамлет

концепциясы толық қалпында емес, бір жақты қабылданды. Бұл ретте «күшті» Гамлеттің күшті және әлсіз жақтары теориясын дұрыс түсіну үшін тағы да трагедияның өзіне жүгінуге тура келді.

1934 жылы Екінші МХАТ «Он екінші түнді» қойды. Бұл барынша жанды да жарқын спектакль болып шықты. Ал 1935 жылы кеңес сахнасындағы Шекспир драмаларының тарихы екі түрлі оқиғамен өрнектелді. Олар А.А.Остужевтің Отелло рөлін ойнауы мен С.М.Михоэлстің король Лир образын сомдауы еді. Остужевтің бұл жолы Отеллоны бейнелеуі оның Венеция маврының образына басқа қырынан келуі ғана емес, сонымен қатар тұтастай алғанда, Шекспир шығармашылығындағы адамгершілік тақырыбын қайта қарауы болып табылды.

Мұнда Остужев Отеллоны қызғаныштың емес, алданған сенімнің құрбаны етіп көрсетті. Ол осылайша Пушкин білдірген «Отелло – табиғатынан қызғаншақ емес, керісінше ол сенгіш» деген тұжырымды жүзеге асырды. Бұл концепция мәтін мәнінен де көрінді. Отелло болған оқиғаларды ойша қорытып тұрған финалдық монологында өзінің «оп-оңай қызғаншақ» бола салмасын айтады да, өзіне қатты қысым болған кезде «сезімнің соңғы талқандалу сәтіне дейін» баратынын жеткізеді. Осы жағынан келгенде, Отелло зұлымдықтың субъектісі емес, объектісі болып шығады. Отелло – Ягоның құрбандығы. Остужевтің трактовкасына сай Дездемона да Отеллоның «африка қандас» болғандығынан қаза таппайды. Бұл қаза Ягоның зұлым ойларымен астасып жатыр.

Осыдан кейін Отеллоның жарқын образдарын ұлттық театрлар актерлері де жасай бастады. Мысалы, Арменияда бұл рөлді Нерсесян мен Джанибекян, Өзбекстанда Абрар Худоятов, Тәжікстанда М.Қасымов. Қазақстанда Ш.Айманов, Солтүстік Осетияда Тхапсаев абыроймен атқарды. Отеллоны кеңестік орындаушылар арасында ешбір ансамбльсіз ойнайтын актер-гастролер, интермиедия сияқты мылқау сахналардың шебері Ваграм Папазянның орны бөлек.

1944 жылы Қазақ академиялық драма театры бейнелеуі жағынан барынша жарқын, темпераменті жағынан қызу «Асауға тұсау» спектаклін жарыққа шығарды. Қазақтың аса көрнекті жазушысы Мұхтар Әуезов аударған бұл пьесаны мәскеулік режиссерлер Б.В.Бибиков пен О.И.Пыжова сахнаға дайындады. Ұлы драматург жасаған адамдар образдары қазақ көрермендеріне қатты ұнады. Оларға Шекспирдің шығармашылығы да ұнады. Ал актер Шәкен Айманов спектакльде Петруччоның образын жасау барысында асау атты үйретін қазақ атбегілерінің, қолына бүркіт ұстаған қазақ саятшыларының тәжірибелерін ойға алды. Сол сияқты Катарина рөлін сомдаған Хадиша Бөкеева қазақтың батыр да жауынгер, өршіл де сұлу қыздар туралы аңыз-әңгімелерін есіне түсірді.

1950 жылдың мамырында Хамза атындағы Өзбек академиялық драма театры Шекспирдің екі бірдей спектаклі – «Отелло» мен «Гамлетті» көрермен назарына ұсынды. Театр актерлері трагедияның орталық образын дұрыс сомдай отырып, бүкіл туындының негізгі тақырыбын ашып көрсетті. Онда Отеллоның жоғары адамгершілік тұлғасы адамды жек көруші, аяр, зұлым Ягоға қарсы қойылды. Бұл, сөз жоқ, спектакльді қоюшы И.Ладыгин мен М.Ұйғырдың табысы еді. Дұрыс идеялық шешім Абрар Худоятовқа өз дарынының барлық қырлары мен сырларын Отеллоның рөліне жұмсауға мүмкіндік берді.

«Отеллоның» мәтінін ұзақ жылдар бойы оқып, ол бойынша жұмыс жасап жүрген маманның санасында Шекспирдің әрбір сөзінің мәні, сөз астарындағы мағынасы, өлеңдерінің әуені бойынша текті маврдың образы қалыптаспай тұра алмайды. Сондықтан бұл рөлді сомдаушылар ойындарын салыстыра қарағанда, олардың бір-біріне қатты ұқсас екенін аңғарасың. Әйткенмен, сыншылар Абрар Худоятов бейнелеген образдың бәрібір басқалардан ерекшеленіп тұратынын талай мәрте атап өтті. Оның орындауындағы маврдың рөлі басқалардан да гөрі мейлінше терең сезімді шақырады. Оның Отеллосы рөл емес, Шекспир Отеллосының нағыз өзі болып шыққан!

Худоятовтың Отеллосы – барынша сүйкімді де тартымды, сонымен бірге сұлулыққа мастана қоймаған жаны көркем адам. Ол Шекспир заманынан бері жеткен шынайы портрет сияқты. Көшірме емес, түпнұсқаның өзі. Драматург-суретшінің өте нәзік қылқаламынан сомдалып жасалған нағыз қуатты тұлға. Сыншылар осы кезге дейін актер Худоятовтың бұл рөльді сомдаудағы керемет пластикасын айтады.

Худоятов Отеллоны Ягоның айдап салуымен Дездемоны өлтіріп қойғанынан кейін де тамаша адам екенін көрермендерге сендіре білген екен. Сондықтан көрермен Отеллоны Венеция синьорасы бас қолбасшы етіп тағайындауы мүмкін екеніне де сенеді. Мұндай Отеллоны Дездемона сүйе алады. Мұндай Отеллоны көрермен де жоғары бағалап, ол үшін азап

шегеді. Отеллоның соңынан өз құрбандығын аңдыған жыртқыштай Яго көз жазбай жүріп отырады. Бұл рөлді Әлім Ходжаев өте жақсы сомдап шығыпты. Ол күшті, батыл, сонымен бірге өзінің жеке мүддесін, даңққұмарлығы мен пайдакүнемдігін сұмдық өзімшілдікке бағындырған адамның образын жасаған. Бұл сахнада бірінші көрінген кезден өзінің бет-бейнесін ашып қоятын театр «зұлымы» емес, Ягоның жыртқыштық эгоизмі біртіндеп және заңды түрде зұлымдыққа ұласа береді. Осы жерде Ходжаев Ягоның екіжүзділігін керемет етіп көрсетеді.

Ал Дездемона рөліндегі Сара Ишантураева образдың тек лирикалық жағын ғана емес, сонымен бірге оның Отеллоға деген шынайы махаббатын дәл жеткізе білген. Ишантураева бейнелеген Дездемонада әйелге тән сұлулық, әйелге тән тартымдылық, әйелге тән үйлесімділік жақсы көрінеді.

Өзбек театры қойған «Гамлет» те көп жылдар бойы сахнаның үлкен табысы ретінде аталып келді. Армандаушылық пен іс жүзіндегі тірліктің арасындағы алшақтық Гамлеттің бүкіл трагедия барысындағы жеке мінез-құлқы арқылы жасалады. Бұл Гамлетті түңілу мен қымсынуға апарып жеткізеді. Ол өзінің басын «ақылсыз шар» деп бекер атамаған екен, сол ақылсыз бас өзін екі рет өлімге қимақшы болды. Ал Әлім Ходжаевтың орындауындағы Гамлетте осы қымсынушылық пен түңілушілік кемшіндеу көрінеді. Оның трактовкасында Гамлет барынша байсалды, салмақты, сабырлы болып шыққан. Мұның есесіне Сара Ишантураева Офелияны шебер де нанымды орындайды. Трагедияның басында бұл өте қарапайым, шыншыл, іс жүзінде өзінің әкесі мен ағасына оншалықты ұқсай бермейтін қыз болып танылады. Ол өзінің ойларымен, өзінің армандарымен ылғи оңаша қалады. Ал Гамлетті барынша қатты сүйеді. Бұл сезімді Ишантураева керемет бере білген. Ақырында өзі үшін күтпеген жерден Офелия сұмдық интриганың құрбанына, өзі сүйетін адамының жаулары қолындағы қаруына айналып кетеді. Осы рөлді сомдаған Ишантураеваның ойынын көріп тұрғанда, оның «ең мұңды, ең бақытсыз әйелдердің бірі» екеніне еріксіз сенесің. Актриса Офелияның жынданған шағындағы сахнада да керемет ойнайды.

Шекспир жаңа заманғы театрдың барлық тарихының үздіксіз серігі болды. Оның драматургиялық мұрасы театрға барлық уақыттарда жаңа шығармашылық мүмкіндіктер ашып беретін көркем ойдың қазанына айналды. Сондықтан да оның кеңес театры сахнасында өткен ғасырдың жиырмасыншы жылдарында басталған тарихы қазіргі заманда да жалғасын тауып келеді. Бұған кеңестік одақтас республикалардың бұдан жиырма жыл бұрын өз еншілерін алып, тәуелсіз дербес мемлекеттерге айналып кеткені де кедергі бола алмады.

Шекспир шын мәнінде тарихи уақыттың маңызын толық танып-сезінген бірінші суреткер болды.

Әдебиеттер:

1.Алексеев Д. Шекспир в текущем репертуаре.- Искусство и жизнь, 1939, № 4, с.18-19.

2.Аникст А.Генрих V.—В кн.: Шекспир, Собрание сочинений, т. 4, М.: Искусство, 1959, стр. 636.

3.Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, 179 с.

4.Вильям Шекспир в творчестве современных художников театра. М., 1975, 179 с.

6.Герасимов С. «Отелло» Шекспира на экране.—«Правда», 1956. 3 апреля.

7.Дельман. Шекспир на советской сцене. Доклад С. Радлова в Клубе мастеров искусств.— Литературная газета, 24 октября 1935 г. с. 27-36.

8.Левин М. У каждого «свой» Шекспир. Критические заметки.-Театр, 1957, № 8, с. 67-78.

9.Хорава А. Шекспировские традиции в советском театре.— Литературная газета, 20 апреля 1989 г.

10. Шаров А. Нет повести печальнее на свете... "Вестник" №20(227), 28 сентября 1999. С. 22-25.

11.Юткевич С. «Отелло», каким я его увидел// В кн. «Контрапункт режиссера». М.: Искусство, 1960. С. 116.

Ukeyeva Lyazzat

BULAT AYUKHANOV – INNOVATOR OF KAZAKHSTAN BALLET IN THE COURSE OF TWO CENTURIES

Укеева Л.К.

БУЛАТ АЮХАНОВ - НОВАТОР КАЗАХСТАНСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА ДВУХ СТОЛЕТИЙ

Сегодня Казахстан находится на новом этапе своего развития. Это касается политики, экономики, духовной идеологии, сферы образования, искусства и культуры. Для повышения конкурентоспособности всех сфер жизнедеятельности современного общества, государство нуждается не только в правильном их функционировании, но и в первую очередь в сильных личностях, которые помогут государству идти в ногу со временем. Нашей проблемой исследования является культурный пласт страны, точнее творчество весомой личности в области хореографии, известного балетмейстера, профессора Академии искусств им. Т.К.Жургенова, народного артиста Казахстана, лауреата Госпремии КазССР, лауреата премии "Платиновый Тарлан" независимого клуба меценатов Казахстана, обладателя специальной премии Международного фестиваля танца "Фомгед" (Стамбул), академика Международной академии информатизации, лауреата Международной Сократовской премии в области культуры и искусства – Булата Газизовича Аюханова .

Стремительное развитие общества, общественного мировоззрения, психологии и эстетических взглядов каждого конкретного человека, наложило определенный отпечаток на искусство в целом, и на балетный театр в частности, в корне меняя его проблематику и задачи. А вместе с тем его формы, образный строй, средства выразительности, что в конечном итоге способствует рождению новых, ранее неизвестных и нераспространенных жанров, таких, например, как балет-оратория, эпический балет, рок- опера- балет и др[2,.11].

Яркий поворот в сторону новаторских тенденций развития казахстанской хореографии ознаменовала деятельность выдающегося балетмейстера двух столетий – Б.Г.Аюханова.

Если освоение и сохранение классического репертуара являлось школой для творческого и технического роста балетного театра Казахстана, а поиски в области претворения национального фольклора на академической сцене – насущной необходимостью для сохранения и обогащения казахской танцевальной культуры, то и современные балеты – определенная ступень в развитии национального балета. Казахстанские хореографы, стремясь художественно воплотить на балетной сцене современный мир и удовлетворить возросшие требования к балету, начали искать необычные формы балетного спектакля, синтезируя и осваивая новые жанры. Но прежде всего казахстанский балет стал развивать свои средства выразительности, опираясь на собственную специфически условную, поэтически обобщенную природу [1, 116].

Достижения казахстанского хореографического искусства за последние годы, выдвигают перед нашим театроведением задачу обобщения и обсуждения накопленного творческого опыта. Изучение современных тенденций и их поисков в предшествующее десятилетие могло бы стать отправной точкой в постановочных изысканиях казахстанских хореографов и других деятелей балета. Сегодня казахстанский балет шагнул далеко за рамки своего первоначального традиционного развития. И чтобы понять его новаторские тенденции, необходимо в общих чертах выделить существенные изменения, произошедшие в мировом современном балетном театре [2, с.10].

Первой балетмейстерской пробой творческих сил Б.Г.Аюханова является постановка танца "Ласточка", созданного в традициях казахского танца на музыку Л. Хамиди "Булбул". Затем последовали номера "Орфей и Эвридика" на музыку 13-го ноктюрна Ф.Ф.Шопена, "Подснежник" и "Сувенир" на музыку П.И.Чайковского, "К звездам" на музыку 12-го этюда А.Н.Скрябина, вальс "Голуби» на музыку Д.Д.Шостаковича.

Вслед за танцевальными номерами, созданными в стиле классических вариаций, Б.Г.Аюханов берется за постановку более сложных композиций, воплощающих конфликт сильных и ярких характеров, связанных с литературными образами. Это сцена Эгины и Гармодия из балета "Спартак" А.И.Хачатуряна, "Рондо каприччиозо" на музыку К.Сен-Санса. "Сцена у балкона" из балета С.С.Прокофьева "Ромео и Джульетта". В рамках профессиональной практики Б.Г.Аюханов ставит "Танец огня" на музыку Мануэль де Фалья для учащихся Московского хореографического училища.

Все чаще и больше балетмейстерские постановки Б.Г.Аюханова появляются на сценических площадках Москвы, Ленинграда, Алма-Аты. Концертный номер “Орфей и Эвридика” исполняют ведущие солисты театра им. Немировича-Данченко Э.Власова и В.Трепыхалин, “Грустный вальс” на музыку Я.Сибелиуса исполняют артисты театра им. Кирова И.Израйлева и В.Кузнецов.

Постановки концертных номеров в студенческие годы были не только активной практикой “на зрителя”, в этих попытках самостоятельного творчества уже тогда наметился индивидуальный балетмейстерский почерк, проявился круг интересов и замыслов Б.Г.Аюханова, его четкие склонности к жанру малых форм и музыкальной фактуре, несущий в себе глубокое философское содержание.

Балет по своей специфике более всего тяготеет к лирико-романтической теме. И в творчестве Б.Г.Аюханова, который стремится именно к специфичности хореографического воплощения, тема обретает главенствующее место. Поэзия мира возвышенных чувств и высшая форма его выражения – классический танец – вот сфера раздумий и деятельности балетмейстера. Но создавая разнообразные по форме и стилю концертные номера, он начисто отвергает как тяжеловесные заштампованные временем балетные приемы, так и отвлеченную абстрактность чисто формального поиска.

Классический танец – основа основ балетмейстерской лексики Б.Г.Аюханова - в его творческом преломлении обретает новые краски, новые линии, придающие танцу оригинальное выражение. Своеобразные композиции движений, поддержек и поз, строгая певучесть линий в адажио, четкость и отточенность аллегровых вариаций, осознанное стремление к насыщенной танцевальности, пронизанной ясной и конкретной художественной идеей, – те особенности, которые определили творческую манеру создаваемых постановок. Уже в ранних его пробах, впечатление оригинального эксперимента создавало художественное оформление концерта. Б.Г.Аюханов широко использует музыкальное магнитофонные записи лучших исполнителей, а вместо декораций – цветную фотопроекцию. Освобождая сцену от объемно-пространственных декораций и целиком отдавая ее простор танцу, он с этой же целью просто и лаконично, но ярко и с большим художественным вкусом, на уровне современных требований оформляет костюмы исполнителей.

Избранный метод создания жанра малых форм, которому Б.Г.Аюханов остался верен и в последующие годы, принес плодотворные результаты. Сегодня народный артист республики Б.Г.Аюханов - художественный руководитель зрелого хореографического коллектива – Государственного академического театра танца РК, в репертуаре которого много концертных программ, свыше тридцати пяти одноактных балетов, таких как: “Болеро”, “Кармен-сюита”, “Гамлет”, “Батыры”, “Гакку”, “Белое облако Чингисхана” и более пятидесяти развернутых концертных номеров. И те постановки, которые удались, настолько своеобразны и талантливы, что дают основание говорить о творчестве Б.Г.Аюханова как об одном из крупных достижений казахстанского балета [3, 113-115].

Тяготение Б.Г.Аюханова к хореографическим миниатюрам привело его и к созданию новых форм классического танца. Но это новое построено лишь посредством классического танца, т.к. художественный руководитель Государственного академического театра танца – один из убежденных традиционалистов-классиков. И вместе с тем, классический и народный танец в творческой палитре Б.Г.Аюханова органично соединяются. На таких принципах построена миниатюра “Поединок” на музыку С.Мухамеджанова, изобретательный танец “Акыны”.

Глубокий анализ балетмейстерских работ Б.Г.Аюханова позволил определить, что для его творчества характерны неординарный подход к решению благородной задачи танцевать современно, используя традиционный классический танец с добавлением свободной пластики и бытового танца. А именно, его интересам близка идея синтезирования искусств, среди которых хореограф отдает предпочтение классическому академическому танцу, считая что его пластика более гармонична и понятна.

Балетмейстеру присуще острейшее чувство современности. В его творчестве нашли свое воплощение академическая школа классического танца, а также интеллектуализм и стремление проникнуть в психологическую глубину любого создаваемого на сцене образа. Его балеты предназначены для думающих, интеллектуальных танцовщиков и зрителей.

На основе исследования творчества Б.Г.Аюханова, различных публицистических и искусствоведческих материалов посвященных творческой деятельности мастера, мы

определили новаторские направления его балетмейстерского искусства, которые заключаются в:

- предпочтении жанра малых форм;
- обращении к крупным произведениям мировой литературы;
- выборе национальных тем для своих произведений;
- обращении к малоизвестной сложной симфонической музыке;
- поисках гармоничного синтеза национальной пластики с академическим классическим танцем;
- избрании лаконичных форм декорации и костюмов для своих постановок;
- психолого-творческом взаимодействии балетмейстера и артиста, поиске и раскрытии потенциала индивидуальных качеств исполнителей.

Литература:

1. Ананьева С. Монография о казахском балете. //Культура. 2005, №5., С. 116.
2. Жумасеитова Г.Т. Страницы казахского балета. - Астана.: Елорда., 2001.
3. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата.:Наука., 1976.

IV СЕКЦИЯ . IV SECTION.
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
FINE ARTS AND DESIGN
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Kulchikova Saule

WOMEN'S IMAGE IN THE EXHIBITION "KAZAKH FOLK EPOS. HISTORY AND TRADITIONS OF KAZAKH PEOPLE"

Кульчикова С. Ж.

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ НА ВЫСТАВКЕ «КАЗАХСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС. ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА»

Выставка проводилась в Алматы, в главных залах ГМИИ им. А. Кастеева, при поддержке Союза Художников РК в декабре 2012 г. Тема конкурса была задана компанией «ArLine», с целью возродить и увековечить в живописи казахские народные традиции.

Цель конкурса – создание живописных произведений высокого художественного уровня, значительных по содержанию и уровню технического исполнения.

Данный проект нашел большой отклик среди художников Казахстана, для них самое главное в этом проекте было участие и возможность реализовать свой творческий потенциал.

Участниками конкурса стали 107 художников из разных областных центров Казахстана. Представлено 166 произведений, из них жюри отклонило 35 работ из-за несоответствия условиям конкурса. Остальные 131 работа вошла в экспозицию.

Изучая обширную выставку, которая разместилась в нескольких залах музея, необходимо отметить, что все участники подошли с большой ответственностью к конкурсу, ведь заданные критерии стимулировали на то, чтобы, во-первых, раскрыть творческий потенциал молодых художников, во-вторых, углубиться в изучение своей истории, традиций и народных легенд.

Здесь брутальные битвы батыров, сцены посвящения в ханы, народные обряды, сюжеты из сказок. Самыми трогательными и близкими, современному зрителю, оказались работы на темы материнства и истории любви из казахских народных эпосов «Козы Корпеш и Баян Сулу», Кыз Жибек.

Женская тема: любви, материнства, красоты - возвышенная и поэтическая, затрагивает большинство народных сказаний. В казахских народных эпосах («Баян Сулу и Козы Корпеш» и др.), раскрывается уникальная черта – в них большое значение уделяется не только внешнему виду, разносторонним способностям, уму, красоте женщины, но и ее кругозору, способности критически оценивать жизненные различные ситуации.

Все красивые легенды и романтические истории связаны с темой любви между мужчиной и женщиной, иногда запретной, иногда предрешенной, но всегда полной искренних чувств.

Произведение Кожина Нурбазара «Перед проводами невесты» - одно из самых заметных в экспозиции выставки. В окружении мамы и сестры сидит молодая невеста в красивом свадебном платье, красный, расшитый бархатом камзол, сестра одевает традиционный саукеле – свадебный головной убор. Взгляд ее сосредоточен, возможно, девушка задумалась о своем выборе, или о том, как грустно покидать родительский дом, ведь замужество – очень серьезный шаг. Мы видим, что идут последние приготовления праздничного наряда невесты, сестра одевает торжественно расшитый саукеле, а мать – камзол-накидку. Позади девушка (сестра) приоткрыла занавес юрты, в ожидании жениха и гостей. На первом плане написан сундук с подготовленным к свадьбе приданым, он инкрустирован красивым орнаментом и большими камнями кораллов, а убранство юрты готово к празднованию самого главного дня в жизни молодой девушки.

Невеста - один из самых трогательных и поэтических женских образов - символ юной красоты и невинности, именно такой предстает перед нами девушка в картине Кожина Нурбазара.

У художника Садыгулова раскрывается другой образ женщины -воительницы в картине «Триумф Томирис».

Томирис - царица массагетов изображена в момент поднесения отрубленной головы царя Кира, тем самым выполнив свое обещание – утолив жажду крови персидского царя.

Томирис изображена в одежде сакского воина, на белом коне, облаченного в торжественную амуницию, приподнявшемся на дыбы в окружении наблюдающего поучительную сцену народа. На земле лежит отрубленная голова царя Кира. В этом сюжете перед нами раскрывается образ царицы-воина, защитившей свой народ от грозного врага-захватчика.

Образ царицы Томирис воссоздан автором как сильной мужественной женщин, защитницы своей земли и все это в сочетании с красотой и хрупкостью героини вызывает симпатию и восхищение у художника.

Художник Аштема Николай выбирает сюжет из древнего эпоса, его работа называется «Последняя встреча Тулегена и Кыз Жибек».

Автор показал темные массивные облака, которые подобно взрыву, раскинулись на дальнем плане, будто оповещая о трагедии. Влюбленные стоят, обнявшись, опустив глаза. Девушка спряталась за мужественного и решительного Тулегена, который обнял молодую Жибек, а она, преклонив голову к его плечу, предчувствует неизбежное расставание. На Жибек традиционное казахское белое платье молодой девушки, голубая, расшитая золотом женсиз кемзал (камзол), на голове – меховая шапка, расшитая зеленым бархатом, венчают ее перья, как оберег. На ветру динамично развивается шейный платок Жибек, подчеркивая тревожность сюжета.

Момент ожидания своего возлюбленного, тревога перед будущим и ощущение предстоящего счастья - главного в жизни девушки.

Хрупкий женский образ молодой Кыз Жибек, вызывает чувство сопереживания у зрителя, в такой красивой истории любви.

Сюжет картины «Жасау» (Приданое) Казакбая Ажибека раскрывает нам давнюю традицию - собирание приданого перед свадьбой.

На фоне юрты и родной природы женщины готовят приданое молодой невесте. На первом плане девушки и женщины расшивают красивый корпе, Две пожилые женщины складывают готовый, расшитый ковер с традиционным орнаментом кошкар муйиз. Родственники невесты завершают работу в изготовлении сложных неповторимых текеметов, сырмаков, тускиизов, бережно и тщательно складывая эти изделия.

Художник мастерски включает в пейзаж на дальнем плане горы и пасущиеся стада.

Сюжет этой картины предстает перед нами как метафора слову «счастье», ведь зарождение новой семьи – это то, для чего рождается человек.

В картине «Жасау», художник написал образ молодой невесты, за обычаем Собирания приданного.

С особым трепетом и нежностью готовит девушка все, что пригодиться ей для семейного быта, вкладывая всю любовь в изделия, которые она шьет своими руками.

Картина «Дастархан» Аманова Камарбека. За красивым дастарханом собралась семья-отец с матерью, молодая жена с мужем и их маленький ребенок. Казалось бы, бытовая сцена - семейный обед, но художник воссоздает ее эпически. Подчеркивая это и традиционной казахской одеждой и выбранной сценой – семейный обед.

Женщины в национальных одеждах: на женщине – белое платье и бордовый камзол, расшитый орнаментом, на голове – белый платок, длинная коса украшена шолпами, на ее руке виднеется изящный бес блезик, поза женщины статична и выдержана. На пожилой женщине голубой койлек, на голове – кимешек. На столе белая скатерть, чаша, полная кумыса, из которой молодая женщина наполняет пиалы, зачерпывая ожау. Все члены семьи в ожидании того, когда женщина подаст им этот вкусный напиток. В этой картине мы видим образы двух женщин - молодой келин и пожилой аже. Девушка склонила голову, наливая кумыс, в ее взгляде прочитывается задумчивость и сдержанность, как уважение перед старшими, у пожилой женщины взгляд мудрый и оценивающий.

В работе «Дастархан» прочитывается образ состоявшейся женщины, супруги и матери, которая собрала всех за столом, любезно угощая национальной едой, как дань уважения родственникам мужа и своей семье.

Вечная любовь, пожалуй, главная тема в работе «Галия и Балуан Шолак» Досбола Касымова. История повествует нам о том, насколько сильна была любовь у Балуан Шолака и Галии. Пройдя через множество преград, не теряя веры, постоянно томясь в ожидании и неведении, радуясь лишь кратковременным и тайным встречам. Но когда, казалось, все препятствия были пройдены, их счастье оказалось не долгим. В дни ожидания любимой у

великого композитора Балуана Шолака рождается песня, воспевающая мир светлых чувств и любви «Галия».

Двое влюбленных приплыли в разных лодках навстречу друг другу. Балуан Шолак играет на домбре и поет своей любимой, его глаза опущены, а мысли все о ней и о глубоком чувстве, которое он вкладывает в свое исполнение. На нем широкие штаны и зеленая расстегнутая рубаха, благодаря чему можно увидеть, как атлетически сложен непобедимый Шолак. На голове повязан белый платок. Галия стоит в другой лодке, на одном колене придерживая гармонь. Ее осанка грациозна, она внимательно слушает песню Шолака, и смотрит на него с нежностью и любовью. Белый платок повязан вокруг шеи, а оранжевое длинное платье создает романтический образ красавицы Галии. На лодку Балуан Шолака присела голубка – символ любви, а в лодке Галии постелена корпе с орнаментом и цветы, вероятно, их подарил ее возлюбленный Шолак.

В целом, картина носит символический характер. Ведь встреча в разных лодках – одновременно романтичный и грустный момент. Лодки, покачиваясь в море, разойдутся однажды, но такую встречу могла произвести на свет лишь любовь.

Очень важен образ красавицы Галии, как образ девушки, которая несмотря ни на что, отсеивая запреты и каноны, поддается лишь чувствам сильным и вечным, движимая лишь одним желанием – быть с любимым.

Женщина - источник вдохновения поэтов, художников, мыслителей во все времена у всех народов мира. Мужская половина человечества любовалась прекрасным образом женщины.

Рассматривая картины с выставки «Казахский эпос» следует, что женский образ - мать, мудрая аже, возлюбленная девушка, ради которой мужчина-батыр сражался, искал, проходил любые преграды, а женщина, в свою очередь ждала любимого, создавала уют в жилище, рожала и воспитывала детей, дарила свою заботу, накрывала дастархан.

На многих картинах выставки присутствует идеальный образ женщины: молодой невесты, которая готовиться стать женой, матери с ребенком на руках в кругу своей семьи за богатым дастарханом, мудрой аже, в глазах которой прочитывается ум и опыт, который она готова с радостью передать молодому поколению.

Mahat Leyla

METTERS OF COLOR PERCEPTION

Махат Л.Б.

ВОПРОСЫ КОЛОРИТА

Слово «КОЛОРИТ» очень часто встречается в употребляемых нами выражениях, однако на вопрос : «Что такое колорит?» мы не готовы ответить без предварительных размышлений и дискуссий на эту тему.

При упоминании колорита, в первую очередь мы думаем о цвете. По существу, цвет – это главное средство выражения колорита, наряду с остальными средствами искусства.

В обыденной жизни, человек – как «потребитель цвета» не задумывается о том, что восприятие напрямую зависит от физического и эмоционального состояния. Психофизиологические особенности наблюдателя влияют на усвоение колористической информации. Как это происходит и почему – на этот вопрос ответят психологи и психотерапевты. Но каждый из нас сталкивался с ситуациями когда «краски мира меркли в глазах» или наоборот – окружающее нас пространство наполнялось энергией цвета. Состояние хронической усталости, например, стирает яркость и сочность красок, все вокруг становится «серым» и тусклым. В возбужденном же состоянии все что нас окружает становится насыщенным по цветовым характеристикам. Хотя на самом деле, цвет никак не видоизменяется. Все вышеописанные «процессы» происходят исключительно в нашем сознании.

Влияет ли цвет на наше физическое и психической состояние? Безусловно.

Зависят ли характеристики цвета от нас? Обязательно.

С древнейших времен цвету придается огромное значение в жизни человека и состоянии общества. Цвету приписываются магические свойства. Цвет влияет на наше настроение, эмоции, пространство, ритм жизни. Силу цвета ни в коем случае нельзя недооценивать.

При правильной организации цветового пространства мы сталкиваемся с колоритом, как таковым.

Нельзя выстроить четкую схему цветовых отношений для всех и возвести ее в ранг цветового канона. Восприятие цветовых взаимоотношений сугубо индивидуально для каждого из нас.

Однако существуют все же колористические правила, которые не имеют, правда, ничего общего с банальной схематизацией цвета. Каждое, отдельно взятое, произведение, это обособленная палитра колорита.

О необходимости изучения колорита студентами художественных учебных заведений

Принимая во внимание особенности преподавания в художественных учебных заведениях, в учебных программах присутствуют обязательные дисциплины по изучению природы цвета. Обучение живописным приемам, построение колорита произведения и необходимость целостности передачи натуры требует от студентов-живописцев владения курсом цветоведения.

Владение цветом и умение правильно выделять особенности колорита создаваемого произведения невозможно без освоения комплекса практических упражнений, которые формируют у студентов колористическое и эстетическое видение.

Подчинение общим художественным задачам путем соотношения цветов на одной плоскости является КОЛОРИТОМ. Колорит должен работать на раскрытие замысла произведения в купе с навыками, знаниями, талантом, индивидуальными особенностями восприятия цвета и умениями художника.

По общепринятым правилам, колорит живописного произведения должен соответствовать следующим понятиям:

- Колорит как живописность, наряду с гармонией цветового решения, создает общее цветовое решение с точки зрения оптического восприятия.
- Цветовые и световые взаимоотношения каждого произведения позволяют автору добиться единства всех применяемых цветов, посредством гармоничного сочетания между собой.
- Цвет натуры в колористическом понятии может меняться в зависимости от поставленной художником цели. Усиление либо ослабление интенсивности цвета – допустимые решения которые помогают художнику добиться желаемого результата.
- Передача плановости натуры с сохранением выразительности используемых цветов также передается колористическим решением.

Гармония цветовых сочетаний и богатство оттенков красок создает общее впечатление о произведении и позволяет судить о владении автором живописными и колористическими приемами. Важно не просто передать внешнее сходство с натурой, но и раскрыть сущность изображаемого.

Передача настроения холодными или теплыми цветовыми гаммами составляет психологическую характеристику произведения.

Лирическо-историческое отступление

Изучение природы цвета долгое время интересует художников (и не только) как объект исследований.

Гетте, как один из первых исследователей цвето-световых, посвятил годы изучению процессов взаимопроникновения цветов и света. Сидя на крыльце своего дома, он наблюдал окружающий мир через цветные стекта и методично записывал результаты своих наблюдений. Являясь разносторонне развитой «ренессансной» личностью Гетте создал первый «цветовой круг» и дал характеристику сочетаниям цветов.

«Цветовой круг» Освальда отличается от своего немецкого собрата тем, что ученого интересовали не цвета, как таковые, а скорее их сочетания. В своих исследованиях Освальд делал акцент на цветовые контрасты и гармоничные сочетания нескольких цветов. «Цветовые триады» Освальда являются «художественной грамотой» для специальностей направленных на потребление цвета как продукта.

Художники же, в особенности импрессионисты, относились к цвету как к предмету поклонения и одновременно изучения.

Опыты с крутящимися цветовыми пластинами, которые проводил в своей мастерской Жорж Сера, воспринимались окружающимися как игра и чудачества художника, который пишет свои картины цветными точками. Однако, вполне научные выводы, к которым пришел художник в процессе своих исследований, устроили даже ученых, изучающих свет как физическое явление.

Сумасшедшие марш-броски по сложным горным маршрутам, которые совершал Сезанн уже в преклонном возрасте, на своих бесконечных пленэрах – это тоже поиски истинной природы цвета. Изображение одной и той же горы, практически с одного ракурса, но в разное время года и суток стало для Сезанна подобием поиска «Святого Грааля».

Комплекс практических упражнений
по освоению особенностей колорита

Работа с цветом накладывает на художника ответственность за оптическую целостность, гармонию взаимоотношений цветов и психологическую характеристику каждого созданного произведения. Исходя из этого, педагогу, преподающему дисциплины, связанные с использованием цвета, необходимо объяснить и донести до студента важность изучения колорита.

Разнообразные упражнения, позволяющие понять особенности пигментов и красок, являются отличным способом решения этой задачи.

- Написание натуры с использованием цветных прозрачных фильтров:
  1. Использование прозрачного фильтра холодной гаммы.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
  2. Использование прозрачного фильтра теплой гаммы
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
  3. Использование прозрачного затемняющего фильтра
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
- Лиссировка уже написанного произведения цветом:
  1. Лиссировка живописного этюда тонким слоем масляной краски холодной гаммы
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.
  2. Лиссировка живописного этюда тонким слоем масляной краски теплой гаммы
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.
  3. Лиссировка живописного этюда тонким слоем масляной краски темного тона
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.
  4. Лиссировка живописного этюда тонким слоем масляной краски светлого тона
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.
- Сочетание контрастных друг другу цветов в одной постановке:
  1. Написание натюрморта состоящего из предметов холодной гаммы с использованием одного или двух предметов ярко выраженной теплой гаммы
  2. Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
  3. Написание натюрморта состоящего из предметов теплой гаммы с использованием одного или двух предметов ярко выраженной холодной гаммы
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
- Создание произведения на тонированном пространстве (единый подмалевок формата):
  1. Поясной портрет или сложный натюрморт на тонированном холсте. Сиена жженная как цвет подмалевка.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 5 академических часов.
  2. Поясной портрет или сложный натюрморт на тонированном холсте. Охра золотая как цвет подмалевка.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 5 академических часов.
  3. Поясной портрет или сложный натюрморт на тонированном холсте. Умбра как цвет подмалевка.

Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 5 академических часов.

- Сознательное усиление или ослабление цветового решения произведения:
  1. Натюрморт выполненный усиленным цветовым решением
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
  2. Натюрморт выполненный усиленным цветовым решением
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
- Использование открытых (чистых) цветов в живописи:
  1. Натюрморт выполненный посредством исключительно цветов первого порядка. Без использования палитры. Цвета смешиваются непосредственно на холсте путем наложения слоев разных цветов друг на друга.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
  2. Натюрморт выполненный посредством исключительно цветов второго порядка. Без использования палитры. Цвета смешиваются непосредственно на холсте путем наложения слоев разных цветов друг на друга.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 3 академических часа.
- Направленное освещение на отдельные участки натуры:
  1. Поясной портрет с использованием софита, освещающего лицо натурщика с одной стороны.
  2. Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 5 академических часов.
  3. Поясной портрет с использованием софита, освещающего руки натурщика.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 5 академических часов.
- Декоративная разбивка светотеневых градаций натуры:
  1. Натюрморт выполненный в декоративном стиле. Техника крупного мазка при которой цветовые пятна не накладываются друг на друга.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.
  2. Натюрморт выполненный в декоративном стиле. Техника крупного мазка при которой цветовые пятна не накладываются друг на друга. Между мазками прорисовывается контур наподобие мозаичного крепления.
     Материалы : холст (картон, бумага для масляных красок), масло. Этюд. Время выполнения 4 академических часа.

Подобные упражнения облегчают процесс понимания особенностей колорита студентами наряду с овладением живописных техник и приемов художественного письма.

Однозначно, что эмоциональное восприятие живописного произведения зависит от психологических особенностей зрителя. Однако выдерживание художником определенного колорита и создание цветовой гармонии на плоскости холста (картона, листа и пр.) создает первое и зачастую самое устойчивое впечатление наблюдателя.

Важность изучения колорита сложно переоценить, учитывая как именно он влияет на целостность произведения, и какие возможности особенности колорита дают художнику его освоение для дальнейшего профессионального роста.

Литература:

1. Алексеев С. О цветах и красках. – М., 1978.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Изд-во Академии худ-в., 1978.
3. Гёте И.-В. Вопросы художественного образования // Учение о цветах. – Л., 1972. Вып. 3.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1988.
5. Петренко В.Ф., Кучеренко В.В. Взаимосвязь эмоций и цвета // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 14. – 1988. – № 3.
6. Розенблюм Е.А. Художник в дизайне. – М., 1976.
7. Щекин Г.В. Визуальная психодиагностика и её методы. – Киев, 1990.

Muchametshanov Bahytbek, Dosmaqandetov Batirbek

A VALUE OF SCULPTURE IS IN DEVELOPMENT OF CREATIVE CAPABILITIES OF FUTURE SPECIALIST

Мухаметжанов Б.А., Досмағанбетов Б.

БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ КӨРКЕМДІК-ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТІН ДАМЫТУДА МҮСІН ӨНЕРІНІҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Қазақстанның тәуелсіз мемлекет ретінде қалыптасу барысында білім берудің жүйелі реформалануы қоғамдық тұрғыдан үлкен маңызға ие болды. Кез келген елдегі білім беру жүйесі қоғамның әлеуметтік-экономикалық және мәдени дамуына ықпал етуге бағытталған, себебі, мектеп, жоғары оқу орындары болашақта қоғамның экономика, мәдениет, саяси өмірі саласында белсенді қызмет ететін адамдарды дайындайды.

Болашақ маманның көркемдік-шығармашылық қабілетін дамытуда сәндік қолданбалы өнердің алатын орны ерекше. Жоғары оқу орындарының Көркемсурет және өнер факультеттерінің бірқатарында**ғы** негізгі жұмыстардың бірі – мүсін өнерінің жолын ұстанып, жандандыру. Өйткені мүсін өнері қазақ ұлтының төл ерекшелігімен ғана құнды, еуропалық, ресейлік немесе басқа бағыттармен кетпеуі – бүгінгі күннің басты ұстанымдарының бірі. Сабақ беру, тәрбиелеу жүйелері, шеберханалардағы жұмыс болашақ маманның көркемдік-шығармашылық қабілетін дамытуға септігін тигізеді.

Мүсін туындылары үш өлшемнен құралады:

- биіктік;
- ендік;
- аумақтық.

Мүсін қатты немесе пластикалық материалдардан жасалады, негізінен адамды (кейде жан-жануарды) бейнелейді.

Мүсіндердің тақырыптық басты жанрлары:

- портрет;
- тарихи және тұрмыстық мүсіндер;
- символик. және аллегориялық тұлғалар;
- анималистік мүсіндер.

Мүсіннің ерекшелігі көп жағдайда жасау техникасы мен пайдаланатын материалдарына (тас, металл, саз, балауыз, ағаш, гипс, тағы басқа) байланысты.

Мүсін өнері мазмұнына қарай екіге бөлінеді:

- монументтік-декоративті;
- қондырғылы немесе шағын пішінді.

Өңдеу тәсілдері: ою, құю, шеку, тағы басқа болып келеді.

Мүсін өнері негізінен 2 түрге бөлінеді:

- жұмыр (мүсінді жан-жағынан түгел көрсету);
- рельефті (тегіс заттың бетіне бедер түсіру).

Рельефті бедермен ойылып жасалған күрделі композициядағы мүсіндерді тек монументтік туындыларда ғана қолданады.

Рельеф, жұмыр мүсінге ұқсас, үш өлшемді болып табылады (дегенмен үшінші терең өлшемі біршама қысқартылған, шартты). Рельефтегі фигуралардың композициясы жазық бетінде жақсы жатады, бейненің техникалық негізі және бір уақытта пейзаж, көп фигуралы сахнаны көрсете алатын реңкі де бола алады. Осындай жазықтықпен органикалық байланыс рельефтің ерекшеліктері болып табылады.

Рельефтің негізгі түрлері:

- барельеф;
- горельф;
- койланоглиф.

Рельефтің төменгі түрі немесе барельеф (француз сөзі bas – төмен) деп аталады. Мұнда бейне өз өлшемінен жартысындай ғана жазықтыққа реңк береді. Ал, жоғары рельеф немесе горельефт**е** (француз сөзі haut – жоғары) бейне өз өлшемінен жартысынан артық жазықтықта реңк береді. Рельеф фонына қарағанда жазылған, тереңдетілген, яғни, қарама-қайшы түрде бола алады. Мұндай рельефті «койланоглиф» деп аталады. Ол Ежелгі Шығыс, мысырда және басқа да тас бойынша антикалық кесу өнерлерінде кеңінен таралған. «Классикалық рельеф», әсіресе антикалық және классицизм өнерлеріне сәйкес, көбінесе тегіс теңкте болады. Әлемге танылған

ұлы Панафинейді атап өту күні Афина храмына бет алған афиндық азаматтардың салтанатты шеруін көрсететін Парфенон фризін мысал бола алады [1].

Классикалық рельефтің монументалды сипаты бар: тегіс фондағы бейне қабырғаның жазықтықтығын бұзбайды, фонға параллель қойылады. Мұндай рельефті фриз түрінде елестетуге болады – қандай да бір ғимараттың қабырғасын жүгіріп өтетін горизонталды сызбалар. Сондықтан «классикалық рельефті» сәулетпен байланысты монументалды-сәнді мүсін бөліміне жатқызуға болады. Барельеф қана емес, горельеф те сәулеттік құрылыстармен байланысты. Дегенмен, сәулетпен байланысы жоқ, тіпті оған қарама-қайшы рельефтің түрі бар. Оны «живописный рельеф» деп аталады. Өзінің міндеттеріне байланысты живопись картиналарына жақын бірнеше жоспарлары бар, тереңге тамыры жайған кеңістіктің қиялдан туған бейнесін береді.

Шағын пішінді мүсіннің әрқайсысы бір-бірімен мазмұндық жағынан тығыз байланыста болғанымен олардың өздеріне тән ерекшеліктері болады. Архитектуралық және табиғи ортамен байланысты монументтік мүсін өнері (ескерткіштер, монументтер, мемориалды құрылыстар) идеялық мазмұнының мәні мен көлеміне қарай ерекшеленеді. Монументтік-декоративті мүсін архитектуралық құрылыс пен кешендерде (атланттар, кариатидалар, фриздер, фронтондық, бақ-саяжайлық мүсіндер) қала көшелері мен алаңдарда, тағы басқа мекеме ғимараттарының алды мен интерьерлерінде орналасқан.

Мүсін өнері арқылы мәдениет өзінің тұңғиық тереңінде болып жатқан құбылыстарын дәп бір айнаға қарап көргендей, байқап отырады. Сондықтан да мүсін өнерін "мәдениеттің айнасы" деп анықтауға негіз бар. Нақты тарихи жағдайлар шеңберінде белгілі бір ұлттың, этностың мәдениетінде мүсін өнері арқылы сол мәдениеттің әлемді және әлемдегі адамды түсінуін көреміз.

Мүсін өнері — мәдениеттің жаны, оның өзіндік танымының түрі. Сұлулық заңы бойынша адамның дүниені игеруі барысында әдеби мәтіндерге, мүсінге, сәулет туындыларына, суреттерге, әуенге, биге және т.б. негізделген өнер түрлері қалыптасады. Ол адамның рухани болмысына, сезіміне, эмоциясына әсер етіп, оны толғандыратын суреткер қолынан шыққан шығармашылық үлгісі. Мүсін өнері – адами ақикат, адамдандырылған "екінші әлем" тудыратын күш.

Сұлулық, әсемдік, әдемілік сынды бірдеңгейлік ұғымдар мазмұнына негізделген мүсін өнер туындысы үшін адам мен қоғамның еркіндік туралы түсінігінің мәні зор. Өнерді көп ойшылдар өз ләззаты, өз рақаты өзінде, еш нәрсеге тәуелсіз "мақсатсыз" мақсаткездегіштік деп анықтайды. Бірақ, бұл сипаттамалардан өнерді беталды, тізгінсіз әрекет деп түсінуге болмайды [2].

Шығармашылық - өзінің жаңашылдығымен, өзгешелігімен ерекшеленетін өнім алуға мүмкіндік жасайтын, жеке тұлға бойындағы қабілеттіліктің, білім мен біліктіліктің болуы. Талант – қабілеттіліктің ең жоғары деңгейі.

Қабілеттілік – белгілі бір іс-әрекетте ең тәуір нәтижеге жетуге мүмкіндік беретін адамның жеке-дара психологиялық ерекшелік деңгейі.

Адами ойлау, көркемдік-шығармашылық қабілет – табиғаттың адамзатқа берген тамаша сыйы. Бұл қабілет барлық адам бойынан табылары да сөзсіз. Қабілет іс-әрекеттің белгілі бір түрін ойдағыдай нәтижелі етіп орындауда көрінетін адамның жеке қасиеті. Дегенмен табиғат оның бәріне бірдей етіп бөлмей, біреуге көптеу, біреуге аздау, ал үшіншілеріне мүлдем жарапай тарататыны анық.

Балалардың келешегі жөнінде ойланбайтын, балалардың қабілетті, дарынды, талантты болып, болашақ қызметтерінде үлкен жетістіктерге жетуін армандайтын ата-аналарды табу өте қиын.

Көркемдік-шығармашылық қабілет түрлері:

- жалпы ақыл қабілеті;
- арнайы қабілет.

Жалпы қабілет негізінен ойлауға қатысты болып келіп, оның аңғарғыштық, ойланғыштық, дербестік, сыншылдық, икемділік, т.б. қасиеттерінен көрініп отырады. Жалпы қабілет адамның өзін ой-әрекеттерінің түрлі салаларынан көрсете білуге мүмкіндік жасайды.

Көркемдік-шығармашылық қабілеті дами білген болашақ маман мүсін өнерін жақсы игеріп, шеберхана, тәжірибе алаңы, лабораториядағы түрлі еңбек тапсырмаларын да сәтті орындап отырады. Психологтардың басым көпшілігі қабілеттілік әрекет үстінде оқытып, тәрбиелеу негізінде қалыптасып, дамиды деп есептейді.

Жоғарыда мүсін өнерінің болашақ маман даярлауда көркемдік-шығармашылық қабілет тұрғысынан теориялық нәтижелерге қол жеткізуден өзге төмендегідей әлеуметтік және практикалық маңызды мақсаттарға жетуге мүмкіндік береді:

- мүсін өнерінің теориялық нәтижелері мемлекеттік құрылымды және бүтіндей алғанда Қазақстандық қоғамның рухани-адамгершілік жағдайын одан әрі реформалаудың теориялық негіздемелерінің бірі ретіндегі қызмет атқара алады;
- өнер туындылары технологиясын зерттеудің негізі бола алады;
- түйіндері мен нәтижелері, әдіснамалық және нақты-тарихи материалдары оқу бағдарламаларын жасау барысында, арнайы пәндер бойынша дәрістер оқуда қолдануға болады;
- аралық нәтижелер негізінде дүниетанымдық-әдіснамалық, әлеуметтік-саяси және ғылыми-көпшілік мақалалар этноәлеуметтік кеңістікте танымдық, өнертанушылық және этномәдени мәнге ие болады.

Қорыта келе айтарымыз, қолданбалы өнердің бірден-бір саласы – мүсін. Біз кескіндеме және мүсін бағыты бойынша болашақ мамандар дайындауға өз үлесімізді қосудамыз. Бейнелеу өнері бірнеше салаға бөлінеді: кескіндеме, кескіндемелік станоктық графика, мүсін, сәндік қолданбалы өнер, қол шебері, гобелен бағыты, қышты, ағашты, металды көркемдеу, зергерлік, театр суретшілерін дайындау және дизайн саласы [3]. Осыған орай, бүгінгі күні болашақ маманның көркемдік-шығармашылық қабілетін арттыруда мүсін өнері өміршеңдігін жоғалтпауда. Өнерге табиғи бейім, кәсіби дайындығы бар ұмтылушы-талапкерлер қызығушылық білдіріп, білімдерін шыңдауда.

Әдебиетттер:

1. Этномәдени білім беру үдерісіндегі көркем өнердің алатын орны //Қазіргі кезеңдегі қоғамның этномәдени үдерістер жағдайындағы эстетикалық және көркемдік білім берудің өзекті мәселелері //Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция. – Алматы: Абай ат. ҚазҰПУ, 14 мамыр 2011. – Б. 138-141.

2. Жалпы білім беретін мектептің қоғамдық-гуманитарлық бағытындағы 10-сыныбына арналған оқулық / Ә.Нысанбаев, Ғ.Есім, М.Изотов, К.Жүкешев, т.б. - Алматы: "Мектеп" баспасы, 2006. ISBN 9965-33-570-2.

3. Мухаметжанов Б.А. Мүсін және қыш материалдарынан бұйымдар жасаудың теориясы мен технологиясы: Оқу құралы. – Алматы, 2010. – 80 б. (4,5 б/т).

Sagitkyzy Aigul

THE IMPACT OF MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT AND FORMATION OF NATIONAL MOTIVES IN ART

Сағитқызы А.

ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТЫ ӨНЕРДІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫНДАҒЫ ҚАЗІРГІ ТЕНДЕНЦИЯЛАРДЫҢ ЫҚПАЛЫ

Қазақстан тәуелсіздік жылдарындағы бейнелеу өнеріндегі тың бастамалардың көрінісін 1970-90 жылғы суретшілердің шығармашылығынан байқаймыз. Тарихи тамырымыз бен өткенін алпысыншы жылғы толқыннан кейін айқын сезінген олар өз кенептерінде көшпенділер өмірінің негізгі белгілерін бейнелей бастайды. Қазақ дүниетанымындағы ру, үш және жеті сандарының мағынасын абстрактылық кенептерінде тереңінен ашып, ұмыт қалған кейбір аңыздар мен мифтерді қайта жандандыруға күш салады. Оның әрбір белгісінің астарында тарихи маңызды ұғым, рухани құндылық және өткеніңмен бірізді тарихи байланыс орнату жатты.

Тарихи нақты оқиғамен тікелей байланыс таппаса да, тарихты тануға ұмтылған туындылар қатары отандық кескіндеме өнерінде мол. Мұндай туындылар егемендіктің келуімен ел өнерінде байқалған жан-жақты ізденістің жемісі болса керек. Нақты реалистік сипатын жоғалтпаса да бұл кенептерде жанр аралық шекаралар жоғалып, тарихи оқиға тұрмыстық жағдайда немесе күнделікті тұрмыс этнографизмге толы декоративтік мәнерде орындалды. Кейбір туындылар монументалды форматтарда шешіліп, халық тарихынан белгілі, ұмыт бола бастаған киелі ұғымдар мен салт-дәстүрді тарихи маңыздылық деңгейіне көтере бейнелейді. Тарихты тануға ұмтылған кескіндеме өнеріндегі мұндай туындылар тарихи жанр болуға сұраныс білдірмейді. Тарихи сюжет немесе дерек, оқиға мұнда қосалқы роль ойнайды.

Өз кезегінде заман талабынан туындаған осындай туындылардан бірнеше тенденциялардың ықпалын анық байқаймыз:

-халықтың рухани және материалдық құндылықтарын мақтан тұтып, оны өзгеге паш ету жолында фольклорға деген қажеттіліктің артуы;
-1980-90 жылдардағы өткен күннің жемісін мифологизациялаудан туындаған тенденция;
-үшінші топтан XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басында Батыс Еуропа кескіндемесіндегі дүниенің, ғаламның мистикалық жаратылысы туралы көзқарастар шеңберінде қалыптасқан түсініктердің трансформациялауы;
-XX ғасырдың кескіндеме өнеріндегі соңғы жетекші бағыт саналатын фотореалистік немесе гиперреалистік мәнерлердің әсеріндегі постмодернистік идеяларға деген сұраныс негізінде туындаған шығармашылық.

Өткен күнге, дәстүр мен салтқа, ұлттық ойындар мен фольклорға, этнографиялық және рухани құндылықтарға деген сағыныш олардың кенептерінде өзіндік талқылауға ие болды. Қ.Әжібековтың «Ата жұрт» (1998), «Қорқыт» (1997) және Б.Мырзахметовтың «Қ.Рысқұлбековке арнау» (1986), Ө.Жұбаниязовтың «Хан Кене» (2009), «Мәмлүктер» (2001), «Ата-баба жолы» (2007), «Қайрат Рысқұлбеков» (2011), Ә.Жантасовтың «Өкініш. Махамбет» (2003), С.Анарбековтың «Садақшы» (1998), «Қуғыншы» (1997), Қ.Асқаровтың «Үш жүз» (2009), «Тұлпар одасы» (2009), «Шайқас» (2009), А.Бегалиннің «Сұлтан Бейбарыс» (2003), «Алтын адам» (2003), «Мәмлүк» (2003), «Көшпенділер» (1998-203), «Александр Македонскийдің жастық шағы» (2002), тақырыбындағы кенептері осындай мәнерде.

Халықтық дәстүр мен фольклор, ырым-тыйымдар мен ұлттық рухани құндылықтар Теміртаулық суретші Қуат Асқаров кенептерінің басты тақырыптарына айналды. Бір кенеп кеңістігінде бірнеше уақыттық кеңістікті қатар бейнелеуге әуес кескіндемеші шығармашылығына материалдық әлемді, оның сұлулығы мен сыршылдығын, әкеден қалған сара жол мен мұраны, анасынан сүті арқылы дарыған тәрбиесін барынша тәптіштеп бейнелеу ерекшелігі тән. Оның туындыларында адам осынау бір шексіз ғаламның күйбең тіршілігімен әуре болған үздіксіз қозғалыстың бір ғана бөлігі секілді көрініс табады. Адам қолынан шыққан барлық бұйымдар мен ыдыстар, тіпті ол бағып-асыраған жан-жануарлар, төрт түлік мал, ғимараттар мен үйлер, сан түрлі өнер үлгілері барынша үлкен, алып етіп кескінделген. Қ.Асқаров бұл арқылы адамның артында өзі емес, оның жасаған дүниесі, сол арқылы көрсеткен өнегесі қалады деген ой тастағысы келгендей. Кенептің әрбір бұрышын сан түрлі бояулардан құрылған заттармен толықтыра отырып, өзінің таным-түсінігіндегі әлемді бейнелейді.

Суретші «Кең дала» атты туындысында өз елінің, оның тұрақты мекеніне айналған байтақ жерін жылқы мінезді халықтың мекені ретінде көрсетеді. Дала төсінде еркелей емін-еркін жайылған жылқылармен сәйкесті түрде көктегі бұлттарда тұлпар пішінді бейнеленген. Қасиетті жануардың киелі мінезі мен туған жердің кең төсін суретші халықының тумысы бөлек жаратылысына балайды. «Дала Мадоннасы» туындысы да осы мәнерде шешім тауып, жаратылыс, өмірге деген махаббат, мейірім мен сыйластық тақырыптарының шеңберін қамтиды. Үлкенге ізет, кішіге қолғанат болған елдің өмірлік позициясы да сыйластық пен қонақ жайлылық екенін кескіндемеші домбыраның күмбірлеген үнімен, қобызының күңіренген жырымен тағы да бір жырлап кеткен сыңайлы. «Ода тұлпары» кенебі қиялдың сонау түпкірінен туындаған тәтті елестің жемісі. Әлемдік мифологиядағы «Троя тұлпары» және «Икар» туралы аңыздармен бірізді жалғас тапқан көркем туынды. Көкке ұшып адамның асыл арманына қол жеткізгісі келген «Икар» Асан Қайғы іспеттес. Ол өзінің қой үстіне бозторғай жұмыртқалаған ғажап мекені «Жерұйығын» тауып, ондағы тылсым өмірден сыр шерткендей. Шын мәнісінде бұл да суретішінің трансформациялауы бойынша өз халқының болмысы. Өйткені, жайма-шуақ мамыражай күннің бірінде ауыл адамдары ғаламат ғажап тұлпар жасап, оған қанат бітіріп, ерттеп мінбекші. Бұл халық – қанатты халық. Сайын даланы емін еркін көсіле мекендеген олардың мәдениеті бір-бірімен тығыз байланысты болып, оңтүстігі мен батысы, солтүстігі мен шығысы өзара туыс болып кеткен жер. Қиялдан туған алып тұлпар олардың барлығын жертің ортасына біріктіріп, өзі әлем тауы, тірек ретінде қабылданады.

«Үш жүз» бұл жалпы қазақ халқының бірлігі мен ауызбіршілігін білдіретін, оны материалдық зарттардың тілімен бейнелеп жеткізген көркем туынды. Үш жүздің белгісі ретінде кенеп кеңістігінде үш үй бейнеленген. Біріншісі – композицияның ортасынан орын алған Ұлытаудың төсін жайлаған ұлы жүздің белгісі Алып Алтын Орда. Оның алдына шатыр тігіліп, алтын жіппен зерленген пішіні сонадайдан асқақ кейіп танытады. Оның сол жағында алты қанат киіз үй мен төрт қанатты қараша үй кескінделген. Бірі орта жүздің, екіншісі кіші жүздің символдық белгісі. Композицияның орталығында кәрі ағаштың тамырларының үстінде қыран бүркіттің ұясы орналасып, онда үш жұмыртқа жатыр. Ұя үстінде найза, домбыра, қобыз секілді

атрибуттар бірігіп үшбұрыш құраса, оның төбесіне қомданған бүркіт жайғасқан. Кенеп кеңістігінің қалған бөлігі күнделікті тұрмыс барысымен, тұрмыстық заттармен және тірішілік қамымен айналысқан ауыл адамдарымен толықтырылған. Сондай-ақ халық санасында қалыптасқан киелі ұғымдар: қазан, асық, тобық, ошақ бейнелеріне суретші ерекше мән бере кескіндейді. Жалпы туындының өн бойында, мазмұнында: «Ұлы жүзді қағаз беріп дауға қой, орта жүзді таяқ беріп малға қой, кіші жүзді найза беріп жауға қой» деген аталы сөз жатқан секілді.

Келесі бір тенденцияның ықпалы Ақбота Смағұлованың шығармашылығына тән. XX ғасырдың басындағы Г.Климптың кескіндемелерінде өзіндік шешім тапқан декоративтік мәнерді бірізді әрі жүйелі пайдаланған А.Смағұлова оны өз халқының тарихымен, тарихи жәдігерлерімен мығым байланыстырады. Оның кенептерінде сақ дәуірінің үлгісінде киім киген арулар мен жауынгер жігіттер кескінделіп, құпияға толы әңгімелерден сыр шертеді («Аңыз»). Тарихтан белгілі батыр қыз Томиристі әдеттегідей ат үстіндегі жауынгерлердің бірі ретінде бейнелемейді («Томирис»). Суретші, Томирис бейнесін парасатына сұлулығы сай келген, енді бірер сәттен кейін ұзатылғалы тұрған қыз ретінде сәукелемен кескіндейді. Композицияның сәндік сипатын ару бас киімінің бедерлі болып кескінделуі арқылы арттырады. Оның екі иығындағы құстың бейнелері патшайым бейнесінің асқақтығын, болмысының батырлығын айқындай түскендей.

XX ғасырдың соңы мен XXI ғасырдың басында Батыс еуропа кескіндемесіндегі дүниенің, ғаламның мистикалық жаратылысы туралы көзқарастар шеңберінде қалыптасқан түсініктердің трансформациялауы Қарағандылық суретші Айбек Бегалиннің шығармашылығынан көрініс тапты. Ұлттық тарих пен оны жасаушы тұлғалардың образдық бейнесін бастыстық фантасмагориямен байланыстырған оның тақырыптары жаратылыс туралы тылсым сырлардың мәнін ұғынуға бағытталған. Фантастикалық әлемі мен мистикалық кейіпкерін өмір жіптерін иіріп тоқып шыққандай әсер қалдыратын кенептері мистикалық сарында. Оның кейіпкерлерінің ешбіріне әлде қандай эмоция тән емес. Олар өзара үнсіз тілдескен, үлкен ой үстінде.

Айбек Бегалиннің «Сұлтан Бейбарыс» (2003 ж.), «Алтын адам» (2003 ж.), «Мәмлүк» (2003 ж.), «Көшпенділер» (1998-2003 жж.), «Александр Македонскийдің жастық шағы. Ерік-жігерді тәрбиелеу» (2002 ж.), атты кенептері тарихи тақырып аясында жазылып, мазмұнында тарихи оқиғаға немесе дерекке жүгінбейді. Аталмыш кенептеріне тән мистицизм оқиғаның шығыстық, түріктік тіпті қазақи сыпатын жоғалтып, оларды сонау орта ғасылардағы Батыс еуропалық елдерден, оттон немесе королинг корольдігінен келген рыцарлар ретінде шешеді. Елін жерін-қорғап тарихта аты қалған ұлттық тұлғаларды өзге елдің ерлімен салыстырып барып баға берудің қажеті жоқ секілді. Көркемдік құндылығы жоғары шеберлігімен таңқалдырған суретшінің кенептерінің кемшін тұстары да осы болса керек. Оның батыр тұлғалы ер азаматтары орыс суретшісі Врубель шығармашылығындағы тұлғалық образдармен сабақтасып, адам денесін бейнелеудегі готикалық стильге тән ерекшелегі кенептің мистикалық сипатына әлдебір поэзияға толы лирикалық сарын дарытады.

Еліміз тәуелсіздігін алғалы бері бейнелеу өнерінде жанрлық кескіндеме қарқынды түрде дами түсті. Суретші Б.Мырзахметов жанрлық кескіндемеде ұзақ уақыт жұмыс жасап, халқына айтулы туындыларын табыс етті. Оның тұрмыстық жанрда шешім тапқан «Көш» (1999), «Қансонарда» (2010), «Бүркітші» (2009), «Сәскеде» (2001), «Қарахан кесенесі» (2002), «Ежелгі тараз» (2002), «Аққу дәурен» (1998) атты өзіндік ізденістерге толы құнды шығармалары қазақ жеріндегі көптеген өнертанушылар мен өнер зерттеушілерді қызықтыра түсті.

Дулат Байтұрсынұлы «Суретшіні суретші ететін» деген мақаласында: «суретші щығармашылығының басты ерекшелігі – ұлттық бояудың қанықтылығы, әрбір туындының ішкі иірімдері мен сыртқы бейнесі өзара жарасым тауып, жанды тұлғаны көз алдыңа әкеледі. Ұлттық намысыңды қытықтап, қаныңды тулатады. Қатпары қалың халық тарихына үңілтіп, жаныңа жылы нұр сепкендей әсер қалдырады» деп өзінің ерекше тебіреністі пікірін білдіреді.

Суретшінің тұрмыстық жанрдағы «Көш» туындысы 1999 жылы орындалған. Композиция қазақ халқының өткен өмір- тіршілігін, болмыс-тынысын яғни, көшпенділік өмірді суреттейді. «Көш» композиция желісі триптихта шешіледі: бірінші көрінісінде көштің бас бөлігі орналасса, екінші бөлігінде орта шеруі, үшіншісінде көштің соңғы тобы бейнеленеді. Көшіп бара жатқан бір ауылдың артынып-тартынған түйелерінің үстіндегі күймелер көштің сәнін тіптен әрлендіре түседі. Кенептен бойжеткендер мен бозбалалардың жыр-әуендері мың түрлі түске құбылып, құлаққа естіліп тұрғандай әсер қалдырады. Көшпенділер тұрмыс

тіршілігінің ажырамас бөлігі, мал шаруашылығы, яғни, төрт түлік. Автор оқиға желісінде төрт түлік малдың өзіндік рөлін барынша суреттей түседі. Әсіресе, көш шеруіндегі алдыңғы пландағы жегілген өгіз арбалар мен сәйгүліктердің екпінді жүрістері көрген жанды бірден өзіне баурайды. Жеті қазынаның бірі есептелетін ауыл иттері де көшпен бірге асыр сала еріп барады. Олардың әрбір қимыл қозғалысын суретші өте ыждағаттықпен береді.

Триптихтың бірінші және үшінші бөліктеріндегі элементтердің қайталануы композициядағы тепе теңдікті сақтайды. Сонымен бірге шығармадағы әрбір көрініске өзінше қозғалыс береді. Түстік шешімде ойнақы жылы түстердің бір-бірімен өзара байланысы жайма шуақ мамыражай мезгілден сыр шертеді.

Көркем шығармада ұлттық нақышты айқындайтын ерекшеліктердің бірі, ол кейіпкерлердің киім киістері. Ақсақалды аталар мен ат үстінде бесік ұстаған кимешек киген ақ самайлы әжелер көрерменге тәрбие мен өнегенің өзіндік үлгісіндей әсер қалдырары хақ. Бұрымды қыз келіншектер, боз балалар мен сері жігіттердің әзіл қалжыңдары көшті қызық жыр думанға бөлеп келе жатқандай. Көш шеруінің бірінші бөлігінде, көштің келе жатқан бағыты айқын беріледі. Бүркіт ұстаған кейіпкердің сұлбасы бірден көзге түседі. Бұл аңшылық, саят құру ісінің көшпенділер тұрмысындағы алар орнын айқындай түссе керек. Екінші бөліктегі тазы иттердің алдыңғы планда берілуі де аңшылық ісінен хабар береді.

Көштің орта шенінде жылқы жануарының бітім болмысына автор айрықша тоқталады. Халқымыздың «ер қанаты – тұлпар» деген аталы сөзінің мәнін аша түскендей. Ат құлағында ойнаған көшпелілердің жаратылысын, мінез-құлқын астастыра бейнелейді. «Көш» триптихының ауқымды кенептерінде жиырмаға тарта сәйгүлікті бейнелеген Б.Мырзахметов осы халық даналығының айнымас қағидасын мығым ұстауға тырысады. Әсіресе, ортаңғы кенептегі жастар мінген тұлпарлар - сыннан өткен он бес бітімі түгел жануарлар. Қорыта келсек, суретші «Көш» шығармасын әсерлі бейнелей отырып өз тарихына, халық философиясы мен психологиясынан ата - баба дүниетанымынан сыр шертіп, сол өткен дәуірдің тарих сахнасын өз болмысында аса дарындылықпен даралай түсті.

Қазақстан кескіндеме өнерінің қалыптасуы мен дамуын түпкі тамырынан бастап қарағанда бүгінгі таңда өзіндік ұлттық мәнерімен ерекшеленуде. XX ғасырдың 20 - жылдары қазақ кескіндеме өнерінің қарқынды дамуы бірнеше себептерден туындаған еді. Біріншіден тума таланттардың дүниеге келуі болса, екіншіден Ресей жерінен жер аударып келген суретшілердің зор ықпалы болды. Сондықтан, өткен кезеңдерден тартылып келе жатқан көркемөнерлік кескіндемелік процесс эволюциясының логикасы және уақыт талабы жатыр. Алпысыншы жылдықтардағы туындаған шығармашылық жұмыстарда ұлттық мектепті қалыптастыру, дамыту, өзін-өзі таныту принципінде ізденіс идеялары Қазақстан бейнелеу өнерінің шарықтауына бірден-бір себеп болған еді.

Бүгінгі таңда Қазақстан бейнелеу өнері айтарлықтай жетістіктерге жетіп өз көрерменін қуантуда. Бұл тұрғыда тарихи және тұрмыстық жанрлардың қосқан үлесі өте зор деп айтуға болады. Дегенмен олардың әлі күнге дейін арнайы тақырып аясында талқыға түсіп, кеңінен қарастырылмағаны көңілге кірбең келтірер жай. Кеңестік дәуір мен ұлттық мектеп тұрғысында кенеп бетінде шектеулі рөл атқарып келген тарихи және тұрмыстық жанрлардың қазіргі таңда мүмкіншілігі молайып, тақырыптық аясы кеңейе түсуде. Оның бірден бір себебі, Тәуелсіздік алып іргелі ел болуымыз осының айқын айғағы десек қателеспейміз. Қарапайым сюжеттік композицияларымен ұлттық деңгейді, ұлттық мәнерді бүгінгі күнге дейін жалғастыра отырып, өркендеу процесінде символдық-концептуалды, жаңа реализмдік бағытта суретшілер өзіндік идеялық ізденістерімен ерекшеленуде. Осы тұста тәуелсіздік мәдениет пен өнерге не берді, мәдениет пен өнер тәуелсіздікке не берді деген сауал тұрғысында қарастыра отырып, тәуелсіздікке дейін қазақ бейнелеу өнеріндегі дәстүрлі мектептің өкілдері өз шығармашылықтарында тәуелсіздік идеясын қозғағанымен, социалистік шеңберден шыға алмады. Ал, тәуелсіздік таңы атқаннан кейін реалистік суретшілер қауымы, сонау тарихтағы балбалдармен таңбалы тастарға бастайтын тарихи шежірені, өткен тарихты екінші қырынан ашуға мүмкіндік алды. Сонымен қатар, тарихи жаңғырықты, тарихи сара жолды, тұрмыстық салт - дәстүрлерді ұлттық психологияда таныту кешегі 60- шы жылдардағы қалыптасқан ұлттық мектептің басты ұраны болса, ал бүгінгі күні бұл бейнелеу өнеріндегі өзекті мәселелердің бірі болып, өз жалғасын табуда.

Әдебиеттер:

1.Қодар Ә. Мәдени танымның қысқаша сөздігі// Тамыр, №2, 2002.

2.Труспекова Х. Традиционная культура и современное искусство Казахстана// Мақалалар жинағы, Алматы, 2001.
3.http://www.karart.kz. – Союз художников Караганды. Асқаров Қ.

Seitmoldinov Darkan

PROBLEMS OF ARTISTIC EDUCATION IN THE PROCESS OF TRAINING OF ARCHITECTS AND DESIGNERS

Сейтмолдинов Д.Н.

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ АРХИТЕКТОРОВ И ДИЗАЙНЕРОВ

Профессиональная деятельность архитектора и дизайнера во многом связана с умением разработки форм объектов архитектурной среды и организацией пространства средствами графического изображения. Одним из основных показателей компетентности специалиста является знание законов проектной деятельности и профессиональное владение арсеналом художественных средств – графики и проектной графики, композиций, светотени, цвета и колорита, пластики и динамики. Многовековой опыт преподавания искусства и художественного творчества показал, что основу этих знаний составляет рисунок. Профессиональное владение рисунком – это обязательное условие развития творческой индивидуальности. Но социальные и экономические изменения во всех областях жизни нашей страны, происходящие в последние годы, неизбежно затронули структуру и содержание системы образования во всех отраслях.

Особенно изменился статус высшего образования. Главной ценностью высшего профессионального образования становятся его социально-воспитывающая функция, ориентированная на подготовку высококомпетентного специалиста, понимающего перспективы развития современного общества. Но на данный момент реформирование системы образования и внедрение современных технологий влечет за собой целый ряд других взаимосвязанных проблем, и в основном эти проблемы реформирования не обходит стороной систему архитектурно – дизайнерского образования нашей страны.

Внедрение современных информационных технологий существовавшую структуру профессиональной деятельности и в процесс подготовки специалистов, полностью изменили систему профессиональных ценностей архитекторов и дизайнеров. С внедрением современных технических средств многие архитектурные школы пытается полностью перейти на компьютерные технологии, и все больше слышны речи о снижении роли традиционных методов проектирования.

Н.А Рогачева в своих исследованиях определяет, что единый процесс информатизации в архитектуре развивается по двум параллельным руслам: первое - *технологическое сопровождение проектирования*, существенно интенсифицирующее и изменяющее его процессуальное содержание. Второе – *исследования, проводимые в виртуальной среде (или виртуальные исследования),* активизирующие творческий потенциал проектировщика и формирующие профессиональный язык современного архитектора. И отечественная практика высшего архитектурного образования развивается в основном в первом русле – спонтанного внедрения цифровых технологий путём изучения пакетов компьютерных программ. Это удовлетворяет, прежде всего, спрос архитектурно-строительного рынка на специалиста, владеющего ремеслом, необходимым для оформления проектной документации в электронном виде. Однако такая специализация не служит развитию художественной составляющей архитектурной профессии [5].

Конечно, в наше время процесс творческой деятельности архитектора не может не быть тесно связанным с компьютерной технологией. Однако новая плеяда современных архитекторов пытается полностью перейти на компьютерные технологии, рискуя при этом потерять навыки рукотворных изображений, значение которых не может заменить никакой технический прогресс. Большую цену приходится платить за отказ от архитектурного рисунка– как правило, "измельчением и оскудением самого архитектурного образа"[4].

О значений и смысле рисунка писали многие великие архитекторы, люди искусства. Выдающийся советский зодчий В.А.Весенин (1882-1950), уделявший много внимания образованию молодых архитекторов, писал: «Если писатель, поэт выражают свою мысль-

образ словами, то архитектор изображает свои замыслы на бумаге графическим путем в рисунке, наброске, эскизе или чертеже…» и далее делал вывод: «Много идей остается не воплощенным из-за неспособности выразить их на бумаге. Отсюда совершенно ясно огромное значение рисунка и то направление, в котором следует вести этот предмет в архитектурных вузах» [6].

В.А. Киселева в своей диссертации изучая методические основы профессиональной подготовки архитекторов средствами изобразительного искусства делает некоторые выводы.

Изобразительное искусство в образовательном процессе – это эффективное методическое средство в развитии интеллектуальной деятельности человека. При изучении свойств реальной действительности развиваются логическое и аналитическое мышление, в процессе творческого преобразования реальной действительности развивается абстрактно–теоретическое мышление, формируются подходы к определению концептуальной модели образа. Изобразительное искусство в образовательном процессе способствует развитию индивидуальных качеств мышления: гибкости, беглости, способности к обобщению, сопоставлению, "зоркости" в поисках и др., которые являются важными с позиций качества архитектурных решений.

Изобразительное искусство несет в себе эстетическое и духовное начало, положительно влияющее на эмоциональную сторону личности, формирует ее духовную и профессиональную культуру, потребность в саморазвитии, что является стимулом привнесения гармонии в окружающую среду. Данная оценка роли изобразительных дисциплин раскрывает их многофункциональное значение в профессиональной деятельности архитекторов[3].

Архитектор и художник О.Г. Максимов в своей монографий отмечает что, если для живописца или художника-графика рисунок может быть самоцелью или конечным результатом работы, то в творчестве архитектора, рисунок служит промежуточным этапом и является лишь подсобным средством создания архитектурного проекта, который, в свою очередь, не что иное, как промежуточный этап на пути осуществления проекта в натуре. Но главное также в том, что постоянное и систематическое занятие рисунком (с натуры, по представлению, путевые зарисовки и пр.) способствует развитию склонности к логическому мышлению, острого, активного и эмоционального видения мира. Рисунок является тем катализатором, который приводит в живое и плодотворное столкновение материал наблюдений и сферу теоретических обобщений, заставляя активизировать механизм творческого процесса [4]. В его работе не уделяется особое внимание проблеме учебного рисунка, но он ставит вопрос, каким образом дисциплина «Рисунок» должна участвовать в воспитании творческих качеств будущих архитекторов, и чем она должна отличаться от той же дисциплины художественных вузов.

Многими специалистами современности забывается, что рисунок – важнейший инструмент познания и развития пространственного представления, творческого воображения и художественно-образного мышления будущих архитекторов и дизайнеров.

Содержание подготовки специалистов в области архитектуры и дизайна регламентируют соответствующие стандарты. В соответствии с содержанием стандарта специальности архитектура и дизайн цикл художественных дисциплин составлял «Рисунок», «Живопись» и «Цветоведение», хотя последнее изучался только дизайнерами и больше является теоретическим предметом, нежели художественным. Данный цикл являлся базовой дисциплиной обязательного компонента и в последнее время отмечался сильное сокращение часов на изучение данного курса, что требовало кардинального изменения форм и методов преподавания дисциплины. Но все художественные дисциплины изучаемые архитекторами и дизайнерами не нашли отражения в последних изменениях в стандартах образования, где только 30 процентов дисциплин обязательного компонента и остальное формируется региональными вузами.

Несмотря на внедрения современных технических средств проектирования, непосредственная практическая работа в области изобразительного творчества необходима для будущих архитекторов, так как полученные практические навыки расширяют возможности в профессиональной деятельности. Сложно представить проектируемый объект или форму, не имея профессионального навыка выражения мысли объемно – пространственными методами подачи материала. Поэтому необходимо пробрести хотя бы минимум практических навыков работы архитектурного рисунка.

Наибольшее внимание уделяется развитию пространственного, аналитического мышления, т.к. архитектор в основном работает по представлению, иначе говоря, переносит на лист свое представление о проектируемом объекте. Архитектор видит изображаемый предмет в движении, развитии; проникает в его структуру и конструкцию, не ограничиваясь внешним восприятием. Подобное отношение к окружающему миру - изучать предмет, одновременно изображая его, сложилось в эпоху Ренессанса. Оно дошло до нас через трактаты, через шедевры живописи и графики великих мастеров Возрождения, многие из которых были в равной степени художниками и архитекторами. Именно они заложили основы современного понимания профессии архитектора. С тех пор рисунок становится инструментом, позволяющим будущему архитектору сформировать особое профессиональное мышление. Главной формой обучения рисунку является рисунок с натуры, который помогает учащемуся приобрести теоретические знания и практические навыки, связанные с процессом построения изображения на плоскости.

В ходе выполнения заданий по рисунку на первом этапе основное внимание удаляется освоению графических приемов и материалов, развитию художественного творческого мышления. Целями занятий рисунком на следующем этапе является закрепление умений и навыков в изображении архитектурно пространственной среды изобразительными средствами рисунка и использования их в своих проектных работах.

Рисование начинают с простейших упражнений, которые помогут получить навыки начертания различных линий и овладеть техникой рисунка. Начальные упражнения развивают динамику и укрепляют мелкие мышцы кисти руки для длительной работы над рисунком. Их цель – развитие глазомера, приобретение свободных и плавных движений руки при нанесении на бумагу линий любых направлений. Студенту необходимо добиться, чтобы линии как основное средство для изображения натуры были разнообразными по толщине и плотности тона, передавая пространственную структуру предмета.

Особое внимание уделяется перспективному изображению геометрических тел, архитектурных объектов и интерьеров зданий. Примеры перспективных изображений встречаются со времен древнегреческого и древнеримского искусства. Однако научно разработанной системы перспективного построения в то время не было, и перспективные изображения имели значительные неточности. Только в эпоху Возрождения появилась теория перспективы, над разработкой которой трудились величайшие ученые, архитекторы и художники того времени: Брунеллески, Леонардо да Винчи, Альберти, Гиберти, Дюрер и другие. С этого времени перспектива широко вошла в практику архитектуры и изобразительного искусства всех последующих эпох. Вместе с анатомией человека она стала неотъемлемой частью художественного образования.

Геометрические тела из гипса (кубы, призмы, цилиндры, конусы и шары) которых рисуют в начале обучения, сами не являются произведениями искусства. Но они – первооснова сложных пластических форм, архитектурных сооружений, производственных изделий, ландшафтно–архитектурной среды. В основе любой созданной природой или руками человека формы лежат элементарные геометрические тела, с изучения которых обычно начинается обучение искусству рисунка. Французский художник Поль Сезанн высказывал мнение, что все окружающие нас предметы описываются с помощью набора тех или иных простейших геометрических тел [2].

Если рассматривать требования к художественным навыкам выпускника архитектора и дизайнера, то он должен уметь изображать архитектурные и другие формы не только с натуры, но и по памяти, представлению и воображению.

Представление памяти – это воспроизведенные образы, воспринятых ранее предметов и явлений. Переконструирование образов может приводить к возникновению новых образов и новых идей. В связи с этим в задания в начальных этапах обучения рисунку можно выдавать по темам «Композиция из геометрических тел с заданной линией горизонта и заданной точкой восприятия» или « Композиция на основе архитектурной детали».

Заданиям по рисунку окружающей природной среды в учебном процессе вуза должно уделяется особое место. Через рисунок студент должен постичь гармонию естественного пейзажа, логику и целесообразность строения и развития природных форм, увидеть и познать эстетическую выразительность, совершенство растительных организмов, чтобы использовать результаты наблюдений и анализа в последующей учебной и практической деятельности [2]. Чтобы избежать скованности в рисунке архитектурной среды, полезно менять материалы.

Заменяя карандаш, пером, маркером или применяя мягкие материалы(уголь, соус, сангина, пастель), мы значительно экономим время и получаем возможность передать форму другими выразительными средствами. Выбор материала и техники обычно подсказывает сама натура.

Наряду с архитектурными заданиями (рисунками архитектурных деталей интерьеров, ландшафтно-архитектурной среды и др.) значительное время должно отводиться и рисованию человеческой фигуры. Ведь именно для человека сооружаются жилые общественные здания, крупные городские ансамбли, города и системы населенных мест. Человек как живая, бесконечно многообразная и совершенная форма природы познается нами во всех ее проявлениях на всех этапах жизни и творчества. Но и эти задания не нашли отражения в содержании дисциплины рисунок государственного стандарта.

В связи с этим нами был введен дополнительный спецкурс «Рисунок I» изучаемый на втором курсе и «Рисунок II» изучаемый на третьем курсе студентами специальности архитектуры и дизайна, содержание которого рассматриваются следующие вопросы: зарисовки окружающей природной и архитектурной среды (скверы, парковые зоны, архитектурно – ландшафтные композиции), применение в рисунке разнообразных художественных средств (тушь, маркер, мягкие материалы (уголь, сангина,пасель)), творческий рисунок и последовательное изучение рисунка начиная от простых геометрических форм до сложных объектов как человеческая фигура и архитектурные объекты. Так же основной целью введения спецкурса является закрепление умений и навыков в изображении архитектурно-пространственной среды средствами рисунка и использования их в своих проектных работах.

Литература:

1 ГОСО РК 3.07.302 – 2006.

2 Дейнека А. Учитесь рисовать.– М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961.- 224 с.

3 Киселева В.А. Методические основы профессиональной подготовки архитектора средствами изобразительного искусства: автореферат …, канд. пед. наук. – Тамбов: ТГТУ, 2002 – 18 с.

4 Максимов О.Г., Рисунок в профессии архитектора. Изд.2, испр. – М.: Книжный дом "Либроком", 2011. – 416 с.

5 Рочегова Н.А. Компьютерное моделирование в процессе формирования основ архитектурной композиции (начальная стадия высшего профессионального архитектурного образования): автореф. канд. архитектуры. – М.: МАРХИ, 2010 – 28 с.

6 Тихонов С.В., Рисунок: учебное пособие для вузов/ С.В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков,– М.: Стройиздат, 1996.– 296 с.

Yussupova Ardak

FRENCH EXIBITIONS IN KAZAKHSTAN (LAST YEAR)

Юсупова А.К.

ФРАНЦУЗСКИЕ ВЫСТАВКИ В КАЗАХСТАНЕ (2012 г.)

В предверии Года Франции в Казахстане в прошедшем 2012 году состоялось несколько казахстанско-французских выставок и выставок французских художников.

Самым крупным и вызвавшим большой резонанс в СМИ событием оказалась выставка «Жемчужины Франции» (июнь-август в ГМИИ им. А. Кастеева, г. Алматы). Выставка была проведена по инициативе французской стороны, но при поддержке официальных и частных лиц обеих сторон – и французской, и казахстанской [1].

Мероприятия такого масштаба никогда ранее в Казахстане не проводились. Французская сторона предоставила более 450 произведений, начиная с эпохи Возрождения и до наших дней, собранных из самых значительных французских собраний – Лувр, Музей д'Орсэ, Версаль и др., всего 44 музеев из 32 городов Франции.

Хотя для экспозиции были отобраны не самые известные произведения, но представлены были самые важные персоналии в истории французского искусства: от Д. Энгра до Э. Дега, от Ж.-Б. С. Шардена и Ф. Буше до Э. Делакруа, О. Родена, А. Тулуз-Лотрека, О. Ренуара, выдающихся художников XX в. Наши зрители смогли воочию, а не на репродукциях, увидеть произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и фотографии практически всех выдающихся мастеров самых важных периодов в искусстве

Франции, прочувствовать, как очень удачно выразился один из блогеров, «энергию подлинника».

Дизайн выставки был осуществлен совместными усилиями французской и казахстанской сторон. Крайне интересно и поучительно было видеть такую сложную с точки зрения комплектования экспозицию. Она была задумана и выстроена по хронологии, в нескольких залах, в соответствии с каждым историческим периодом были созданы особые цветовая и «музыкальная» среда. В каждом зале было музыкальное сопровождение, соответствующее эпохе, и при желании, зрители могли подключить специальные аудиоустройства и полностью погрузится в атмосферу, например, барокко или классицизма. Подробно об этом пишет куратор выставки с казахстанской стороны Е. Ким на сайте ГМИИ им. А. Кастеева.

Много внимания организаторы уделили технической стороне. Было специально закуплено оборудование для создания в залах особенного климат-контроля, приглушенного света, которые были необходимы для максимальной сохранности старинных и хрупких экспонатов, например, шпалер XVI в.

Значение такой выставки трудно переоценить – и не только в приобретении бесценного опыта создания столь объемной экспозиции, урегулирования организационных вопросов, главное – в ее образовательном и научном значении. Наверняка появятся еще статьи работников музея, специалистов, у которых была возможность дольше и тщательнее работать с произведениями экспозиции. Так, более 100 гравюр и офортов или раздел выставки, посвященный фотографии к. XIX- н. XX в. могли бы послужить замечательным материалом для отдельного анализа.

Другое интересное событие года проводилось в Париже, Астане, Алматы. Выставка под названием «Ультрапамять» состоялась во Дворце независимости г. Астана. Одиннадцать художников из Казахстана и Франции, отобранные кураторами выставки - Жеромом Ниве-Карзоном и Сауле Курпеновой, обратились к теме памяти. Условием участия в проекте было использование возможностей взаимодействия живописи и фотографии.

Казахстан представляли известные в стране художники - Галим Маданов, Альмагуль Менлибаева, Сауле Сулейменова, Гайша Маданова, Александр Угай. Французскую сторону – неизвестные нам Мишель Кастанье, Жозеф Чой, Анн-Шарлотт Финель, Эрве Ик, Наталья Лях и Сирилл Хатт.

Каждый из художников сумел найти свои особенные грани в раскрытии темы памяти, ультрапамяти, так как понимание пространства памяти оказалось многомерным, включающим в себя чувства, настроения, знания, идеалы и нормы, одновременно прошлое и будущее, надежды и воспоминания.

Столь же разнообразными оказались средства выражения: в видео-арт - выразительность почти документального кино у А. Менлибаевой и механистически двигающиеся «в танце» анимированные иллюстрации А. Угая контрастировали с чувственно-эстетскими природными композициями А.-Ш. Финель.

Экспериментирование с использованием выразительных возможностей фотографии и живописи в рамках проекта необычно вариативно. Свое видение использующей приемы фотоколлажа Н. Лях выливается в пронзительно ясный по звучанию проект «Ветровое стекло». Работы из серии «Казахская хроника» С. Сулейменовой, в авторской технике (акрил, фото, винил), серия размышлений о национальных традициях и обычаях «Разговоры с небом» Г. Маданова, вырастающая из фотоматериалов, собранных в конце 1990-х гг., отличаются особенной визуальной «культурой».

Все художники разные, тем не менее, выставка ощутимо передает некую целостность. Куратор «Ультрапамяти» Жером Ниве-Карзон говорит, что организаторы этого проекта хотели показать параллели казахстанского и французского искусства, вызвать новые эмоции, интерпретируя уже существующие изображения, эту же идею преследовали, отбирая участников выставки, которые исследуют в своем творчестве связь между фотографией, живописью и памятью [2].

В июле 2012 года в галерее «Хас Санат» (г. Астана) состоялась персональная выставка французского художника испанского происхождения Сауло Меркадера под названием «Серенада для Неё».

На выставке были представлены графические и живописные произведения художника, удостоенного высочайшей награды своей второй родины. Меркадер - Командор Ордена

Искусств и Литературы Министерства Культуры Франции. Эта выставка представила только 2 стороны творчества: живопись и графику, но Меркадер также много работает как скульптор, он мастер гобелена и писатель. Три его книги посвящены изучению природы творчества: он размышляет о воздействии визуальных образов на сознание человека, о выразительных возможностях линии, точки, знаковых форм, обращаясь к наследию разных культур.

Специально для своей выставки в Астане Меркадер подготовил несколько работ, посвященных Казахской Степи, вдохновляясь философией и произведениями давно любимого и тщательно изучаемого художником Абая. Сауло Меркадер рисует образы Баксы, юных обитателей степи, культовых для казахов животных – Орла, Лошади, в свойственной ему свободной, непосредственной манере (уже после выставки, вернувшись в Париж, Меркадер продолжает работать над «казахской» темой, уже выполнены ряд живописных работ и скульптур).

Главные темы творчества Меркадера, которые сопровождают его на протяжении всего творческого пути, начавшегося еще в 1970-е годы – портреты, парные портреты и автопортреты, пейзажи, материнство. Художника, как настоящего испанца, интересует тема корриды, часто обращается Меркадер к образу Минотавра. Античные мотивы, библейская эмблематика и древние знаки разных культур, символика цвета – вольно им используются, «перекодируются».

Три больших полотна выставки - «Яблоко от Минотавра», «Тирренский Союз», «Серенада для Нее» - каждое по-своему - наделены Меркадером многозначными смысловыми построениями. Так, противоречивость смыслов и значений полотна «Яблоко от Минотавра» - не в оппозиции добра и зла, не выстраивание очевидных бинарных оппозиций, а гораздо сложнее. Не женщина (Ева?) передает яблоко, а Минотавр, по мысли художника, воплощающий и лучшие, и худшие не просто мужские, но человеческие качества, ей. Действие, точнее, «действо» происходит на фоне условно написанных лабиринта и большого города. Лабиринт, по задумке художника, символизирует внутренний мир человека, город выступает метафорой современного Лабиринта, существующего в нашем времени. Голубой цвет – цвет неба, воздуха, по мнению художника, олицетворяет духовность, высший, высокий мир. Спирали, вписанные в пространство города и лабиринта – ни много, ни мало, Космос.

Решение полотна «Серенада для Неё» (центральная работа экспозиции) – это одновременно и признание в любви жене, Женщине, и иронизирование над собственными чувствами. В центре полотна – сидящая на коленях Минотавра Женщина с фотографически «точным» лицом. В экспрессивно написанных, гротескных фигурах Минотавра, музыканта и арлекина, слушателей больше свободы, эмоций.

Живописные произведения Меркадера неоднозначны, требуют неспешного, тщательного рассмотрения, разбора, отсылая уже к бытийным проблемам.

Языком узнаваемых символов – яблоко, Лабиринт, образов – Минотавр – Меркадер говорит о любви, делится размышлениями о связи прошлого и настоящего.

Эти и другие живописные произведения Сауло Меркадера сочетают очевидные аллюзии где-то с образами, где-то со стилистикой Пикассо, Шагала, немецких экспрессионистов, и авторскую ироничность, поиски «сложного зрения» и одновременно чувственность.

Фрагменты повседневной жизни мы видим в небольших, но полных живого очарования небольших работах Меркадера. Это сценки с игрой в карты, посетителями уличного кафе, портреты, интервью и игра в футбол, сценки с животными. Не случайно автор французской статьи о Меркадере Вад Леони использует сравнение с сайнетом – комической одноактной пьесой, исполнявшейся в испанском классическом театре. Живописцу удается воссоздать живую картинку, почти скетч, перенесенную прямо из жизни людей или животных, обостряя комические характеры, вводя элементы игры, используя приемы анимации.

В целом, Меркадер воссоздает свой «театр жизни» скупыми средствами – на миниатюрном, небольшом пространстве и почти бурлескными штрихами, но без упрощений. Эти сценки занимают промежуточное положение между живописью и графикой. Они цветные, но характер изображения близок рисунку. На это впечатление играет преобладание линии, а еще более гротескность изображения. Юмор, а где-то и ирония проявляются и в «очеловечивании», придании человеческих эмоций животным. Например, в работе «Кот с зелеными глазами», «портрет» кота передает явно меланхолическое настроение героя.

Художник Сауло Меркадер считает, что его живопись «посредством художественной сублимации» генерирует позитивную энергию, а своей конечной целью – направить зрителя на мысль, увести от действительности, пригласить к размышлению «посредством зрительного восприятия, выходящего за пределы рационального сознания».

В ноябре 2012 года также состоялась выставка автора комиксов и иллюстратора Николя Журну “Mes que un blog (больше, чем блог)” в Музее современного искусства г. Астаны. Это благотворительный проект, имевший целью привлечь внимание к трудностям, с которыми сталкиваются люди с ограниченными возможностями и их семьи в современном казахстанском обществе, возможности для самоопределения в котором, как считает Журну, весьма ограничены.

Международная выставка «Осенний Арт-Салон» с участием казахских и французских художников, на котором были выставлены графика Жака Барри и фотографии Фредерика Бонэтэна, живопись Кристин Робийон, скульптура, гобелен и работы из сделанной вручную бумаги Ясенки Тукан-Вайан состоялась также в ноябре в галерее «Хас Санат».

Искусство черно-белой фотографии не устаревает. Это доказывает творчество Фредерика Бонэтэна – фотохудожника, чьи работы – виды великого города - создают особый, мягкий, «дымчатый», образ Парижа. Узнаваемые исторические фрагменты вечно молодого города, выхваченные камерой Бонэтэна, намеренно лишены привычной глянцевой привлекательности туристических проспектов.

Небольшие квадратные форматы Кристин Робион, выполненные в смешанной технике – размышления-отклики художницы, на происходящее вокруг («Велосипедист с голубым животом»), игра с ассоциациями от прочитанного, увиденного, наблюденного («Из страны Маркиза де Сада», «Игра в прятки», «Любовь в бурю»), всегда связанные с эпическим словом, что не случайно для выпускницы филологического факультета Сорбоннского университета. Темный колорит большинства произведений отражает сложные эмоциональные переходы, неоднозначность переживаний их автора.

Рисованную графику Жака Барри («Мы все пойдем в рай», «Меня зовут Бонд» и др.) отличает ироничность, живая мысль, одновременно ситуативная и глубокая, легкая и аналитическая.

Выставочная жизнь 2012 года была насыщенной, и французско-казахстанское сотрудничество в этой области было продуктивным и интересным. Казахстанские зрители смогли увидеть большие официальные и камерные частные проекты, групповые и персональные выставки, творчество французских художников разных поколений.

Источники:

1. Данная выставка организована Фондом Первого Президента, Государственным Музеем искусств им. Кастеева, при поддержке Министерства культуры и информации Республики Казахстан, Министерством культуры и коммуникаций Французской Республики, Объединением Национальных Музеев и Большого Дворца Елисейских Полей, а также благодаря поддержке компании TOTAL, Французского Института, Национальной Библиотеки Франции, Национального Фонда Мебели и Мануфактур Гобеленов и др.

2. Шишанова О. Французский реверанс. 19.04. 2012 г. Астана. Интервью для i-news.kz

V СЕКЦИЯ . V SECTION.
МӘДЕНИЕТТАНУ
CULTUROLOGY
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Alimkulova Saltanat

CULTURE AS A BASE OF WORLD VIEWS

Алимкулова С.Б.

КУЛЬТУРА КАК БАЗА МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ

Культура – исключительно многообразное понятие. Этот научный термин появился в Античном мире, где слово «cultura" обозначало возделывание земли, воспитание, образование. Войдя в обыденную человеческую речь, это слово утратило свой первоначальный смысл и закрепилось представление о культуре как об особом способе и форме человеческого существования.

Так, мы говорим, что человек культурен, если он владеет иностранными языками, вежлив в обращении с другими или правильно пользуется ножом и вилкой. Но известно, что представители примитивных племен чаще всего едят с ножа, говорят, употребляя не более четырех десятков слов, и, тем не менее, имеют свою культуру, например обычаи, традиции.

Все человеческое наследие можно рассматривать как совокупность материальных и духовных ценностей. Духовная культура включает в себя языки, используемые людьми, идеи, привычки, обычаи верования, которые веками складывались, создавались, а затем поддерживались и сохранялись людми. Материальная культура состоит из произведенных человеком предметов и соружения: инструментов, мебели, автомобилей, зданий и других физических субстанций, которые постоянно изменяются и используются людьми. Сравнивая оба эти вида культуры между собой, можно прийти к выводу, что материальная культура должна рассматриваться как результат духовной культуры и не может быть создана без нее.

Иными словами, неразрушенная нематериальная культура позволяет восстановить культуру материальную. С другой стороны, пирамиды Древнего Египта не восстанавливались, но, тем не менее, служат предметом материальной культуры, так как сохранились определенные элементы нематериальной культуры: дошедшие до нас знания о духовных ценностях, заставивших фараонов возводить такие сооружения. И это несмотря на коррективы ислама внесши в духовную и материальную культуру всего арабского мира.

Казахская культура как преимущественно кочевой формой культуры представляла собой своеобразное философское осмысление мира, и она по своей глубине не уступала так называемым оседлым культурам. Она не нуждалась ни в поощрении, ни в осуждении, открытая всем, кто хотел бы ее понять, и готовой новое принять. Более того, казахи не придавали большого значения тому, чем владели, своим знаниям, своему мировоззрению, ибо философское отношение к миру было для них нормой жизни [1].

Сегодня в условиях глобализации можем говорить об унификации национальных культур и что этот процесс является следствием экономической интеграции стран мирового сообщества.

Принципиально способность к самосохранению специфических культур возможна, но реализуется эта возможность только при определенных условиях. Первейшим из них является безусловная значимость национальной культуры для мирового сообщества, но для этого данная культура должна быть не только внутренне богатой, но и воспринимаемой миром, нужной миру, и тогда мировое сообщество нерефлекторно заинтересовано в ее сохранении как общем достоянии. Например, способность народов к восприятию иной национальной культуры.[2].

Культура народов Центральной Азии имеет как свои национальные особенности так, и общие черты архитектуры, художественных промыслов (например, «растительный орнамент» ковров, изделий), традиции (празднование «Наурыза») и фольклор, народные эпосы (например, «Манас»).

Вопрос взаимодействия культур на территории нынешнего Казахстана имеет многовековую историю. С древнейших времен мы видим взаимную толерантность культур. Например, христианство пришло в Казахстан раньше, чем в Европу. Казахстанские археологи открывают все большее количество памятников христианского периода. Но на этой, же земле были такие религии как зороастризм, буддизм, манихейство, тенгрианство. В казахской степи

на протяжении всей истории был кругооборот народов и культур. Здесь были арии, скифы, гунны, арабы, монголы, китайцы и даже греки и римляне доходили до казахских степей. Все эти народы оставили свой культурный след в миропонимании и мироощущении казахов.

Но глобализация вместо того, чтобы быть средством обогащения каждой культуры всеми иными в процессе их равноправного диалога, превратилась в форму обезличивания практически всех культур. Страдают при этом все культуры, культуры стран Центральной Азии не исключение.

Сегодня эти страны развиваются в условиях рыночной экономики. Некоторые элементы новых отношений насаждены поверхностно, искусственно, на базе политической и идеологической шумихи, и не всегда совпадают с той моралью, которая свойственна народу. Это значит, что в обществе еще сохраняются старые ценности, а новые хотя и внедряются, но пока еще старшим поколением не воспринимается.

Для восточной культуры характерно утверждение единства общества и человека, господство таких норм и правил поведения личности, как, гуманность, искренность, справедливость, уважение к родителям и старшим по возрасту. Особое место принадлежит семье и роду. Главная установка в восприятии и социализации личности делается не на изменение мира, а на изменение себя, на самосовершенствование.

Существуют два пути развития культуры известные человечеству: первый путь — усиление мощи человека за счет развития техники и перекладывания на ее «плечи» проблем человека («западный путь»); второй путь — развитие психофизических и ментальных способностей самого человека («восточный путь»). Но вместо того чтобы найти оптимальные пути интеграции (диалога) этих двух путей, современная культура последовательно избавляется от второго пути.

Обратим внимание, что странам Центральной Азии угрожает вестернизация культуры. Ее благоприятной почвой являются кризисные процессы, происходящие в сфере культуры. Деятельность библиотек, театров и других учреждений культуры. Призванных удовлетворить духовные потребности общество, до сих пор несравнима с 1991 г., годом обретения независимости Казахстана. В Казахстане на 1 млн. жителей приходится 3,2 театра, в Австрии – 24. Швеции – 13,6, Франции – 9,6, Великобритании – 8,9, Японии – 8,7; Италии – 5,9; в Казахстане в стране с богатой историей и культурой на 1 млн. казахстанцев приходится 9,5 музеев, в Нидерландах – 35 музеев, Швеции – 34, Чехии – 33, Германии – 32 соответственно, библиотек на 1 млн. казахстанцев - 231, в Финляндии – 2500, Чехии – 708 [3].

Библиотеки - одна из немногих сохранившихся, активно работающих и развивающихся инфраструктур, пронизывающих все общество и имеющихся практически в каждом, даже самом маленьком населенном пункте.

Исходя из этого и стремясь к обеспечению прав человека, народов и этнических общностей, общественных объединений на свободный доступ к информации и знаниям, свободное духовное развитие, приобщение к ценностям национальной и мировой культуры, научную и образовательную деятельность подписано и вступило в силу Соглашение о сотрудничестве в области библиотечного дела государств-членов Евразийского экономического сообщества.

Учитывая мировые тенденции, глоболизацию и огромные возможности интернет, встает необходимость мгновенного реагирование на событие, информацию, а это в свою очередь требует целостное видение мира. Для изучения и осмысления данного явления нужен интегрированный, функцианальный, системный подход всех институтов. На сегодняшни день нам известны положителные стороны интернет ресурсов, но как оно повлияет на нравственные качества молодежи еще обществом неосмысленно. И это доказывает что, духовная культура является устойчивой базой мировозренческих вглядов современного человека.

Вестернизация культуры в странах Центральной Азии происходит в различных формах, а именно, проникновение иностранного капитала, благотворительная деятельность и лигвинистическая агрессия. Так, для своего успешного функционирования внедряют соответствующие социальные и духовные механизмы в принимающее общество. В результате происходит не просто изменение людей, а перестройка всей системы ценностных ориентаций, в которой доминирующей становится установка на потребление. Они обеспечивают производство такой массовой культуры, которая ведет к идеализации образа жизни, идеологии, ценностей, мировоззрения, порождая чувство неполноценности в отношении к собственным культурам.

13 сентября 1999 года Генеральной Ассамблеей ООН было принята Декларация и программа действий в области культуры мира. В ней сказано, что культура мира является сочетанием ценностных установок, мировоззренческих взглядов, традиций, типов поведения и образов жизни. Они должны быть основаны на уважении к жизни, ко всем правам человека и основным свободам, на уважении и поощрении права на развитие, равных прав и возможностей женщин и мужчин, прав каждого на свободу выражения мнений и убеждений и свободу информации.

Их основа также - это приверженность мирному урегулированию конфликтов, принципам свободы, справедливости, демократии, терпимости, солидарности, сотрудничества, плюрализма, культурного разнообразия, диалога и взаимопонимания на всех уровнях общества и между народами.

Для Казахстана, в котором проживают представители более 130 национальностей, очень важным является развитие межэтнического диалога и согласия, которые выступают главными факторами сохранения мира и стабильности. Такой структурой является Ассамблея народов Казахстана, которая была создана 1 марта 1995 г.

В Казахстане в настоящее время действуют более 23 республиканских, более 470 региональных национально-культурных объединений, 6 национальных театров, выпускаются газеты и журналы на 11 национальных языках, 44 телестудии вещают на 12 языках и 18 радиостудий – на 7 языках. Ежегодно по государственному заказу выпускается только на языках этнических меньшинств Казахстана до 30 книг общим тиражом более 80 тыс. экземпляров. В нашей стране функционирует свыше 100 этнических школ, при национально-культурных объединениях функционируют еще 179 воскресных школ, где изучается 23 родных языка. Наряду с казахскими и русскоязычными СМИ, в стране издаются газеты и журналы, выходят в эфир передачи на 11 языках, в т.ч. на украинском, польском, немецком, корейском, уйгурском, турецком и дунганском языке.[4].

В настоящее время памятников культуры и исторических произведений архитектуры становится все меньше. Отсутствие должного контроля со стороны ответственных органов, в частности объектов переданных в частные руки на доверительной основе, и заинтересованность бизнеса в дорогой земле – главные причины исчезновения многих памятников.

На наш взгляд, необходимо ужесточить соблюдение всех предписанных национальным законодательством мер по охране архитектурных, исторических памятников.

Литература:

1.Каракузова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. Алматы, 1993, 78с.

2.Косиченко А. Влияние глобализации на культуру и ценности человека // сборник материалов конференции «Центральная Азия в системе глобальных отношений, КИСИ при Президенте Республики Казахстан, ОБСЕ, Алматы, 2002, с.200

3.Жатканбаев Е.Б. Угрозы национальным интересам Казахстана, Алматы, Казак университет, 2004, с.61-77

4.Мамираимов Т.К. Роль Ассамблеи народа Казахстана в новых политических условиях // материалы «круглого стола» 21 февраля 2008 г., Алматы, КИСИ при Президенте РК, с.126-127

Alpeissova A.

TEACHING TOLERANCE PUPILS MEANS MUSIC ART

Альпеисова А.Т.

ВОСПИТАНИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Одной из важных проблем современного социокультурного состояния общества является толерантность. Сам термин «толерантность» исходит из от латинского «tolerate» и означает выдерживать, терпеть, переносить. За внешне простым значением слова скрываются сложные человеческие отношения в обществе. Международный демократический опыт утверждения и реализации идеи толерантности нашел свое отражение во Всеобщей декларации прав человека, принятый ООН в 1948 году. Идеи гуманизма, братской терпимости, гарантии прав и свобод граждан провозглашаются в Конституции Российской Федерации 1993 года.

Наиболее масштабное определение феномена толерантности дается в «Декларации принципов толерантности» (16 ноября 1995 года, Париж) [1].

Толерантность приобретала особое значение в связи с выстраиванием принципиально новой для нашей страны социальной организации, основанной на плюрализме и диалогичности. Об этом свидетельствует тот факт, что все годы независимости в нашей республике царит мир и согласие, которые явились плодом последовательной и взвешенной политики в сфере регулирования межэтнических и межконфессиональных отношений Главы государства Н.А. Назарбаева. Высокая международная репутация Казахстана, как отметил Президент РК Н.А. Назарбаев в ежегодном послании народу Казахстана, позволила нашей стране стать председателем Организации по безопасности и сотрудничеству в Европе. Свое видение председательствования в ОБСЕ Первый президент Казахстана обозначил следующим девизом: «Доверие. Традиции. Транспарентность. Толерантность» [2].

По словам Президент РК Н.А. Назарбаев, «отличительная особенность казахстанской модели толерантности, элементы которой могли бы с успехом быть адаптированы к специфическим условиям других государств ОБСЕ», заключается в ряде положений:

Во-первых, в основу этой модели (казахстанской) были положены характерные для многовековой истории казахского народа толерантность и терпимость, гостеприимство, уважение к другим народам, культурам, религиям. Казахстан оказался на стыке различных религий и все это воспринимал как должное, принимая с пониманием нужды других этносов и народов.

Во-вторых, в условиях суверенного Казахстана толерантность стала не только нормой политической культуры, но и ключевым принципом государственной политики.

Кроме того, казахстанская политика толерантности изначально включает в себя как внутренние, так и внешние измерения. Благодаря этому обстоятельству политика Казахстана в вопросах толерантности является последовательной, предсказуемой и свободной от двойных стандартов. Не случайно Казахстан воспринимается многими государствами ОБСЕ как возможный посредник в решении замороженных конфликтов.

В-четвертых, Казахстан является активным сторонником межцивилизационного диалога. Наша страна всемерно способствует развитию диалога между мусульманским миром и Западом, является членом группы друзей альянса цивилизаций [3].

Толерантность как моральный идеал, позволяет преодолеть чувства неприязненного отношения, ориентируя наше общество на высоконравственное почитание культурных ценностей других народов. Развить механизмы проявления толерантности можно в современной образовательной среде, которое способно формировать устойчивую личность, базирующуюся на системе моральных и культурных ценностей своего народа и поликультурного окружения. При этом, предмет музыкальная культура в образовании выступает важнейшим средством воспитания моральных норм, ориентиров и ценностей, являясь тем сберегающим фактором, позволяющим оградиться от негативных проявлений.

Воспитание толерантного отношения ко всем культурам, отличным от собственной является одним из средств приобщение к мировым гуманистическим ценностям. Общие цели всех направлений в развитии образования предполагают диалог культур, ведущий к взаимному обогащению культур, составляющих общество.

Одним из вариантов формирования толерантности служит изучение музыкального мирового наследия, где постигается все богатство культур иных цивилизаций. Так, например, мощным инструментом воздействия на формирование толерантного сознание являются конкретные примеры из жизни выдающихся композиторов, образцы их музыкального творчества. Именно на этих занятиях школьники знакомятся с музыкальным искусством, формируется интерес и уважение к нему. На уроках музыкальной литературы в ходе прослушивания и обсуждения произведений различных народов и эпох воспитывается гражданственность, любовь к родному краю, воспитывается взаимопонимание и взаимоуважение в межнациональных отношениях. Поэтому изучение музыкальной литературы в учебном процессе играет важную роль в формировании толерантности школьников.

Высокий уровень толерантности проявляется в уважении и принятии другой культуры, умении строить диалог, использовать поликультурные достижения для самообогащения личности. В этом случае школьник владеет опытом взаимоотношений с разными культурами, основанными на сотрудничестве, равенстве позиций, партнерстве. В связи с этим основная задача формирования толерантности школьников сводится к воспитанию ментальной

совместимости школьников через диалог национальных и мировых культур, а также через их интеграцию в целостном культурном пространстве мировой цивилизации.

На уроках музыкальной литературы дети изучают различные музыкальные произведения, обладающие большим потенциалом в области воспитания толерантности. К ним можно отнести шедевры мирового искусства в области оперного искусства (оперы В. Моцарта, А.Глинки, Н.А.Римского-Корсакова и др.) и симфонические произведения (симфонии Л.Бетховена, П.И. Чайковского, Д.Шостаковича и др.). Средства музыкальной выразительности комплексно воспитывают чувства любви к музыке разных народов как на уровне сознания, так и на уровне эмоций и чувств. Подбирая музыкальный материал из произведений великих композиторов прошлого и настоящего, мы тем самым способствуем воспитанию толерантности, приверженности к интернациональному наследию и осознанию его роли и места в мировом духовном развитии.

Целью уроков музыкальной литературы является формирование представлений о многообразии музыкальных традиций народов разных стран, что является важным фактором воспитания культуры межнационального общения. Изучая и слушая музыку народов, решаются главные задачи интернационального воспитания: воспитание уважения к культуре другого народа, что помогает школьникам почувствовать и понять самобытную красоту музыки других народов. В ходе уроков музыкальной литературы важно акцентировать внимание учащихся на таких аспектах, как многообразие мира, которые особо отразились на музыкальных традициях разных народов.

Очень показательно изучение музыки зарубежных стран Европы и России, где происходит расширение представлений об истории, быте и специфических особенностях искусства разных народов мира. Знакомство школьников с биографиями великих композиторов, исполнителей позволяют понять, что все они неустанно трудились на благо своего народа. Усвоение шедевров мировой музыкальной классики даёт возможность школьникам почувствовать глубокое идейное единство, общность жизненного содержания в музыкальной культуре разных наций. Музыкальный материал, звучащий на занятиях, комментарии преподавателя, наблюдения размышления самих школьников - все должно помогать постепенному формированию толерантного отношения к мировой музыкальной культуре.

Одним из эффективных средств воспитания толерантности школьников является изучение вокально-хоровой музыки как крупных жанров (С.Прокофьев «Александр Невский»), так и малых (романсы и песни П Чайковского, С.Рахманинова). Например, включение песен В. Баснера «С чего начинается Родина», И. Дунаевского «Песня о Родине» в учебный материал может оказать воздействие на формирование гражданских чувств, ведь в основе этих произведений лежат эмоции их создателей и того времени, в которое они жили и торили.

Вместе с тем путь к развитию толерантности открыт только в том случае, когда человек имеет прочную национальную идентичность. Национальная идентичность утверждается через многие механизмы и каналы, но прежде всего через обеспечение гражданского равноправия, системы воспитания и образования, государственный язык, символы и календарь, культурное и масс-медийное производство. Традиционная культура – это базовая составляющая любого общества, мерило духовности нации, её иммунная система, поэтому состояние культуры является вопросом национальной безопасности, выживания и успешного развития. Музыкальное искусство невозможно без своеобразной эстафеты поколений, передачи от поколения к поколению культурного опыта. В результате многовекового отбора всего лучшего в ней сохраняются неизменные базовые ценности, составляющие традицию.

Изучение казахской музыкальной литературы является сегодня одним из главных факторов формирования общенародного единства, восстановления и углубления исторической памяти народа, формирования национального самосознания. Преподавание отечественной музыки сегодня строится на основе задач, главными из которых являются возрождение исторической памяти, формирование национального самосознания и единства, воспитание гражданственности и патриотизма. Реализация приоритетов развития казахстанского общества в образовательной сфере соприкасается с вопросами формирования толерантности. Ведь толерантность нередко понимается как последствие инклюзивности, т. е. способности принять иные ценности и нормы, не отказываясь от своих, а структурно встраивая их в собственную культуру, расширяя, таким образом, ее потенциал» [4, с. 4].

Знакомя детей с народными песнями о природе, о любви, о дружбе, преподаватель подчеркивает необходимость любить и уважать свою Родину, бережно относиться к природе родного края. Показывая взаимосвязь музыкального искусства разных народов с культурой казахского народа, преподаватель подчеркивает древние корни добрососедских отношений разных народов, взаимосвязь их культур.

Сохранение и развитие многообразия культурных ценностей, норм, образцов и форм деятельности, существующих в конкретном сообществе, в общественной системе и цивилизации в целом, в частности таких, как межкультурная толерантность и уважение. Сущность его заключается в передаче подрастающему поколению в режиме диалога всего системного опыта, наколенного человечеством, в том числе опыта совместной деятельности с представителями разных культур.

Развитие толерантности школьников следует начинать с уважения к национальной культуре на высокохудожественных примерах казахской музыки. При этом актуализируются примеры дружбы и согласия с разными народами, где воспевается образы добра, гуманности и милосердия. Изучая музыкальные памятники традиционной культуры, следует подчеркивать не только их уникальность и самобытность, но и открытость для всех. Ярким примером тому может служить традиционная музыкальная культура казахов. Рассказы о выдающихся исторических личностях-певцах и композиторах расширяют и углубляют те только базовые знания, но и создают комплексное, целостное восприятие исторического прошлого и музыкального наследия казахского народа.

Изучение произведения казахской музыки явится залогом этнической самоидентификации школьников-казахов с национальной культурой. При этом главная задача преподавателя заключается в умении раскрыть духовный потенциал казахской музыки. Ведь особое место на уроках казахской музыкальной литературы занимает изучение кюев и песен связанных с традициями и историей народа. Так в кюе «Сары Арка» Курмангазы прославляется красота и величие казахской степи, а в песне «Елим-ай» раскрываются исторические события, связанные с нашествием джунгар.

Музыкальная культура казахов должна рассматриваться как органичная часть культуры Евразии, кочевых и степных цивилизаций, тюркских народов. Территория Казахстана никогда не была изолирована, и прошлое страны и населявших ее народов неразрывно связано с прошлым евразийских степей, всего огромного центрально-азиатского региона. Поэтому в преподавании музыкальной литературы наряду с особенностями менталитета, культурными стереотипами и традициями коренного этноса, необходимо показать музыкальное взаимодействие народов, которое имело место в регионе с древнего времени по настоящий период. Ведь казахская музыка есть ключ к богатейшей культуре большого региона, игравшего всегда важную роль в мировом историко-культурном пространстве.

Литература:

1. Декларация принципов толерантности // Век толерантности. – 2001. - №1. – С.62-68.
2. Казахстанская правда. Общенациональная ежедневная газета. 25.11.2010.
3. Материалы сайта http://www.diapazon.kz/
4. Ашин, Г. К. Волкова, Г. И. Глаголев, В. С. и др. Культура толерантности: опыт дипломатии для решения современных управленческих проблем: уч. пособие / Под ред. И. Г. Тюлина. М.: Московский государственный институт международных отношений (Университет), 2004. 304 с.

Janseitova S. S., Arynova A. D.

PROFESSIONAL RELATIONS PROBLEMS SUBLANGUAGE MUSICOLOGY AND CULTURE

ДжансеитоваС.С., АрыноваА.Д.

ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПОДЪЯЗЫКА МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРЫ

В системе ценностей и приоритетов культуры, имеющей многоуровневый характер, особое место, благодаря своей природе, способам существования и потенциальным возможностям, занимает профессиональный подъязык музыковедения. Определяющую роль в характеристике подъязыка музыковедения играет культура как ценностный отбор, осуществляемый обществом. Фиксируя в себе культурные смыслы, подъязык музыковедения

является ценнейшим средством познания культуры. В традиционных музыкальных понятиях, являющихся основой профессионального подъязыка музыковедения, зашифрована культурная память народа.

Роль культуры как сложнейшего, многогранного явления в становлении и формировании подъязыка музыковедения исключительна. Подъязык музыковедения не просто фиксирует, выражает и формируется, но и сам развивается в культуре. Соотношение и взаимосвязь понятий профессионального подъязыка музыковедения и культуры выявляется при рассмотрении отражения в подъязыке музыки культуры его носителей.

В центре нашего исследования описание взаимодействия профессионального подъязыка музыковедения и культуры в диапазоне современного культурно-национального самосознания и его знаковой презентации. При таком подходе усматривается взаимозависимость профессионального подъязыка музыковедения и невербальных компонентов культуры, когда подъязык музыковедения не только отражает культуру и опосредованную ею реальность, но в свою очередь оказывает существенное влияние на формирование неязыковых культурных кодов.

На фоне существующего разнообразия дефиниций культуры, наибольший интерес вызывают следующие определения культуры: «совокупность материальных и духовных ценностей того или иного народа» [2]; «совокупность всего созданного человечеством, которое является процессом и результатом изменения, приспособления, вживания в окружающую среду» [12, с.610]; «культура – это, прежде всего, память, сложная семиотическая система, ее функция – память, а ее основная черта – накопление и стремление к абстрактной всеобщности» [4, с.12-13].

Мы считаем, что для определения культуры важным является понятие ценности и обязательность ее опосредования человеческим сознанием – памятью. Ю.М. Лотман считает функцией культуры память, ее основной чертой – накопление [8, с.228]. Ценностность любого культурного феномена определяется не им самим по себе, а тем значением, той ценностью, которой он наделяется в том или ином народе.

Познать, расшифровать культурную значимость единиц подъязыка музыковедения можно лишь погрузившись в культуру, которой он был создан. Профессиональный подъязык музыковедения отражает национально специфическое видение мира. Традиционные музыкальные понятия как обозначения предмета, явления фиксируют в себе культурные смыслы и являются ценным инструментом познания культуры.

В древности музыке отводилась главная роль не только в познании и осмыслении мира, но и сам мир для казахов был музыкально оформленным и музыкально структурированным. Более того, именно музыка (точнее говоря ее традиционные формы) являлись тем важнейшим элементом этнической памяти и этнической кодификации, в которой в гораздо большей степени – в отличие от других видов искусства и даже литературы – сохранились и отразились особенности этногенеза казахов и их этническая история. Поэтому, говоря о культуре, мы вправе определить ее как «культура музыки». Музыка, с одной стороны, отражает объективное совершенство космоса, а с другой – сама является устойчивой гармонической системой, адекватной космосу и человеку. Анализ картины мира казахов свидетельствует, что в музыке, как ни в каком другом виде искусства, заложена та информация сакрального плана, которая и формирует «этническую самость».

В работах, изучающих профессиональный подъязык музыковедения в контексте культуры, выделяются следующие проблемы: самосознание и идентичность, национальный характер, влияние фактора культуры на познавательные процессы (восприятие, категоризацию, память), на вербальное и невербальное общение и т.д.; семиотика музыки, межкультурное и межнациональное общение.

В исследовании проблемы соотношения профессионального подъязыка музыковедения и культуры мы основывались на следующих положениях:

1) воздействие культуры на профессиональный подъязык музыковедения: подъязык музыковедения отражает действительность, а культура есть неотъемлемый компонент этой действительности; действительность изменяется, меняются и культурно-национальные стереотипы, изменяется и сам подъязык музыковедения;

2) воздействие профессионального подъязыка музыковедения на культуру:

а) материальная и духовная культура воплощаются в подъязыке музыковедения;

б) всякая культура национальна, ее национальный характер выражен в подъязыке музыковедения посредством особого видения музыкального мира, поэтому подъязык музыковедения присуща специфическая для каждого народа внутренняя форма как выражение «народного духа», его культуры;

в) профессиональный подъязык музыковедения есть опосредующее звено между человеком и окружающим его миром, через репрезентируемую эти подъязыком культурную нишу.

3) отношения между подъязыком музыковедения и культурой рассматриваются как отношение части и целого: профессиональный подъязык музыковедения – компонент определенного сегмента культуры, его составная часть.

К функциям профессионального подъязыка музыковедения относятся: коммуникативная, аксиологическая; функции выделения профессиональных общностей в социуме, кумулятивная функция (способность сохранять профессионально значимую информацию, передавать ее от поколения к поколению, тем самым раздвигать пространственные и временные границы). Последняя функция профессионального подъязыка музыковедения выступает, как хранилище, транслятор и знаковое воплощение музыкальной культуры; магическая функция (способность воздействовать на рецепиента с помощью «внутренней формы», имплицентно заключенной в каждом слове-термине). Последняя функция профессионального подъязыка музыковедения способствует передаче и постижению духа народа, заложенного в каждом термине.

Являясь составной частью культуры и ее орудием, подъязык музыковедения выражает специфические черты национальной ментальности. Для профессионального подъязыка музыковедения и культуры характерна нормативность; одна из сущностных свойств подъязыка музыковедения и культуры – историзм. Их общность обусловлена способностью сохранять социально-культурную значимую информацию, передавать из поколения в поколение, тем самым раздвигать пространственные и временные границы – осуществлять диалог культур. Подъязык музыковедения отражает способ мышления, создавшего его языкового коллектива, его мироощущение, мировосприятие, окрашивает через систему своих значений и ассоциаций концептуальную модель музыкального мира в «национально-культурные цвета».

Язык музыки помогает войти индивиду в мир музыки, мир музыкального общения, опосредуя процессы отражения музыкальной действительности и все, что есть в нем: музыку, систему общения музыканта и слушателей, способ передачи музыкальной традиции и т.д.

Профессиональный подъязык музыковедения, обладающий способностью выполнять функцию знаков культуры, служащий средством представления основных установок культуры, способен отображать культурно-национальную ментальность его носителей.

К базовым категориям культуры относятся единицы той или иной национальной культуры, связанные с территорией проживания народа (со способами освоения пространства, взаимодействие с природой, методом хозяйствования (скотоводство у казахов, сезонные перекочевки – *жайляу, юрта* и т.д.); коммуникация и язык (особенностями взаимоотношений между людьми, коммуникативным поведением, в том числе и речевым); одежда и внешность (национальная одежда, костюм, головные уборы, обувь);продукты питания и обычаи, связанные с приемом пищи (национальная кухня: *кумыс, шубат, баурсак, беспармак*); сферы, связанные с музыкальной жизнью (музыкальные инструменты, жанры, исполнители); время и осознание времени (тенгрианский календарь, мушель); взаимоотношения между людьми (уважение и почитание старших); жизненные ценности и нормы (обычаи, нравы); верования; ментальные процессы и способы познания мира; обычаи и практики, связанные с работой [1, с.206-210].

Соединение культурного содержания языковых единиц через когнитивные структуры с национальным культурно-нравственным опытом народа способствует познанию национально-культурного содержания языковых единиц.

Лингвокультурологический анализ профессионального подъязыка музыковедения позволит исследовать: 2) взаимодействие и взаимосвязь музыкальной культуры (один из видов исторической памяти народа) и подъязыка музыковедения (транслятора музыкально-культурной информации); 2) эксплицировать культурную значимость концептуальных единиц «музыкальных знаний»; 3) описать музыкальное и культурное пространство сквозь призму профессионального подъязыка музыковедения. В нашем исследовании мы использовали комплексный подход, при котором была осуществлена интерпретация языковых фактов через внеязыковой, национально-культурный компонент.

Лексика профессионального подъязыка музыковедения представляет собой основную форму объективации музыкального сознания многих поколений людей. Определяя специфику национального сознания, она помогает формировать представление о музыкальной культуре того или иного народа.

Сигналом конкретного мира и множества мыслительных форм отражения действительности является концепт.Концепты, являясь базой мышления личности, создают образ мира – совокупность представлений о мире (рациональные суждения и чувственно-наглядные образы). Локализованные в сознании человека, концепты отражают действительность, которую человек воспринимает и рационально осмысливает. Образ мира в сознании личности системен и влияет на восприятие окружающего мира:1) предлагает концептуализацию элементов действительности; 2) определяетприемы анализа действительности;3) упорядочивает чувственный и рациональный опыт личности для его хранения в сознании, памяти.

Концептосфера состоит из квантов знания – концептов как единиц мышления, посредством которых можно познать и эксплицировать значительную часть концептуального содержания профессионального подъязыка музыки. Концепты и, соответственно, концептосфера – сущности ментальные (мыслительные), ненаблюдаемые, являющиеся одним из средств доступа к сознанию человека.

Музыкальная культура народа сохранена и передана с помощью концептов духовной культуры. Концепт рассматривают как феномен лингвокогнитологии, используя при этом понятия «концептосфера», «обработка информации», «общий фонд знаний», «схема», «фрейм» (А.П. Бабушкин, Н.Н. Болдырев, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин и др.); в лингвокультурологии концепт рассматривают как константы культуры, культурную коннотацию, лингвокультурему (Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, С.Г. Воркачев, В.В. Воробьев, В.И. Карасик, Д.С. Лихачев, Ю.С. Степанов и др.).

Являясь категорией когнитивной, концепт получает лингвокогнитивное толкование:

- способ и результат квантификации и категоризации знаний [3, с.6], квант структурированного знания [5, с.7];
- содержательная единица процесса концептуализации, посредством которого действительность преломляется в голове человека [10, с.15];
- неопределенное множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода, обладающие целостностью [10];
- относительно упорядоченная внутренняя структура, представляющая собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущая комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении. Интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [9, с.37];

С лингвокультурологической точки зрения концепт определяют как:

- «сгусток культуры в сознании человека»; «то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [11, с.40]; «вербализованный культурный смысл», «семантическая единица «языка» культуры»; ключевое слово культуры, культурный фокус, опорная точка менталитета [6]; «совокупность всех валентных связей, отмеченных национально-культурной маркированностью»; «единица, отмеченная этнокультурной спецификой» [7, с.268].

Во многих определениях концепта общим признаком является то, что он определяется как: дискретная, объемная в смысловом отношении единица; глобальная единица мыслительной деятельности; единица коллективного сознания, имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой, состоящая из единства трех феноменов: языка, культуры, сознания.

Данные подходы к изучению концептов дополняют друг друга, так как концепт как ментальное образование в сознании индивида есть выход на концептосферу, в конечном счете – на культуру народа. Концепты различаются «векторами по отношению к индивиду, лингвокогнитивный концепт – это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт – это направление от культуры к индивидуальному сознанию.

Исходя из того, какой релевантный признак был положен в основу дефиниции концепта, ученые определяют его как: скрытые в тексте «заместители» множества предметов, облегчающие общение, тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом [Аскольдов-Алексеев С.А.]. Другие

лингвисты не считают концепт вариантом отражения значения и относят его к первичному культурному социопсихическому образованию в коллективном сознании, опредмеченному в той или иной языковой форме [ЛяпинС.Х.]. Ю.С. Степанов трактует концепт как основную ячейку культуры в ментальном мире человека, в котором, с одной стороны, заложено содержание понятия, а с другой – все то, что делает его фактом культуры – этимология, краткая история данного концепта, современные ассоциации, оценки, переживания [11].

Генезис и роль лингвокультурного концепта как глобальной ментальной (мыслительной) единицы в ее национальном своеобразии, как обозначения моделируемой языковыми средствами единицы национального сознания, единицы моделирования и описания национальной концептосферы в становлении и формировании современного профессионального подъязыка музыки огромна. Лингвокультурные концепты выполняют функцию посредников между человеком и той действительностью, в которой он живет.

Многообразие явлений музыкальной культуры запечатлено в развитой системе лингвокультурных концептов, выступающих как своеобразное «самоотражение» культуры народа, в них спрессован опыт музыкального прошлого. Анализ средств вербализации концептов позволит исследовать древнейшие представления о музыкальных понятиях. Все потенции концептов образуют национальную концептосферу языка, национально-культурную информацию, хранящуюся в базах знаний представителей народа.

Литература:

1.Samovar L.A., Porter R.E. Communication Between Cultures. – Wadsworth Publishing Company, 2-nd edition. – 1996. – 313 p.

2.Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языка. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 501 с.

3.Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2003. – С. 5–12.

4.Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы). – М: Изд-во РУДН, 2008. 331 с.

5.Карасик В.И., Стернин И.А. Антология концептов. – М., 2007.– 512 с.

6.Колесов В.В. концепты культуры: образ – понятие – символ // Вестник СПб.ун-та. Серия 2. – 1992. – Вып.3. – №16. – С. 30-40.

7.Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. М., Гнозис, 2002. – 284 с.

8.Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Учен.зап.Тарт. унта.–1973. – № 308: Труды по знаковым системам. – Вып. 6. – С. 282-305.

9.Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М.: «АСТ-Восток-Запад», 2007. – 314 с.

10.Ришар Ж.Ф. Ментальная активность. Понимание, рассуждение, нахождение решений. – М.: Изд-во «Ин-т психологии РАН», 1998.–232 с.

11.Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 824 с.

12.Уфимцева Н.В. Психолингвистика и межкультурная коммуникация // Мир русского слова и русское слово в мире: Материалы XI конгресса МАПРЯЛ. – Т.4. Язык, сознание, личность. – Sofia: Heronpress, 2007. – С. 609-615.

Jhanseitova Svetlana

"FOLK THEORY OF MUSIC" AND MYTHOLOGICAL VIEW OF THE WORLD

Джансеитова С.С.

«НАРОДНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА

«Один из путей постижения народных понятий – это изучение представлений самого народа о созданном им в веках духовном богатстве» [1,72]. Традиционные музыкальные понятия дает целостную картину бытования в прошлом лексических единиц, относящихся к музыкальной сфере общения. Исследование связей языка и духовной культуры, языка и народного менталитета, языкового и народного творчества, их взаимозависимости, с необходимостью предполагает изучение в единстве языка, культуры и ментальности. Ментальные единицы, образующие национальную концептосферу, являются основой образования когнитивных стереотипов – суждений о действительности. Национальный

менталитет направляет динамику формирования и развития концептов – имеющиеся стереотипы (характер, действия, коммуникативное поведение), влияет на их содержание.

Изучая культурно нагруженные единицы языка, мы исходили из того, что язык – это неотъемлемый компонент формирования народного восприятия, отражающий историю этноса, его материальную и духовную культуру, выражающий, помимо языкового содержания, и культурные знания. Процесс творчества, передача устного музыкального произведения, его фиксация в общечеловеческой культурной памяти были возможны, благодаря сохранившимся лингвокультурологическим концептам, которыми выражались сложившиеся в казахском языке на протяжении веков представления и понятия о музыке.

В процессе анализа терминологической лексики выявляется значительный пласт слов, лексический фон которых обладает национально-культурной семантикой. Терминологическая лексика с социально-культурным компонентом семантики отражает социальный опыт носителя языка, социальный аспект семантики. В определенных условиях общения эти компоненты семантики актуализируются, становятся коммуникативно-релевантными.

В задачи нашего исследования входит лингвокультурологическое описание традиционных музыкальных понятий, являющихся ядром концептов казахской культуры как опорных точек менталитета народа, относящихся к системе ценностей лингвокультуры казахского народа, содержащих скрытую для современного носителя языка культурную информацию.

Особенности традиционных музыкальных понятий обусловлены историей, образом жизни, реалиями, особенностями мышлением казахского народа. В профессиональном подъязыке музыковедения отмечаются: 1) лексемы, обладающие свойствами идеального термина (наименования жанров, наименования носителей музыкально-поэтического и инструментального искусства, т.е. лексемы, несущие однозначный, строго очерченный специфический смысл); 2) терминоиды, или терминоидальные ремарки, связанные с передачей художественно-эстетической ценности музыкальных произведений, характера звучания голосов и инструментов, оценки качества музицирования.

Ядром профессионального подъязыка музыковедения являются традиционные музыкальные понятия, веками аккумулировавшие и трансформировавшие духовный опыт поколений – это огромное поле творческой деятельности, знаний и мудрости народа. Обладая сложной структурой, системной организацией, они отражает меняющийся исторический опыт народа и эволюционирует вместе с ним. Это относится как к национальной музыкальной культуре в целом, так и к любой ее сфере: будь то песенная или инструментальная, фольклорная или профессиональная ветви инструментального многообразия. Отдельно взятый феномен этой культуры есть голографическое отражение целого в сжатом, свернутом виде. Вышесказанное, в частности, касается изучения отдельного жанра, инструментария, исполнителей, которые в диахронном виде несут в себе информацию об истории своего становления и развития.

Характерные особенности профессионального подъязыка музыковедения, связанные с многозначностью, образностью, эмоциональностью, многоплановостью употребления, выражены особенно ярко. Вторая особенность подъязыка музыковедения в том, что процесс перехода традиционных музыкальных понятий в термины музыковедения происходит на наших глазах. Этот процесс протекает в любой терминологии, но в подъязыке музыковедения, в связи с его ускоренным развитием, ощущается особенно наглядно.

Третьей особенностью профессионального подъязыка музыковедения является ярко выраженное многоязычие. Если русская терминология в основном базируется на западноевропейских, русских терминах, то казахская – на западноевропейских, русских и собственно казахских. Функции терминов здесь сходны с теми, которые наблюдаются в русской терминологии. Большое количество западноевропейских терминов мы наблюдаем в сфере теоретического музыкознания: *лад, тон, ритм, стиль, интервал, полифония, гомофония, гетерофония, политональность, монодия*; в работах фольклорного характера при описании структурных закономерностей: *ритм, метр, функция, жанр, кульминация.*

Собственно казахские обозначения фигурируют в описании эстетического, образного, художественного: *коңыр* ‘тембр’, *жез таңдай* ‘характеристика сильного голоса’, *қоңырау* ‘голос с обертонами’; в описаниях музыкальной жизни и инструментов: *айтыс, тартыс, домбра, қобыз, шертер*; жанровые обозначения: *терме, жоқтау, сынсу, коштасу, толгау, жыр, желдирме, жаңылтпаш, күй, ән*; имена исполнителей: *бақсы, сал, сері, ақын, жырау,*

күйши, әнші, өлеңші; собственно музыкально-теоретическая терминология *буын, саға, күйдің бұрауы* ‘настройка инструмента’, *қаз-табан* ‘кварта’, *бөрі табан* ‘квинта’.

Исследуя историю развития традиционных музыкальных понятий, мы учитывали «факты прошлого, актуальные для настоящего», что позволило выявить изменения семантики лингвокультурологических единиц. Изучение картины мира казахов дало возможность познать и переосмыслить традиционные музыкальные термины, возродить их прежний статус, выявить глубину древнейшего пласта музыкальных понятий, способных значительно обогатить современный научный аппарат музыковедения и выйти на многослойную и многоуровневую систему музыкальных терминов.

Особое внимание мы уделяли причинам возникновения новых понятий, а также заимствованию из других языков, обусловленному: 1) потребностью в обозначении понятий, отсутствующих в казахской музыкальной культуре, для которых нет средств выражения на казахском языке; 2) вытеснение исконных лексем и ФС семантически более определенными терминологическими ксенизмами (греч. *xenos* ‘чужой’); 3) присущая любому современному развитому языку необходимость интерлингвистического выравнивания – интернационализация терминологических систем; 4) концептуализация и вербализация профессиональных и научных знаний.

Основные причины возникновения новых понятий, а также заимствованний из других языков можно продемонстрировать на примере терминологического фразеосочетания *казахская музыка*. Лексема *musike*, обозначающая в древнегреческой культуре синкретический комплекс поэзии, музыки и танца, вошла во всеевропейские языки, в которых она стала обозначать только одну составляющую этого комплекса. Иными словами, произошло сужение термина. Термин *музыка* в различных национальных вариантах означает ‘искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах’ [5,325].

Ни в одной культуре мира нет обобщенного обозначения подобного рода деятельности. Лексема *музыка* стала проникать в культуру народа благодаря трудам европейских исследователей, путешественников, этнографов, фольклористов, музыкантов, описывавших звуковую художественную деятельность тех или иных этносов (М. Готовицкий, А. Левшин, А. Эйхгорн, А.В. Затаевич). В казахский язык лексема *музыка* вошла в 30-е годы XX в. с началом европеизации этой ветви культуры и не была подвержена ассимиляции.

На сегодня ФС *казахская музыка*, вошедшее в русскоязычную и казахскоязычную лексическую систему в XIX в., стало применяться для обозначения различных исторических и типологических видов: музыка традиционного (дореволюционного) общества, музыка нового времени (советского периода) и музыка будущего. Иногда для описания древних пластов традиционной музыки использовался термин *протоказахский*.

Как показывает проанализированный материал, в обозначении музыки дореволюционного периода наблюдаются терминологические неточности, порождающие двусмысленные и неверные представления об этом пласте казахской культуры. В начале 30-х годов традиционную музыку казахов принято было называть *народной*. В этом обозначении передавался тот факт, что это музыка казахского народа. Термин *народный* имплицитно нес и дополнительные смыслы, которые закрепились за ним в европейской культуре. Словом *народ* в русском языке преимущественно обозначали крестьянство, позже социальные низы городского населения. В русскоязычных музыковедческих текстах термин *народный* обозначает ‘крестьянский, фольклорный, анонимный, непрофессиональный’, ‘широко распространенный’, а также второстепенное значение – ‘примитивный’.

Традиционная музыка казахов состояла из двух основных пластов – фольклора и профессиональной музыки устной традиции, промежуточное положение между которыми занимало любительское музицирование и пласт необрядовой музыки. Вышеприведенный семантический пучок значений слова *народный* не соотносится с глубиной, сложностью, изысканностью, рафинированностью этого пласта традиционной музыкальной культуры казахов. В музыковедческой литературе 70-х годов XX в. на русском языке вместо термина *народный* стал употребляться термин *традиционный*: *казахская традиционная музыка, традиционный кюй, традиционный кюйши-композитор*. Однако и сегодня слово *народный* продолжает активно употребляться в СМИ и в публицистических работах и нести груз присущих ему негативных коннотаций. Фразы *народный композитор Даулеткерей; вечер, посвященный памяти народного композитора Курмангазы* прочно вошли в состав социально-политической и общекультурной лексики.

В настоящее время в общественном сознании профессиональная музыка еще продолжает ассоциироваться с такими жанрами, как симфония, концерт, соната, квартет, романс и т.д., а исконно традиционные профессиональные виды творчества казахской культуры *ән, күй, жыр* продолжают называть народной музыкой.

Как отмечали выше, первоначальным значением термина *народный* было значение ‘казахский’. Оно служило рабочим инструментом русскоязычной политической и творческой элиты, которая, приехав строить в Казахстане «новую социалистическую культуру», должна была обозначить ту музыку, с которой она встретилась на месте. Знакомство с «почвой», на которой они должны были создавать новую музыку, происходило при посредстве профессионалов устной традиции – салов, серi, акынов, әнші, жырау, которые на первом этапе в наскоро изобретаемом русском терминологическом аппарате, были названы *музыкантами-самородками*, а позже – *народными композиторами*.

Существование народных музыкантов, у которых были десятки собственных произведений, кюев, требовало обозначения этой категории традиционных музыкальных деятелей. Их стали обозначать словосочетанием *народный композитор,*и сочетанием слов *народный композитор и певец* в том случае, если речь шла о салах и сере – профессионалах песенной традиции. В казахской музыковедческой терминологии профессиональный пласт традиционной музыки обозначается термином *дәстүр*: *жырау дәстүрі, акын дәстүрі, сал-дәстүрі*, тогда как фольклорные песни, обрядовые и необрядовые, имеют жанровые обозначения, к которым термин *дәстүр* не применяется: *жоқтау, жылау, дауыс, сыңсу, қоштасу, қайым өлен, қара өлен*.

Правомерно говорить о фольклоре как о традиционном пласте культуры, существовавшем в кочевом казахском обществе вплоть до XX в. без каких-либо трансформаций, синхронно с профессиональным искусством. В казахской терминологии определения *халық әні, халық күйі, халық терме* допустимы при анонимном авторстве в профессиональном искусстве; фольклорные же жанры, как правило, имеют конкретные обозначения: *арнау, жарапазан, сыңсу, қоштасу, естірту, жоқтау* и т.д.

Терминология, действуя на социальную психологию, определила во многом отношение к традиционной казахской музыке. В контексте этой терминологической парадигмы сложился особый вектор отношений к «народной» музыке. Все жанры традиционной музыки, в том числе творения «народных» композиторов, стали считаться народными, т.е. фольклором.

Произведения Курмангазы, Даулеткерея, Ахан-сере, Биржана, Татимбета и др. – это народная музыка, т.е. фольклор, а не авторские произведения профессионалов устной традиции, любой композитор может и даже должен аранжировать их. Ведь не случайно была расхожей в музыкальных кругах фраза М.И. Глинки «Музыку создает народ, а мы, композиторы, аранжируем ее». И, как следствие, история современной казахской музыки письменной традиции началась с многочисленных «обработок» народной музыки.

Исследование традиционных музыкальных терминов обусловлено необходимостью восполнить знание о системе, отражающей жанровую специфику, многообразие инструментария, исполнителей, темповых градаций, громкостной динамики, ибо все они есть картина мира, отражаемая в музыке казахского народа. Изучение отдельного жанра в системе жанровых координат, инструментария, института исполнителей работает, в конечном счете, на познание и современное переосмысление традиционных музыкальных терминов, передачу константы древнейшего мироощущения, когда человек чувствовал органичность, нерасторжимость с окружающим миром.

Дошедшие до нас жанровые обозначения и их функциональная направленность говорят о богатейшем пласте духовной жизни народа, о многослойном характере его семантики, которая, с течением времени, развивались, трансформировались, как и сама культура. Сформировавшиеся в казахской культуре жанры подразделяются на фольклорные: *сыңсу, жұбату, қоштасу, естірту, жиырма бес, хат-өлең, өсиет, қара өлең*; инструментальные: *аңыз-күй, зар-күй, күй-толғау, жыр-күй, ақжелен, терiсқақпай, байжұма.* Столь же богата и дифференцирована область обозначения типов музыкальных деятелей: *бақсы, сал, серi, ақын, жырау, күйші, әнші*.

В 40-е годы XX в. таких профессиональных деятелей, как *күйші, әнші, ақын, жырау*, сочинявших и исполнявших свою музыку, в русском языке стали называть *композиторами*, что значительно сужает представление об их творческой деятельности, редуцируя пласт

исполнительства. Әнші и өленші стали называть *певцами*, при этом, совершенно не учитывая дифференциальные признаки творческой индивидуальности.

Әнші – чаще создатель мелодий, өленші – создатель текстов, при этом оба типа являются еще и исполнителями. Новые терминологические обозначения, накладываемые на традиционную сетку терминологических координат, отражали структуру русской культуры, и этим искажали первоначальную семантику, в которой отражалось мировидение народа.

В русской музыкальной культуре такой тип устного профессионала, как скоморохи, был искоренен во времена Ивана Грозного. Сейчас этот тип устных профессионалов называют *бардами* (у древних кельтов *bard* ‘поэт-певец’) [5,71].

Концептуальная картина мира формируется системой ключевых концептов, являющихся ключом к пониманию важных особенностей казахской культуры. Методика когнитивной интерпретации и моделирования содержания концепта позволила определить: 1) место исследуемого концепта в концептосфере казахского народа; 2) роль концепта как моделируемой языковыми средствами единицы в формировании национального когнитивного сознания; 3) состав языковых средств, репрезентирующих концепт; 4) семантику этих единиц (слов, словосочетаний, текстов).

Анализируя значения базовых концептов казахской культуры, являющихся опорными точками менталитета казахского народа, не имеющих аналогов в других языках, мы постигаем значение предметно-смыслового содержания видения мира казахов. В основе традиционных музыкальных понятий лежит образность, во многом адекватная космосу, вселенной, отраженная в многоплановых связях с внешним миром. Являясь эталоном универсальности, традиционные музыкальные понятия, реконструирует мир в ценности. Рассмотренные нами традиционные музыкальные термины представляют целостную модель казахской музыки и музыкальных произведений. Вне сомнений, изучение представлений народа о созданных им произведениях является одним из путей постижения традиционных музыкальных понятий.

Традиционные музыкальные понятия, обладающие системной организацией, богатством выразительных средств, отражают многообразие мира кочевника в его сложных, тонких и глубоких проявлениях, динамические и изобразительные аспекты музыкальной картины мира. Сложившись в глубокой древности, они эволюционировали вместе с народом, наполняясь реалиями нового исторического и социального опыта. Все отчетливее осознается, что без учета традиционных музыкальных понятий теоретическое знание рискует быть не только неполным, искаженным. Особые сложности, возникающие перед музыковедческой терминологией, обусловлены не только специфичностью звукового материала, но и более глубинными причинами, связанными с различием традиционных звуковых представлений, основывающихся на разных мировоззренческих концепциях, на основополагающих принципах звукового моделирования, определившего тип музыкальной цивилизации.

Основанный на традиционных музыкальных понятиях самобытный и универсальный концепт способен хранить мудрость столетий. За каждым лингвокультурным концептом стоит определенная культурно-историческая значимость, экспрессивность, оценочность. Лингвокультурные концепты характеризуются этнокультурной маркированностью, культурно-исторической значимостью, информативностью, своим познавательным, прецедентным характером.

Основное направление эволюции музыковедческого термина – это переход от обозначений конкретных предметов к терминам, насыщенным специфическим музыкальным содержанием.

При анализе традиционных музыкальных понятий особое внимание мы уделяли выявлению этапов переосмысления значений слова – знака концепта: утрате старых смыслов, приобретению новых коннотаций, возникших в разное историческое время, актуализирующих разные или одинаковые смысловые оттенки. Анализ соотношения лингвокультурологического концепта с языком, сознанием и культурой позволил проникнуть в один из самых сокровенных уголков казахской культуры – языковое сознание казахского народа.

Этапы развития и эволюция традиционных музыкальных понятий схематизированы следующим образом.

Концепт	картина мира →	обыденное, архаичное сознание,
↓	↓	традиционное сознание
		↓
Слово	языковая картина мира	языковое сознание
↓	↓	↓
термин →	научная картина мира →	научное сознание

Рисунок 1 – Развитие традиционных музыкальных понятий

Изучение картины мира приблизило нас к трудноуловимому, но вполне реальному феномену, именуемому «национальным духом», отражающему духовный мир народа от элементарных ощущений до высших побуждений к сложной интеллектуальной деятельности. Мы определяем обыденное, архаичное сознание как особую стратегию освоения мира, научную картину мира – как некую систему, воспроизводящую современное научное мировоззрение. Причем само формирование научной картины мира представляет собой континуум последовательных переходов от «наивной» к научной картине мира, обусловливающий многомерность сознания носителя языка.

Оценка глубины и понимания смыслов музыкальных терминов невозможна без знания казахской традиционной музыки и стиля мышления. Музыканты-профессионалы, создатели инструментальных и песенных шедевров, вобравшие опыт нескольких поколений, внесли свой вклад в традиционную музыку и музыкальный язык. Музыкальные явления и закономерности обозначались в народе многозначными, одновременно простыми и ясными для каждого понятиями, заимствованными из предметного окружения. В этом отношении кюй является одним из наиболее ярчайших примеров казахской инструментальной музыки, репрезентирующим сложную историческую жизнь традиционной жанровой системы.

Особый интерес представляют изменения внутренней этнокультурной семантики лексемы *кюй*, выражающей не просто художественно-эстетические формы проявления музыкального жанра, но и мироощущение, мировидение народа.

Базовое значение лексемы *кюй* ‘состояние’ фиксирует одно из сущностных проявлений мира, данного в ощущениях человеку. Состояние – есть важнейшая категория традиционного миропонимания. Состояние – это та данность, в которой предстает и раскрывается сознанию сущность мира. Отражение различных состояний в инструментальной музыке, представляющей собой энциклопедию образно-эмоциональной жизни народа, трансформировало внутрикультурное значение лексемы *кюй* ‘пьеса для музыкального инструмента’, тогда как для инокультурного слушателя *кюй* – это, прежде всего, пьеса для домбры. Связь музыкального термина *кюй* с мировоззренческой категорией состояние отражает древнюю сущность музыки тюрков, заключающуюся в ощущении бытия как потока божественных состояний, чистым проводником которых является музыка [4].

«Казахские бытовые выражения *күйлі жағдай қалай* (как дела? – обращение к человеку), *ауа райы күйі* (состояние погоды – обращение к внешнему миру) сохранили до наших дней универсализм этой древней категории, объединяющей микро- и макрокосмос» [4]. В кюе образное мышление выражается не в модусе развития и процессуальности, а как состояние души.

Основное направление эволюции музыковедческого термина – это переход от обозначений конкретных предметов к терминам, наделенным специфическим музыкальным содержанием. Ср. традиционные музыкальные термины: *бас* ‘головка инструмента’, *мойын* ‘шейка, гриф домбры’, *қақпақ ауыз* ‘рот-отверстие на верхней деке’; терминологические ФС: *домбраның тамырын ұстау* ‘проверить пульс струн’, *тиек* ‘подструнник, регулятор, индикатор чистоты звучания струн домбры’, *құлақтар* ‘уши’, ‘два колка для закрутки, настройки струн’ [3, с.44].

Так, в лексеме, обозначающей часть кюя, легко обнаруживаются те значения, которые присущи этому слову при его функционировании в общелитературном языке, – ‘звено, сустав’. Б. Аманов пишет: «Лексемы *бас, орта, кеуде, аяқ, сағa* (‘голова, середина, грудь, подножье’) воспринимаются в контексте кюя как «начало», «продолжение», «высшая точка развития» [1,71].

Исследование традиционных музыкальных понятий служит подтверждением тому, что

изучение народной лексики до сих пор чрезвычайно актуально и в плане поиска адекватных обозначений, и в плане возрождения прежнего статуса этих понятий, их внедрения в научный аппарат музыковедов. В целом мы наблюдаем обогащение русской, интернациональной научной терминологии составляющими казахской терминосистемы.

Решение этой проблемы, предполагает необходимость рассмотрения лингвокультурологических концептов. Для многих традиционных музыкальных понятий характерны эмпирическая конкретность, многозначность. Такой подход позволит выйти на многослойную и многоуровневую систему музыкальных обозначений, объединенных в многообразное целое в контексте мировоззренческих и концептуальных обобщений понятийно-категориальных норм и представлений тюркоязычных музыкальных культур о языке музыки.

Рассмотрим концепт *КЮЙ*. Кюй, имеющий культурно-историческую информацию, на протяжении веков эволюционировал от синкретической словесно-музыкальной формы музицирования *күй-әңгіме*, где преобладало слово, до превращения его в форму чисто музыкальную, но предваряемую обязательным словесным вступлением перед исполнением. Данный процесс отражает отдельные семантические изменения в этом жанре в сторону усиления в нем музыкального начала. В современном русскоязычном музыкознании обе формы кюя – древняя *күй әңгіме* и более поздняя – *кюй* – обозначаются одним термином *кюй*. Под влиянием европейской музыкально-теоретической картины мира произошло сужение значения термина, так как в системе европейских жанров отсутствует вербально-инструментальный жанр – рассказ с музыкой, который в 70-е годы XX в. в музыкознании был дифференцированно обозначен как *кюй с легендой, кюй-легенда*[4].

Концепт	мифологическая картина	сакральное сознание
СОСТОЯНИЕ МИРА →	мира →	↓
↓	↓	
слово *кюй* →	Языковая картина мира →	языковое сознание
↓	↓	↓
термин *кюй-әңгіме* – вербально-инструментальный жанр →	картина мира музыки →	художественно-синкретическое сознание
↓	↓	↓
термин *кюй* – инструментальный жанр →	европейская музыкально-теоретическая картина мира	научное сознание

Рисунок 2 – Изменения, происходящие с жанром кюй и термином *кюй*

Как говорилось выше, термины формообразования в кюе восходят к мифологической картине мира и связаны с мифологической горой или с телом человека. Антроморфные лексемы *бас* ‘голова, начало’, ‘главный, основной’ воспринимаются в контексте *кюя* как ‘начало’, ‘продолжение’, ‘высшая точка музыкального развития’.

Рассматривая сложившуюся в музыкальной культуре казахов традиционную систему музыкальных терминов, отражающих композиционную структуру домбровых кюев, мы пришли к выводу, что они и есть первооснова систематизации музыкального материала, созданная самими народом, – «народная теория» (термин Б. Аманова [1]), поражающая точностью категориального аппарата и отражающая сущностные особенности древнейшей музыкальной культуры.

Каждый народ создает в своем мире особое мировоззрение в соответствии со всеми склонностями, жизненными обстоятельствами и историей. Способность к терминотворчеству заложена в духе народа, поражает «исключительная яркость и наглядность представлений, глубина проникновения в суть понятия, способность сразу схватывать в нем характерный признак, живость и творческая сила воображения, включение к правильно понятой гармонии и ритма в звуках» [2,51]. «Народная теория» является носителем творческой энергии народа и служит одним из национально-специфических средств освоения мира.

Способные хранить «следы далеких эпох», в «народной теории» запечатлены следы практически всех значимых сменяющих друг друга в истории толкований мира человеком, для нее характерна историческая стойкость и внутренняя защищенность от влияния времени.

Обширная область народной теории музыки только приоткрыта исследователями, но для нас важно то, что ученые доказали наличие устной теории музыки, правила которой

исполнялись не менее строго, чем правила письменных теоретических трактатов европейской музыки.

Литература:

1.Аманов Б.Ж. Композиционная терминология домбровых кюев// Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. С.25-38.
2.Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. 397 с.
3.Жузбасов К. Домбра – старинный казахский музыкальный инструмент// Известия АН Каз.ССР. Серия филологическая. – 1986. – № 2. – С.4-9.
4.Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка.Алматы, 2002. 114 с.
5.Новый словарь иностранных слов. – Мн.: Современный литератор, 2005. 1088с.

Yeleugozhina Zhannat

THE POPULAR ART OF THE SONG AS THE REFLECTION OF A FUND MUSICAL AND NATIONAL LEXICOLOGY

Елеугожина Ж.Б.

НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ФОНДА НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ

Вторая половина XIX века - один из ярчайших периодов в истории казахской традиционной музыки. Это время ознаменовано бурным расцветом народно-профессиональной песни, поиском новых направлений и форм развития. Этот поистине «золотой век», когда в полном объеме расцвела лирика «соловьев столетий», тесно связан с песенно-поэтическим творчеством великого поэта и просветителя Абая Кунанбаева, народно- профессиональным искусством Биржан-сала, Акана-серi, Жаяу Мусы, Мухита, Асета.

Двадцатый век стал для Казахстана временем тяжелейших испытаний, а период 1920-1940г.г. - одним из наиболее противоречивых времен в истории и культуре. С одной стороны, буквально за два-три послереволюционных десятилетия, в Казахстане был разрушен многовековой уклад жизни людей с его мировосприятием и система духовных ценностей. С другой стороны, именно в эти годы Казахстан входит в орбиту современной цивилизации, в культуре формируется профессиональная композиторская школа письменной традиции, в русле которой возникают музыкальные произведения, синтезирующие национальные и общеевропейские стилевые черты. Этот период сопряжен с глобальными общественно-историческими потрясениями в Казахстане. Страна находилась в тяжелейших исторических, политических и экономических условиях.

Носители народно-профессиональной культуры, да и сама она были поставлены на грань исчезновения. Была принята политическая установка: приблизить музыкальную культуру Казахстана к европейской.

Интенсивность развития внутри и межкультурных процессов, происходивших в первую половину XX века, привела к формированию на базе национальной песенной традиции особых типов художников. Вместе с тем, к началу 1920г. культурная среда Казахстана еще сохраняла большое количество музыкантов старого типа, прошедших традиционную школу обучения. Многие из них продолжали творить в русле народно-профессиональной культуры, однако, за исключением единичных случаев, их произведения и исполнительское искусство не получали необходимых моральных и материальных стимулов к дальнейшему развитию.

Чтобы быть востребованными в условиях новых общественных идеалов, музыканты были вынуждены адаптироваться к новому социальному контексту и стать «частью» советской культуры. В этот период выдвинулись имена композиторов, таких как Кенен Азербаев, Манарбек Ержанов, Косымжан Бабаков и другие. Что же касается традиционных жанров и тем, то в начале XX века в развитии народно-профессиональной песни / и кюя, и жыра - эпического творчества/ происходит спад.

На смену им, продолжая традиции национальной песенной культуры, приходит самодеятельная песня.

Самодеятельные песни – это духовное богатство народа, которое корнями уходит в глубь веков, к истокам культуры. Этот жанр музыкального творчества живет и развивается в народе, обогащаясь новыми именами и придавая новые оттенки казахской музыкальной культуре.

Естественной почвой, породившей явление самодеятельного творчества, стала национальная среда.

Самодеятельное творчество в Казахстане - это специфическая область духовной культуры общества. Оно развивается как устная традиция, но учитывает при этом достижения устной и письменной культуры.

Современное песенное творчество любителей объединяет в себе композиторов различного художественного уровня, творческой ориентации, проживающих в различных регионах Казахстана.

Говоря о развитии музыкальной культуры в нашем Восточно-Казахстанском регионе, а конкретно, г. Семей, то наш город является одним из духовных и культурных центров республики. Не случайно его так и называют «духовным зеркалом Казахстана».

Эта земля, подарившая миру великих Абая, Шакарима, Мухтара Ауэзова. Помимо них рождены на земле Абая Асет Найманбаев, Амре Кашаубаев, Иса Байзаков. Но есть еще ряд имен, такие, как Турсынгазы Рахимов, Болат Сыбанов, Бекен Жамакаев, которые также заслужили любовь народных масс, хотя и не являются профессиональными музыкантами. Это самодеятельные авторы г.Семей. Большой популярностью пользуются песни наших земляков « Сәби болғым келеді», «Дариға, домбырамды берші маған» Т. Рахимова, «Таң самалы», «Жайна, Семей» Б. Сыбанова, «Ертіс вальсі», ”Махаббат вальсі» Б. Жамакаева.

В данной работе хотелось бы ознакомить читателя с творчеством одного из талантливых и одаренных представителей музыкальной *когорты* г.Семей Т. Рахимова.

Песни Т. Рахимова широко популярны в казахоязычной среде не только нашего, Восточно-Казахстанского региона, но и далеко за его пределами. Народ любит и почитает Турсынгазы, потому что он является подлинным носителем традиций песенного искусства казахского народа.В его репертуаре не только песни, потерявшие за дымкой времени имена своих талантливых создателей, и песни современных профессиональных композиторов, но и собственные, авторские произведения. Исполнительский талант Т.Рахимова позволяет ему донести до слушателя сочинения самого различного образного, художественного содержания:и глубоко сосредоточенное раздумье толгау, и открыто эмоциональную лирику; искрящиеся юмором шуточные песни и мудрость назиданий.

Благодатной почвой, на которой вырос талант Т.Рахимова, стало творчество выдающихся композиторов 19 века - Биржана, Ахана, Жаяу Мусы. На их творчестве он учился, под их влиянием формировалось его творчество. Особое место здесь занимает творчество Абая.

В том регионе, где родился и живет Турсынгазы (Село Тарбагатай Аягузского района Восточно-Казахстанской области), без преувеличения, существует своеобразный «культ» великого поэта, просветителя, мыслителя, автора всеми любимых песен Абая.

Становление Турсынгазы Рахимова проходило на фоне всего лучшего из наследия народных композиторов, поэтов и певцов. И, бесспорно, именно такая благодатная среда, окружавшая маленького Турсынгазы, сформировала его как творческого человека, как певца, а позднее и как композитора.

Т. Рахимов - исполнитель не только собственных песен, но и песен народно-профессиональных композиторов, при этом он искусно корректирует напев оригинала под свой голос. Он - певец не просто обладающий красивым, приятным, богатым оттенками голосом, но и прекрасно им владеющий. Турсынгазы поет как актер, полностью перевоплощаясь в своих героев, тончайшими интонациями, жестом, пластикой передавая мир их душевных переживаний. Неизменным успехом увенчиваются исполнение песен Т. Рахимова на концертах.

В 1992 году Т. Рахимову за выдающиеся достижения в развитии казахской музыкальной культуры было заслуженно присвоено звание «Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген Мәдениет қайраткері». Но главная награда, - считает Турсынгазы, заключается в долгой жизни его песен.

В 1994 году опубликован первый песенный сборник Т. Рахимова под названием «Сәби болғым келеді». В него в него вошли 26 песен автора. В этом же году Турсынгазы получил приглашение в КНР. Его выступления в г. Урумчи вошли в «Золотой фонд» казахского музыкального наследия в Китае.

В 2003 году Турсынгазы Толеубаевич повторно выезжает по приглашению в Китай.

В 2004году был опубликован второй песенный сборник - «Нені аңсаймын?..» В него вошли 40 песен автора, также они содержат воспоминания и пожелания близких ему людей, посвященные Т. Рахимову.

В настоящее время ни одно мероприятие городского, областного масштаба не проходит без участия Турсынгазы Рахимова. Кроме того, он постоянно выезжает с концертами по Республике. Неоднократно в г.Алматы, Астане проводились отчетные концерты Турсынгазы Толеубаевича. Его выступления всегда увенчиваются огромным успехом.

Его пению свойственна четкая дикция, благодаря которой отлично воспринимается слушателями текст песен. Поет Турсынгазы увлеченно, восхищая слушателей мастерством и глубиной пения, тонко чувствуя и чутко выражая нюансы мелодии, передавая характер песни не только богатой интонацией, но и живейшей мимикой. Его песни задушевны, лиричны, напевны, логически завершены, глубоко отражают смысл поэтического текста, органично сливаясь с ним в унисон. Т. Рахимов способен необыкновенно заворожить слушателей. Своим исполнением песен он доказывает справедливость концепции учения о музыке академика Б. Асафьева, который писал: «Жизнь музыкального произведения – в исполнении, то есть в раскрытии его замысла через интонирование для слушателей».

Авторский почерк певца, его стремление придать своим песням эмоционально-образную целостность через мелодико-интонационное, метроритмические средства выражения, чаще всего опираются на традиционные принципы народного музыкального мышления. В творчестве Турсынгазы обнаруживается тенденция глубокого синтеза индивидуальных и наиболее характерных стилевых особенностей песенной культуры казахского народа. В песнях Турсынгазы элементы традиционного и современного выступают рельефно в ритмике, в интонации песен. Традиционное - современное образуется посредством перевоплощения прежнего, давно устоявшегося в новое и желанное в данный момент и привносит в новую среду черты собственного характера, и, следовательно, оказывает непосредственное влияние на формирование нового художественного образа, корректируя его по-своему.

Песни Т. Рахимова показывают, что он мастерски владеет речитативными и кантиленными видами мелодики, развивая ее путем поступенности, скачками, волнообразными и другими видами, тонко формируя художественное единство слова и мелодии. В местах, где автор чувствует, что словами не выразить глубину мысли текста и для этого мелодия требует дальнейшего развития, он мастерски вкрапливает в нее восклицания, распевы, не имеющие лексического значения. Исполненные на патетически развернутой энергичной мелодии, они приобретают эмоциональную силу.

Эти черты стиля песен Турсынгазы свидетельствуют, что он является ярким носителем традиций народно-песенного искусства, ибо эти черты характерны наиболее выдающимся образцам творчества многих народно-профессиональных композиторов и певцов.

Мы живем в переходный период, в эпоху возрождения национального искусства, в эпоху, полную противоречий, поэтому искусство, в том числе и музыка, соответственно реагирует на эти противоречия. В казахской музыке происходит очень много поисков, они следуют рядом, а иногда и друг против друга.

Чутко улавливая изменения в окружающей музыкальной действительности, впитывая в себя интонационные инновации, песни Т.Рахимова, безусловно, соответствуют требованиям массового восприятия. Турсынгазы, по-существу, является частью той среды, художественные потребности которой он удовлетворяет в своем творчестве. Художественная деятельность автора неразрывно связана с бытом, развивается в тех же социо--культурных условиях, в том же направлении, в котором формируются музыкальные интересы и потребности национального слушателя.

Причиной широкой популярности песен Турсынгазы Рахимова является то, что он сумел органично слить воедино особенности казахской традиционной и современной песни. Кроме того, благодаря тонкому чувству слова автор смог достигнуть единства поэтической и музыкальной образности, интонационной выразительности в передаче нюансов народного говора и национальной поэтической речи.

Осваивая традиционные принципы народного музыкального мышления, он творчески реализует их в своей мелодике, обновляет интонационную и ладовую структуры. Логичность и последовательность мелодического развития песен, ясность масштабно-тематических структур, разнообразие метроритма напевов способствовали широкому распространению их не только в Восточно-Казахстанском, но и в других регионах Казахстана.

На примере песенного творчества Турсынгазы Рахимова, думаю, видна актуальность изучения творчества самодеятельных авторов по отдельным регионам в условиях современной общественной, политической и культурной ситуации в стране.

Ведь в своем творчестве авторы самодеятельной песни реализуют то, что действительно необходимо и ценно для человека, что вызывает естественную потребность для полноценного осуществления жизнедеятельных функций, как отдельной личности, так и всей народной массы. Это дает возможность не только сохранить то художественное богатство, которое накоплено практикой развития народно-профессионального искусства, но и развивать его дальше, творчески обновляя и обогащая. Творчество самодеятельных авторов связано с определенной социальной психологией, с конкретной страной, с тем или иным историческим моментом. Социальная сторона художественного творчества проявляется и в том, что через художественный образ эти творцы ощущают связь с современниками и с прошлым своего народа, и таким образом, осуществляют связь поколений.

Прав Э. Алексеев, который, поднимая острые проблемы развития культуры, писал, что «в защите от разрушения нуждаются и такие стороны духовной культуры, как язык, обычай, музыкальные традиции и этнические нормы каждого народа»[2, 147].

Таким образом, изучение самодеятельного творчества по регионам открывает широкие перспективы для реализации теоретических идей, разрабатываемых музыкознанием, на практической деятельности общества в области музыкального искусства и позволяет поставить вопрос о развитии массового музыкального сознания, поскольку творчество любителей, пользуясь любовью масс, отражает формирование фонда национальной музыкальной лексики.

«Халқымның керегіне жарап жатсам, менде қандай арман бар. Барым да, базарым да осы әнім. Әніммен аз да болса ойды оятып, көңілдерді уата алсам мұратыма жеткенім».

«Если я буду способен служить своему народу, о чем еще я могу мечтать. Все мое богатство – это песня. И если мои песни хоть как-то пробудят мысль и утешат душу человека, я буду считать, что достиг своей цели в жизни». Эти слова автора раскрывают суть его творчества, всегда обращенного к своему народу.

Горячая любовь к музыкальному творчеству своего народа, глубокое понимание языка народной песни, тонкая прочувствованность природы казахского языка и изменений, происходящих в строе современной казахской поэзии, высокая требовательность к себе, - все это определяет выдающуюся ценность песенного творчества Турсынгазы.

Литература:

1.Абдрахман Г. Современное. самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре.-А.,2002

2.Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры.-М.,1988.

3.Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни. А.,2002

4.Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство Генезис и семантика -А.,2000

5.Ерзакович Б. песенная культура казахского народа -А.,1966.

6.Турекулов Н. Современный казахский фольклор-.,1982.

Kanguzhina Tokzhan

SOME ASPECTS OF THE CONCEPT IDEA ANTHROPOMOR

Кангужина Т.М.

О НЕКОТОРЫХ АНТРОПОМОРФИЧНЫХ АСПЕКТАХ КОНЦЕПТА МЫСЛЬ

Антропологическая парадигма знаний позволяет представить человека своеобразным микрокосмом, познающим и представляющим мир сквозь призму своей практической и теоретической деятельности. Одним из самых важных творений человечества является язык, и вся категоризация внешнего мира ориентирована на человека. Концептуализация внутреннего мира закладывается в языке, и поэтому концепт *мысль*, как и любой другой концепт внутреннего мира человека, может быть рассмотрен с точки зрения антропоморфных признаков (см. работы Пименовой М.В.).

На антропоморфизм *мысли* указывают примеры присоединения лексемы *человеческий* к репрезентантам концепта: *И снова буду писать – об умных книгах, о новых успехах человеческой мысли, о красоте и мире.* Андреев. Красный смех; *И за то уж им спасибо, что они с таким самоотвержением представляют из себя какой-то оселок, на котором пробуется мысль человеческая.* Писемский. Тысяча душ; *Когда мысль человеческая осуждается на бездействие, а действительное знание заменяется массою бесполезностей.* Салтыков-Щедрин. Пошехонская старина.

Человек отличается от других живых существ развитым сознанием. Поэтому свойство человека мыслить является его дифференцирующей характеристикой, отличающей его от животных и растений. Это ярко обозначено в знаменитом афоризме Р. Декарта: Cogito ergo sum (Мыслю – следовательно, существую). *Мысль* способна поглотить человека, стать его основным свойством: *Вы – человек мысли, рассудочный, теоретический, чуждый всякой стихийности.* Гиппиус. Сумерки духа; *Моисеенко был простой с виду, вдумчивый и серьезный, весь поглощенный своими мыслями человек.* Гарин-Михайловский. Гимназисты; *Он смотрел на развалину когда-то умного, чуткого, мыслящего, гордого своей мыслью человека, в котором бессильно погасала последняя искорка духа, и видел, какою жалкою является мечта о человеческом бессмертии*. Арцыбашев. У последней черты.

Мысль иногда описывается метонимически в виде конкретного человека, который придерживается определенных убеждений: *"Честная русская мысль" изображалась в виде господина средних лет, в очках, во фраке, в перчатках и – в кандалах (в настоящих кандалах). Под мышкой этой мысли был портфель с каким-то "делом".* Достоевский. Бесы.

У *мысли* выделен соматический (телесный) признак ‘лицо’: *Мысль о Санине не имела лица: было воспоминание о бешеной силе, о страшном наслаждении, в котором страдание сливалось с желанием еще большей, еще глубшей близости и минутами хотелось быть замученной до смерти.* Арцыбашев. Санин.

Признаков, свойственных человеку, в структуре концепта *мысль* встречается большое количество. Поэтому для удобства описания антропоморфные признаки разделены на четыре подгруппы: гендерные, социальные, эмоциональные, ментальные.

Антропоморфные признаки человека могут быть противопоставлены по гендерным характеристикам. В связи с этим появляются признаки, приписываемые женщинам или мужчинам, которые оказываются свойственными концепту *мысль*.

Рациональная и эмоциональная сферы в сознании человека делятся на мужскую, рациональную, и эмоциональную, – в большинстве случаев свойственную женщинам. Подобная установка утвердилась в виде предвзятого мнения: *...у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины.* Чернышевский. Что делать? Мужская *мысль* чаще всего воспринимается как более серьезная и основательная: *...Я буду говорить вам совершенно* ***мужские мысли*** *о том, как мы будем жить.* Чернышевский. Что делать?; *В вашей натуре, Вера Павловна, так мало женственности, что, вероятно, вы выскажете совершенно мужские мысли.* Чернышевский. Что делать?

Признак социального статуса содержится в конструкции *мужицкие мыслишки*: *Ненавидели мужики этого самого пана гетмана, как бешеную собаку, – и мужицкие мыслишки о том, что никакой этой панской сволочной реформы не нужно, а нужна та вечная, чаемая мужицкая реформа.* Булгаков. Белая гвардия.

Женские же *мысли* воспринимаются как менее глубокие, «правильные»: *Позвольте! – закричал он. – Это не женские мысли! Это говорил мужчина.* Зайцев. Голубая звезда. *Верочка бросила глупые, неопытные девические мысли и поскорее покончила венчаньем дело с Михаилом Иванычем.* Чернышевский. Что делать?; *Нет, этого она не может думать, не хочет; нет, это все дурные мысли такие пришли, бабкины мысли: разве она не знает, что совсем особенный Петр?* Белый. Серебряный голубь. Признак ‘девичий’ *мысль* может быть представлен метонимически: *Он пел любовь, любви послушный / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна...* Пушкин. Евгений Онегин.

Иногда способность женщины мыслить трактуется как отклонение от «нормы»: *Это – не только чувствующая, это мыслящая девушка... глубокая натура...* Гончаров. Обыкновенная история.

Но несмотря на то, что мыслительная способность чаще воспринимается как свойственная мужчине, в языке существительное «мысль» закреплено в женском роде. Это позволило Л. Андрееву употребить обращение к *мысли*, как женщине: *Итак – к порядку, джентльмены-факты и* ***леди-мысли!*** Андреев. Дневник Сатаны.

Среди многих, присущих человеку, характеристик наиболее показательными выступают социальные. Социальная метафорическая система «объединяет метафоры, репрезентирующие непредметный мир как определенную социальную модель, связанную с жизнью человека в обществе с различными типами его профессиональной деятельности» (Балашова 1998: 165).

Признак ‘свобода’ является показательным для социального поведения человека, он содержится в структуре концепта *мысль*: *Он привык к мелкому довольству, к Wohlbehaben 117, к покою и, переходя из своего кабинета в Prunkzimmer 118 или спальню, жертвует халату, покою и кухне свободную мысль свою.* Герцен. Былое и думы; *Точно снимет ношу с плеч и с головы, даст свободу дыханию, чувству, мысли...* Гончаров. Фрегат «Паллада». Признак ‘свобода’ может быть репрезентирован в языке через признак ‘воля’ (как внутренней свободы человека): *...Дать волю речи, слезам, мысли, желчи*. Герцен. Былое и думы. ‘Свободными’ считаются *мысли* независимые, они часто в языке имеют положительную коннотацию.

В словообразовательном гнезде слова «мысль» содержится дериват *свободомыслящий,* а также *вольномыслящий.* Свободомыслящий и вольномыслящий человек часто характеризуется скептическим, отрицательным отношением к существующим порядкам: *Монархически настроенные русские дворяне называли якобинцами всех, кого можно было заподозрить в политическом свободомыслии.* Грибоедов. Приложения «Горе от ума»; *«Знаем мы вашу братью, вольномыслящих дворянчиков!»* Бестужев. Страшное гаданье.

Мысль может не иметь свободы, быть в подчинении, в таком случае она имеет отрицательную оценку, так как возможность мыслить свободно очень важна для человека: *Прошел еще один год в тяжком оцепенении горя, и когда люди очнулись и взглянули вокруг себя – над всеми мыслями и жизнью их господствовал страшный образ идиота*. Андреев. Жизнь Василия Фивейского. В связи с чем *мысль* может представляться лакеем: *...лакейство мысли...* Достоевский. Бесы. *Мысль* сама может выступать субъектом, ущемляющим свободу: *Одна безвыходная мысль тиранила: надо как-нибудь устроить, надо!* Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы.

Поведение *мысли* может быть описано как ‘смелое’. Признак ‘смелость’ довольно часто актуализируется в языке, что указывает на его важность в структуре концепта: *В голове ее образовалась довольно смелая мысль: она вздумала выйти замуж за Павла, когда он кончит курс.* Писемский. Тюфяк; *Поклонник Баха и Генделя, знаток своего дела, одаренный живым воображением и той смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени.* Тургенев. Дворянское гнездо; *Пропасть лежит между теоретическим отрицанием и сомнением, переходящим в поведение; мысль смела, язык дерзок, он легко произносит слова, которых сердце боится.* Герцен. Былое и думы; *Долгие беседы, жуткие, жгучие, – поток новых мыслей, смелых, злых...* Сологуб. Тяжелые сны.

Как и человеку, *мысли* свойственна ‘самостоятельность’: *Рабское поклонение авторитетам и отсутствие потребности к самостоятельности мысли.* Чехов. Скучная история;

мысль можно воспитать: *Без естественных наук нет спасения современному человеку, без этой здоровой пищи, без этого строгого воспитания мысли фактами, без этой близости к окружающей нас жизни*. Герцен. Былое и думы; *Скажу кратко: как тихие дни, проведенные за книгами с милым Фридрихом, воспитали мою мысль, так тревожные годы странствий закалили на огне испытаний мою волю и дали мне самое драгоценное качество мужчины: веру в себя.* Брюсов. Огненный ангел;

дать ‘образование’: *Облобызал я прах ног его, мысленно, ибо взаправду не дозволили бы, бывши сановником и человеком новых государственных и образованных мыслей.* Достоевский. Преступление и наказание.

Среди социальных признаков концепта *мысль* яркими являются признаки поведения – ‘доброта’ и ‘враждебность’, которые входят в разряд социальных из-за направленности действия на других. Структуру концепта *мысль* в русской наивной картине внутреннего мира формирует признак ‘доброта’: *Вы злой переводчик добрых мыслей.* Бестужев. Испытание; *…добрых мыслей, благих начинаний!* Достоевский. Преступление и наказание; *...для чего было умирать этому ангелу – Лизе, которая не только не сделала какого-нибудь зла человеку, но никогда, кроме добрых мыслей, не имела в своей душе.* Толстой. Война и мир. *Мысль* может быть добродетельной: *Те добродетельные мысли, которые мы в беседах перебирали с обожаемым другом моим Дмитрием, чудесным Митей, как я сам с собою шепотом иногда называл его, еще нравились только моему уму, а не чувству.* Толстой. Юность.

В группу отрицательно оцениваемых признаков концепта *мысль* входит признак ‘враждебность’: *В этих враждебных мыслях поскакал он в дом прежнего друга, чтобы излить на него всю желчь своего негодования.* Бестужев. Испытание.

К социальным признакам концепта *мысль* относится ‘благородство’ (как признак происхождения), он предполагает положительное качество от рождения: *По крайней мере проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль*. Достоевский. Бесы; *Он считал их бесконечно ниже себя, и именно эта простодушная и благородная мысль и порождала в нем его удивительно милую развязность.* Достоевский. Идиот; *Но этого мало: либерал не только благородно мыслил, но и рвался благое дело делать.* Салтыков-Щедрин. Либерал; *Он любовался решительно всем: хорошей погодой, хорошими стихами (и сам их писал), красивыми женщинами и благородными мыслями*. Тынянов. Кюхля. В группу положительных социальных признаков концепта *мысль* входит ‘благоразумие’: *Покуда все эти благоразумные мысли смиряли чувство злобы в душе Калиновича, около него раздался голос хозяйки*. Писемский. Тысяча душ.

В языке у концепта *мысль* выделяются социальные признаки ‘бедность’ и ‘богатство’: *Мое сердце онемело, оно умерло, и нет ему новой жизни, но мысль – еще живая, еще борющаяся, когда-то сильная, как изиономиям вдохновенный и гордый вид*. Тэффи. Публика.

Среди признаков занятий в структуре концепта *мысль* довольно часто объективируется признак ‘игры’: *Потом… в письме вашем играют мысль, чувство…* Гончаров. Обломов; *Он изучал в ее лице игру мыслей и чувств, возбуждаемых беседами, повествованиями и музыкой*. Мережковский. Воскресшие боги (Леонардо Да Винчи); *Но никогда не «играла мысль» об их страдании.* Розанов. Опавшие листья. ‘Игра’ может разворачиваться и во внутреннем пространстве, образуемом *мыслью*: *…играть мысленно в счастье и волноваться, заглядывая в будущую перспективу своей домашней, мирной жизни, где будет сиять Ольга, – и все засияет около нее*. Гончаров. Обломов. Признак игры реализуется с помощью прилагательного *игривый*, указывающего на характер *мысли*: *Иные, видевшие в его глазСамсон, а теперь беззащитная и слабая, как дитя, – мне жаль ее, мою бедную мысль*. Андреев. Красный смех; *Но бедна мысль нищих, слово их слабо, разум смутен – они неспособны самостоятельно сложить два раза по два.* Арцыбашев. О Толстом; *Какие богатые мысли!* Карамзин. Письма русского путешественника.

В структуре концепта *мысль* отмечены признаки занятий, среди них социальный признак ‘труд’: *Педанты, которые каплями пота и одышкой измеряют труд мысли, усомнятся в этом…* Герцен. Былое и думы; *Это была мучительная неправда, но это был единственный, последний результат вековых трудов мысли человеческой в этом направлении.* Толстой. Анна Каренина. Признак ‘труд’ в действиях *мысли* может выражаться разнообразными описательными средствами. Самыми частотными из них являются лексемы «работа», «работает»: *Другому дорога объективная истина, у него мысль работает*. Герцен. Былое и думы; *Она была во мне, и вместе с тем должно было пройти таинственное действие времени, чтобы внезапное стало доступно работе мысли.* Грин. Бегущая по волнам; *…напряженная работа мысли придавала их фах что-то задумчивое и угрюмое, случалось, вдруг поражались внезапным смехом его, свидетельствовавшим о веселых и игривых мыслях, бывших в нем именно в то время, когда он смотрел с такою угрюмостью*. Достоевский. Братья Карамазовы; *А я утверждаю, что у него оттого такие игривые мысли, что он теперь влюблен*. Достоевский. Идиот.

Репрезентирован в языке и социальный признак ‘лень’: *Ее риторика, ленивая мораль, вздорные, ленивые мысли о погибели мира – все это мне глубоко ненавистно.* Чехов. Дядя Ваня.

Совокупность *мыслей* осмысливается в понятиях, применимых к сообществу людей. В связи с этим возникает признак ‘толпы’ в структуре концепта *мысль*: *Мысли его толпятся около этой милостыньки, которая представляется ему неизбежным выходом.* Гарин-Михайловский. Детство Тёмы; *Пусть там проходит только две обозначившихся, наконец, среди толчеи мыслей извилины – след тягостного двоения одной мысли, одного мучительного вопроса об оправдании жизни*. Анненский. Вторая книга отражений. Или признак ‘хор’: *Хор мыслей пролетел и утих.* Грин. Бегущая по волнам.

Omarova Almira

RELIGIOUS IMAGES OF TENGRIANITY

Омарова А.Е.

ТӘҢІРШІЛДІКТІҢ ДІНИ БЕЙНЕЛЕРІ

Қазақстанды мекендегендердің және жалпы барлық түркілердің алғашқы тарихи діни ағымы тәңіршілдік болды. Ол өз кезегінде қоршаған ортаға деген қатынастан туындап және Жоғарғы, Орта және Төменгі әлемдерге бөлінді. Ерекше мәнге тәңіршілдіктің жоғарғы әлемі ие болды, өйткені мұнда аспан шыңдарында аспан аттары мен аспан арбаларын мінген аспан адамдары мекен етті және оларға табыну міндет болды. «Аспанда туғандар» жерге түсіп, мұнда оларға қаған деген титулдар беріліп, жоғарғы билікті қолдарына алды, яғни олар елді басқаратын болды, оған Тәңірдің билік еткені негіз болды.

Ортаңғы әлем бұл – адамдардың Жердегі өмірі, мұнда Су ағады, осыдан Жер-Суға табыну пайда болды, сондықтан олар табыну объектілеріне айналды. Ортаңғы әлем Жоғарғы әлемге тәуелді, сәйкесінше Жер-Су толығымен Тәңірге тәуелді. Мұндай бағынудың нәтижесінде құдайлардың иерархиясы пайда болды, оларға әрдайым ризашылық білдіріп отыру керек: себебі аспаннан жауын шашып және жер құнарланады, жер өз кезегінде адамға тамақ береді, ал су болса оның шөлін қандырады – осының барлығы жинақталып шын мәнінде адамның өмір сүруінің қайнар көздерін қалыптастырады. Бұл рахым құдайлар-қорғаушылар аштықтан және түрлі апаттардан сақтайды. Ризашылық білдіру инстинкті адамдарды қоршағанның бәріне: ормандар мен алқаптар, өзендер мен таулар, ағаштар, барлық тіршілікті құдайландыруға әкеледі. Бірақ адамдар ең бастысы Аспанға, Жерге, Суға және солардың ішінде Тәңірге табынатын, сондықтан түріктердің алғашқы дүниетанымы тәңіршілдік деп аталады.

В.В. Бартольд айткандай: «Для понимания психологии народа было бы важно знать его религиозные верования...Говорится о культе неба и земли, причем иногда употребляется выражение «турецкое небо» и «турецкое вода». Одно и то же слово «тәңір» обозначает небо в материальном смысле, и небо как божество из этих мест, где говорится о земле и воде (ар суб), тоже можно вывести заключение, что имеется ввиду земля как единое божество, а не как собрание духов земли». [1, 427].

Түріктердің әлемді түсінулерінің ерекшелігі Аспанға құдайлық сипатын беру болды, түріктер оған жоғарғы құдай ретінде қарады және одан жоғары басқа ешкім жоқ, сондықтан олар тау шыңын Хан – Тәңірі деп атады. Түрік-көшпенділер мен малшылардың өмірлерінің ерекшеліктері әрдайым аспанды бақылаумен болды, себебі аспан арқылы жердегі дұрыс бағыт-бағдар анықталып отырды. Көкжиекті әрдайым бақылап отырудың көмегімен дала тұрғындары өздерінің көшіп-қонулары үшін ыңғайлы маршруттар жасап алып жүрді. Аспан – Тәңірі – бір уақытта құдай да, шындық та, бірлікті білдіретін символ.

Ежелгі қазақтар тәжірибе қажеттіліктері үшін әрдайым көкжиек тұсын, шырақтардың орналасуын бақылап отырған. Кешкі уақытта алдымен Шолпан (Венера) жарық жұлдызы шығатын, ол малшыларға малды ашық қораға қайта айдап әкелу керек екендігін білдіретін белгі болды. Көшіп-қонып жүрген кезде қырды мекендегендер солтүстіктегі Темір қазықтың және Жеті қарақшының орналасуы бойынша бағыт-бағдарды жүргізіп отырды.

Көшпенділердің санасында Шолпан жұлдызы ерекше мәнде болды: ежелгі қойшылар бұл жұлдызды әлі дүниеге келмеген сәбилердің мекені деп білді.

Сонымен қатар Жоғарғы әлемге құдайлық сипат беру Аймен де байланысты болды, ол малшыларда бүкіл әлемнің қожайыны ретінде саналды. Осы кейіпке ай толы болған кезде және оның үстінде қара дақтар пайда болып ол кәрі кемпірге ұқсап тұрғанда сәйкес болды.

Жер мен судың ортаңғы әлемінде Алтай дәріптелді. Қазақ аңыздарында Жер-Суға құдайлық сипат беру прототүріктердің Алтай тауларынан шыққан кезден басталады. Алтай Жер-Судың қазақтар арасында жерлерді өзара бөлісіп алған рулардың ата-бабаларының рухтарымен кездесетін орны болды. Алтай үшін тәңіршілдіктің мәні аса зор болды. Алтайда аңыздағы Сүт көлі бар, мұнда Ортаңғы әлем мен Аспан-Тәңірісінің дәнекері – қасиетті Алтын Бәйтерек келіп отырады, ол Жоғарғы әлем мен Ортаңғы әлемдерді байланыстырады, ол Жер мен Аспан кіндігі болып саналады. Алтайда тағы да бір аңыздағы Қызыл көл бар, мұнда Кер-балық мекендейді, одан адамдар мен малдардың ұрықтары пайда болды делінеді. Кер-балықтың қолдарынан тірі әлемнің прототиптерін алған Жер-Су құдайы оларды рулардың басшыларына береді, ал олар оны ары қарай таратады. Осылай Жоғарғы және Ортаңғы әлемнің

рухани өзара байланысы мен жүзеге асырылуы байқалады, яғни әлемдегі бар тіршілік Қызыл көлден пайда болады.

Тәңірі үшін көшпенділер арнайы дұғалар ұйымдастырып отырды, бірақ ол Жер-Су құдайына да таратылды. Тәңірі мен Жер-Су кос жұп құдайлары ретінде қабылданды, мұнда көлденең Аспан мен тік орналасқан Жер-Су өзара қатынасы туралы сөз етіледі. Қазақтар жазық далада өмір сүрді, сондықтан ерекше ықыласпен тауларға, әсіресе «қасиетті Отыкен» орналасқан Алтайға қарады. Дәл сонда, аңыз бойынша аяғы және қолы жоқ баланы сақтап қалған қасқырда алғашқы түріктер туды.

Қытай деректеріне сүйенсек түріктер ежелде тауларға табынды. Тауларға құдайлық сипат беру, әсіресе Алтайды, жердің кіндігі ретінде, Тәңірді Жер-Сумен байланыстырушы ретінде қабылдау түріктер дүниетанымының негізі болды.

Ризашылық білдіру инстинктісінің негізінде Жер мен Суға құдайлық сипат берілді және олардың орындарын сакрализацияланды, осыдан жер мен су өзіндікі және бөтендікі, жақын және дұшпан болып бөлінді. Түріктерге әлем дұшпандарға толы болып көрінді, және әрбір бұрышта жау отырғанда й болды. Өзінің жері мен өзінің суы туралы нақты көрініс оларды іргелес халықтардан айырып тұрды. Мұндай түсінік оңашалануға, өзінің спецификасы мен өзіндік тұрмыстық сипатын сақтап қалуға көмектеседі. Г. Кляшторный былай деп жазады: «Земля представлялась создателям текстов четырехугольным квадратным пространством, населенный по краям народами, враждебными тюрками. Для обозначения границ мира в рунике последовательно употреблялся термин bulun – «угол»: все народы жившие по четырем углам света, были тюркским каганам врагами... «углы и страны света все стали совершенно мрачными» [2, 466]...Ышбыракаган упоминает в письме «четыре моря», лежащие за пределами обитаемой суши, то есть окружающий землю абсолютный предел мира... Центром мира была «священная Отюкенская чернь», населенная тюрками, резиденция тюркских каганов, откуда они ходили походами «вперед», «назад», «направо», «налево» для покорения «четырех углов света».

Тәңірі-Аспан көшпенділердің дүниетанымында ер адамның бастауын, яғни көкке ұмтылған тік, сондықтан оны Аспан-әке деп атады. Жер-Су өз кезегінде көлденең Жер-Ене ретінде, ұрық таситын бастау ретінде қарастырылды. Оның тудырушы күшіне адамдар өздерінің кедей тұрмыстарынан арыламыз деген үмітпен қарады. Сонымен қатар одан құнарлы жайылымдар мен малдың жемісті болуы тәуелді болды. Жер анамен салыстырылды, өйткені ол ұрық тасушы бастау болды, онымен Наурыз (жыл басы) және күздегі жеміс-жидектер мерекесі байланысты болды.

Қазақстанда жерді өңдеу мен мал шаруашылығы негізгі шаруашылық- мәдени формаларының бірі бола отырып және дами берген сайын бірте-бірте шаруашылықтың жаңа типіне – жартылай көшпелі мал шаруашылығына көшу басталды. Оның негізінде отырықшы және көшпелі өмір салттары жатты. Қазақстанды мекендеушілер аңшылық, мал шаруашылығы мен жерді өңдеу кезеңдерін өте келе жылжымалы мал шаруашылығына көшті. Жер-Су, алқаптар мен су малшылар үшін жемісті және дүниеге бала әкелуші бастау болды, соның нәтижесінде Жер-Су аналық құдайы болды, ал иерархия тұрғысынан Жер-Судан кейін Ұмай ана тұрды.

Ол үйдің, шаңырақтың, ошақтың қамқоршысы болған, балалардың сүйеушісі, сосын өнердің қолдаушысы болған. Түрік пен моңғол халықтарының мифологиясын салыстырсақ, әпсаналарда Ұмайға моңғолдардың Этуген құдайы сәйкес келеді, себебі ол да ежелгі түріктің қасиетті «Отыкен қарашылығынан» шыққан. Сонымен бірге көп мамандар Ұмайды ежелгі үнді құдайы Умаймен салыстырады, ол да Ұмай сияқты міндеттер атқарған. Ұмай деген сөздің өзі «бала орны», «ана іші» және сондай ұғымдарға ұқсас келеді. Абақан өзенінен табылған көне түрік жазуларынан үзінді келтірейік: «(3) Бу атамыз Ума! Баг біз, біз ума алп ар озін алат (алт!) қылмадын озлак ат өзін уч аріг алмадын іыта азанчума козунчума адырылма іч алінму (?) ардамим». Аударғанда былай болады: «Бұл біздің атамыз Ұмай бег, біз алп-алп ердің күйеуіміз, Өзіңді сен қинамадың-өзіңнен (не семіз) атын, үш күйеуден ажырап... Сен өз еліңнің дәстүрлерінен не тілектеріңнен айырылма, менің қаһарманым өз халқымда». Осы сөздер Ұмай туралы біраз ойларға жетеледейді.

Ұмайдың міндеті ең алдымен адамдарға «киси сулудың» кісі ұлдарының тууын қамтамасыз ету, оларды дүниеге келтіру. Тұқым тарату құдайы болып табылатын Ұмай балалардың туылуында, олардың тағдырында аса маңызды рөл атқарды. Мысалы, Армян-Албан епископы Исраэл дін хазарларды шоқындыруын баяндаған жазуларында армян

жазушысы Каганкатваци оны Афродитаға теңегенін айтады. Жамбыл облысындағы Бийлі көлден Құдырғы тасына ұқсаған тас қабырғаның қалдығы табылды. Сол таста Тәңір мен Ұмай жанұясына түрік әскерлерінің сиыну сәті бейнеленген, онда Ұмай үшмүйізді бас киім киген. Сол кезден бастап патша әйелдерді Ұмаймен салыстыру кең тарады: Ұмайтег огим хатун (менің анам Ұмай сынды). Бұл патша жер бетіндегі тіршілік аталыны қорғау ретінде мақтау мақсатында айтылған.

С.В. Иванов түріктерде «аспандағы ұлы жасампаз және өмірлік күш» туралы түсінік болғанын атап айтқан: «Бұл өмірлік күш табиғаттың әр түрлі құбылыстарын адамға ұқсатуға байланысты кейіннен Ұмай бейнесінде көрсетілген. Мына жағдай өзіне назар аудартады: Садақпен және жебемен қаруланған Ұмай адамдардың өміріне, денсаулығына мүмкін үйлеріне де зиян келтіретін қасқой рухтарды атып тастайды». Ұмайдың, оның рөлінің бірте- бірте өсуі, Тәңірмен бірдей беделенің артуы олардың ұлы болғанының айғағы. Біртіндеп Жер - Су ежелгі түріктердің құдайлар санатынан үш құдайдың ішінде соңғы орынға ысырылып, Ұмай қадірі өсе түсті, ал Тәңір болса сол жоғарғы құдай ретінде саналып, сол қаһарлы мызғымас күйінде қалды.

Осы жағдай тіпті ежелгі түрік діні бір құдайлы дін болды деп тұжырым жасауға негіз жасайды, себебі барлық құдайлар өздерінің басты құдайы Тәңір деп білді, ол өмірдің барлық саласына ықпал етеді деп түсінді. Сонан кейін діннің ішінде әдейі тотемдік, шамандық, яғни бақсылық, тәңірлік түрлері бөлінді. Тегінде, бұл қате түсінік еді. Өйткені, біріншіден, Тәңірдің құдіреті күштілігімен нақты өмір жағдайында ол дәрменсіз болып шықты. Оның орнын тайпа рухтарының қамқорлығы басты, екіншісі шамандық, бақсылық ежелгі түрік дінінің тәңірлік сенімге қарағанда кейінгі және кемел кезеңі болып табылады. [3, 149]

Төменгі әлем қазақтардың наным-сенімдерінде маңызды орын алды. Төменгі әлемде Ерлік билік етті. Ол өлім мен жерасты құдайы, мұнда қайтыс болған адамдардың мәйіттері мен жандары тапсырылып отырды. Мұнда, Төменгі әлемде, адамның көз жастарынан тұратын Тоймадым көлі орналасқан еді. Шамандық жайында мәліметтер жинай келе, орыс этнографы А.В. Анохин Тоймадым көлін Ерлік басқарады деген, ол барлық адамдардың жандарының қожайыны болған екен: «Эрлик имел ружье, которое заряжалось бездымным порохом. Каждую ночь выходил Эрлик на землю и убивал людей, а души их забирал себе. При этом красавиц он делал поварихами, а юношей – стремянными. Ульген стал замечать, что из его дворца убывает народ. Тогда он незаметно всыпал в пороховицу Эрлика другой порох. Эрлик ночью выстрелил из ружья. Раздался оглушительный гул. Эрлик испугался, бросил из рук ружье, а сам ринулся в подземную пропасть. С тех пор он стал не сам выходить на землю, а отправлять за душами своих посланников».

Ерліктің зұлым кейпі оның жерасты әлеміне толықтай сәйкес келеді. Әдебиеттерде шамандардың осы Ерліктің образы туралы біраз көріністер сақталып келген: Ерлік – атлеттік денесі бар шал. Көздері мен қастары қара келген, екіге бөлініп кеткен тізеге дейін құлайтын ұзын сақалы бар. Мұрты азу тістерге ұқсайтын, мүйіздері ағаштың тамырындай, шаштары бұйра. Өзінің зұлым кейпіне сәйкес Ерлік қызыл қанды тамақ ішеді, оны ішкі өкпе қанымен жұтады. Адамдардың көздерінің алдында ол өте зұлым, шайтан ретінде көрінеді.

Ерліктің көп ұрпақтары бар. Оның балалары – Тас білекті Бай Батыр, Жез білекті Керей Қаған, Темірхан және т.б. – олардың бастары темір, ал беттері қара болды. Олар өте мықты және қорқынышты болған, бірақ адамдарға келген кезде мейірімді, оларды Ортаңғы әлемнен қорғап тұратын, әрбір ауылдың, тыныштығын сақтап тұрады. Бір сөзбен айтқанда, олар рахым және ашық хайуандар болған.

Ал, Ерліктің қыздары керісінше жалқау, ұяттары жоқ хайуан жандар болатын.

Тәңірі өзінің істерінде ерікті болды, бірақ әділетті болды. Ол марапаттай отырып, жазалай да білген. Оның еркінен адамдардың және халықтардың амандығы тәуелді болды. «Тәңірі жарылқасын», «көк соққан» тұрақты тіркестері ежелгі түрік кезеңдерінен бастап әлі күнге шейін адамдардың санасында бар.

Жоғарғы мәртебелі Тәңірге қолды көкке көтеріп бас иілді, Тәңірі жақсы ақыл - ой, денсаулық, дұшпандарға қарсы күресте, әділетті істерде көмек бергені үшін адамдар жерге де тәжім жасайды. Содан Тәңірі оны қадір тұтқандарға көмек беріп, өзі де белсенді болды. Тәңірі Аспан Құдайы болып, әлемде ең басты болды. Оның есіміне «хан» атағын қосу оның ұлылығын көрсеткілері келген.

Тәңірі қағандарға даналық пен билікті тарту етеді. Білге қағанға арналған ескерткіште былай деп жазылған: «Менің әкемнің өлімінен кейін, түрік Тәңірісінің еркімен және түрік

қасиетті Жер - суымен мен хан болдым. Тәңірі ел сыйлай отыра, түрік халқы мен даңқы жоғалып кетпеуі үшін мені қаған ретінде тағайындады».

Қаған таққа отырғаннан кейін, ол мемлекетте халық үшін де, мырзалар үшін де басты дін қызметшісі болды. Оны Аспан баласы ретінде қатты сыйлады. Тәңірі қағанға халық сыйлайды және қағанға қарсы шыққандарды жазалайды, қағанға бұйрық бере отырып, мемлекеттік және әскери істерді шешуге жұмылдырады.

Қылмыс немесе теріс қылықтар Тәңірімен жазаланатын. Тәңірінің еркімен адам онымен келісімде болған кезде қаған немесе оның оң қолы болып табылды. Қағандар сайланған кезде оларға Тәңірдің өзі қол сілтеп отырғандарын сезінеді. Заңды хан «тәңірге ұқсас, түрік дана қағаны» болды. Қағанның сайлауына аса жауапкершілікпен қарады. Қаған батыл, ақылды, әділетті, белсенді, әділ, барлық қасиеттері бойынша Көк бөріге ұқсауы, халық және білгірлердің арасында сыйлы болуы кере еді. Осындай қасиеттердің арқасында қаған өзінің қоластындағы рулар мен тайпаларды біріктіре алатын. Қаған өзінің халқы мен елін, Отанын қорғауы керек болды. Хан тек халықты қалай тамақтандырып, киіндірсе дегеннен басқа, түрік халқының ұлылығын және ұлттық даңқын көтеруі керек болды.

Қытайдың хабарламалары бойынша Көк Тәңірі культтері жайында мәлімет өте аз және ықшамды. «Чжоушу» жылнамасында ежелгі түріктер жайында былай делінген: «Бесінші айдың бойында түріктер Тәңірге құрбандық шалу үшін жылқы мен қой бауыздауға үйреніскен». Келесі жазбада «Әр жыл сайын қаған белгілі адамдарды ата - баба үңгіріне құрбандық шалу үшін апаратын, ал бесінші айдың ортасында олар Тамыр өзенінде Тәңір құдайына құрбандық шалу үшін жиналған».

Ұлы Көк Тәңіріне құрбандық шалу ритуалдарын ежелгі түрік халықтары сан ғасырлардан өткізіп, ал алтай халықтары сақтап қалған. Осылай, хакастар, жыл сайын маусым айының ортасында Тәңірге арнап дұға оқиды. Бұл қытай деректері белгілеген қазіргі күнтізбе бойынша бұрын 5 және 10 маусым аралығында өтетін дұғамен сәйкес келеді. Жаздың басында тойлау татарларда да сақталған, бірақ қысқартылған түрде және Сабан - Туй деген атпен, ал Забайкальеде және Сібірде тұратын буряттарда – Субархан деген атпен сақталып қалған екен.

Бір жарым мың жыл бойында (б.з.д II ғ. мен б.з. 14 ғ) түрік қағанаттарында, хандықтарында және империяларында жыл сайын мемлекеттік деңгейде Ұлы Аспан Рухы – Тәңірге арналған дұға оқу – құрбандық шалу мейрамдары өткізілген. Ұлы Аспан Рухы – Тәңірге арналған дұға оқуды қағанның, хандардың өзі басқарды, өйткені қағандардың билігі Тәңірдің берген сыйы деп білінді.

Жаздың басында, қаған бекіткен уақытта қағанаттың барлық аймақтарынан тайпа көсемдері, бектер, сұлтандар, нояндар мен белгілі қолбасшылар жиналды. Қағанмен бірге олар қасиетті тауға көтеріліп, Ұлы Тәңірге құлынды құрбандық шалуға жиналатын. Тәңірге арнап дұға оқу осы кезде қағанаттың түпкір - түпкір жерлерінде өтіп жатады. Жақын орналасқан ауылдар мен қалалардан қасиеті тауларға, өзендерге, бұлақтарға, алқаптардың басына мыңдаған адамдар жиналатын. Ол көруге тұрарлық көрініс. Дұғаның басты мақсаты жақсы өнімді тілеу, малға амандық тілеу, сүттің мол болуы мен адамдарға денсаулық мен ақыл, әділ істерде көмек сұрау болатын. Мұндай процестер әдетте жалпы той мерекелерімен, ойындармен, жарыстармен және ат жарыстарымен аяқталатын.

Алтай халықтары жөніндегі жазбаша куәліктерге сүйенетін болсақ, әсіресе Орта Азия түріктеріне, онда Тәңіріге жоғары Құдай ретінде табыну өте кең таралған еді, ал оған арналып жасалатын құрбандық шалу марапатты түрде өтетіні жайында мәліметтер бар екен.

Түріктердің өздерінің төл діндерінен айырылып және олардың әлемдік діндерді қабылдауы Тәңірге арналған мемлекеттік деңгейде өткізілген жалпы түріктік дұғалар енді өшіп қалды. Сондай жағдайларда жергілікті ру - тайпа аралық дұғалар орын ала бастады.

Ежелгі түрік халықтарында бекітілген ритуалдар кезінде өздеріне тиесілі функцияларды атқаратын. Сондықтан ырымдық іс - әрекеттер әр түрлі болып келеді. Біреулер құрбандық шалумен шектелсе, енді біреулер тек дұғалармен ғана шектеліп қойды. Тәңірге арналған ұжымдық ырымдық іс - әрекеттер алғаш жасалудың актісі ретінде болған.

Әдебиеттер :

1. Бартольд В.В. Обзор истории тюркских народов. – М., 1992. С. 427
2. Орынбеков М.С. Генезис религиозности в Казахстане. – А.:Дайк Пресс, 2005, с. 240.
3. Орынбеков М.С. Ежелгі қазақтың дүниетанымы/ғылыми монография. Алматы: Ғылым, 1996ж. 164 б.

4. Никонов А.Ю. Алтун Битиг. Тенгрианство/Алматы: Жибек Жолы, 2000г. 86 с.
5. Безертинов Р.Н. Тэнгрианство – религия тюрков и монголов/Казань.: Слово, 2004г. 440 б.

Ostankovich Dmitriy

CREATIVE ACTIVITY OF KAZAKHSTAN COMPOSERS IN THE FORMATION OF COUNTRY'S IMAGE

Останькович Д.В.

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА В ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖА СТРАНЫ

Дальнейшее развитие нашего государства невозможно представить вне цивилизованного мирового сообщества. В эпоху бурного расцвета информационно-компьютерных технологий и процессов глобализации, роль положительного образа страны, которую мы представляем на международной арене, возрастает с каждым годом. От него зависит, насколько мы интересны различным целевым группам для привлечения инвестиций, туристов, улучшения экспорта и т.п. Именно поэтому на первый план у любого развивающегося государства выходит создание и продвижение своего положительного имиджа.

Имидж страны – это целенаправленно формируемый в общественном сознании образ, призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие. В основе его могут лежать как национальные образы-символы, так и другие специфические особенности. То, что вспоминается первым, когда мы говорим о стране и есть её имидж. Например, Германия ассоциируется у нас с порядком и качеством, Великобритания с монархией и традицией, США с политическим, экономическим и военным могуществом. Этот имидж в некоторых случаях складывался десятилетиями, и он прочно закрепился в умах многих поколений. Но современный мир уже не может так долго ждать. Постсоветские страны, получили независимость относительно недавно, и для успешного развития им нужно как можно быстрее сформировать свой положительный имидж. Это очень большая и серьезная работа.

Современный Казахстан сегодня является ориентиром для многих постсоветских государств. Колоссальный труд, упорство и мудрое правление президента Нурсултана Абишевича Назарбаева позволило вывести республику на достойный мировой уровень. Проводимые им в нашей стране и за рубежом политические, экономические и религиозные мероприятия неоспоримые тому доказательства. Все эти факторы положительно влияют на имидж страны. Будучи людьми, интеллектуально развитыми, мы, интеллигенция, понимаем, что невозможно зарекомендовать себя только с какой-либо одной стороны. Имидж высокоразвитой страны – это совокупность достижений в различных отраслях: экономике, политике, спорте, образовании, здравоохранении и, конечно же, культуре. Перечитывая историю древних государств, мы постоянно находим подтверждение тому, что без культурного наследия нет и самой истории! Невозможно говорить об имидже страны только в контексте политики и экономики. Тем более что эти понятия не вмещают в себя богатой «национальной души».

Культура – это огромный пласт различных видов искусств, каждый из которых имеет свои особенности. Носители ее – люди, обладающие гипертрофированным, обостренным чувством к окружающей их действительности. Во всём мире культурные проекты, активно поддерживаются государством и благодаря этому обогащаются новыми достижениями. С помощью культурных мероприятий некоторые страны даже пытаются решать свои острые социально-политические проблемы.

Музыка – особое искусство, имеющее возможность воздействовать на человека. Сфера влияния звуков многогранна. Человек приходит в этот мир и первым признаком жизни является звук, изданный им. Человек уходит в мир иной и прекращается «звучание»… Музыка может быть гармонизирующей или разрушительной, оздоровительной или губительной, успокаивающей или раздражающей и т.д.

В профессиональной сфере создателями музыки являются композиторы. Именно люди этой специальности «родители» всего звучащего вокруг. Нет музыки без автора, как и любого другого вида искусства. Каждое произведение имеет своего создателя. В этом привилегированность профессии композитора в отличие от других, музыкальных.

В Казахстане сегодня эта профессия не занимает того достойного места, которое она заслуживает.

Творческий потенциал композиторов Казахстана достаточно высок и он дает возможность создавать проекты мирового уровня. Но нужно понимать, что без поддержки композитор не может все сделать сам. Хорошие, сильные профессиональные работы получаются только тогда, когда есть плодотворное сотрудничество между заказчиком и исполнителем. Государство должно чётко осознавать, чего оно хочет добиться на мировой сцене, а композиторы как этого достичь.

Автор современной музыки напрямую зависит от исполнителей, лучшие из которых уже сейчас могут достойно представлять его произведения за рубежом. Но эти исполнители и коллективы чаще всего не заинтересованы в исполнении казахстанских композиторов. У нас в стране и за границей более востребованы произведения зарубежных композиторов прошлых веков. Но для развития своего национального искусство необходимо постоянно пропагандировать его. Особенно это касается пропаганды внешней, работающей на международный имидж. Для того чтобы мир сформировал своё мнение о Казахстане, как о цивилизованной стране с богатой музыкальной культурой, необходимо, нашу казахстанскую музыку сделать узнаваемой за рубежом. Нужно поддерживать современных профессиональных авторов. У каждого народа свое «лицо», своя культура с ее особенностями. Ведь все мы знаем музыку Баха, Моцарта, Шопена, Чайковского. Но нам также известно, что она иностранная, со своим неповторимым национальным колоритом. Кто в настоящее время знает нашу музыку? Возможно, что в мире уже появились знатоки казахской народной музыки, которые услышав казахские национальные инструменты, могут предположить какому народу они принадлежат. Но с профессиональной музыкой всё гораздо сложнее. Даже среди обычных граждан нашей страны практически ни один не назовет фамилии современных казахстанских композиторов.

Осознавая эти проблемы необходимо создать все условия для поддержки и пропаганды творчества композиторов Казахстана. Начинать надо с организации международных конкурсов и фестивалей на которые будут приезжать композиторы со всего мира, для того чтобы соревноваться друг с другом и знакомиться с нашей музыкальной культурой. На уже имеющихся конкурсах исполнителей в обязательную программу необходимо включать произведения казахстанских авторов. Это положение можно закрепить законом о концертной деятельности в РК. Таким образом, иностранные гости и участники больше будут знакомиться с отечественными композиторами. К примеру, знаменитый итальянский конкурс песни в Сан-Ремо представляет собой соревнование оригинальных песен итальянских композиторов, которые ранее не исполнялись публично.

В лучших творческих коллективах страны, например: Государственный симфонический оркестр РК, Государственный духовой оркестр РК, Государственная хоровая капелла и т.д. необходимо создать систему конкурсных заказов новых сочинений композиторов Казахстана.

И это лишь некоторые возможные варианты того, что необходимо предпринимать. У нас в Казахстане открылся замечательный культурный канал «Мәдениет». Это прекрасное начинание, но его сложно сравнивать с всемирно известным «MEZZO». Неужели весь эфир нельзя заполнить музыкальными программами, исполнениями авторских концертов и народной музыки? А также ввести ознакомительные программы с творческим наследием Казахстана?

Проблемой является и то, что наши композиторы никак не защищены государством. Существующий союз композиторов, который должен отстаивать их интересы, как общественная организация не финансируется государством и в таком виде уже почти изжил себя.

Казахское искусство – подобно драгоценному ожерелью. Его нужно хранить и оберегать. Музыка – один из ярчайших «алмазов» в нем. В идеале у высокоразвитого государства должно быть высокоразвитым искусство. Для этого необходимы перемены в сознании и четко выработанная государственная стратегия по отношению к утонченному благородному пласту.

Имидж Казахстана – это работа всей страны. Каждый должен отвечать за свое направление. Хотелось бы, чтобы наше композиторское творчество действительно благотворно влияло на его формирование.

Литература:

1. Гринберг Т.Э. Политическая реклама: портрет лидера М., 1995

2. Гринберг Т.Э. Политические технологии: ПР и реклама. Учеб. пособие для студентов вузов. — М.: Аспект Пресс, 2005

Bondartsova Tatiana, Povalyashko Galina

O TEMPORE, O MORE!

Бондарцова Т.М., Поваляшко Г.Н.

O TEMPORE, O MORE!

Культура, образование, знание – сверхчувственны, идеальны, но объективно и существенно влияют на человека, качество его образованности, жизни и общество в целом. Как известно, в XX веке сменились три наиболее известные модели образования: академическая, технологическая, антропологическая. Именно третья – антропологическая – современна и наиболее трудно реализуема. Практически мгновенное (по меркам истории) информационное переустройство мира, дали повод назвать рубеж веков началом новой, информационной цивилизации. Последовавшие за этим новейшие технологии в обучении дают, казалось бы, замечательную возможность качественно улучшить человека еще на стадии ученика/студента. Но….основоположник кибернетики, первый исследователь информации в качестве не только технологического, но и культурного артефакта, наряду с широчайшими возможностями этого феномена, указал на его глубинную проблему: *где наша мудрость, заблудившаяся в знании, где наше знание, заблудившееся в информации*?! Продолжим: возможна ли в таком случае реализация антропологической модели образования?

Итак, заблудились и мудрость, и знание… А где же сугубо антропологические качества родового человека, которые мы для краткости именуем духовностью - добро и зло, долг, совесть, честь и достоинство, счастье? Конечно, перечисленные понятия не исчерпывают всего объема этического и гуманистического уровня духовности. Развитие реальных нравственных отношений, углубление их познания расширяют систему узловых понятий этики, являющихся своеобразным фокусом пересечения познавательных и нравственных возможностей и действий человека. Но как бы по мере культурогенеза ни насыщался тонкими гранями нравственно допустимого опыт человечества, несомненным остается тот факт, что перечисленные выше традиционные категории действительно представляют стабильную и базисную первооснову, на которой может развиваться система духовнообразующих скреп внутри индивидуального или коллективного мировоззрения. Об этом говорил исследователь объективированных форм человеческой психики и основоположник структуралистского метода в культурологии Клод Леви-Стросс: «Все духовные образцы, интеллектуальные модели – идеи, мнения, позиции – ясно характеризуются, выявляются посредством их значительного родства на всех стадиях эволюции» [1, 67].

Духовные образцы - понятия о добре и зле, долге, совести и т.д. - являются специфическими формами интеллектуализированного морального осознания. Каждая их этих ролей, взятая сама по себе, не является фактором только морального осознания: она фундируется духовными конструктами, которые имеют либо ясные ориентиры, либо нечеткие, имплозивные границы, на периферии которых и образуется возможность для зла, ведь и «зло - специфически *человеческий* феномен. Это попытка регрессировать в до-человеческое состояние и уничтожить специфически человеческое: разум, любовь, свободу. Но зло – не только нечто человеческое, оно также нечто трагическое. Даже когда человек регрессирует к совершенно архаическим формам переживания, он ни на минуту не может перестать быть человеком, поэтому он никогда не может удовлетвориться злом как решением. Животное не может быть злым, речь идет об имманентно присущих инстинктах, которые, по существу, служат ему для выживания. Зло есть попытка трансцендировать область человеческого на нечеловеческое, и, тем не менее, это глубоко человеческое. Поскольку человек так же не может стать животным, как он не может стать «божеством». *В зле человек теряет сам себя при трагической попытке освободиться от тяжести своего человеческого бытия*» [2, 106].

Существенной характеристикой добра и зла, долга, совести, достоинства и т.д. является то, что они обладают возможностями «строительного» антропологического материала, что, понятно, более чем актуально в наши дни ввиду возможности потерять человеческое в человеке. Как духовно-нравственная, так и социокультурная традиция представляют человеку возможность выбора того или иного действия, в соответствии с его субъективными интересами и целями, если точнее - с его уровневым показателем духовности, мерой ее встроенности в мировоззренческие культурные универсалии, призывающие (или позволяющие) включиться механизму реализации выбранного сценария, каким бы качеством трансверсальности по отношению к общепринятому он ни обладал. В этом случае речь идет о самостроительстве личности, об активном и сознательном созидании человеком самого себя, причем (и это очень

важно) не только об идеальном проектировании самого себя, но и практическом воплощении этих проектов и замыслов в условиях трудного и сложного существования - словом речь идет об ответственности. «Вплоть до точки, в которой у него больше нет свободы выбора, человек ответственен за свои действия. Но ответственность является только этическим постулатом, и часто речь идет лишь о рационализации желания авторитарных инстанций иметь возможность наказать человека. *Именно потому, что зло есть нечто вообще человеческое, ибо оно представляет потенциал регрессии и потерю нашей гуманности, оно живет в каждом из нас.* Чем больше мы осознаем это, тем меньше мы в состоянии сделаться судьями над другими людьми» [2, 107].

Дабы не активировать в себе этот потенциал зла, о котором предупреждал нас Э. Фромм, человеку необходимо в реальном режиме своих духовных усилий осознать самого себя. И для выбора добра глубинное самосознание себя поможет нам взволноваться от встреченной несправедливости окружающего мира до такого градуса накала, что духовные струны человека не будут сдерживаться рассудочными предупреждениями о напрасности предпринимаемых усилий. Но… маятник в своей траектории раскачивается между полярными полюсами положительно и отрицательно «заряженных» моральных норм. И потому в условиях глобализированного мира достаточно просто аморальный набор образцов обретает интернациональный характер при содействии масс-культуры.

Изучая этические качества глобализирующегося общества, российский философ А.В. Назарчук по этому поводу отмечает наличие «унификации культурных стандартов в «легкопереводимых» сферах, таких как музыка, кино, шоу-бизнес, художественная культура, дизайн. Культурный обмен, посредством которого транслируются универсальные ценности, происходит, прежде всего, по этим каналам. Но именно здесь видно обеднение культуры, к которому приводит доминирование транснациональных гигантов» [3, 319]. Искажения в морально-этической области имеют свойство крайне быстро укореняться в жизненном мире в силу своей достаточно примитивной интеллектуальной и мировоззренческой нагруженности, потому на рубеже веков столь актуализирована тревога по поводу духовного кризиса: «Смертельная опасность» - эти слова написаны сегодня повсюду. Отвержение совести и веры вписывается в политику, в жизненный опыт, в международные проблемы, в стратегические завоевания. Тревожное состояние человеческого бытия, неотвратимо снабженное силой раздробить мир на мелкие кусочки, определяется универсальной способностью человечества покончить с собой» [4, 28-29]. Более того, социокультурная потребность в «Гринвиче нравственности» является важнейшим атрибутивным признаком того, что можно обозначить как «идея эпохи».

Духовный потенциал одержимых этой идеей содержит возможность противостоять интервенции масс-культурного бездуховного, используя его в качестве нравственного обоснования своих конкретных действий. Осознание и овладение этим потенциально эталонным критерием нравственности внесет антропологическую ясность в отношения человека к другому и самому себе как к полноценно духовному индивиду - личности. Ведь «этим личностям будет дан шанс не только сохранять нити духовной преемственности, но и оказывать облагораживающее воздействие на культуру и общественную жизнь, вполне можно рассчитывать и на то, что они могут внести новый импульс в культурное творчество, в формирование новой глобальной культуры будущего с плюрализмом различных направлений творческой деятельности, где будут выше, чем теперь, цениться духовное возрастание личности и важность достижения полнокровной человеческой жизни» [5, 68].

Но то, что аналогом бездуховного в эстетических отношениях нами определено как безобразное, в нравственных возможно позиционировать даже более определенно - бесчеловечное, по поводу которого П.С. Гуревич вопрошает: «В мрачной тени планетарных курганов из мертвых тел возникают предварительные вопросы: что бесчеловечно в человеке? что заставляет отчаиваться?» [4, 28].

На первый вопрос ответ содержится в констатации того, что никакой инсайт не создаст объемную, всеобщую картину смысла «человеческого» или «бесчеловеческого», но понимание того, что природа человека незавершенна, и эта незавершенность филогенеза конкретизируется в чрезвычайно вариативном становлении онтогенеза. Это явление возможно обозначить понятием «ризома». Разновекторное разрастание ризомы концентрируется в полюсе либо нравственно мотивированных действий, совершаемых не только ради себя, но и ради других людей, изменения окружающей человека бездуховной действительности, направленного на

расширение возможностей самоценного развития как каждой отдельной личности, так окружающей мини-страты. «В этом нарождающемся стиле нам предстоит сотворить новую человеческую способность - понимать, творить и поддерживать то, что еще не вполне осознанно - гуманитарные связи. Это не совершенно новое дело. Новизна этого дела в том, что оно требует отчетливого понимания: жить в наше время полуграмотно, как попало не получится» [6, 39].

Либо - и это также приходится констатировать - будет совершаться дрейф в сторону имплозии, размывания человеческого в человеке, и тогда «в лишенном ценностной вертикали и трансцендентных ценностей обществе не личность существует ради трансцендирования в иное, а иное существует ради нее. Для личности, лишенной самосознания ответственности, жизнь становится бессмысленно скучной. Жизнь для такой личности превращается либо в пассивное ожидание (в духе «ожидания» Годо в известной пьесе С. Беккета), либо в деятельность, активность ради самой активности, чреватую привлечь внимание, бросить вызов скуке, создав «событие», возможно ценой преступления. Скука трансформируется в топографию и туризм, в хобби и другие достаточно бессмысленные виды деятельности, наполняющие ценностный вакуум, зачастую деструктивные не только для личности, но и для общества, природы» [7, 56].

Великий Шакарим, чье философское наследие пронизано духовно-нравственным стержнем, утверждал: «…основой для широкой жизни человека должны стать честный труд, совестливый разум, искреннее сердце. Вот три качества, которые должны господствовать над всеми. Без них не обрести в жизни мира и согласия» [8, 18]. На другом полушарии земли напоминают о том, что «самые основные навыки, составляющие ту или иную культуру,… сосредоточены в тех этических предписаниях, с помощью которых общества регулируют поведение своих членов, в том, что Фридрих Ницше когда-то назвал «языком добра и зла» [9, 67]. Это означает, что нравственный императив безотносителен к национальности, времени, цивилизационным условиям, он абсолютен.

Будучи одной из актуальнейших проблем в теоретическом и практическом плане для современной культуры, нравственность была и будет частью образования. Ф. Фукуяма напоминает, что «Аристотель объясняет, что, в отличие от мыслительной добродетели, «нравственная добродетель» (ethike) рождается преимущественно привычкой (ethos), откуда получила свое название: от «этос» при небольшом изменении буквы». Далее он говорит, что «повторение одинаковых поступков образует соответствующие нравственные устои,…так что совсем не мало, а очень много, пожалуй, даже все, зависит от того, к чему именно приучаться с самого детства» [9, с.68-69]. А научение – изначальная задача образования как социокультурного института любого уровня. Прогресс науки, общества, информационных технологий, собственно культуры невозможен без присутствия в человеке любой этнической и социально-политической принадлежности объемной сферы духовности как высшего выражения человечности, потенциального ресурса развития личности от уровня полезности к высотам неутилитарного духа, от эгоизма к альтруизму, от зла к добру, от греха к добродетели.

Это нелинейный процесс, и поскольку всякая процессуальность имеет свойство менять свои параметры в пределах, обеспечивающих системное равновесие, постольку правильнее говорить не о духовном кризисе современности (об этом говорили во все времена, вспомним знаменитое «O tempore, o more!»), а о постоянно становящемся родовым человеке в своем сугубо антропологическом качестве обретения и освоения всеобщих культурных универсалий. Отсюда становится понятной тесная взаимосвязь так называемого мировоззренческого и духовного, духовного и этического, этического и социального, социального и культурного уровней духовной обустроенности человека как обязательного условия построения антропологической модели образования.

Литература:

1 Беседа с Клодом Леви-Строссом К. фон Барлевена и Г. Наумовой // Вопросы философии. - 2009. - № 5. - С. 66-79.

2 Фромм Э. Душа человека / под ред. П.С. Гуревича. - М.: Мысль, 1992. – 430.

3 Назарчук А.В. Этика глобализирующегося общества. - М.: Директмедиа Паблишинг, 2002. - 381 с.

4 Гуревич П.С. Феномен деантропологизации человека // Вопросы философии. - 2009.- № 3.- С. 19-31.

5 Человек и культура: критика антропоцентризма: сборник статей. - М.: ИНИОН, 1995. - 115 с.
6 Кабдрахманов К. Юпитер вечности и корпускула живого человека // Мысль. - 2008. - №. 3. - С. 21-30.

7 Тульчинский Г.Л. Новая антропология: личность в перспективе пост-человечности // Вопросы философии. - 2009. - № 4. - С. 41-56.
8 Кудайбердіұлы Ш. Ұш анық / Қаз.ССР Ғылым акад., М.О. Ауэзов атын әдебиет және өнер ин-ты; жауапты ред. А. Сейдимбеков. - Алматы: Қазақстан: Ғаклия ғыл./ - әдеби орталығы. - 1991. - 80 б.
9 Фукуяма Ф. Доверие. - М.: Аст, 2008. - 730 с.

Seidibaeva B.Sh.

MODEL OF KAZAKHSTAN INTERETHNIC AND INTER -RELIGIOUS TOLERANCE

Сейдыбаева Б.Ш.

ЭТНОСАРАЛЫҚ ЖӘНЕ КОНФЕССИЯАРАЛЫҚ ТОЛЕРАНТТЫЛЫҚТЫҢ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ҮЛГІСІ.

Бүгінде дүние жүзінде 200-ге таяу мемлекет бар. Ал 3 мыңға жуық этностың өзіндік ұлттық мемлекеті жоқ. Біз ата-бабаларымыздың аңсар-арманына қол жеткізіп, мыңжылдықтың түйіскен тоғысында тәуелсіз мемлекет құрдық. Қазір қазақ жерінде 130-дан аса ұлт өкілдері өмір сүріп, еңбек етуде.

Қазақстан бір күнде көпұлтты мемлекет болып құрыла салған жоқ. Қазақстанның полиэтникалық қоғамға айналу процесі ұзақ тарихи кезеңдерді қамтиды. Қазақстан тарихында ол кезеңдер үшке бөлінеді.

Бірінші кезең Қазақстанның Ресей империясы құрамына кіруімен байланысты. XX ғасырдың басында патша үкіметі қазақ жерін толықтай өз меншігіне айналдыру үшін славян ұлттары көбірек қоныстандыруға тырысты. Үкімет біріншіден, қазақ жеріндегі пайдалы қазба көздерін уысында ұстауда республика көп ұлтты мекенге айналдырудың үлкен мәні барын есепке алса, екіншіден бұл өлке түрлі сынақ жүргізуге аса қолайлы еді. Осы кезеңде Қазақстанның солтүстік-батыс және солтүстік-шығыс өңірлерін отарлаудың әскери-әкімшілік билігінің нәтижесінде славяндықтардың ареалы пайда болды. Олардың көшін казактар бастап келді. Жайық казак әскерінің құрамында славяндардан басқа башқұрт, түркімен, татар, қалмық, қарақалпақтар да болды.

Ұйғырлар мен дүнгендердің Жетісуға қоныс аударуы 1881 ж. басталып 1884 жылға дейін жалғасты. Бұл кезеңде Жетісуға барлығы 9572 ұйғыр отбасы (45373 адам) және 1147 дүнген отбасылары (4682 адам) қоныс аударды.

1897 жылы Қазақстан тұрғындарының саны 4 млн 150 мың адамға жетті. Солардың ішінде қазақтар 3 млн 400 мың адамды құрады.

Өлкенің негізгі тұрғындары — қазақтардың үлес салмағы төмендеп, 1897 жылдары шамамен 81,7%-ға жетті. Ал орыстардың үлес салмағы жоғарыда көрсетілгендей — 10,9%-ға, украиндар — 1,9%-ға өсіп, татар, ұйғыр, өзбек сияқты ұлттардың да үлес салмағы арта түсті [1.-24 б.].

Қазақстанның полиэтникалық қоғамға айналу процесінің Екінші кезеңі Қазақстанның КСРО құрамына енуімен байланысты. Бұл кезеңде Қазақстанның полиэтникалық құрамы жылдам қарқынмен қалыптасты.

Қазақстан саяси жағынан алғанда кеңес жүйесіне қауіп тигізетіндерді жер аударуға аса қолайлы мекен болды. Сондықтан кеңес үкіметі шекара маңындағы халықтарды ішке, яғни қазақ жеріне әкеліп орналастыра бастады.

30-жылдың соңына қарай Қазақстанға қуғынға ұшыраған ұлттарды жаппай зорлап қоныс аудару кең өріс алды. Кеңес заманында Қазақстан территориясына ең алғаш болып қоныс аударылған ұлттың бірі поляктар болды. Олар Украина территориясында шекараға жақын жердегі аудандарда қоныстанған еді. Сталиндік қуғын-сүргін салдарынан осы поляк ұлты көбірек тұратын аудандар жойылды. Негізінен қоныс аударуға үкіметтің 1936 жылғы 23 қаңтардағы «Украин КСР-нен Қазақ АКСР-на қоныс аудару» жөніндегі және 1936 жылғы 26 сәуірдегі «УКСР-нан Қазақ АКСР-нің Қарағанды облысына экономикалық қамтамасыз ету» жөніндегі қаулысы негіз болды.

Жоғарыда аталған қаулылар бойынша 1936 жылдан бастап Украина шекаралық аймақтарынан қоныс аударылатын 35,820 поляк ұлт өкілдерінің 35,739-ы, яғни 99,8%-і Қазақстанға жіберіліп, Солтүстік өңірлерге орналастырылды. КСРО территориясына поляктардың екінші толқыны 1939 жылы басталды. Соғыс қарсаңына қарай Қазақстанда 102 мың қоныс аударылған поляктар болған.

1937 жылдың шілде-қазан айлары аралығында БК(б)П Орталық Комитетінің Саяси бюросы Армения, Әзірбайжан, Орта Азия республикалары мен Қиыр Шығыс шекаралара маңына тазарту жүргізу жөнінде шешім қабылдады. Бір уақытта сол аудандардағы «сенімсіз» адамдарды жою мәселесі көтерілді. 1937 жылдың 5 шілдесінде БК(б)П Орталық Комитетінің Саяси бюросының шешімімен Армения шекарасы маңайындағы 500 шаруашылықты 3-5 айды ішінде көшірілу тиіс болды. Ал 14 шілдедегі Саяси бюроның «Шығыс аудандардағы шекара мәселесі» турасындағы шешімі тазарту жүргізеті аймақтардың қатарын көбейтті**.** 1937 жылғы 27 қыркүйектегі БК(б)П Орталық Комитетінің Саяси бюросының қаулысы бойынша Арменияядағы сенімсіз элементтердің қатарына күрд отбасылары да жатқызылды [3.- 23 б.].

Күштеп қоныс аударылған халықтардың бірі корей ұлты. Корейлер негізінде Қиыр Шығысқа XIX ғасырдың 60-жылдары қоныстана бастаған. 1937 жылдың шілдесінде Жапонияның Қытайға басып кіруіне орай кеңес өкіметі елдің Қиыр Шығысындағы қауіпсіздігін қамтамасыз ету үшін кейбір іс-шараларға баруға тура келді. 1937 жылдың 21 тамызында КСРО Халық Комисарлар Кеңесі мен БК(б)П Орталық Комитетінің «Корей халқын Қиыр Шығыс өлкесінің шекаралық аудандарынан көшіру туралы» біріккен қаулысы шықты.

Корейлердің Қиыр Шығыстан КСРО-ның ішкі аймақтарын көшірудің себебін кеңестік үкімет Жапония тарапынан төніп тұрған соғыс қаупінен деп түсіндірмекке тырысты. Бұл негізінде корейлердің Жапон үкіметіне жасырын қызмет атқарулары мүмкін деген күдікпен туындаған еді. Қиыр Шығыстың 23 ауданынан көшірілген корейліктер Қазақстанның Оңтүстік өңіріне, Арал теңізі мен Балқаш көлі маңына орналастырыла бастады.

Соғыс қарсаңында Кеңестік үкімет Түркия мен Иран шекараларына жақын орналасқан аз ұлттарға деген сенімсіздігін күшейте түсті. Шекара аймақтарында тұратын күрд, ирандық, ассириялықтар мен түріктерді ішкі аймақтарға көшіру барысы 1937-1938 жылдар аралығында жүргізілді. Түркіменстан, Әзірбайжан, Грузия мен Армян КСР-нен күрд, армян және түріктерді көшіру мәселесі олардың шетелдерде туыстарының барлығы және олармен байланыс ұстауынан туындады. Екінші дүниежүзілік соғыс қарсаңында Кеңес өкіметі бұл ұлт өкілдеріне үлкен сенімсіздікпен қарады.

1939 жылғы санақ бойынша КСРО-да 1427222 немістер мекендеген Екінші дүние жүзілік соғыс басталған кезде, гитлерлік әскерге көмектесуі мүмкін деген желеумен Еділ бойынан немістер қудаланды. 1941 жылдың 6 қыркүйегінде Мемлекеттік Қорғаныс Комитетінің қаулысы бойынша немістер Қазақстанның Қарағанды облысына, Жамбыл облысына, Қызылорда облысына, Оңтүстік Қазақстан облыстарына орналастыру шешілді.

Соғыс жылдары Қазақстан жеріне қоныстандырылған ұлттардың бірі – қарашайлар болды. 1942 жылдың тамызынан 1943 жылдың қаңтарына дейін қарашайлықтардың жері неміс басқыншылардың қолында болып, бұл территория жаудан тазартылғаннан кейін кеңес үкіметі 1943 жылдың 12-қазанында «Қарашай автономиялық облысын жою және оның территориясын әкімшілік төңірегін қайта құру» туралы қаулы қабылдады. Бұдан кейін кеңестік үкімет «неміс басқыншылары Қарашай Республикасына басып кірген кезде қарашайлықтар опасыздық көрсетіп, сатқындық жасап, көптеген адамдарды немістерге ұстап берген, неміс-фашистерінің құрған ұйымына кіріп, Кеңес Үкіметіне қарсы соғысты» деген желеумен осы жылдың 14 қазанында қарашайларды жер аудару жөнінде құпия қаулы қабылдады. Көптеген қарашайлықтарға «немістерге Закавказье асуынан өтер кезде, оларға жол көрсетті» деген желеумен айып тағылып, тұтқынға алынып, түрмелерге жабылды. Аз уақыттың ішінде ұлтты қатаң жазалау мақсатымен, 70 мыңға жуық тұрғыны бар Қарашай Автономиялық облысын жойып жіберді.

Қарашай автономиялық облысынан 45 529 адамнан тұратын 11 711 отбасы Қазақстанның Жамбыл және Оңтүстік Қазақстан облыстарына орналастырылған. Қалмақтар 1943 жылдың 28 қазанында елдің шығыс, солтүстік аудандарына және Оралға жер аударылған. Қысқа мерзім ішінде 99 252 адам көшіріліп, оның 2268-і Қызылорда облысына қоныстандырылған.

Жалпы 1936-1951 жылға дейінгі аралықта Сталиндік қуғын-сүргінге ұлттық нышанына байланысты 3 600000 адам іліккен екен. Солардың ішіндегі 17 күштеп жер аударылған халықтардың арасында Солтүстік Кавказдағы шешендер мен ингуштар да болды. Шешен-

ингуштарды Қазақстан облыстарына орналастыру мәселесі 1943 жылдың желтоқсанында анықталды. Оларды көшіру барысы жайында Л. Берия күнделікті И. Сталинге жеделхаттар жөнеліп отырған. Республикаға қырым татарларын көшіру мәселесі 1944 жылғы 13 сәуірдегі «Қырым АКСР-і аумағын антикеңестік элементтерден тазалау шаралары туралы» бұйрықпен жүзеге асырыла бастады. Екі тәуілік ішінде барлығы 191 044 татардың 4501-і Қазақстанға көшіріліп әкелінген. Олармен бірге Қазақстанға 7000 балғар мен гректер көшірілген.

Месхеттік түріктерді көшіру мәселесі 1944 жылғы 31 шілдедегі Мемлекеттік Қорғаныс Комитетінің шешімімен 1944 жылдың 14 қарашасынан басталып, 1945 жылы аяқталды. Жалпы Грузияның территориясындағы барлық мұсылмандарды ішкі аймаққа қарай қоныс аудару көзделінді. Грузиядан көшіріліп әкелінген 115, 5 мың адамның 27 883-і Қазақстанға орналастырылды.

Соғыстан кейінгі жылдары да Қазақстанға өзге ұлттарды қоныстандыру толастамады. 1948 жылдың басында республикамызға шешен-ингуш, қарашай, балқар, неміс, қалмақ және т.б. ұлттардың 781 170 адамдық 216 802 отбасы қоныстанған. Ал 50-жылдары Кеңестік өкімет қоныс аударылғандарды республикаға көшіру жұмыстарын жалғастырып, оларды орналастыру жайындағы жоғарғы өкіметтің нұсқауларын бұлжытпай орындады. 1952 жылы сәуір айында Жамбыл облысына Солтүстік Кавказдан шешен, ингуш, карашай, балқарды, Грузиядан келген әзірбайжандарды, немістерді, гректерді, ал Қырымнан татарлар көшіріп әкеліп жайғастыра бастады. Тың және тыңайған жерлерді игеруде Украина, Белоруссия және Молдавиядан арнайы келгендер қоныстандырылды. Негізінде XX ғасырдың 30-50 жылдары аралығында Қазақстанға 1 560 мың адам қоныстандырылса, ал тың игеруді желеу етіп 1,5 миллион басқа ұлт өкілдері әкелінді [3.-27 б.].

Кеңес Одағы басшылары ашықтай іске асырған, қол астындағы халықтарға қарсы күштеп қоныс аудару - қылмыс деп қарау XX ғасырдың 50-жылдарында басталды. Әкімшіл - әміршіл басқару жүйесінің сеңі қозғалған «қайта құру» мен жаңаша ойлау үрдісі 1985 жылдың сәуір Пленумынан басталды. «20-50 жылдардағы саяси қуғын-сүргін тұзақтарының қиянаты мен әуре-сарсаңына ұшырағандар құқығын қалпына келтіру жайында» КСРО Бас хатшысы М.С. Горбачевтің Жарлығында, 1990 ж. 13 тамызында «Правда» газетінде жарияланды. Ресми Жарлықтың 1-тармағында (1990 жыл 13 тамыз) «Кеңес Одағының зорлық-зомбылыққа, қуғын-сүргінге ұшыраған барлық халықтарының азаматтық құқығын қайта қалпына келтіру керек делінді.

Күштеп көшірілген ұлттар мен этностардың құқықтарының сақталмауының және ұлттық мемлекеттік автономияларының жойылуына негіз болып отырған, мемлекеттің Жоғарғы органдарының ақтілері күшін жойды, өзгертілді. Оларда қойылған еріктен тыс талаптар мен шектеулер алынып тасталды. Осы қаулы шыққанан кейін республика бойынша шешендер мен ингуштердің көшу үрдісі байқалды. 1955 жылы қоныс аударылған ұлттар мен этностардың құқықтық жағдайларының бірқалыпқа келтіріліп, кейбір шектеулерінің алынуы туралы қаулы шығып, осы кейбір ұлттар арасында бір облыстардан екінші облыстарға, туған туыстарына жақынырақ, өз атамекендеріне көшу басталды.

1989 жылы 14 қарашада «Күштеп жер аударылған халықтарға қарсы қуғын-сүргін актілерінің заңсыздығын мойындау және олардың құқықтарын қамтамасыз ету» жөнінде КСРО Жоғарғы кеңесінің Декларациясы, ал 1990 жылғы 11 желтоқсанда РКФСР халық депутаттарының съезі «РКФСР-дағы саяси қуғын-сүргін құрбандары», 1991 ж. 26 сәуірде РКФСР Жоғарғы Кеңесі «Қуғын-сүргінге ұшыраған халықтарды ақтау» жөнінде заң қабылданды. Бұл заңдар қалған шектеуліктердің барлығын алып тастады. 1993 ж. 14 сәуірде қабылданған Қазақстан Республикасының «Жаппай саяси қуғын-сүргін құрбандарын ақтау» жөніндегі қаулысының негізінде шешен-ингуштер саяси қуғын-сүргін құрбандары болып есептеліп, ақталынды.

Көпұлтты Қазақстанның ұзақ жылдар бойғы қалыптасу тарихында республикаға қандай жағдайда болмасын, саяси жер аудару, депортация, тың игеру, т.б. қазақ халқы оң қабақ танытып, жақсы қарсы алды.

Қуғын-сүргінге ұшыраған осы халықтардың қайсысының болмасын күмән келтірмейтін бір ақиқат нәрсе: мейірбандық пен бауырмалдық, жомарттық пен дарқандық қанына сіңген қазақ халқының жазықсыз жапа шеккен халықтарды жатырқамай, достық құшаққа алуы, ғылым тілімен айтқанда, шынайы толеранттылығы.

Қазақстанның полиэтникалық қоғамға айналу процесінің үшінші кезеңі Қазақстанның тәуелсіздік алуымен және халықаралық қауымдастықтың субъектісі болуымен байланысты. Бұл

кезеңде әрбір этникалық топтың еркін дамуына қол жеткізілді, этникалық ерекшеліктерін қайта түлетуге мүмкіндік туды. Кезінде елден еріксіз кеткен қандастарымыз елге оралуда. Қазақтың біріктіруші рөлін арқау ете отырып, елдің тұтастығы мен этносаралық келісімді сақтауда барлық әлеуметтік-экономикалық шаралар қабылданып, халықтың табиғи өсімі алға басып, балалардың дүниеге келуі артуда. Қазіргі таңда Қазақстанда жүз отыз алты этнос өмір сүреді. 2009 жылғы халық санағының қорытындысына сәйкес Қазақстан халқының саны 16402861 адамды құраса, оның ішінде қазақтардың саны – 10989916 (67 %), өзге этникалық топтар мүшелері – 5412945 (33 %) [2].

Конституциялық мәртебеге ие халық Ассамблеясы біздің еліміздегі ұлтаралық келісімнің арқаулық институтына айналды. Оны құру туралы идеяны Президент Н.Ә. Назарбаев алғаш рет сонау 1992 жылы Республика тәуелсіздігіне бір жыл толуына арналған Қазақстан халықтарының бірінші форумында айтқан болатын.

Әрі қарай бұл стратегиялық идея нақты мемлекеттік форманың арнасына құйды. Қазақтан Республикасы Президенті Н.Ә. Назарбаевтың 1995 жылғы 1 наурыздағы Жарлығымен Президент жанындағы консультативтік-кеңесші орган ретінде Қазақстан халықтары Ассамблеясы (ҚХА) шаңырақ көтерді. ҚР Президентінің 2002 жылғы 26 сәуірдегі Жарлығымен бекітілген ҚХА туралы Ереже мен ҚХА Стратегиясы (кейінірек өзгертулер мен толықтырулар енгізілген) Ассамблеяның қызметін реттеуші негізгі құжаттар болып табылады. 2008 жылғы 20 қазанда Президент Республиканың саяси жүйесіндегі Ассамблеяның рөлі мен міндетін нақтылай түскен Қазақстан халқы Ассамблеясы туралы ҚР Заңына қол қойды. Заң мемлекеттік ұлттық саясатты жасау мен жүзеге асыруға атсалысуды Ассамблеяның басты мақсаты етіп белгілеп берді. ҚХА-ның Қазақстанның саяси жүйесінде артып отырған рөлі, оның қоғамдағы беделі 2007 жылдың мамыр айында Президент Н.Ә. Назарбаевтың бастамасымен қабылданған Қазақстан Республикасының Конституциясына енгізілген түзетулерде көрініс тапты. Осылайша, бұдан былай Мәжілістің 107 депутатының тоғызын Қазақстан халқы Ассамблеясы сайлайды. Бұл қадам тәуелсіз мемлекеттің қажет институттарының құрылуының аяқталғанын және Қазақстанның дүниежүзіндегі алдыңғы қатардағы шептердің біріне бастаған қозғалысын сипаттайтын Республиканың жаңа саяси сапаға қадам басуының белгісі.

Қазақстан халқы Ассамблеясы құрамына 820 этно-мәдени бірлестіктер кіреді. 108 мектепте 22 этностың тілі дербес пән ретінде оқытылады, ал 88 мектепте оқу өзбек, тәжік, ұйғыр және украин тілдерінде жүргізіледі.

Бұл ұлттық-мәдени орталықтардың қызметі ұлттық мәдениет пен өнер саласында этносқа, мәдениетке қызмет етуге бағытталған. Ұлттық орталықтар қоғамдық ұйымдардың елеулі бір бөлігі болып табылады. Ақмола қаласында 1989 жылы «Тіл және мәдениет» қазақ қоғамы, «Видебург» неміс қоғамы, «Дружба» кәріс қоғамы, «Вайнах» шешен-ингуш қоғамы, «Ватра» украин қоғамы, «Полония» поляк қоғамы, «Таң» татар-башқұрт қоғамдары құрыла бастады. Қазіргі таңда Астана қаласында 22 ұлттық-мәдени орталықтар әділет басқармасынан тіркеуден өткен және толыққанды жұмыс істеуде.

Қазақстанда корей, неміс, украин, ұйғыр, түрік және басқа тілдерде газеттер шығып тұрады. «Қазақстан – 1» ұлттық радиожелісі ұйғыр тіліндегі «Алитағ», корей тілідегі «Коре сарам», неміс тіліндегі «Гутен Абенд» сияқты хабарлар таратып отырады. Соның ішінде Қазақстан республикасында тұрып жатқан әртүрлі ұлттар мен этностардың тарихына, мәдениетіне арналған «Біздің Отанымыз – Қазақстан» атты хабар, Қазақстан халқы Ассамблеясы, ұлттық-мәдени орталықтармен тығыз байланыста бола отырып «Евразия» халықаралық желісі жеті тілде хабар таратады. «Алматы ақшамы», «Вечерняя Алма-Ата» газеттері «Мы – народ Казахстана», «Мы – казахстанцы», «Казахстан – наш общий дом» сияқты ҰМО-дың қызметі, көркемөнер ұжымдарының концерті, ғылым мен мәдениет қайраткерлерімен кездесу сияқты іс-шаралар жөнінде ақпараттар беріп отырады. «Қазақфильм» киностудиясында түрлі халықтарды – немістерді, корейлерді, поляктарды, чешендерді, күрдтерді және басқаларды Қазақстанға күштеп депортациялайтын қасіретті кезең туралы әңгімелейтін «Жерұйық» атты жаңа көркем фильм түсірілді [4.-204 б.].

Қазақстан аумағында жұмыс істейтін діни қауымдастықтар саны жеті жүзден төрт жарым мыңға дейін өсті. Қазақстан – мұсылмандар, православиеліктер, католиктер, протестанттар, буддисттер, иудейлер келісіммен өмір сүріп жатқан әлемдегі бірден-бір ел.

Әлемдік экономиканың перспективалары еуроаймақтың бірқатар елдеріндегі созылмалы дағдарыспен күрделене түсуде. Еуроодақтың көптеген елдерінде мультикультуризм саясатының құлауы ашық мойындалуда. Олар қазірдің өзінде көпұлттылық пен көпмәдениеттіліктен бас

тартуда. Сонымен бір мезгілде, бүкіл әлем бойынша дінаралық қарама-қайшылық шиеленісе түсіп отыр.

Қазақстандықтар бүкіл әлемге өркендеудің жалғыз дұрыс жолы – халықтың топтасуы екенін дәлелдеді. Қазақ халқы, Қазақстанды мекендеген барша халықты бауырына басып, барлық ұлттардың басын біріктіруші, ұйыстырушы ұлтқа айналды.

Этносаралық және конфессияаралық толеранттылықтың қазақстандық үлгісі басқа мемлекеттер теңелуге тырысатын әлемдік эталон мәніне ие болуда.

Әдебиеттер:

1. Алпысбаев Ж.Т. Қазақстан Республикасында заманауи этносаяси процестердің қалыптасуы мен даму ерекшеліктері. С.ғ.к. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның автореферат.-Алматы, 2010 ж., 28 б.

2. Ералы Тоғжанов Ел бірлігі – кемел келешек кепілі//Егемен Қазақстан. 30 қараша 2011 ж.

3. Енсенов Қ. А. Қазақстандағы көші-қон процестері және оның зерттелуі (1926 1959 жылдар). Т.ғ.к. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның автореферат.- Алматы, 2007 ж., 30 б.

4. Казахстан в современном мире: реалии и перспективы. – Алматы: КИСИ при Президенте Республики Казахстан, 2008. 348 с.

Smayeva Ainur

KAZAKHSTAN MULTINATIONAL UNITED COUNTRY

Смаева А.К.

ҚАЗАҚСТАН КӨПҰЛТТЫ БІР ТҰТАС ЕЛ

Елдің ел болуы, ең алдымен, оның бірлігіне, ынтымағына байланысты. Қазақстан көпұлтты – мемлекет. Қазақстанда бірнеше онжылдықтар бойы көптеген ұлт өкілдері тату – тәтті өмір сүріп, ерекше қазақстандық менталитет пен оның ерекше рухани жай – күйін қалыптастырды. Олардың діни – ұлттық сипатын, тыныс – тіршілігі мен саяси ахуалын жақсы жағынанан к өрсетеді [1].

Көп ұлт пен ұлыстан құралған еліміздің ұлт бірлігі мен татулығының арқасында жас мемлекет тарих мөлшерімен алғанда қысқа мерзім ішінде маңызды әлеуметтік-экономикалық табысқа жетіп, халықаралық аренада танылып үлгерді. Тәуелсіздік пен көпұлтты Қазақстан халқының бірлігі – болашақ гүлдену мен жетістіктердің кепілі болмақ.

Дүниенің төрт бұрышында этносаралық, дінаралық қақтығыстар бел алып жатыр. Ал, қазақ жерінде орын тепкен ұлт арасындағы береке-бірлік өзге елдерге үлгі-өнеге болып отыр.

Қазіргі заманда тұрақтылық пен бірлік, ынтымақ пен алға даму, әлемдік жалпыұлттық мақсатқа айналды. Осы құндылықтарды одан әрі дамытып, аялап, қорғау қажет.

Қазақстан төрағалық еткен Еуропадағы қауіпсіздік және ынтымақтастық ұйымына мүше елдер біз ұстанған тұрақтылық саясатын этносаралық татулық пен дінаралық келісімнің әлемдегі ең үздік моделі ретінде бағалап, Қазақстанды дүниежүзіндегі бейбітшілік пен келісім аймағы деп жариялады [2].

Қазақстан Республикасында толеранттылық мәдениеттің тамыры терең. Оның ең басты ұйытқысы – қазақ халқының табиғи ақкөңілділігі, қонақжайлылығы, қолы ашық жомарттығы. Тарих көшінің қиын – қыстау шағында көптеген ұлттарға қазақ даласы пана болған [3, 123 б.].

Қазақстан жеріндегі ұлтаралық татулық пен қоғамдық келісім бір сәтте пайда болған нәрсе емес. Жалпы адам баласында келісіммен және ынтымақпен өмір сүру қай халықтың да қанында бар қасиет. Бұл сезім әсіресе, қазақстандықтардың өмір салтынан айқын көрінеді. Ол қазақ жерінің салқар даласында ерте замандардан бүгінге дейін жалғасқан ерекше қасиет және оның ішінде әрқашан да татулық пен ынтымаққа ұмтылған қазақ халқының қонақжай дарқан мінезімен еселене түседі. Сонау Жібек жолының есте жоқ ескі сүрлеулерінен бері қарай Ұлы Дала талай жұрттарға пана болған. Тағдырдың айдауымен дәм айдап, осынау ұлан байтақ жерде орныққан қай халықтың өкілі болсын, қазақ жері жатсынған емес. Қайта бауырына басып, бір үзім нанды бөліп жеген мейірбандығымен қазақ халқы ешкімді алаламай, жақын тартқан.

Тәуелсіздік алған алғашқы жылдарда Қазақстанның ойдан-қырдан қосылған көпұлтты алашұбар халқы бас біріктіріп, ел бола алмайды деген сәуегейлер де болды. Елдің қонақ жайлылығы арқасында Қазақстан халқы бір жеңнен қол шығарып, бір кісінің баласындай, тату-тәтті тұрмыс құрып, қуатты елге айналды.

Кеңес үкіметі тарқаған сол бір алмағайып кезеңде бұрынғы КСРО шекпенінен шыққан елдердің өзінде ұлтаралық қақтығыс шиеленісіп, ынтымағы жарасқан көпұлтты Қазақстан түті түзу ұшып, қызу еңбекке бас қойды, өздерінің ұлттық салт-дәстүрлерін дамытып, жаңа мазмұнмен байыта түсті.

Соның нәтижесінде 1995 жылы 1 наурызда ұлт саясатында кең құқықтық мәртебесі бар институт – қоғамдық-саяси Қазақстан халқы Ассамблеясы құрылды.

Қазақстан халқы Ассамблеясының мақсаты – еліміздегі оқиғаларға баға беріп, саяси жағдайларға болжам жасау негізінде қоғамдағы ынтымақты қамтамасыз ететін іс-тәжірибелік ұсыныстарды ойластыру, республика азаматтарының құқықтары мен бостандықтарын қорғау кепілі ретіндегі қызметіне атсалысу болды. Қазақстан халқы Ассамблеясы ел ішіндегі бірлікті сақтауда ерекше рөл атқарады. Елдің ынтымағын сақтауда қазақ халқының бауырмалдық қасиетін өзге ұлттардың достық ниетімен тығыз ұштастырады [4].

Қазақстанды қоныстанған көп ұлтты халқымыздың азаматтық, ашық, зайырлы, демократиялық саяси-экономикалық жағынан тәуелсіз қоғам орнатуға бір кісідей жұмылған біртұтас Қазақстан халықтарының толеранттылығын, конфессияаралық және ұлтаралық келісімін, туысқандық бірлігі мен достығын одан әрі дамытып, нығайтуды көздеген Қазақстан халықтары Ассамблеясы өз алдына қойған мақсаттарын абыройлы атқаруда. Оны біз бүгінгі таңдағы еліміздің экономикасының қарыштап дамуы мен елдегі саяси тұрақтылықтан және Қазақстанда мекен ететін барлық ұлыстар мен ұлттардың бір кісідей жұмылып оны әлемнің дамыған зайырлы мемлекеттері қатарына қосуға деген ұмтылыстарынан байқаймыз. Осы тұста өзінің тарихында, жалпы, мемлекеттік құрылымдық ғұмырында Қазақстан ерекше ел болып қалыптасқанын айта кеткеніміз абзал. Өзінің тағдыр-талайында, біртұтас бола білудің жауапкершілігін көрсеткен кезеңі ондағы ұлттар мен ұлыстардың үлкен жауапкершілігін көрсетсе керек. Қазақстандағы ұлтаралық қатынастар саласындағы саясат өзінің толық мағынасында көп ұлтты және көп дінді мемлекет екенін қастерлей отырып, қоғамдық-саяси тұрақтылық жағдайды сақтауда бай тәжірибеге ие болды.

Тәуелсіздіктің маңызды сынақтарының бірі – қазақ этносының саяси толысуы, оның жаңа мемлекет құрудағы топтастырушы фактор бола алу қабілетін тексеру болды. Жүйе құраушы этнос мәртебесі қазақ халқының алдына өзінің ұлттық мәдениеті мен тілін қайта жаңғырту міндетін қойды [5, 119 б.]. Ел Президенті еліміздегі тіл мәселесіне ерекше көңіл бөліп келеді. Этносаралық қатынастар жүйесінде мемлекеттік тіл ел бірлігін қалыптастырудың маңызды факторы болып танылған. Сондықтан да Ассамблея қызметінде мемлекеттік тілдің қолданыс аясын кеңейту маңызды орынға ие.

Президент бар жетістікті өз халқының, көп ұлтты қазақстандықтардың ерен еңбегімен, елдегі ынтымақ, татулық, бірлікпен байланыстырады. Қазақстан Республикасының Президенті Н.Ә. Назарбаев 2012 жылдың 14 желтоқсанында жолдаған жолдауында «Қазақстан 140 этнос пен 17 конфессияның өкілдері үшін туған шаңырағына айналды. Азаматтық татулық пен ұлтаралық келісім – біздің басты құндылығымыз. Көпұлтты еліміздегі татулық пен келісім, мәдениеттер мен діндердің үндесуі *әлемдік эталон* ретінде танылған.

Біз – көпұлтты қоғамбыз. Және де ұлтаралық қатынастар мәселесінде ешқандай қосарланған стандарттар болмауға тиіс.

Мемлекетте бәрі де тең болуы тиіс. Этностық немесе басқа да белгілер бойынша жақсы немесе жаман деген болмауға тиіс.

Қазақстан – біздің қасиетті мекеніміз.

Кейінгі ұрпақ осынау қастерлі өлкеде өмір сүріп, өркен жаятын болады.

Қазақ жеріне тағдырдың жазуымен алуан түрлі ұлт өкілдері қоныс аударды.

Біз оларға құшағымызды ашып, қазақи қонақжайлылықпен қарсы алдық. Олар біздің елімізде өсіп-өніп, бауырларымызға айналды.

Қазір біз көпұлтты сипаты бар, біртұтас елміз.

Жаһандану дәуірі – көпұлтты мемлекеттер дәуірі.

Бұл – әлемдік үрдіс.

Еліміздің дамуына барша ұлт пен ұлыс өкілдері бірге үлес қосты. Ендеше, тәуелсіз қазақ елінің азаматтарын алалауға, бауырластығын бұзуға ешкімнің хақысы жоқ.

Барлық ұлт өкілдерімен тіл табысып, тату-тәтті, бейбітшілік пен келісімде өмір сүру – барша қазақтың басты қағидасы болуы шарт.

Өз халқын сүйетін адам, өз жұртына жақсылық тілеген жан өзге халықтарды ашындырмайды, өз ұлтын ешкімге қарсы қоймайды.

Біз ел иесі ретінде биік бола білсек, өзгелерге сыйлы боламыз» -деді [6, 54-55 б.].

Бүгінде республикада Қазақстан этностарының мәдениеттері, тілдері, дәстүрлерінің дамуына қажетті барлық жағдай жасалған. Этномәдени бірлестіктердің саны тұрақты өсуде, қазір олар 800-ден асады, оның ішінде 28-і республикалық 15 тілде газет-журнал, 8 тілде радиобағдарламалар 7 тілде телебағдарламалар шығады. Білім беру толықтай өзбек, тәжік, ұйғыр және украин тілдерінде жүргізілетін 88 мектеп жұмыс істейді. 108 мектепте 22 этностың тілі жеке пән ретінде жүргізіледі. Осымен қатар, балалардан басқа үлкендер де 30 этнос тілдерін оқуға мүмкіндік алған 195 этно-білім беру кешендері, жексенбілік және лингвистикалық мектептер ашылды. Қазақ және орыс театрларын қоспағанда елімізде тағы төрт ұлттық – өзбек, ұйғыр, кәріс және неміс театрлары жұмыс істейді. Жүзден аса ұлт өкілдері өмір сүріп отырған елімізде әдебиет, көркемөнер – достықтың алтын көпірі, халықтардың қарым – қатынас құралына айналуда. Бүгінгі таңда ұйғыр қаламгерлерінің еңбектері қазақ, орыс тілдеріне тәржімаланып, рухани сабақтастық қайтадан жанданып жақсы дүниелер жарық көріп жатыр [7].

Әр жыл сайын Қазақстан этностарының тілдерінде бірнеше ондаған жаңа кітаптар жарық көреді. Жыл сайынға халықтық мерекелер Наурыз, 1 мамыр – Қазақстан халқының бірлігі мерекесі, масленица, сабантой дәстүрге айналды. Егер мемлекеттің қалыптасу кезеңінде басты міндет этносаралық төзімділік пен қоғамдық келісім негізінде қоғамды ұйыстыру болса, ел дамуының жаңа кезеңінде, стратегиялық басымдық ретінде, қоғамның барлық азаматтары мойындаған ортақ құндылықтар мен қағидаттар жүйесіне негізделген Ұлт Бірлігіне жету болып табылады. Сондықтан 2010 жылы сәуірде азаматтық қоғам мен мемлекеттік институттардың, азаматтардың сындарлы ұсыныстарын жинақтаған Қазақстанның Ел Бірлігі Доктринасы қабылданды. Қазақстанның Ел Бірлігі Доктринасы – халықтың, уақыт талабына сәйкес, бірігу қажеттігін түсінуіне негіз. Бұл – бізді қандай күш біріктіреді және біртұтас етеді - соны түсінудің тәсілі. Бұл – болашаққа бірігіп ұмтылудың серпіні.

Ассамблея қызметі этносаралық қатынастар мәселелерін тиімді шешіп келе жатқан ел ретінде Қазақстан Республикасының халықаралық беделінің өсуіне ықпал етуде. Бүгінде Н.Назарбаевтың этносаралық толеранттылық пен қоғамдық келісім үлгісі әлем назарын аударып отыр.

Қазақстандық үлгі Біріккен ұлттар ұйымында, ЕҚЫҰ-ға қатысушы елдерде, Копенгагенде, Венада, Женевада, Нью-Йоркте өткен халықаралық форумдарда таныстырылып оң бағаға ие болды, ЕҚЫҰ-ға қатысушы 56 мемлекет тіліне аударылды. БҰҰ-ның Бас хатшысы Пан Ги Мун елімізге сапары барысында Қазақстан халқы Ассамблеясының қызметімен танысып Ассамблея принципі БҰҰ-ның жұмыс принципімен толық сәйкес келеді деп атап өтті. Қазақстандық үлгі Қазақстан халқы Ассамблеясы мен ЕҚЫҰ-ның ұлттық азшылықтар ісі жөніндегі Жоғары комиссары арасындағы өзара іс қимылдың негізгі бағыттарының біріне айналды. Қазақстандағы қоғамдық келісім үлгісіне қызығушылық танытушы мемлекеттер мен халықаралық ұйымдар саны күн санап артып келеді [8].

Қазақстан халқы Ассамблеясы ішкі мәндегі, мемлекеттік ұлттық саясатты әзірлеуге және іске асыруға ықпал ететін мекеме. Бірақ, Ассамблея туралы мемлекеттік күші бар Заңдарға, Ережелерге жіті көз жіберсек, аталмыш құрылымы оның сыртқы міндеттеріне жатады:

- елде және шет елдерде этносаралық және конфессияаралық келісімнің қазақстандық моделін насихаттау;
- шет елдердегі қазақ диаспорасына ана тілін, мәдениеті мен ұлттық дәстүрлерін сақтау және дамыту, оның тарихи Отанымен байланыстарын нығайту мәселелерінде қолдау көрсету;
- этносаралық және конфессияаралық келісімді қамтамасыз ету мәселелері бойынша азаматтық қоғам институттарымен және халықаралық ұйымдармен өзара іс-қимыл жасау;
- Қазақстанның басқа да этностарына өздерінің тарихи отанымен байланысын дамытуға жәрдемдесу;
- этносаралық толеранттылық пен қоғамдық келісім үлгісін елде және шет елдерде насихаттайды.

Жоғарыда келтірілген заң тармақтары Қазақстан халқы Ассамблеясының Қазақстан Республикасының сыртқы саясатында ұжымдық дипломатия қызметін атқарушы мекеме ретінде заңдық негізде белгіленгенін дәлелдейді. Ассамблеяға жүктелген міндеттер мекеме құрылғаннан бастап ойдағыдай жүзеге асты деуге толық негіз бар, Қазақстан халқы

Ассамблеясы құрылғаннан бастап-ақ, Қазақстанның қоғамдағы татулық пен келісімді сақтауға бағытталған ұлттық, халықаралық деңгейде талқыланатын мәселеге айналды. 2004 жылы 3 жетоқсанда Қазақстан халықтары Ассамблеясы мен ҚР Білім және ғылым министрлігі бірлесе отырып «Көпұлтты қоғамның қазақстандық моделі: тарихи тәжірибе және қазіргі заман» тақырыбында халықаралық конференция өткізді. Конференция жұмысына ұлттық-мәдени орталықтардың жетекшілері, үкімет мүшелері, Президент әкімшілігінің қызметкерлері, Парламент депутаттары, дипломаттар, шет елдерден келген ғалымдар қатысты. 2005 жылы 30 желтоқсанда Қазақстан халқы Ассамблеясының 10 жылдығына орай Астанада этносаралық қатынастар үйлесімділігі туралы мәселелер талқыланған халықаралық конференция өткізілді. Конференцияға Президент әкімшілігі мен Үкімет мүшелері, Парламент депутаттары, дипломатиялық корпус өкілдері, ҚХА өкілдері, дін қайраткерлері қатысты. БҰҰ жүргізген талдау қорытындыларына сүйенсек, адам шығыны соғысқа қарағанда ұлт аралық қақтығыстар кезінде көп орын алатындығы дәлелденген. Қазақстан халықтары Ассамблеясының қызметіне сипаттама жасай келе, БҰҰ бұрынғы Бас хатшысы Кофи Аннан Қазақстан халықтары Ассамблеясы бір елдің ішіндегі БҰҰ іспеттес деп атап көрсеткен болатын [9].

Ел бірлігін қамтамасыз ету демократиялық, зайырлы, құқықтық және әлеуметтік мемлекет құрудың маңызды шарты болып табылады.

Елдің экономикалық өсуі, әлеуметтік прогресс пен демократиялық дамуы тек қазақстандық қоғамның ұйысуы мен бірлігін сақтаған кезде ғана мүмкін.

Осы міндетті шешу үшін тәуелсіз, егемен және барша әлем таныған мемлекет ретіндегі Қазақстанда барлық қажетті экономикалық, әлеуметтік және саяси ресурстар бар. Ол халықтың бірлігін нығайтуға бағытталған заңдық, әлеуметтік-экономикалық, саяси, мемлекеттік-басқару шараларының біртұтас жүйесін құруға негіз болады.

Доктрина халықтың бірлігін нығайтуға бағытталған заңдық, әлеуметтік-экономикалық, саяси, мемлекеттік-басқару шараларының біртұтас жүйесін құруға негіз болады.

Доктрина Қазақстанды жедел дамыту мақсатында елдің адами, интеллектуалдық мүмкіндігін жандандыру мен жұмылдыруға, әрбір қазақстандықтың лайықты өмір сүру деңгейіне жетуге, Республика Конституциясы кепілдік берген азаматтардың құқықтары мен бостандықтарын сақтау мен қорғауға бағытталған.

Әдебиеттер:

1. Тоғанбай қажы Құлманұлы. Ислам және өркениет, Астана,– 2011, №20
2. Қазақстан халқы Ассамблеясы Төрағасының орынбасары Хатшылық меңгерушісі Е. Тоғжановтың сөйлеген сөзі http://www.astana.kz/node/25545
3. Мусаева Н.Р., Ибраева Н.А., Абдуллина Ж.А. Қазақ философиясының толеранттылық сипаты /Қазақстанның ғылыми әлемі, №3-4 2012 ж. 123 б.
4. Ұлт бірлігінің темірқазығы / Ел, 27 Сәуір 2010 ж. http://www.elgazeti.kz/p=3844
5. Танкиш Н.П., Жанысбаева А.Д., Абдраймов Е.Б.Қазіргі жаһандану контекстіндегі қазақ тілі, ұлттық мәдениетті мен өркениеттің сабақтастығы / Қазақстанның ғылыми әлемі, №3-4 2012 ж. 119 б.
6. Үкімет бюллетені ҚР ПрезидентіН.Ә. Назарбаев 2012 жыл 14 желтоқсандағы «Қазақстан - 2050» стратегиясы №6 2012, 54-55 б.
7. Қазақстан халқы ассамблеясы //http://kk.wikipedia.org/wiki
8. Егемен Қазақстан/ Бәрімізді тең еткен Тәуелсіздік 18.01.2013. 3 б.
9. К.Н. Макашева, А. Хайрулдаева / Қазақстан халқы Ассамблеясы – этносаралық келісімнің Қазақстандық үлгісі // ҚазҰУ Хабаршы Халықаралық қатынастар және халықаралық құқық сериясы.№ 6 (56)

VI СЕКЦИЯ .VI SECTION.
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
CINEMA, TV AND MASS CULTURE
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Aliaskarova Kunduz

IMAGE OF THE HERO IN WORLD ANIMATION

Алиаскарова К.М.

ОБРАЗ ГЕРОЯ В МИРОВОЙ АНИМАЦИИ

Анимация уже давно и твердо стоит на ногах и развивается по собственным законам. И, несмотря на то, что этот вид кино вышел из постановочных фильмов, его по праву можно назвать самостоятельным, граничащем на стыке изобразительного и кинематографического искусств. Сейчас, можно уверенно говорить о том, что современный кинематограф во многом зависит от анимации и в плане техническом, и в тематическом: разработке идеи, конфликтов, героев. Роль анимации в современности огромна, она стала неотъемлемой частью современной жизни – человеческих отношений, социального пространства, быта, мира реального и ирреального. А главным выразителем этой сложной и странной действительности является образ главного героя, занимающий всегда центральное место как с точки зрения развития истории, так и с точки зрения изобразительной подачи. Потому что «анимация (в переводе обозначает одушевление, оживление) — это технология, позволяющая при помощи неодушевленных неподвижных объектов создавать иллюзию движения» [1], простыми словами оживление картинки, изображения. Поэтому героя в анимационном кино всегда рассматривают и анализируют с двух сторон: литературной (драматургической) и изобразительной.

В литературе герой – важное ядро всего сюжета. Герой всегда выражает или мысль автора, или мысль народа, соотносится с «духом времени», в его образе отражается все духовные составляющие жизни народа и страны. Образы героев с детства неотступно с нами связаны, сначала они приходят из сказок, мифов и легенд, потом вживаются в наше сознание из литературных произведений, театральных постановок, работ живописи, героистикой, представленной кинематографом. Более того герой в произведениях искусства несет в себе национальные черты, эмоцию, поведенческие установки, формирует отношение в быту и к окружающим людям.

Габриэль Тард писал, что «все достижения цивилизации — результат деятельности выдающихся личностей, поскольку главный закон социальной жизни — подражание последователей (массы) герою». [2]

Образ героя всегда зависит от времени и меняется со временем. В конце XIX — XX в., когда мир вступил в период войн и революций, в период упаднического настроения целых народов, тема героизма стала одной из популярных тем, функция которой заключалась в поднятии патриотического духа. И это отразилось в возникшем в конце XIX века новом искусстве – кинематографе.

Уже с первых фильмов братьев Люмьер, показанных 28 декабря 1895 года в Гран-кафе, которое находилось в Париже на Бульвар-де-Капюцин, видно, что центральное место в еще тогда просто десяти документальных небольших сюжетах занимает человек. И именно человек становится в дальнейшем главным объектом фильмов как в документальном, так и в художественном и анимационном кино.

Любой фильм, будь то анимационный или художественный, имеет большой успех только тогда, когда зритель может поставить себя вместо главного героя, либо видит что-то общее между собой и героем. Наверное, поэтому стали так популярны американские персонажи мультипликации: супергерои и гротескные персонажи.

Особо хочу выделить образ супергероя, который пользуется большей зрительской любовью уже на протяжении всего века, хотя первообраз сверхчеловека уходит далеко в древность. Так же как и мифологические герои, супергерой обладает сверхспособностями, и так же стоит на страже порядка в обществе.

В аналитической психологии, основанной К. Г. Юнгом, часто упоминается понятие архетипа героя. Архетип (от греч. arche - начало и typos - образ) по К. Г. Юнгу – «изначальные, врожденные психические структуры, образы, составляющие содержание коллективного бессознательного и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов, сказок и других созданий фантазии, в том числе художественной».[3] Понятие «архетип» является

итогом анализа мифов, сказок, мировой литературы, где повсюду встречаются одни и те же мотивы. Их же мы обнаруживаем в фантазиях, сновидениях, бреде и навязчивых идеях конкретных людей. Этим наверно и объясняется общественная потребность в национальном супергерое, архетипа человеческого бессознательного.

Полная противоположность супергерою гротескные, либо сатиричные герои, привлекающие своим образом жизни и толерантным отношением, что в большинстве своем показывает скрытые проблемы современного общества.

«Примечательно, что анимация быстрее реагирует на общественные процессы и точнее выдает необходимых героев каждому поколению, нежели неповоротливый кинематограф с его мейнстримным мышлением. ...Забрезжил рассвет мирового кризиса, и в современном сверхскоростном ритме проблемы маленького человека свелись к выживаемости на работе, выживаемости исключительно в экономическом плане». [4]

Не уступает по популярности и значимости Америке и японская анимация со своими странными, серьезными философскими героями. Анимация Японии создала свой стиль аниме, уходящий корнями в японскую живопись манга. Поэтому анимационные картины страны восходящего солнца так отличаются от других стран, в первую очередь, изобразительной стилистикой, а также созданием в сюжете множества уникальных смысловых и идейных символов, метафор, знаков шаблонов, стереотипов и типажей.

Основная часть поклонников аниме — старшие школьники и младшие студенты. Поклонение аниме доходит даже до фанатизма, добиваясь максимальной схожести внешних данных с героями аниме. Например, сегодня – это поклонение героям из сериала «Наруто», «Блич».

Способствуют любви к анимационным героям организация в Японии разнообразных масштабных мероприятий — аниме-фестивали и моменты переодевания в любимых героев — косплей. Во многих мировых анимационных фильмах давно присутствует факт подражания на японское аниме многие художественные фильмы строятся с учетом законов этого жанра. Например, великолепный, красивый и гротескный фильм «2046» гонконгского режиссера Вонга Кар-Вая. В его футуристической части о поезде из будущего возникают женские образы героинь со странными прическами, яркими цветными платьями, хлопающими глазами из японского аниме, и сама эстетика пространства этой части так напоминает космические японские сериалы.

Аниме давно приобрел популярность на Западе, в том числе этот жанр хорошо прижился Голливуде. Если японское аниме имеет какой-то особенный круг поклонников, то "американизированный" упрощенный стиль аниме рассчитан на целевую аудиторию (Бен 10, Винкс)

Российская анимация, несмотря на то, что имеет свою оригинальную и богатую историю в лице советской мультипликации, сегодня находится в активном поиске своего национального героя, стиля. Она пока не может конкурировать в мировых кассовых сборах с такими лидерами как США и Восточная Азия, хотя собирает залы и имеет своих зрителей не только у себя в стране, но и в странах СНГ и не только. Многие российские аниматоры общепризнаны и уважаемы во всем мире (Юрий Норштейн, Андрей Петров).

Мировая анимация сегодня не стоит на месте, меняются жанры, меняются стили, техника выполнения и технический формат, например компьютерная графика 3D и 4D изображения, но неизменным остается образ спасителя-героя, и это несмотря на свой одушевленный (Ральф) или неодушевленный (Валли) образы. Предназначение героя в анимационном кино (в отличие от художественного) тоже остается категорией постоянной и представлена, как правило, функцией его самопожертвования ради общего блага и спасения хрупкой реальности.

Литература:

1. http://www.slovopedia.com/14/192/1010135.html
2. http://philosophy.wideworld.ru/dictionary/4/28/
3. http://mivmiv.narod.ru/Things/yung.html
4. Адильхан Ержан, Мульти-культура или Что несут в себе герои анимационных фильмов//Территория кино, №7-8, 2009, с.59-60

Altaibayeva Sholpan

FROM HISTORY OF THE KAZAKH CINEMA.
60S OF THE 20TH CENTURY. MEMORIES ABOUT SHAKEN AIMANOV

Алтайбаева Ш.Ю.

ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОГО КИНО. 60-Е ГОДЫ XX ВЕКА.
ВОСПОМИНАНИЯ О ШАКЕНЕ АЙМАНОВЕ

В работе предпринята попытка на основе личных воспоминаний осмыслить и дополнить некоторые из опубликованных ранее статей о выдающемся деятеле театра и кино, народном артисте СССР Шакене Айманове. Снявшись в трех его фильмах, принимая участие в возглавляемых им делегациях на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде (1968г.), в Днях казахского кино в Латвии (1969г.) и в Грузии (1970г.), я имела счастье близкого, но, к сожалению, недолгого общения с этой удивительной личностью, оставившей неизгладимый след в моей жизни. С того декабрьского вечера 1960 г., когда я впервые увидела Шакена Кенжетаевича, до трагического дня в конце 1970 года, когда по воле нелепого случая безжалостная смерть забрала его от нас, прошло ровно одно десятилетие - самое счастливое время моей жизни.

Кино…С ранних школьных лет оно притягивало меня со страшной силой, но уже тогда я понимала, что профессии сценариста, режиссера или оператора – мужские: женщины редко реализуются в этих профессиях. Что касается актерской профессии, то я мечтала не о том, чтобы стать актрисой, а чтобы сниматься в кино. Мы с подружками обменивались открытками с фотопортретами советских и зарубежных кинозвезд, ходили на другой конец города смотреть “закрытые” или “снятые с полки” фильмы. Пробивались на встречи и просмотры, которые проходили в здании старой киностудии, когда приезжали известные деятели кино из Москвы, чтобы показывать алма-атинским фанатам шедевры мирового кино, сопровождая их своими переводами с европейских языков и своими комментариями.

Студия той поры это - заповедная зона моей юности. Позже, уже студенткой первого курса, снимающейся в кино, я любила проходить по ее темным извилистым коридорам, вдыхать особый запах гримерной и деревянной обшивки стен с портретами наших известных мастеров кино. Прекрасное воспоминание - знаменитые показы Шера, когда он привозил фильмы итальянских неореалистов, шедевры И.Бергмана, М.Антониони и Ф.Феллини. Помню, как в переполненном зале кинотеатра «Казахстан», на единственном сеансе, люди стоя смотрели фильм А.Тарковского «Андрей Рублев», как мы ходили в кинотеатр «Родина» в Парке культуры и отдыха на просмотр его «Зеркала», не пропускали ни одной встречи с деятелями советского кино, которые проходили в здании Политпросвета. Участвуя в телевикторине по киноискусству, проводившейся на Казахском телевидении, я стала второй среди трех призеров. Мне, студентке 2-ого курса ИнЯза, вручили приз – библиотечку книг по киноискусству.

В один из зимних дней конца 1960г., Роза-апай, приятельница моей мамы, снимавшаяся в эпизодах многих фильмов Ш.Айманова, и заходившая иногда к нам на чашку чая, сказала маме: «Сегодня вечером в Оперном театре съемка фильма, пусть Шолпаша придет, в массовке поучаствует, там нужны школьницы, пропуск будет ей заказан».

В тот памятный вечер, я пошла в театр одна, мы жили в квартале от него. С колотящимся сердцем, я переступила порог храма искусств уже не в качестве рядового зрителя, а как полноправный участник священнодействия, каким я считала кино. Помню, как я, шестиклассница в школьной форме, пришедшая участвовать в фильме, затрепетала, когда меня подвели Ш.К.Айманову, который был режиссером снимающегося фильма «Песня зовет», а он, спросив, как зовут, не проявил особого интереса к страстной поклоннице седьмой музы. Но в какой-то там съемке я все равно участвовала, ходила туда-сюда по фойе. Это был декабрь, а до этого, в июле 1960 г., я с моими двумя сестрами, в первый раз участвовала в настоящих съемках - нас пригласили на роли сестер главной героини в фильме, который снимался под Алма-Атой, в Энбекши-Казахском районе. Мы целый месяц ездили в село на автобусе, который увозил нас рано утром и привозил вечером в город.

В режиссере – постановщике фильма, народном артисте СССР Е.Я. Диордиеве, мы сразу узнали директора дома отдыха Филькина из любимого нами фильма Ш.Айманова «Наш милый доктор». Первоначально фильм назывался «Тринадцатая дочь», затем – «Поющий аул». В конце концов, он вышел на экраны как «Песня зовет», сменив не только свое название, но и

основные драматургические коллизии, и режиссера-постановщика. Им стал Ш.Айманов, взявшийся выправлять положение, чтобы спасти фильм.

На этих съемках я увидела впервые Раису Мухамедъярову. Смуглая красавица, похожая одновременно и на Софи Лорен в роли Аиды, и на статуэтку Нефертити, она сидела в шезлонге, в ярко-желтой кофточке. Вокруг нее суетились гримерши и костюмерши, а режиссер Е.Я.Диордиев, сидевший рядом, угощал восходящую звезду шоколадкой. Эта картинка до сих пор стоит у меня перед глазами: она олицетворяла мечту о кино девочки-подростка.

Сейчас в моих воспоминаниях та картинка связана с другим эпизодом. Через 8 лет, уже в 1968 г., во время съемок в 4-ом моем фильме «Ангел в тюбетейке», съемочная группа подъехала к Парку культуры и отдыха, чтобы снимать проходы главных героев по зимнему парку. Нас было четверо: режиссер Ш.Айманов, оператор-постановщик М.Беркович, А.Райымбеков (Тайлак) и я (Айша). Когда мы приехали на место, и я стала выходить из «Волги» в своей белой шубке, на снег упали мои перчатки, до этого лежавшие у меня на коленях. Увидев их на снегу и не успев нагнуться, чтобы их поднять, я вижу, что мэтр казахского кино, эта монументальная глыба, этот матерый Человечище, каким многие воспринимали Ш.Айманова, наклоняется и подает мне перчатки. Это проявление галантности меня поразило, ведь я относилась к Шакену-ага, не как к коллеге, или к мужчине, этого не позволяли ни мой возраст, ни статус, а как к своему отцу - они были ровесниками. А у нас в семье не принято было, чтобы отец подавал что-нибудь своим дочерям, наоборот, мы старались быть предупредительными по отношению к родителям и во всем проявлять уважение к старшим, как нас учили дома. Помню, что мне было ужасно стыдно, что я не опередила его. Про себя я разозлилась на Тайлака за то, что он не догадался поднять мои перчатки, хотя стоял рядом.

Сейчас я могу дать этому случаю объяснение: это был акт проявления культуры и уважения, означающий, что Шакен-ага воспринимал меня не как девушку, которой он годится в отцы, не как юную старлетку, а как актрису. Недаром его, начинавшего свою карьеру в театре и кино с профессии актера, называют «актерским» режиссером. Он уважал и понимал актера, любил и лелеял его, как маленького ребенка, независимо от его заслуг, званий, возраста. Я это ощущала постоянно во время съемок на его фильмах. Поэтому, когда сейчас я слышу в некоторых интервью от людей, работавших на киностудии, что он мог не отвечать на приветствие здоровавшихся с ним людей, меня это удивляет, хотя я могу в это поверить.

Мне хочется провести аналогию между описанной сценой с поднятием перчаток и той картинкой середины прошлого века, когда я увидела Р.Мухамедъярову во время моих первых съемок. Поведение Е.Я.Диордиева, большого и настоящего актера, выступающего в роли режиссера, угощающего актрису шоколадкой – того же порядка. Он с таким же благоговением относился к актеру, особенно, к актрисе, как и его друг Шакен Айманов.

Великий С.Герасимов, личность такого же исполинского масштаба, как и Ш.Айманов, всегда искал актера феноменального, вкладывая в слово «феномен» значение «неповторимая личность». А под феноменальным он понимал каждого человека, «у которого за душой есть нечто свое, не заемное, замечательное»[4, 40].

И С.Герасимов, и Ш.Айманов – оба «актерских» режиссера, пришедшие в кинорежиссуру через профессию актера, равным образом относились к актеру, которому они доверили роль, как к неповторимой личности, как к феномену. И это выражалось не вербально, не на словах, а проявлялось в каком-то особом, трепетном отношении к актеру.

45 лет не сходит с экрана «Ангел в тюбетейке» - одна из последних работ Ш.Айманова, ставшая поистине «народной», ее знают и любят все в Казахстане, и далеко за его пределами. Успех фильма объясняется и мастерски написанным сценарием, и замечательной музыкой А.Зацепина, и роскошными пейзажами Алма-Аты. Он запоминается великолепной работой роли матери Таны - А.Умурзакова раскрылась в этом фильме как прекрасная комедийная актриса. Следует отметить, что и другие актеры, среди которых многие были непрофессионалами, вполне справились с возложенными на них задачами. И это не случайно.

Перечитывая воспоминания современников о Ш.Айманове, я нашла один интересный факт. Ю.О.Домбровский – один из самых замечательных русских советских писателей второй половины XX века, по воле судьбы более двадцати лет проживший в Казахстане в ссылке и лагерях, автор самых пронзительных книг о противостоянии тоталитарного общества и индивидуального человека с его нравственными и моральными ценностями. Действие двух его

главных романов, «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей», изданных и ставших широко известными уже после его смерти, происходит в Алма-Ате. Ю.О.Домбровский много переводил с казахского, долгие годы посвятил исследованиям жизни и творчества В.Шекспира. Закончил свои дни, полные лишений и не признания при жизни, в 1978 г. на своей Родине, в Москве.

Ю.О.Домбровского и Ш.К.Айманова связывала многолетняя дружба. В своих воспоминаниях об Айманове, Домбровский рассказал, как во время одной из бесед он поделился с ним своими «шекспировскими» мыслями: «…мне кажется, что жизненная достоверность и даже злободневность Шекспира объясняется именно тем, что он писал на конкретного актера, конкретного человека, а не абстрактную роль. …Но для меня во всем этом главное вот что: ни драматург, ни кто иной, не может писать абстрактно. Он должен творить, рассчитывая на определенный исполнительский коллектив»[2, 119].

И объяснил свою «теорию» тем, что поскольку Шекспир был пайщиком труппы, он был первым, кто был заинтересован в том, чтобы его вещи, помимо этой труппы, нигде не увидели свет. В елизаветинские времена, при отсутствии авторского права, конкуренты из других театров, которых в Лондоне того времени было гораздо больше, чем сейчас, набрасывались на новую пьесу и этим ее обесценивали. Вот и приходилось ему писать на определенных актеров, которые работали в труппе его театра - другого выбора у него не было.

Ю.Домбровский отзывается о своем друге, как о великолепном оптимисте, человеке, который много размышлял о жизни и смерти, о смысле человеческого существования, который обо всем задумывался глубоко и стремительно усваивал свежую мысль [2,119].

Учитывая то, что Ш.Айманов постоянно учился всему и у всех, он не мог пройти мимо тонких наблюдений и открытий, в которые его посвятил прозорливый гений писателя, энциклопедиста, переводчика, искусствоведа, исследователя-шекспироведа, каким был Ю.Домбровский.

Вполне возможно, что именно это повлияло на то, что сценарий фильма-ревю «Ангел в тюбетейке» был написан Ш.Аймановым совместно с известным московским кинодраматургом Я.Зискиндом, специально для А.Умурзаковой и для нас двоих – непрофессиональных актеров: шофера из Талды-Кургана А. Райымбекова и меня, студентки ИнЯза. Это – общеизвестный факт, подтверждением чему может служить то обстоятельство, что у нас троих не было никаких проб. Ш.Айманов хотел показать и раскрыть в своем новом фильме комедийный талант Амины Умурзаковой, уже снискавшей славу первоклассной актрисы в фильме А.Карпова «Сказ о матери». За эту драматическую роль актриса была удостоена приза за лучшую женскую роль на 1-ом Всесоюзном кинофестивале. Ш.Айманов высоко ценил драматический талант А.Умурзаковой, их связывала многолетняя творческая дружба еще с той поры, когда они вместе снимались в фильме «Песни Абая» Г.Рошаля и Е.Арона (1945г.).

Ш.Айманов, «безошибочно угадывал актерские дарования и сам же «выводил их в люди» [1, 116]. По мнению К.Сиранова, одного из первых казахских кинокритиков, Ш.Айманов «не делает актера рабом материала, а дает полную свободу его фантазии, создает ему условия для раскрытия своего таланта. Актер у Ш.Айманова выступает как главная творческая сила в создании фильма, почти каждый его фильм был ознаменован рождением новых актерских имен» [3, 38]. Фильм «Дочь степей» дал казахской кинематографии замечательную актрису Замзагуль Шарипову. После фильма «В одном районе » началась блестящая карьера тогда совсем молодого Асанали Ашимова, ныне мэтра казахского кино. После удачного дебюта в фильме «Песня зовет» стала профессиональной киноактрисой Раиса Мухамедъярова.

В фильме «Ангел в тюбетейке» Амина Умурзакова проявила себя как блистательная комедийная актриса, сыграв свою звездную роль, которая стала своеобразной визитной карточкой актрисы. В его фильмах, нисколько не уступая профессионалам, в главных ролях снималась студентка ИнЯза Баян Адилова (Карлыгаш в «Безбородом обманщике»), экономист Алтынай Елеуова («Конец атамана», «У подножья Найзатас»). В титрах фильма «Ангел в тюбетейке», наряду с известными профессионалами, фигурируют фамилии его друзей, коллег по киностудии, простых людей, чем-то привлекших его. К примеру, на роль Таны в молодости Ш.Айманов пригласил мою старшую сестру Дану Алтайбаевау, в то время студентку филфака, имевшую внешнее сходство с Аминой Ергужиновной.

Что касается Алимгазы и меня, то нас двоих Шакен-ага впервые увидел во время съемок фильма «Крылья песни», которые проходили осенью 1965 г. в Чимкентской области.

Он приехал в качестве художественного руководителя киностудии помогать народному артисту СССР А.М.Мамбетову, впервые выступающему в роли режиссера-постановщика. В этом фильме дебютантами в кино был не только Азербайжан Мадиевич, но и исполнители главных ролей, молодые, но уверенно набирающие силу актеры драматического театра им. М.Ауэзова Ануар Молдабеков в роли Мусы и Торгын Тасыбекова в роли Сабиры. А.Райымбеков исполнял в фильме роль известного казахского силача Кажымукана Мунайтпасова, у меня была роль молоденькой девушки Ляйли, продающей на Кояндинской ярмарке яблоки, и в которую влюбляется главный герой Муса. У нас с Алимгазы была общая сцена в кымызхане, где Муса устроил погром, и во время которой Кажымукан успокаивает плачущую Ляйлю. Надо было по-настоящему заливаться слезами, а для меня, непрофессиональной актрисы, это было трудно. Вначале эту сцену репетировал с нами сам Шакен Кенжетаевич: объясняя, показывая, одобряя или поправляя, где нужно, а затем, по его команде мне брызнули в глаза глицерином, и долгожданные, выстраданные мной и режиссером, слезы полились из моих глаз. Мне кажется, что эта сцена, в которой балуан нежно гладит своей ручищей хрупкие плечи девчушки, навеяла ему некоторые мысли, которые легли в основу образов протагонистов следующего его фильма - «Ангел в тюбетейке». Ш.Айманов также решил обыграть в фильме некоторые наши личностные особенности, которые нравились ему и забавляли его: добродушие и степенная неповоротливость Алимгазы и сочетание имиджа современной молодой девушки с наивностью и некоей загадочной погруженностью в себя, которые он, по-видимому, увидел во мне.

К.Сиранов, особо отмечая талантливую игру великолепной актрисы Амины Умурзаковой в фильме «Ангел в тюбетейке», считает удачным подбор режиссером исполнителей на роли Тайлака и Айши. «Роль Тайлака исполняет Алимгазы Райымбеков, а роль Айши – Шолпан Алтайбаева. Оба они не актеры–профессионалы. А.Райымбеков – шофер, Ш.Алтайбаева – студентка. Но они снимаются в кино не впервые. Для Райымбекова это четвертая роль в кино, а для Алтайбаевой – **третья** кинороль. Впервые они снимались в фильме «Крылья песни», и «крестным отцом» их был Шакен Айманов»[3,36].

Поясню, что в интервале между нашим дебютным фильмом (1965 г.), и фильмом «Ангел в тюбетейке» (1968 г.), и я, и Алимгазы, снимались в других фильмах. После «Крыльев песни» Ш.Айманов пригласил меня на эпизодическую роль Марьям в следующем своем фильме «Земля отцов» (1966 г.). В 1967 г. я снялась в небольшой роли дочери Маке в фильме Жардема Байтенова по сценарию О.Сулейменова «Синий маршрут». Если быть точным, Айша, которую знают повсюду в Казахстане, это моя не третья, а четвертая роль в кино.

Шакен-ага был щедро одарен от природы: гениальный актер, талантливый режиссер, глубокий знаток музыкальной культуры казахского народа, знавший все его лучшие песни и творения, человек, тонко чувствовавший все прекрасное.

Двух его кинoролей – роль Шарипа в «Песнях Абая» и Алдара–Косе в «Безбородом обманщике», было достаточно, чтобы понять мне, непрофессиональной начинающей актрисе, глубину его редчайшего актерского таланта, восхититься выразительностью его лица, жестов и мимики, его поразительным проникновением в сущность передаваемого образа. Эти его роли, так же, как и образ шамана в исполнении Елубая Умурзакова – его самого лучшего, еще со времен юности, друга, навсегда вошли в сокровищницу казахского сценического искусства. Сожалею, что не видела Ш.Айманова в роли Отелло, хотя неоднократно слышала восторженные отклики свидетелей его редчайшего актерского дарования. Нет никакого сомнения, что это была игра на уровне мировых стандартов, на уровне великих актеров XX века.

В гениальности его как актера я убедилась позже, когда несколько лет тому назад я увидела по телевизору старый восстановленный фильм реж. Е.Арона «Белая роза», в котором меня буквально потрясла игра Ш.Айманова, исполнявшего роль фронтовика. Я не могла оторвать глаз от его лица; оно было прекрасно внутренней одухотворенностью, и как бы светилось изнутри, передавая всю гамму чувств на таком высочайшем уровне, какое можно встретить только у старых мастеров прошлого века, таких например, как мои любимые Лоуренс Оливье и Жан Габен…В этом фильме, снятом в Алма-Ате в 1942 г., особенно поражал современный стиль актерской игры. А как известно, одним из характерных признаков шедевра является его качество не устаревать… Этот фильм сейчас мало кто знает, кроме узких специалистов, может быть, он и покрылся патиной времени, но актерская работа Ш.Айманова в этой кинокартине – настоящий и безусловный шедевр.

Много раз я смотрела «Безбородый обманщик», и каждый раз вижу его по-новому. То одна деталь фильма пронзит, то от другого кадра защемит сердце, и слезы наворачиваются на глаза: видно, что этому фильму он отдал много своей души. Вспомнить хотя бы эпизоды, где Алдар-Шакен не смеется, как обычно, над глупостью людей, а жалеет их. Такими являются сцена с девчушкой на туркестанском базаре или эпизод перекочевки аула, согнанного с родных мест. Эта сцена под напев старинной песни «Елим-ай», раскрывающая одну из страниц трагической истории кочевого народа, отдается болью в сердце каждого казаха, в сердцах тех, кто способен сопереживать. Я не могу забыть лицо Шакена во время этой сцены, не могу сдержать слез. Мне кажется, это – его истинное лицо, оно было у него и в жизни тогда, когда он встречался с горем и болью людей, и которое он тщательно прятал за широкой улыбкой и горьковатой усмешкой. Этот фильм – еще один его шедевр и спустя полвека после его создания и триумфального шествия по всем кинотеатрам огромной страны, видишь это особенно отчетливо и зримо. В картине много смеются, но также и плачут, с чувством глубокой сыновней любви показана удивительная, ни с чем не сравнимая природа его родного Баян-Аула, этот необозримый простор с громадными фантастическими облаками. Кажется, что тебя обдает запахом полынь-травы и ты слышишь шум степного ветра, шелест ковыля и журчание родников…

Помимо великого актерского таланта, природа наделила его и другими, не менее ценными, но гораздо реже встречающимися в жизни качествами: он был по-настоящему добр, искренен и чист во всех своих проявлениях. Он любил людей и, как Актер от Бога, понимал человеческую природу, он всегда имел свое собственное мнение относительно того или иного человека и его было трудно переубедить. Ведь если Шакен-ага любил кого-нибудь, то от всей своей широкой души старался сделать для этого человека все, что мог. Особенно нежно и трепетно относился Шакен-ага к женщинам, юным девам и маленьким девочкам. Когда он, как режиссер, показывал своими гениальными жестами и мимикой юной актрисе рисунок и линию ее поведения в заданной сцене, то он как бы растворялся в образе эфемерного создания. Эффект при этом был самым поразительным, и по степени его вхождения в образ, и по силе актерского мастерства и перевоплощения. Меня поражало, в особенности, сочетание источаемой им при этом нежности и тихого восторга от изображаемого им «материала», т.е., тонкой девичьей души, и того внутреннего состояния, которое он хотел передать юному актеру.

Шакен тянулся к людям бесхитростным, неискушенным: нехитрые, наивные создания забавляли его, ему было хорошо, комфортно с ними. Шакен-ага, так же как Федерико Феллини, «испытывал жгучую тоску по чистоте», которая вообще свойственна гениальным творческим людям. И наоборот, людей завистливых, корыстных, недобрых и неискренних, - на дух не переносил и к себе не подпускал.

Мне кажется, его любовь к людям, к родной земле, его понимание человека и есть его главный талант, а все остальные его таланты являются как бы приложением к нему, вернее, проявлением этого редчайшего дара природы. Это роднит его с В.М.Шукшиным, который так же, как Ш.Айманов, необыкновенно чувствовал человека и ушел так же рано, на самом взлете. Они оба не успели сделать того, что задумали - свои главные творения, к которым шли всю жизнь: я имею в виду «Степана Разина» Вас. Шукшина и «Абая» Шакена Айманова.

У казахов есть выражение: «Халык перзенті», что означает «Дитя народа». Ш.Айманов был сыном своего народа, свидетельством тому является неослабевающая с годами, поистине всенародная любовь к нему.

По мнению известного британского кинокритика с мировым именем, обозревателя «Daily Worker» и «Morning Star», миссис Нины Хиббин, «Ш.Айманов больше значил как общественная фигура, как личность, которую он представлял собой везде и всегда, чем как режиссер кино. …Он был незаурядной, международного масштаба, фигурой… И большим артистом!.. Какими бы не были поставленные им фильмы, роль их огромна. Он проторил дорогу, по которой другие пройдут дальше, поднимутся выше, сделаются лучше. Но Шакена забыть невозможно. Он был необыкновенно обаятелен. И щедр. И очень красив – просто великолепен ! » [2,123].

Сколько любви и восхищения в словах этой женщины, посвятившей свою жизнь популяризации кино стран Восточной Европы, в том числе, стран так называемого «третьего мира», как на Западе было принято называть республики бывшего Советского Союза. И в этом

– еще одна из тайн Шакена, которые предстоит расшифровать будущим исследователям его жизни и творчества.

Когда меня спрашивают, в чем секрет долговечности фильмов Ш.Айманова, мне хочется ответить словами другого творца, личности планетарного масштаба, выдающегося поэта современности Олжаса Сулейменова, который считал Шакена Айманова своим другом и учителем: «Режиссер должен чувствовать слово, как поэт, музыку – как композитор, изображение - как художник, мыслить – как философ. И все эти качества должны быть органично объединены в одной человеческой личности. Если это сочетание достигнуто, мы видим подлинного большого мастера своего дела. Шакен…всю свою жизнь стремился к такому совершенству. И у него было главное, что необходимо не только режиссеру, но любому художнику. Он был личностью – крупной, яркой. Он был человеком – добрым и чутким» (2,3). Вот такая она, «простая» заповедь для того, кто избрал своей профессией кинорежиссуру - одну из самых сложных в искусстве.

Литература:

1. Беркович М. Кадры неоконченной киноленты: Шакен Айманов без котурнов. Алма-Ата: Онер, 1984.- 152 с.
2. Кино и вся жизнь: Сб. статей и воспоминаний о Шакене Айманове./Сост. К.Айнагулова, М.Беркович. – Алматы: Онер, 1994. – 176 с.
3. Сиранов К. Шакен Айманов – актер и режиссер кино. Алма-Ата, «Жазушы», 1970, 84 с.
4. Ягункова Л.Д. Сергей Герасимов и Тамара Макарова. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 288 с.

Atageldieva Moldir

SCREEN VERSION OF BATYR'S IMAGE IN THE KAZAKH ORAL LITERATURE

Атагелдиева Мөлдір

ҚАЗАҚ АУЫЗ ӘДЕБИЕТІНДЕГІ БАТЫРЛАР БЕЙНЕСІНІҢ ЭКРАНДАЛУЫ

Ел тағдырын өз тағдырынан биік қойған, жұртының амандығын, жерінің бүтіндігін мұрат еткен қазақ батырлары ұлт тарихының әр белесінде тұлғалық деңгейге көтеріліп отырған. Тұлға дегеніміз кім? Осы биік азаматтық мәртебеге, халықтық бағаға кімдер қандай істер арқылы лайық болған?

Ең алдымен тұлға деген ұғым – тарихи өлшем. Яғни, тарихи тұрғыдан ел, халық үшін орасан зор, тарихи мәні терең іс-әрекетке барған немесе аса жауапты тарихи сәттерде халық тағдырында айрықша орны болған адамға халықтың өзі осындай бағаны беріп отырған. Міне, қазақ тарихының әрбір белесінде осындай орасан зор халықтық мәні бар тарихи оқиғаларға араласқан немесе осы тарихи оқиғаларды басқарған, ұйымдастырушы болған, әйтпесе асқан ерлік көрсеткен азаматтар – халық батырлары атанған. Қазақ ұлтының бағына, тағдырына орай Тарих-ана әр ғасырда жаужүрек, батыр ұлдары мен қыздарын мол жаратқан. Ұлт содан аман қалған. Қазақ жерінің бір сүйемі де осылардың арқасында жаудың қолында кетпеді. Осылайша, ол шеті мен бұл шетіне құс қанаты талатын қазіргі кең байтақ өлкемізді, құтты қоныс ата-мекенімізді ұлы жорықтарда батыр бабаларымыз білегінің күшімен, найзасының ұшымен қорғай жүріп бізге аманаттап қалдырды.

Осы еңбегі үшін халық биікке көтерген, ардақтап, аттарын аңызға айналдырған батырлардың ішінде, әсіресе, Абылай ханның бас қолбасшылары саналған Қаракерей Қабанбай, Қанжығалы Бөгенбай, Шапырашты Наурызбай бір төбе болса, тағы да осылардың қатарында бір шоғыр қазақ батырларының Қарасай мен Ағынтай, Өтеген мен Сұраншы, Райымбек тағы басқа сынды ақберендердің есімдері де айырықша жарқырап көрінеді. Осы айтулы батырлардың ел тағдырындағы тарихи орны мен жасаған ерлік жорықтарының мәні мен маңызы да ғасырлар бойында ел жадынан бір сәтке де ұмыт қалған емес. Жалпы осы аталған батырлардың қай-қайсысын алсаңызда олардың тұлғасын алдымен халық ішінен шыққан өнер иелері көркем сомдауға, жырға қосуға ұмтылған. Оның ішінде әсіресе халық ауыз әдебиетінің, яғни, фольклордың үлесі дара көрінеді.

Осыдағы зор тұлғалы «батыр» дегеніміз кім? Соған тоқтала кетсек қате болмас.

«Батыр» сөзі парсы тілімен – баһадур, яғни батыл, ержүрек әскери өнерді жақсы меңгерген, жау түсірер ерлігімен аты шыққан қаһармандық адамға берілетін құрметті атақ. Батырлық атағы мирасқорлық жолмен берілмейді, оған әрбір адам өзінің жеке басының ерлігімен ие болады. Оны қазақ халқы ерте кезден құрмет тұтқан.

Халқымыздың қаһармандық эпостарындағы Алпамыс, Ер Тарғын, Қобыланды, Қамбар т.б. жауына жалғыз аттанған, қақпа бұзып жау қамалына ойран салған ерлерін қазақ «қамал

бұзған қас батыр» деп мақтан еткен [1,162].Мұндағы көрсетілгендей батырлар жырындағы шепті жарып, шеңбер бұзған еңселі ерлердің басты қасиеті еліне, жеріне деген сүйіспеншілік, отаншылдық.

Батырлық көріністер, олардың асқан ерліктері тек көркем әдебиетте ғана дамып, шектеліп қалған жоқ, ол өнердің басқа салаларында да өз орнын тапты. Мәселен, драматургия саласында «Қарақыпшақ Қобыланды» (М.Әуезов), «Арқалық батыр» (Ж.Шанин), т.б. пьесалар жазылып, «Ер Тарғын» (Е.Брусиловский), «Алпамыс батыр» (Е.Рахмадиев) опералары қойылды, Ғ.Мүсірепов «Амангелді», «Жауынгер ұлы», «Махаббат дастаны», «Қыз Жібек» фильмдеріне сценарий жазды.

Әр өнердің өз бастауы, жүрер жолы, шығар шыңы бар. Сондай-ақ қазақтың өнері де халықтың ұлттық ойындарынан басталады. Тұрақты театрдың іргесін қалағандар сол шаршы топтан суырыла шығып, өз өнерлерімен танылған талант иелері. Алғашқы қазақ театрының актерлары Елубай Өмірзақов (Амангелді), Ы.Ноғайбаев (Қобыланды), Ф.Шарипова (Қарлыға), Н.Жантөрин (Қодар), Қ.Қуанышбаев сынды талантты өнер қайраткерлері театр сахнасында батырлар бейнесін, батырлық рухтың бір қырын ашты.

Ал кино саласына келер болсақ, қазақтың кино өнері кештеу туып, кенже дамыды. Ол әдебиет пен музыка, театр мен бейнелеу өнері тұрақтанғаннан кейін басталды. Әлеуметтік-экономикалық жағдай сол кездегі қазақ кино өнерінің совет өкіметіндегі басқа мемлекеттерге қарағанда кешеуілдеп дамуына алып кеп соқты. Яғни, қазақ киносы әлем киноматографиясы құлашын кең жая бастаған кезде туды. Алайда, қазақ кино өнері кешеуілдеп дамығанымен 38-40жылдары жақсы қарқын алды. Осы кезеңдердегі қазақ киносындағы алғашқы фильм ретінде «Амангелді» фильмін аламыз.

30-жылдары Кеңес мемлекеті республикаларында еске 1917 жылғы революция батырларын немесе революция идеялары үшін күрескен қайраткерлерді экрандау талап етіліп қойды. Заман талабы бойынша республикалардың студияларында «Чапаев», «Салават Юлаев», «Щорс» туындылары шыға бастады. Қазақ экраны көрерменіне Амангелдіні ұсынуды жөн көрді.

Міне, осы алғашқы қазақ киносының қарлығашы атанған «Амангелдіден» бастап қазақ өнерінің қарашаңырағы драма театрларының актерлары біртіндеп кино өнеріне келе бастады. Қазақ киносының дүниеге келуінен бастап ондағы басты басым бағыт саяси бағытта болды. Яғни, сол кездегі коммунистік партия идеясына бағыныштылық, социалистік реализм әдебиет үрдісін сақтау қазақ киносына басқа советтік кинолар сияқты тән болды. Сол кезден бастап біз қазақ киносын екі бағытқа бөлеміз: біреуі, саяси идеяға, яғни, коммунистік идеяға бағынған кино болса; екіншісі, ұлттық фольклорға негізделген киноларымыздың барлығы да негізінен халық ауыз әдебиетінен алынған. Халық ауыз әдебиетінің негізінде сол кездегі қазақ драматург жазушыларымыз Ғ.Мүсіреповтердің жазған шығармаларының негізінде қойылды.Ұлттық фольклорлық бағыттағы киноларға келер болсақ, бұл кинолардың барлығында түп нұсқадағы ой-арман, халықтың қиялынан туған батырларды сол қалпында бейнелеуге тырысады.

Батырлардың көпшілігінің бейнелерінің ортақ болу себебінің түп негізі, ауыз әдебиетінде бір оймен ғана келген ол елдің бірлігі, елдің бостандығы, тәуелсіздік. Дегенмен, «Қазақфильм» киностудиясында лиро-эпостық, батырларды марапаттайтын кинолар аз түсірілді. Ал басқа халықтардың ойдан шығарылған болсын, батырлар туралы фильмі өте көп саналады. «Қазақфильмде» батырлықты дәріптейтін тарихи-эпостық шығармалардың аз түсірілуінің өзіндік себептері де болды. Эпикалық шығармалардың жинақталуы, жариялануына қатысты еңбектер кеңес дәуірінде бүркемеленіп қалды деудің реті бар. XX ғасыр 20-шы жылдары көптеген ғалымдардың батырлық жырлар жайлы еңбектері жазыла бастаған тұста, эпостық мұралардың жиналуы, жариялануы қатар жүргізіліп, оларды тақырыптық жағынан жүйелеу мен жанрлық тұрғыдан жіктеулер қызу қолға алына да бастаған еді. Амал нешік дәл осы бір тар шақта халықтың рухын арқалаған ардақтыларға қауіп төніп, олардың істеген істері қатаң бақылауға алынған. Аңдудың нәтижесі абақтыға жеткізіп, ату жазасымен аяқталып жатқаны енді ғана анықталып, айтыла бастағаны мәлім.

Осы дәуірдегі дауылды жылдар салған дақтар қазақтың талай ғұламаларының басына бұлт үйіріп, жанына жара салып кеткені тарихтан белгілі. Қазақ батырлық эпосына байланысты тұжырымды істердің, сол уақыт шеңберінде қалыптасуы С.Сейфуллин, М.Әуезов, С.Мұқанов, Қ.Жұмалиев, Ә.Марғұлан, Ә.Қоңыратбаев, Н.С.Смирнова, Ы.Дүйсенбаев, М.Ғабдуллин т.б. ізденістері арқылы жалғасып, күрделі зерттеулерге ұласты. Қазақ батырлары Қабанбай, Бөгенбай, Райымбек тіпті, Абылайханның өзі болсын советтік идеологияға жат бейнелер. Ол

кезде олар туралы кино түсірмек тұрмақ оларды ауызға алудың өзі қиын болатын. Осы себептен-ақ, қазақ киносы батырларды дәріптеуде, батырлар туралы кино түсіруде өзінің төл тарихына, өзінің ауыз әдебиетіне көп бара алмады. Егемендік алғаннан кейінгі әдебиетімізде жалпы өмірімізде, мәдениетімізде болсын өткен тарихымызға қайта көз жіберу арқылы біз көптеген батырларымызды қазір еске түсіріп жатырмыз. Солар туралы кино түсіруге талпынып та жатырмыз.

Эпикалық ауыз әдебиеті шығармасынан киноның өзгешеліктері мен мүмкіндіктеріне бейімдей отырып, экранға шығарған алтынның сынағындай санаулы туындыларымыз «Махаббат дастаны» (1954,Ш.Айманов, К.Геккель), «Қыз Жібек» (1970,С.Қожықов), «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» (1992, А.Әшімов), «Батыр Баян» (1993, С.Тәуекел) фильмдерін мақтанышпен айта аламыз. Соның ішінде қазақ драматургиясынан көрнекті орын алатын шығарманың – бірі белгілі сөз шебері, аға буын драматург Ғабит Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» эпосы бойынша түсірілген алғашқы фильм 1954 жылы талантты режиссерымыз Ш.Аймановтың К.Гаккельмен бірлесіп түсірген «Махаббат дастаны» болды. Фильм ұлттық эпосымызды кино тілінде сөйлетіп, экранда жан берген алғашқы туынды еді

Эпостық шығарманы экрандауда Ш.Айманов қазақтың тұңғыш кинорежиссеры ретінде көптеген қиындықтармен бетпе-бет келуге, көптеген мәселелердің шешімін іздеуге мәжбүр болды. Себебі, жұмыс барысында айтып өткендей, кино өнері қалыптаса бастағанда ең алғаш актерлар мен режиссерлар театр саласынан келген, кино заңдылықтарынан тәжірибелері жоқтың қасы. Соның бірі театр актері әрі режиссері Шакен Аймановтын бұл алғашқы режиссерлік жұмысы болды. Қазақ арасына кең тараған осынау халықтық лиро-эпосты экранға шығарудағы Ш.Аймановтың негізгі мақсаты ең алдымен, өзіне етене жақын материал негізінде күрделі кино өнерін меңгеру болса, екінші халық назарын киноға аудару еді.

Дегенмен, режиссерлер фильмнің өздері ойлағандай бола қоймағанына көздері жетті, фильмде көп кемшіліктер жіберілді. Бұл кемшіліктерді Қ.Сиранов «Кино искусство советского Казахстана» еңбегінде былай көрсетеді: «В композиционном построение пьесы и фильма нет существенных различий. И в пьесе и в фильме действуют одни то же персонажы, охарактеризованные почти одинаково. Исполнителями ролей и в фильме и в спектакле являются в основном один и те же актеры. Автором пьесы и сценария являются один человек – известный писатель Г.Мусрепов.

Причина неудачи фильма заключается именно в этой одинаковости. Создателей фильма-сценарист Г.Мусрепов, режиссеры Ш.Айманов и К.Гаккель, оператор М.Аранышев, художник П.Зальцман, композитор С.Шабельский приэкранизаций пьесы не учли особенностей выразительных средств киноматографии и механически, без необходимой профессиональной разработки перенесли все с театральной сцены на экран». [2.106]

Эпостық шығарманың театр сахнасынан экранға көшірілуі қазақ өнері үшін үлкен табыс болды. Мұндағы жіберілген кемшіліктерден жас буын режиссерлар сабақ алып, келешекте өз туындыларында қайталамауға тырысты.

«Қазақфильм» киностудиясы ең алдымен «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» фильмі арқылы эпостық шығармаларға барлау жасаған еді. Міне, сол алғашқы тәжірибе үздік үлгі туғызды. Ол – бүгінгі «Қыз Жібек». «Қыз Жібек» фильмі рухани тәжірибеміз ұзақ жылдар дайындап әкелген шын мәніндегі тұңғыш эпостық шығарманы кино әлеміне әкеле білді.

Ғабит Мүсірепов сценарийін жазған, Сұлтан Қожықов экранға шығарған «Қыз Жібек» кино дастанында авторлар баршамызға белгілі оқиғаның жалаң қабат желісін қуаламай, ондағы азаматтық әуен, эстетикалық мұрат, береке-бірлікке құштарлық, ар-әділетті ту тұтқан халықтық қасиеттердің астарын аша, туған топырақтың тегін, заман тынысын негізгі кейіпкерлердің тағдырымен байланыстыра баяндайды.

Қай елдің болсын эпостық жырларында ат жалын тартып мінген қаһарман алдымен өзіне серік болар сәйгүлік, сосын адал жар іздейді, «Қыз Жібектегі» Төлеген де сөйтеді. Бұл іздену – жас жігіттің өзі өмір сүріп отырған ортасына жасаған алғашқы барлауы еді. Тарих тылсымын танытар, құпиясы көп жартастардағы жазулар, ата-бабадан мирас болған архитектуралық ескерткіштер, туған топырақ үшін жан қиған баһадұрлердің киелі қабірлері, ала ауыз елдің өнімсіз харекеті, келіссіз тартысы – бәрі-бәрі жігіт жанындағы өзгеше бір дүниені ашады. Сол арқылы жаңа Төлеген бейнесі ашылады. Ендігі бозбала - әлі балаң махаббат шарабын аңсаған жас емес, - өз халқының тарихына ой жіберіп, тағдырына жан ашыр жаңа леп иесі. Ата жауын мұқатып, жер еткен шекті жұртының ұлы тойы. Дүние-байлық қуудың соңына әбден түскен әкесінің әмірімен Жайық бойын жайлаған көрші елге ықтиярсыз

келген Төлеген дүйім елдің алдында әлеуметті аузына қаратады. Қыран құстың баласы көзін қияға тігіп, елдің жоғын жоқтаған, ертеңнің қамын ойлаған аталы сөздер айтады. Сөйтіп, жас қаһарман өз жүрегіндегі жараны көрсетеді. Міне, сол дәуірдегі қазақ халқының бойына түскен жегі құрт осы – алауыздық, самарқаулық, берекесіздік. Оны құрту бір адамның қолынан келмек емес. Игі жақсы ақсақалдар алдында Төлегеннің толғануы сондықтан. Оның өзек жарды тілі ғашық жанға ақтаратын сүйіспеншілік сезімге толы сырлы сөздер ғана емес, елі туралы, халқының болашағы туралы тереңнен тебірене шыққан толғаныс. Бір өкініштісі, жас артист Құман Тастанбековтың бейнелеуінде бұл образ тек бір қырынан ғана-жүрегі күн шуаққа тол, мөлдір сезім иесі, адам деп аңқылдап,ағынан жарылып тұратын, ақтарылып сөйлейтін, қызба мінез бозбала ретінде танылды. Шығарманың бар бітімінде авторлар, әсіресе, Қыз Жібек пен Төлеген образына үлкен азаматтық жүк, әлеуметтік астар берген.

Жастығына келбеті, ақылына айбары сай жас батыр өзін әке ұлы емес, халық ұлымын деп санайды. «Шектіні шауып, олжалап кел» деген әке үкімін орындамай, ол әскерін қайырып жібереді де, қазалы елдің қайғысына ортақтасады. Бекежанмен жекпе-жек, Қособа түбіндегі көріністерде Құман Тастанбеков Төлегенді Жібек сынды ару сүйер ардагер батыр бейнесінде дәл көрсетеді. Елдің бірлігі, махаббат бостандығы Төлеген арманы осы. «Қайран қазағым-ау, дүниеден еншіне тиген осы ма еді?» - деген Төлегеннің ақтық сөзі өз заманының асыл арманы болып экранда қалқып тұр. Төлеген әрі сымбатты, әрі алғыр, әрі ақылды. Төлеген қыз іздеген бай баласы емес, ел достығын, ел татулығын көздеген халық баласы. Төлеген - әрі батыр, ержүрек, айқаса да, шайқаса да білетін ер. Мұны біз Бекежанмен алғашқы айқаста, сосын жоңғарлармен бірінші кездесуде туды қорғап, аман алып қалған шайқаста толық көреміз. Ол сонымен бірге хасбатырлар секілді сенгіш, аңғал. Ол Бекежанның: «Ал, Төлеген, Жібекті көп күттірмейік, жұлдыз боп ақ» деген аяр сөзіне сеніп қалып, ажал садағын кезеген Бекежанға арқасын тосады.

Махаббат бар биігінде көрсетілу үшін оқиғаға қарсылас кіру керек, ал қарсыласың қаншалықты күшті болса, екі жастың арасындағы сезімді соншалықты қатал сынамайды ма? Бекежан бейнесі - Асанәлі Әшімовтың шығармашылығындағы ең бір шоқтығы биік рольдерінің бірі. Асанәлі өз кейіпкеріне қодар – мінез беріп, өз керегін күшпен де, айламен де алудан қашпайтын сипат дарытқан. Фильмде Құманның Төлегеніне қарағанда Бекежанның бейнесі асып тұрғаны бірден көзге түседі. Бұл бейнелердің бірі: Төлеген әлі жоқ жақсылықтың басы ретінде ойнаса, Асанәлінің Бекежаны - өмірде бар қатігездіктің символы.

«Қыз-Жібек» жырындағы Бекежан кинода сол қалпында көрсетілген. Ол да атақты батыр. Шектіні жаудан қорғап қалған сол. Қыз Жібекке ол да ынтық. Өзінше ел қамын, ру, тайпа намысын ойлаған боп жүреді. Сайып келгенде, онысы қара басының қамы үшін, мансабы үшін жамылған бет пердесі ғана. Рас, оның батырларға тән ер мінезі, кесек қимылы бар. «Желбіретіп барған туды желкілдетіп» әкелген сол. Дегенмен оның түпкі мақсаты – тағы да қара басының пайдасы. Біріншіден, ол жауды жеңіп, күні өтіп бара жатқан, дәрменсіз Сырлыбай хан алдында зор беделге ие болуды ойлады; екіншіден, Жібекті қайтсе де өз уысынан шығармауды көздеді. Осы жеке мүдде оны қылмысқа итермеледі. Ақырында Бекежан Төлегенді опасыздықпен өлтіреді. Төлегенді батырларша жекпе-жекте ала алмайтынын біліп, өз мақсатына зорлық, зұлымдық жолымен жетпек болады. Бұл - келмеске кетіп бара жатқан ескі тұрмыстың соңғы сойылы. Төлеген тың, шұғылалы өмірдің, адал махаббаттың құрбаны болса, Бекежан кесел мінездің, өріссіз ортаның құрбаны болады. Бірақ олардың екеуі де өлген жоқ. Жаңа қасиетке ұмтылған Төлегендер мен көнеден келе жатқан Бекежандар айқаса жалғаса беретінін фильм емеурінмен сездіреді.

Ғасырлар қойнауынан бүгінгі күнге жеткен эпостық шығармалар халықтың ұлт ретінде өзіндік ерекшелігін, ұлттық танымын,әдет-ғұрпын, ұрпақтан-ұрпаққа тәрбиелік маңызын жоғалтпастан жеткізіп отыр.Осындай ұлттық эпостың інжу-маржаны-«Қозы Көрпеш-Баян сұлу» жыры. «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» біздің дәуірде пьессаға, фильмге айналды, қалың елдің жүрегінде жатталады. Өлмейтін,өшпейтін өнерге, тозбайтын, көнермейтін өнерге айналады.

1954 жылы Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» сценарийінің желісімен «Махаббат туралы аңыз» фильмі түсірілді. Бұл туынды қазақ киносының тұңғыш режиссеры Шәкен Аймановтың тырнақалды бірінші фильмі. Осы кезеңнен бастап әдеби шығармадан экрандау құбылысы біртіндеп өрлеп, 60-70 жылдар тұсында жедел қарқын ала бастады. Қазақ киносының тарихында эпостық шығармадан экрандаудың ең үздік үлгісі «Қыз Жібек»фильмі 1970 жылы экранға шығады. Кино шежіреміздің қадамы құтты, сапары қайырлы, ғұмыры ұзақ болған «Қыз Жібек» фильмінен кейінгі жиырма жылға жуық уақыт жүзінде экраннан лиро-

эпостық сарын естілмей кетті. Сондықтан да болар Қазақстан Республикасының халық әртісі, Республика мемлекеттік сыйлығының лауреаты, кино өнері жұлдыздарының бірі актер Асанәлі Әшімовтың «Елім-ай» киностудиясы шығарған «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» фильмі ұлтымыздың ілкі заманғы әлеуметтік ахуалын, көзден кетіп, көңілден ұмыт бола бастаған тұрмыс-салтын, уақыт ағымына сай қоғамдық жағдайын қайтадан «жандандырған» тың табысты туынды болады.

Өнердің классикаға айналған озат үлгілеріне уақыт оздырып барып қайта оралып отыру-үлкен мәдениеттің айнымас салттарының, рухани есею мен бүгінгі жеткен парасат деңгейін пайымдау болып саналады. Бұл жерде айтайын дегенім,1954 жылы Ш.Айманов түсірген «Махаббат туралы аңыз» фильмі драмалық театрдың қойылымы деңгейінде болса,1992 жылы А.Әшімов түсірген «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» фильмі эпостық шығарманы кино тілінде сөйлеткен туынды болды.

Фильмнің бас қаһарманының және ұнамды образдың бірі-Қозы Көрпеш. Бұл-өзінің сүйген қызын арман еткен сол дәуірдегі жастардың бастарындағы ой-сезімдерді қамтитын бейне. Ғашықтық қаһармандарға тән қарапайымдылық, тәуекелі мықты, бетінен қайтпайтын, қиыншылыққа төзімділік секілді қасиеттер Қозы Көрпештің басынан табылады. Негізінен ғашықтық эпостың басты мақсаты-ерлікті емес, махаббатты жырлау, шайқасты емес, сүйіспеншілік үшін күресті дәріптеу. Сол себепті фильмде ел ішіндегі бейбіт өмір, халықтың тұрмысы, салт-ғұрпы молырақ көрініс табады, кейіпкерлер соғыс алаңында емес, имандылық майданында айқасады. Сондықтан да бас кейіпкер Қозы-елді жаудан қорғаған батыр емес, ол өзінің бақыты үшін күресуші ер.

Батырлардың алғашқы ерлігі де, кейінгі жорықтары да көбіне жол жүрумен байланысты. Қозы жастайынан атастырған қалыңдығы Баянды іздеу жолында әр қырынан ашыла түседі. Мысалы, атастырылып қойған қызын Қозы көзбе-көз Қодарға бере қояма деген мәселеде жеке бастың намысы мен ру намысы мотиві төңірегінде жеке адамның адамгершілік қасиеттері көріне бастайды. Қозы Көрпеш ғашықтық жырдың кейіпкері болса да, қайрат пен күштен, батырлық айла тәсілден құр алақан емес. Ойға алған мақсатын орындау жолында қыбын тауып қулық жасауға да, амалын тауып алдап-соғуға да құдіреті жетеді. Қодармен жекпе-жек «сайысқа» шыққанда да нағыз батырларша қимылдап ел алдында масқара қылады. Қозы сертке де берік,достыққа да адал. Өзіне тісін қайрап жүрген Қодар мен Қарабайлардың оны қолға түссе аямайтынын білсе де, Баянға берген сертін бұзбай, ауылға келіп-кетіп жүреді. Қаншама сайқы мазақ күйінде жүрсе де аңғал батыр асыл тегін жасыра алмайды. Қозының аңғалдығы оның Қодарға сенгенінен де көрінеді. Міне, осындай күрделі образды қайсібір тұстарда қимыл-қозғалысы мен сөйлеу мәнеріне жасандылық байқатып алғанына қарамастан Асқар Бөленов жасаған Қозы бейнесі бар болмысымен иландырады.

Бас пайдасына келгенде «өгіз қара күші бар» Қодар (Сағи Әшімов) сәтті шыққан тұлға. Қодар қара күш пен озбырлықтың өкілі. Ол екі түрлі сипатта бейнеленеді. Бірде-мақтаншақ, өзімшіл, қара күштің иесі болса, бірде –ересен еңбекқор. Қодар-алып. Бірақ батыр емес, тек жай қайрат иесі. Фильмде көрермендерге бұрыннан жақсы таныс «Қыз Жібек» фильміне ұқсас эпизодтар да ұшырасып қалады. Мысалы,»Қыз Жібекте» Төлегенді өлтірген Бекежан Жібектің ауылына өзі барса, мұнда Қозы Көрпешті ана дүниеге аттандырған Қодар да жиналған топ ортасынан шыққан жан айқайына қарамай, шарасыздан сансыраған жұртты қақ жарып Жантықты қуып бара жатудың өзі тапқыр көркемдік шешім.

Кешкі көз байланып қалған уақыт. Тірісінде қосыла алмай, қанды қол жауыздардың қолынан мерт болған Қозы мен Баянның зиратының есігінен кіре беріс екі жақтауына қолдарына шырақ ұстаған ақ кимешек-жаулық киген екі ана келіп тізе бүкті. Бұл-екі жастың жүректерінде маздаған махаббат отының мәңгілік өшпейтінінің нышаны іспеттес еді. Қараңғылық қолана келе біртіндеп-біртіндеп шырақ ұстағандар саны көбейіп, зиратқа жақындай береді. Сәлден соң тұтаса лаулаған оттың жарығы кең даланы тұмшалай бүркеген қараңғылықты қақ жара лапылдады. Мұны қара түнекте ұстаған империялық отарлаудың бұғауын үзіп, тәуелсіздігін алған Қазақстан Республикасының азаматтарының көкіректерінде маздаған от деп түсіндік. Түйіні-осы.

Егер өз ойымызды түйіндей айтсақ батырлар бейнесін ашуға байланысты туған киношығармаларда батырлардың алуан түрлі қырлары, дәлірек айтқанда батырлық, ақылдылық, тапқырлық, қолбасшылық қасиеттері мен қоса әр режиссердың батыр тұлғасын сомдауда өзіндік тың шешімдері жан-жақты ашылады. Бұл фильмдердің көркемдік кестесі мен ұлт-азаттығын көксеген идеясы тұрғысынан қарастырғанда, ел тарихында елеулі орын алады.

Әдебиеттер:

1. Вяткин М.П. Батыр Сырым - Москва, Ленинград,1947г
2. Сиранов Қ. «Киноискусство советского Казахстана» -Алма-Ата, «Казахстан», 1966г
3. Нөгербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы.:RAUAN, 2008
4. Жұмалиев Қ.Ж. Қазақ эпосы мен әдебиет тарихының мәселелері. Алматы,1958ж, 1том

Bektassova Zhomazhan

LITERATURA CONNECITION BETWEEN CINEMATOGRAPIC AND ARTISTIC PUODACION.

Бектасова Ж.Т.

КИНО ӨНЕРІ ЖӘНЕ КӨРКЕМ ШЫҒАРМАЛАР АРАСЫНДАҒЫ ӘДЕБИ БАЙЛАНЫСТАР

Көркемөнер – мәдениеттің бір түрі, адамзат рухани өркениет істерінің құраушы бөлігі, адамның даралық ерекшелігі мен дербес әуесінен туындайтын өнер әлемі. Ал, өнер атаулы адамзат тіршілігінде қай кезде болмасын қастерлі орынды иеленбек, басқа құбылысқа ұқсамайтын өзіндік қасиетке ие. Өйткені, өнер – адамзат тірлігіндегі даралық ерекшелікпен айқын бейнеге ие ерекше іс әрекет. Сол үшін ол табиғи дарын мен тума таланытты қажет етеді, белгілі әуесті, қызығу мен бейімділіктің алғы шарты болады. Сондықтан да өнер атаулы кім көрінгеннің қолынан келе беретін әдеттегі іс пен басқа жұмыстарға ұқсамайды, өзіндік болмыс пен дербес қасиеті арқылы халық көзіне түсіп ерекше қаситетте болады. Өнер атаулының осындай қасиетін ертеде-ақ танып-білген ата-бабаларымыз «Өнер өлтірмейді» , « Өнерлі өрге жүзеді», «Өнер өрге сүйрейді» деп , өнердің өмірдегі маңызы мен ролін жоғары бағаласа , «Өнерлі жігіт өрде озар , өнерсіз жігіт жер соғар » деп, ұрпақтарын белгілі өнер үйреніп, өнері ұстауға әр уақыт баулып-тәрбиелеп отырған. Ендеше, тілімізге тиек болып отырған осы көркемөнер дегеніміздің табиғаты не ? Көркемөнер – өмір шындығымен объективті болмыстың әсем ырғақы, сұлу әуені, сымбатты қимыл және көркемдік нақышы арқылы обырazды түрде бейнелеп беретін ерекше өнер әлемі.

Ал, әдебиет – көркемөнердің бір түрі, өнер саласы ішінде бірегейі саналатын сөз өнері, сөзбен сурет салып, тіл арқылы образ жасайтын өнер дүниесі. Яғни, тіл-жазу құралы арқылы әлеуметтік өмірді образды түрде бейнелейтін өнер түрі. Мәселе осылай айтылып, осылайша қойылсада, әдетте көркемөнердегі басқа өнер түрлеріне қарағанда көркем әдебиет сияқты өнер түрі уақыт пен кеңістік шектемесіне көп ұшырамайды, қолданылу аясы, жалпылау көлемі де біршама кең. Басқа өнер түрлеріне қарағанда нақтылығы мен заттылығы да біршама айқын болады. Оның қоғамдық әлеуметтік ролі де күшті болып, өміршең қасиетке ие. Осындай болғандықтан да әдетте сөз өнері басқа өнер түрлерінің баса аталып, басқа өнер түрлерінен айқын орында тұрады. Бұл жайында Белинский, сөз өнері - «Поэзия – көркемөнердің ең жоғары тегі» десе, Бальзак та «Сөз өнері – өнер атаулының ең қиыны және күрделісі » дейді, ал қазақтың өнер және әдебиет теориясын зерттеуші, жалпы қазақ лингвистикасының негізін салушы А.Байтұрсынов өнердің түрін түрлеп, түстей және класификациялай келе «Сөз өнері-өнердің ең биігі» деген еді және осы айқын қағиданы ұлылар сөздерінің қатарын қорықпай қосуымызға болады. Ал ұлы ақын Абай да сөз өнері мен басқа өнер түрлерін салыстыра келіп, «Өткірдің жүзі, кестенің бізі, өрнегін сендей сала алмас» деп, данышпандық байлау түйсе, арғы ата-бабаларымыз да «Өнер алды – қызыл тіл» деп, сөз өнерін басқа өнер түрлерінен биік бағалайды. Сөз өнерінің міне осындай қасиеті мен өзіндік ерекшелігі болғандықтан да ол әдетте «әдебиет-көркемөнер» деп, көркемөнермен тең тұрғыда қатар атауымыз болады.

Көркемөнер өнер туындысы - өнер әлемі десек, әдебиет – көркемөнердің бір түрі әрі көркемөнермен тең тұрғыда тұратын рухани өркениет істерінің ненізгісі анасы. Қай өнер болсада өз бастауын әдебиеттен алатыны сөзсіз.

Ал әдебиет болса - көркем тіл, сұлу әуен, сазды үн, әдемі қимыл және айшықты нақыш арқылы белгілі картиналар, суреттер және бейнелер жасайды, адамзатының ойлау түйсігін сезіну мен сену ұғымдарына таяндырады, эмоцияналды түйсінуін тәрбиелейді. Осы негізде адамдардың түйсіктері мен сезімдеріне ықпал жасап, оларды жан дүниелік тебіреніске апарады. Белгілі

мәселе жайында ой толғағына жетелейді. Көркемдік және эстетикалық құдіреті негізінде оқырмандары мен көрермендерін, тыңдаушыларын баурап, олардың көңілдерін көтеріп, жан дүниелерінде тебіреніс пен серпіліс тудырады. Бұның өзі әдебиет пен көркемөнердің көркем образ бен әсемділіктен келіп шығатын эстетикалық тәрбие болып табылады. Сонымен бірге әдебиет пен көркемөнер туындылары өзара ортақ тақырыпты арқау ете отырып өмір өрнектері мен тірлік құбылыстары арқылы оқырмандары мен көрермендерінің айналасындағы өмір құбылыстарын тануларына жәрдем көрсетіп, өмір мен тірлік жайында ойлануларына орай тудырады. Осы негізде өмір мен тірлікті өзгерту ынталарына шабыт пен дем береді. Ертең мен болашақ үшін күрес жасау тілектерін оятады, адамдарды жарқын болашақ пен алыс армандарға жол бастайды. Өмірге көркемдікпен қатар эстетикалық көзқарас орнатуларына себепші болады. Бұның өзі әдебиет пен көркемөнердің өмірді таныуы мен қоғамдық әлеуметтік міндетінің ұқсас екендігін айғақтайды. Жоғарыда айтқанымыздай көрнекті қазақ әдебиеті теориясын зерттеуші ғалым А.Байтұрсынов өнерді бес салаға бөліп қарастырады: Мәселен, 1-сәулет өнері немесе европаша айтқанда –архитектура, екіншісі – сымбат өнері – скульптура, үшіншісі – кескін өнері-орысша живопись, төртінші – бұл әуез өнері – европаша-музыка, ал бесінші түрі –сөз өнері – орысша – литераура десе, өнер саласына тың өнерлердің бірі болып кино өнері немесе түйсіну өнері қосылды деп пайымдауымызға болады дей келе ойымызды сабақтай түсеміз.

Ал көркемөнердің тамаша саласы, қазақ даласын Қазан төңкерісімен қатар келген, жаңа өнердің бір түрі – кино өнері. Кино өнері жаңарған өмір тәрізді адам өміріне өз өзгерістерінде ала келді. Көркемөнердің осы бір саласы әдебиеттен яғни, анасынан әдебиеттің үлкен салаларының бірі – драматургияны еншіледі. Өмірге жаңа терминдер енді, яғни кино өнерінің теориясына жаңа сөздер енді ол сөздер – кинодраматургия, сценарий, экрандау еді.

Кинодраматургия, кино драматургиясы – әдеби шығармашылықтың бір саласы. Сценарий – фильмнің әдеби, көркемдік негізі болып табылады. Экрандау – кино тәсілдері арқылы әдеби (проза, драматургия, лирика) немесе театр (спектакль, опера, балет) туындылары негізінде фильм жасау өнері. Кинодраматургия кино өнерінің ұтымды тәсілдерін қамти отырып, әдеби бейнелеудің тәсілдерін де қолданады. Кинодраматургияның әдеби және кинематографиялық тегіне қарай сценарий екі түрге бөлінеді. Бірі – фильмнің арқауын құрайтын, әрі жеке дара көркемдігі бар әдеби шығарма, екіншісі – болашақ фильмнің құрылымын, желісін тартып, мазмұнын, ойын баяндап беретін әдеби материал. Қазақ әдебиетінің көрнекті қайраткерлері М.Әуезов (“Райхан”, “Абай әні”), Ғ.Мүсірепов (“Амангелді”, “Махаббат дастаны”, “Жауынгер ұлы”, “Қыз Жібек”), Ә.Тәжібаев (“Жамбыл”, “Шұғылада болған еді”), Ш.Хұсайынов (В.Абызовпен бірге, “Өжет қыз”, “Асау Ертіс жағасында”, “Біз осында тұрамыз”) қазақ Кинодраматургиясының негізін қалаушылар болды.

Әлемдік кинодраматургия киноның барлық мүмкіндіктерін пайдалана отырып, әдеби шығармаларды да экранға шығарды. Кино өнерінде дүние жүзі әдебиетіндегі классик. шығармаларды пайдалана бастады. Сонымен әдеби шығармалар кино өнерінің сарқылмас қайнар көзіне айналды. Мыс., У.Шекспирдің “Гамлет” трагедиясы Францияда (1907), Италияда (1908), Данияда (1910) және Ұлыбританияда (1913) экрандалды. Ресейде 1909 ж. А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, т.б. жазушылардың шығармалары бойынша 50-ге тарта фильм жасалды. Экрандау өнері әдеби туындыларды шығармашылық тұрғыдан қорытуды, әсіресе көркем туындының идеялық ой-мазмұнын, кейіпкерлердің іс-әрекеті мен мақсат-мұратын тереңірек ашып көрсетуді талап етеді. Экрандау кезінде әдеби шығарманың композициялық шешімі, оған қоса оқиға орны мен кейіпкерлер санының өзгеруі, сондай-ақ қосалқы эпизодтардың мүлдем қысқарып қалуы әбден ықтимал. 1920 – 90 ж. көркем туындыларды Экрандау ісі жан-жақты дамып, кең өріс алды. Әсіресе 1926 ж. А.М. Горькийдің романы бойынша реж. В.И. Пудовкин қойған “Ана” фильмі дүниежүз. кино өнерінде елеулі оқиғаға айналды. Бұдан кейінгі жылдары ТМД елдері және шетел жазушыларының (Б.А. Лавренев, А.Н. Толстой, А.А. Фадеев, М.А. Шолохов, Ш.Т. Айтматов, А.Н. Островский, Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, М.Әуезов, Ғ.Мүсірепов, С.Лем, Г.Мопассан, У.Шекспир, т.б.) шығармалары бойынша көптеген көркем фильмдер қойылды. Бұлардың қатарында көрермендер көңілінен шыққан “Томпақ қыз” (реж. М.И. Ромм), “Найзағай” (екеуі де 1934, реж. В.М. Петров) мен “Бірінші Петр” (1937 – 39, 2 сериялы; екеуінің де реж. В.М. Петров), “Қырық бірінші” (1956, реж. Г.Н. Чухрай), “Жас гвардия” (1948), “Тынық Дон” (1957 – 58, 2 сериялы; екеуінің де реж. С.А. Герасимов) мен “Адам тағдыры” (1959), “Соғыс пен бейбітшілік” (1966 – 67, екеуінің де реж. С.Ф. Бондарчук), “Гамлет” (1964) пен “Король Лир”

(1970, екеуінің де реж. Г.М. Козинцев), “Алғашқы мұғалім” (1965, реж. А.С. Михалков-Кончаловский) мен “Ақ кеме” (1976, реж. Б.Шәмшиев), “Солярис” (1972, реж. С.И. Параджанов), “Өлі жандар” (1984) мен “Крейцер сонатасы” (1987, екеуінің де реж. М.А. Швейцер), “Екі қылмыс” (1994, Р.Шнайдер) сияқты көркем фильмдер бар. Көркем әдебиет туындыларын Э. шетелдерде де өріс алды. Мыс., Ұлыбританияда Шекспирдің “Гамлет” (реж. Л.Оливье, 1948) пен “Король Лир” (реж. П.Брук, 1971), Францияда Стендальдің “Қызыл мен қара” (реж. К.Отан-Лара, 1954) және Г.Мопассанның “Сүйікті дос” (реж. Л.Дакен, 1954), АҚШ-та А.Лорентстің “Вестсайд хикаясы” (реж. Р.Уайз) мен Г.Фасстың “Спартак” (реж. С.Кубрик, екеуі де 1961), Чехословакияда Я.Гашектің “Сайыпқыран солдат Швейктің бастан кешкендері” (реж. Й.Трнка, 1955), Польшада З.Посмыштың “Пассажир әйел” (реж. А.Мунк, 1963) мен Б.Прустың “Қуыршақ” (реж. В.Хас, 1968), Венгрияда Ф.Шанттың “Жиырма сағат” (реж. З.Фабри, 1964) секілді әр алуан шығармалар экрандалды.

Қазақстанда көркем әдеби шығармаларды экрандау ісі кино өнерінің даму жолымен тығыз байланысты. Қазақ кино экранында әдеби мәтіні бар тундылар өз орнын тапты. Ол шығармаларды атар болсақ: Д.А. Фурмановтың “Бүліншілік” (1928, реж. С.А. Тимошенко). Әуезовтің “Абай әні” (1945, Л.С. Соболевпен бірлесіп жазған “Абай” трагедиясы бойынша, реж. Г.Л. Рошаль мен Е.Е. Арон), “Қараш-Қараш” оқиғасы” (1968, реж. Б.Шәмшиев), “Көксерек” (1973, реж. Т.Өкеев) пен “Қаралы сұлу” (1982, реж. Е.Шынарбаев), Мүсіреповтің “Қозы Көрпеш – Баян сұлу” (1954, реж. Ш.Айманов пен Г.А. Гаккель; 1992, реж. А.Әшімов) мен “Қыз Жібек” (1970, реж. С.Қожықов), С.Мұқановтың “Ботакөз” (1957, реж. Е.Е. Арон), Б.Соқпақбаевтың “Менің атым Қожа” (1963, реж. А.Қарсақбаев), С.Мұратбековтің “Күсен-Күсеке” (1976, реж. Е.Болысбаев), Д.Исабековтің “Гауїар тас” (1976, реж. Ш.Бейсембаев) пен “Жусан” (1986, реж. А.Әшімов), Ә. Нұрпейісовтің “Қан мен тер” (1978, реж. Ә.Мәмбетов, Ю.Мастюгин), Ә.Әлімжановтың “Жаушы” (1980, реж. Мәмбетов), С.Жүнісовтің “Заман-ай” (1997, реж. Б.Шәріп) атты шығармалары бойынша, т.б. көркем фильмдер түсірілді.

М.Әуезовтың «Көксерегі», «Қараш-қараш уақиғасы»негізінде «Қараш-қараш шатқалындағы мылтық үні», «Райхан», «Абай» пьесасының негізінде «Абай әні», Б.Соқпақбаевтың «Менің атым Қожа» повесі негізінде «Менің атым Қожа», «Гаухар» повесі бойынша түсірілген «Гаухар», «Балалық шаққа саяхат» повесі бойынша повес аттас фильмдері және т.б. Оған қоса бұл фильмдер ұлттық өнердің биік шыңына көтеріле алған туындыларға айналды. Байқағанымыздағыдай фильмдердегі көріністер шығармалардағы оқиғалармен астасып жатыр. Біз туындыларды қалай сүйіп оқысақ, бізге фильмдерде де дәл солай әсер еттеді. Міне, содан да болар, бұл фильмдер осы күнге дейін өз көрерменін жоғалтқан жоқ.

Әдебиеттер:

1.Қазақстан: Ұлттық энцклопедия/Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы.:Қазақ нциклопедиясы. Бас редакциясы, 1998 ISBN 5-89800-123-9.

2.Байтұрсынов А. Әдебиет танытқыш. Зерттеумен өлеңдер. Алматы: Атамұра, 2003.-208б.

3. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005 ISBN 9965-26-095-8

4. Жолтай Жұмат. Қазақ киносы қатардан қалып келе ме? "Түркістан" газеті. (17.10.2010) интернет материалы

Berkova Nadezhda

ON THE QUESTION OF SHOOTING METHOD OF ANIMALS FOR SCIENTIFIC FILMS

Беркова Н.Н.

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ СЪЕМКИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ С УЧАСТИЕМ ЖИВОТНЫХ

Появление в СССР документального и научно-популярного кино о природе связывают, начиная с 30-х годов 20 столетия с именем А.Згуриди, позднее в 70-е-80-е годы с именами Р.Марана, Ю.Климова,В.Белялова, Ю. Ледина, П. Абукевичуса, И. Гузеева.

Появление в СССР документального столетия, с именем Александра Згуриди, позднее в 70-е-80-е годы с именами Рэйна Марана, Юрия Климова, Вячеслава Белялова, Юрия Ледина, Пятраса Абукевичуса, Игоря Гузеева.

Как правило, большинство кинематографистов, в их числе казахстанские режиссеры А.Кулаков, М.Олькина, Э.Дильмухамедова /1/ и другие, снимавшие кино о животном, растительном мире опирались на знания специалистов и приглашали их к участию в съемках.

Так в фильмах появлялись зоологи, орнитологи, герпетологи, энтомологи, охотоведы, преследующие научные цели и выполнявшие практические задачи преобразования природы, лесники и егеря, кто по долгу службы защищал животных, охранял лес. Их модель фильма о природе включала фигуру человека как защитника природы, преобразователя, природоохранника /2/.

Но чтобы на экране царствовала сама природа, первозданная и вечная, удавалось немногим кинематографистам. Одним из таких мастеров можно считать казахстанского режиссера и оператора Вячеслава Алиевича Белялова Его путь к эстетике фильма, посвященного вечной, зовущей природе, был закономерным и осознанным. Впервые о нем заговорили в 60-е годы, в пору его работы на «Казахтелефильме». Уже тогда Белялов определился с выбором: что бы он ни снимал, неизменной составляющей сюжета была природа. «Люди и горы», «Любовь моя, Каратау», «Идет по кручам молодость моя», «Край далекий, ау-у-у!». В документальных сюжетах этих лент немалое место занимают картины природы: лес, горные кручи, ледники, реки… Но на первом плане в драматургии фильма остается человек.

1969 год в творчестве Белялова и его сорежиссера, автора сценариев Ларисы Мухамедгалиевой стал переломным. Съемочная группа с консультантами – барсоловом и охотоведом отправилась в длительную экспедицию в горные ущелья Баянкол, Шамсинское в поисках барса. И в 1970 году вышел впечатляющий документальный фильм «Тигр снегов» (режиссер М.Ибраев).

«Я был потрясен кадрами со снежным барсом. Оператору удалось снять общий, средний, крупный планы. Лучшее из того, что снял Белялов, вошло в фильм: прекрасные зимние пейзажи, заснеженные вершины». (Интервью автора с Г.Л.Ройтманом 4.06.2009).

С той поры за тридцать лет было снято более сорока лент о животных! И в середине 80-х отступление к игровому кино: два художественных фильма – «Гепард возвращается» (1986), «Тигр снегов, или Ловец» (1987) название и сюжет, частично, повторяющие опыт съемки конца 60-х.

За годы работы над фильмами, где главными действующими «лицами» была живая и неживая природа, животный и растительный мир, сформировалась определенная методика подготовки и проведения съемки.

Перед тем, как отправиться в экспедицию – изучение специальной литературы, консультации с учеными, охотоведами, егерями. Выбор темы будущего фильма – биология определенного вида, как правило, редко встречающегося в природе, нередко животного эндемика. С конца 70-х одним из главных источников информации для группы Белялова стала Красная книга Казахской ССР /3/. О важности для подготовки к съемкам серьезных изданий типа пятитомной монографии «Птицы Казахстана», пяти томов «Млекопитающие Казахстана» Белялов рассказывал в интервью журналисту С.П.Лосуковой /4/.

Съемка методом длительного наблюдения: в результате оператор запечатлевает отдельные значительные моменты из жизни животных. Для представителей фауны важнейшими периодами являются «пора свадеб» (как говорил В.Белялов), ожидание и рождение потомства и защита их от врагов, хищников.

В советской документалистике 20-х годов, в практике авангардиста Дзиги Вертова впервые появился метод съемки «жизнь врасплох».

Врасплох захваченные мгновения из жизни крупных хищников, травоядных животных, птиц, земноводных, пресмыкающихся запечатлела камера Белялова. Мир природы таков, каков он есть. Правда, иной раз приходилось строить загоны и использовать животных из зоопарка (О таких фактах работы с животными автору текста рассказывали к.б.н. В.Н.Березовский 25.05.10 и охотовед Р.И.Зайнутдинов 13.06.2010).

Но животные остаются животными с присущими им инстинктами, формами поведения.

Как правило, съемочная группа в экспедиции включает минимум специалистов: оператор и ассистент оператора, где-то в оговоренном заранее месте поджидают с машиной, провизией директор и шофер. Отсутствие людей (один-два человека в скрадке) создает благоприятные условия для наблюдения за животными. Из воспоминаний В.Белялова: «Придумали круглую палатку. Может быть, мы придумали такую палатку одними из первых. Называется «скрадок». Очень важно, что она похожа на юрту. Ветер ее не снесет, если поставить на крепкие растяжки. Мы убедились, как она удобна в любой местности: в пустыне – на Мангышлаке, в степи и на

обледеневшем берегу Каспия. В ней можно сделать и три выхода, и четыре, чтобы смотреть во все стороны, наблюдать за животными» /5/.

Оператор гибко встраивается в мир природы, не нанося ей ущерба, проводит дни, недели, месяцы, чтобы животные не воспринимали чужеродный объект как источник опасности. Он не тревожит и не нарушает их привычного жизненного ритма, задача – снять животное как можно реалистичнее и убедительнее.

Каковы были возможности техники, которая имелась на тот момент в распоряжении студии? У Белялова – знаменитый советский киноаппарат «Конвас»/6/, которым снимали все документалисты, с легкой руки большого мастера С.Урусевского и операторы художественного кино. «Аппарат неприхотливый, можно было использовать и советскую и зарубежную пленки, служил верно, как рабочая лошадка. И до сих пор еще работает и очень хорошо, если за ним есть уход, – вспоминает Иван Лукич Зайцев, мастер по ремонту аппаратуры механического цеха киностудии «Казахфильм», специалист с 50-летним стажем. – Белялов снимал и первой, и второй моделью». (Интервью автора с И.Л.Зайцевым 20.02. 2010).

Как одному их немногих, профессионалу, поднаторевшему в съемках природы, Белялову предоставляли лучшее, последнюю из моделей. В основном, он пользовался «Конвасом» КСР-2М. Это был самый прочный аппарат, имевший вместо турели гнездо для одного объектива. Для выполнения поставленных задач оператору была необходима длиннофокусная и широкоэкранная оптика. Не всегда можно было подобрать опору под такую оптику. Объектив становился таким большим, что ему нужно было основание в виде дополнительного поддерживающего рычага-элемента. «Белялов использовал трансфокатор-десятикратник (25-250 мм) – объектив с переменным фокусным расстоянием, зеркальный объектив МТО-1000 и длиннофокусный зеркальный объектив 700 мм. Такими объективами можно снимать крупные планы». (Интервью автора с Г.Л.Ройтманом 22.03.2011). Снимал не для широкого, а обычного, стандартного экрана и только со штатива. Штатив, плохо приспособленный для ведения панорамы, давал эффект подрагивания кадра. Нередко при съемке вблизи шум камеры пугал животных, провоцировал взгляд в сторону оператора, вследствие чего утрачивался эффект естественности, съемки врасплох.

Со времен советского авангарда, тяготевшего к запечатлению подлинной жизни в фильмах Дзиги Вертова, инсценировке исторических событий в работах Сергея Эйзенштейна, закрепилась съемка короткими планами. В предвоенные годы и годы Великой Отечественной войны, эта традиция, связанная с использованием американских киноаппаратов «Аймо» и советского аналога КС-4, имевших скромные возможности – съемка на кассету длиной 30 м, утвердилась в документальном кино. «Конвас» же имел заряд пленки на 60-ти и 120-ти метровых кассетах, позволявших снимать кадры длительностью 1,2 минуты. Таким образом, метод наблюдения подкреплялся возможностью вести длительное панорамирование, панораму сопровождения.

Операторское мышление органично соединялось с режиссерским, продумывалось, как через изображение рассказать зрителю историю из жизни животного. Адресные планы места действия, где обитает главный персонаж и не только с земли, но кадры-панорамы с верхней точки, с вертолета.

Само животное в разных планах: крупный, общий, дальний. Согласно биологическому понятию экологической ниши – съемка на данной территории животных, угрожающих данной особи и дружественных видов, а также деталей, которые дополняют, создают многогранный образ окружающего мира: растительность, особенности строения ландшафта, водные источники, мелкие животные, насекомые. Оператор наблюдал животный мир непосредственно в движении, снимал, меняя точки и ракурсы, имея расход пленки, согласно принятым в СССР нормам – 1/10, 1/12. Много больше, чем войдет после монтажа в фильм. Количество материала, привозимого из экспедиций, позволяло иметь архив, из запасников которого извлекался необходимый для очередной киноработы план, эпизод.

Отснятый материал представлял значение как научный, нередко становился открытием для ученых /7/. Даже биологам-исследователям сложно было заполучить столь ценные данные, факты из жизни животных. Они не имели возможности вести постоянную съемку, а наблюдали животных в бинокль и вели дневниковые записи о поведении и психологии исследуемых существ. (Интервью автора с орнитологом Б.М.Губиным 10.09.2010).

Съемка на пленки «Шостка» и «Свема», к сожалению, не позволяла запечатлевать в полной мере уникальное многоцветье природного мира. Но Белялов как профессионал с

большим опытом учитывал положение солнца, световую температуру, световые и свето-теневые эффекты, градации светлого и темного, добивался выразительности форм.

Далее начиналась подготовка к монтажу. Оператор привез на студию немало материала, на этапе съемок размышляя, представляя, как он будет монтироваться, какова может быть последовательность кадров в ассоциативном, параллельном, повествовательном монтаже.

Цели и задачи, которые ставил Белялов как оператор и режиссер, были четки и ясны, взвешены, тщательно продуманы. Снять дальний план – ландшафт местности, экологической ниши животного, захватить широкоугольником панораму с отчетливо видимой глубинной перспективой. С вертолета запечатлеть захватывающие дух просторы Тянь-Шаня с горными пиками, моренными озерами, языками ледников, фирновыми полями, кулуарами, нависающими над ущельем козырьками. Создать образ полета свободной птицы, а там, на скальных склонах, на высоте более 3000 метров найти места обитания барса, на уступе скалы увидеть гнездо беркута. С небесных высот запечатлеть плато как пейзаж неведомой планеты. Выбраться в экспедицию подальше от человеческого жилья, пересечь огромные неосвоенные территории, чтобы снять животных, птиц и зверей. Крупным планом дать их выразительные портреты, так что можно рассмотреть необычную мордочку сайги, яркий наряд зеленой щурки, блестящие глаза белька, пеструю одежку райской мухоловки, дрожащие от нетерпения клювики птенцов, поймать настороженный взгляд степной лисы – корсака. Эти так привлекающие внимание кадры – взгляд самой природы, обращенный к человеку разумному – в фильмах «Беркуты», «Зачарованный лес», «Дом для серпоклюва», «Вечная зовущая природа», «Сурок Мензбира», «Красавчик джек», «Каспия зимний мотив», «Сайгаки», «Райские птицы», «Тугайный олень» и многих других…

Киноработы режиссера и оператора Вячеслава Белялова – это значительный вклад не только в советский, но и мировой кинематограф. Высокий уровень его профессионализма подтвердился, когда в конце 80-х, в 90-е годы поступили один за другим приглашения к сотрудничеству от иностранных фирм BBC (Британия), NHK (Япония), когда по заказу компании «Шеврон Мунайгаз инк.» были сняты последние в творческой биографии мастера ленты «Алтын-Эмель» и «Весенние плесы» (Интервью автора с А.П.Севернюком 4.02.2010).

С большим почтением о вкладе нашего соотечественника в кинематограф о природе, о его праве снимать природу без человека писал талантливый эстонский режиссер-натуралист, единомышленник Белялова, Рэйн Маран и цитировал его выступление на теоретической конференции в Таллиннском доме кино: «У нас нет права искажать действительность ради своих творческих амбиций, тем более во имя дешевой популярности». Прибалтийский коллега назвал Белялова «неутомимым гренадером фильмов о природе» /8/.

В содружестве с Л.Мухамедгалиевой режиссер и оператор Белялов создали и оставили в наследство потомкам, для воспитания подрастающего поколения богатейшую киноколлекцию. Кино это может быть названо природоохранным, поскольку оно запечатлевало образы животных, окружающего их мира и эмоциональным строем повествования выражало тревогу, волнение людей, озабоченных сохранением этой среды, так необходимой, чтобы человек оставался человеком.

Творчество мастера надо изучать, а фильмы его выпустить большим тиражом, чтобы они были доступны всем – и детям, и взрослым. Специально для учителей уже изданы методики по работе с фильмами В,Белялова /9, 10/. Эти скромные и очень искренние фильмы учат любить свою страну, быть ее патриотами, рассказывать с экрана о ее удивительных богатствах и о животных, населяющих эту землю наравне с людьми и являющимися равноправными ее обитателями.

На примере творчества оператора и режиссера Белялова надо учить молодежь, как ставить высокие цели и добиваться их, как окружать себя единомышленниками, людьми, также влюбленными в свое дело, одержимыми охраной природы, специалистами, чей опыт, знания служат одной цели – сберечь жизнь на нашей земле, ее красоту и богатства.

Литература:

1. Киноэнциклопедия Казахстана. – Алматы: «Казахфильм», 2010. – с.87, 132, 162.
2. Беркова Н.Н. К вопросу об отражении роли человека в казахстанском неигровом кино о природе /Материалы Международного научного симпозиума в КазНАИ им.Т.Жургенова «Тюрко-славянское культурное взаимодействие: взгляд из современности». Алматы, 2011 – 456 с. С.506-511.

3. Красная книга Казахской ССР. – Алматы: 1978.
4. Лосукова С.П. Эти барсы, эти дрофы, эти дали.../ Зачем инженеру искусство? Сост. Г.М. Ким. – Алма-Ата: Казахстан. 1990. – с.237.
5. Вячеслав Белялов. Все началось еще в юности // Вестник «Зеленое спасение». Выпуск 16. «Непреходящая ценность природы». – Алматы: 2003. – с.34-35.
6. Масуренков Дмитрий. Легендарный киноаппарат "Конвас" http://ttk.625-net.ru/archive/articles/publishing_531.html
7. Ковшарь А.Ф. Певец казахстанской природы//Казахстанская правда, 2011, 23 января.
8. Нужны ли дали голубые? Воспоминания о В.Белялове О.Белялова, Р.Марана, Б.Студеника, Ю.Голодова, Н.Берковой и др. // Журнал «Ветер странствий», №1 (26) , 2011. – с.78.
9. Беркова Н. «По страницам Красной книги: путешествие с камерой». Уроки для учащихся средней школы на основе фильмов В.А.Белялова и Л.Ж.Мухамедгалиевой совместно с Е.В.Мусихиной, А.Б.Жданко. // «Открытая школа» №№ 2, 5, 6, 8, 11, 12, 2005, №№ 2, 8, 2006, №1, 2007 № 5,11.
10. См. также // Вестник Зеленое спасение». Выпуск 18. «Экологизация сознания». – Алматы: 2008. – С.43-91.

Jarbekova Aynur

THE WEAKNESS OF WOMAN'S IMAGE IN THE CONTEMPORARY KAZAKH FILMS

Джарбекова Айнур

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІНІҢ ӘЛСІЗДІГІ

" Кинематограф, өнердің ең жаңашыл, мобильді және бұқаралық әсері бар түрі. Ол қоғамда орын алған үдерістерді көрсетеді, және де халықтың адамгершілілік-өнегелілік қалыптасуына, жүріс-тұрысына,мәдени және ұлттық ерекшіліктерінің қалыптасуына үлкен үлесқосады. Ұлттық ерекшелік тек қана тарихи тақырыптағы фильмдердеғана емес, қазіргі заман мен болашақ туралы фильмдерде де орыналады. "[1,1] - деп бастайды кинотанушы, өнертану докторы ГүлнәрАбикеева, өзінің "Орталық Азия кинематографындағы отбасы бейнесі"атты диссертациялық жұмысында. Осы зерттеулерге сүйене отырып,қазақ киносындағы соңғы он жылдықта түсірілген фильмдерге анализжасау арқылы, оның ішінде нақты айтқанда, әйел бейнесін зерттеудұрыс деп таптым. Әйел заты біріншіден ана, екіншіден қазақтың ұлыжазушысы Мұхтар Әуезов "Адамзат негізі әйел "-деп айтып кеткендей ,әйел қоғамды туғызушы, тәрбиелеуші, былайша айтқанда қоғамныңқозғаушы күші, негізі. Осы қозғаушы күш, ұрпақ тәрбиелеу арқылы
болашақтың бағыт-бағдарын көрсететіні анық, ал қазіргікинематографта , әсіресе соңғы он жылдықта шыққан фильмдердегіәйел бейнесі өте әлсіз, нақтырақ айтқанда, жаһандану заманында өмірсүріп жатқан біздің қоғамға лайық , өнеге болардай, ұлттықерекшеліктерін сақтаған мықты қазақ әйелінің бейнесі жоқтың қасы.

"Совет үкіметі кезеңінде түсірілген фильмдердегі әйел бейнесі«Шығыстың еркіндік алған әйелі » түрінде бейненеленетін,ол өзхалқының қаһарман қызы , өндіріс орнындағы еңбекқор , екпінді әйел.Тағы да бір советтік тұрақталған бейне - ол ана бейнесі, соғыстабаласын жоғалтқан ана. Ал, қайта құрылу заманында қаһарман өзгерді.Экранға жас адамдар келді, өздері - күшті, батыл, және тәуелсіз, жаңаөмірді жасағысы келетіндер. Сонымен қатар әйел бейнесі де өзгерді.Соғыс пен еңбек қаһарман қыздарының, құрбан болған аналардың орнына қиналған, азапталған, қорғансыз әйел бейнесі енді."[1,317]

Бұл зерттеуде аталып өткендей, совет үкіметі кезеңінде нақтытұрақталған әйел бейнелері болғанымен, олар өте сәтті шыққан,қоғамға қажет, бойларында намыс пен қазақилық тұнып тұрғанбейнелер болатын. Мысалы, "Тұлпардың ізі"(1964) , "Қыз Жібек"(1970) , "Мәншүк туралы ән" (1969) , "Гауһартас" (1975) , "Тақиялыперіште" (1968) , "Дала қызы" (1954), "Ана туралы аңыз" (1963) , Атыталған фильмдердің қайсыбірінде болмасын мықты әйелдің бейнесісомдалған. Мысалы, режиссер Александр Карповтың "Ана туралыаңыз" фильміндегі ананың бейнесі қандай мықты, төзімді әйел. Баласы соғыста қайтыс болса да, бұл қайғы жалғыз өз басының қайғысы емес екендігін түсініп, басқа осындай жағдайдағы адамдарға хат тасып,оларға арқа сүйеу болып, былайша айтқанда көпшіліктің қайғысынбірге көтерген, басқалардың да баласын ойлаған нағыз ана, өнегеболарлықтай әйел бейнесі. Осы рөлдегі

Әмина Өмірзақова анамызрөлін өте шебер сомдап шыққан, осы кісінің тағы да бір шеберлігінрежиссер Шәкен Аймановтың "Тақиялы періште" фильмінде басқақырынан танимыз. Бұл фильмдегі ана бейнесі де өте жанашыр,балажан, мейірімді әйел бейнесінде.

Ал, осы соңғы он жылдықташыққан фильмдердің ішінде ана бейнесін көрсеткен фильмдердің біріол режиссер Жанна Исабаеваның "Ойпырмай" фильмі. Бірақ бұлфильмдегі ана бейнесі , біздің санамыздағы сүйікті әже бейнесі өте бір төмен, ақшаға жақын, тұрпайы мінез-құлықты ана бейнесіндекөрсетіледі. Көрерменнің санасына ана туралы теріс ойлар қалдырып,ешбір өнеге берердей әйел бейнесі көрсетілмейді.

"Қыз Жібек"фильміндегі Жібектің бейнесі-ақылы көркіне сай,бойында әйел баласына тән нәзіктік пен қатар еркін дала халқыныңқызына тән қайсарлығы да бар. Мәжит Бегалиннің "Тұлпардың ізі" ,Шәріп Бейсембаевтың "Гаухартас" фильмдеріндегі қазақтың келіндерінің бейнесі қандай керемет көрсетілген. Еңбекқор, тағдырынамойынсұнған, өркениеттен алыс ауылда, мал бағуды бүкіл өмірлерініңөзегіне айналдырған ортада өмір сүрсе де, бойларына біткен тазалықпен зиялылықтары бар, жан дүниелері кіршіксіз сезімді,адамгершілікті бағалайтын, өзіндік өмірлік көзқарастары бар керемет сабырлы,төзімді әйелдер бейнесі.

Шәкен Айманов, К.Гаккельдің "Дала қызы" , Мәжит Бегалиннің "Мәншүк туралы ән"фильмдеріндегі қазақтың батыр, қайсар рухты қыздарының бейнелерісомдалған. Нағыз отан үшін отқа түскен арулар."Меніңше бізге мағыналы фильмдер жасауға қайта оралу керек,цензуралы мағына емес, шынайы өмірді көрсету арқылы, патриоттық тәрбие беру, ұлттық ерекшеліктерімізге көңіл бөлу арқылы..."дейдікинотанушы Гүлнәр Абикеева азаттық радиосында берген сұхбатында.Қазіргі фильмдердің ішінде осындай мағыналы, ұлттық сана-сезімдікөрсететін фильмдер, оның ішінде тәлім-тәрбие беретін, өнеге
болатындай әйелдер бейнесі жоқтың қасы.

Қазақстанда 2000-шы жылдан бастап осы кезеңге дейін түсірілгенфильмдердің көбісі тарихи тақырыпта түсірілген фильмдер. Мысалы"Көшпенділер"(2005), "Сардар"(2003), "Кек"(2006), "Біржансал"(2009) , "Мұстафа Шоқай"(2008) , "Жаужүрек мың бала"(2012) .
Бұл фильмдердің барлығында да әйел бейнесі бас кейіпкерлердіңмахаббаты, кейіпкерді ары қарай күресуге ынталандырушы, сюжеттіклиниядағы басты уәждемелерді(мотивация) туғызушы - былайшаайтқанда Қозғаушы күш түрінде бейненеледі.

Көбінесе , бұл фильмдерде әйел бейнесі таза, пәк, намысқой, махаббатқа жан-тәніменберілген, өз сезімінің құрбанына айналған , нәзік , мойынсұнғышкейіпте жасалған және де олардың ешқайсысы қаһарман бейнесіндеемес. "Жаужүрек мың бала" фильмінде ғана әйел бейнесі басқақырынан көрсетіледі, бас кейіпкерлердің бірі жаужүрек, дұшпанынаямайтын қатыгездігі мен қатар әйел балаға тән жүрегінің жұмсақтығымен нәзіктігі бар Қорлан бейнесі, бұл бейне бізге қазақ тарихындажауынгер қыздардың да болғанын дәлелдейді. Әрине біз үйренген әйел бейнесіне мүлдем қарама-қайшы келгенімен, әйел баласының бойында
нәзіктік пен қатар намыс пен жаугершілік те бар екендігінкөрсетеді. Бұған дейінгі түсірілген фильмдердің ішінде қазақтың тағыда бір жаужүрек жауынгер қызы, Совет үкіметінің батыры МәншүкМәметова туралы түсірілген "Мәншүк туралы ән" (1969) фильміндеғана әйел бейнесінің осындай бір жаугершілік қырынан көрсетілген.

Жалпы Қорланның бейнесі соңғы он жылдықта түсірілгенфильмдердің ішіндегі маңдай алды деуге тұрарлықтай. Өйткені,жоғарыда аты аталған фильмдердің бірде біреуінде әйел адам бастыкейіпкер емес және де олардың бейнесі тек қана махаббаттыңайналасында ғана. Екіншіден, аты аталған фильмдерден бөлек осысоңғы он жылдықта және де жалпы тәуелсіздік кезеңінде түсірілгенфильмдердің ішінде әйел адамның басты қаһарман бейнесіндекөрсетілуі жоқтың қасы. Олардың кейбірінде ғана әйел адам басты
кейіпкер болады, мысалы, "Келін"(2009) , "Шұға"(2007) , "Күнә"(2005), "Ирония любви"(2010), "Виртуальная любовь"(2012) ,"Менің күнәлі періштем"(2011)

Бұл фильмдердің көбісінде әйелбейнесі тексезім мен нәпсінің жетегінде кете беретін, көбінесе қазіргі замандапайда болған "чайка" деп аталатын қыздар жайлы. Өйткені бізбайқағандай, "Шұға", "Ирония любви" , "Виртуальная любовь","Менің күнәлі періштем" фильмдеріндегі әйелдер қалталы еркектермен ешбір сезімсіз, тек қана олардың ақшалай қолпаштаулары үшін ғанаөмірсүретіндер. Және де жүректерінде басқа ер азаматтарға сезім пайдаболған сәтте , ойланбастан адалдықтың ақ жібін аттап кете беретіннамыссыз әйелдер бейнесінде бейнеленген.Қайта құру заманында "Рэкит" деген атақ пайда болып, еразаматтардың көпшілігі сол жолды армандап, оқуды қойып, көшекезуге айналды. Қайта қыз балалар білімнен тайынбады. Қазіргіуақытта сол оқыған , білімді қыз-балалар өте көп, бірақ

неге екенібіздің фильмдердегі қыз балалар өте төмен ойлайтын, ақылсыз болыпшығады. Тіпті сол қайта құру кезеңінде намысты да, басқаны да тастап,
біздің қаншама аналарымыз сауда-саттықпен айналысып кетті, өйткеніолар үшін бірінші орында баласының қажеттіліктері тұрды. Негеосы уақытқа дейін осындай мықты әйел бейнелері көрсетілмейкелген ...

Жалпы, кино шынайы өмірдің шындығын суреттейтін болса, ондабіздің қазіргі ортамызда намысшыл, білімді, қайта құрылу заманындамықтылық пен қайсарлық танытқан қаһарман әйел бейнелері негешынайы түрде көрсетілмейді деген сауал туындайды...

Мүмкін бұның бәрі біздің мемлекетіміздегі гендерлік теңсіздіктің салдары шығар. Совет үкіметі кезеңіндегі көтерілген "әйел теңдігіұраны ендіқажет болмай қалды. Халқымыз бұрыңғы дәстүрімізге және Ислам дініне қайта орала бастады. Содан келе әйелдің ер азаматтардан төмен тұруы керек екендігі туралы түсінік қоғамға қайта орала бастады. Бірақ біріншіден, біздер өзіміздің қай заманда өмір сүріп жатқандығымызды,екіншіден біздің оқыған, білімді, көздері ашық қыз-келіншектеріміздібірден олай төмендетуге болмайтындығын ұмытып кеттік. Міне, соданкеле қазіргі уақытта мемлекетімізде ажырасу процесі де көбейіп, қыз-келіншектеріміздің шет елдіктерге күйеуге шығып немесе ақшанықөздеген қыздар көбейіп, қалталы азаматтардың ашынасы болудантайынбайтын жағдайлар қоғамда көбейіп кеткен. Өйткені, біздің қоғамәйелге деген көзқарасты төмендетіп тастаған. Қазақ халқының дәстүрімената-бабаларымыз ұстанған Ислам дінінде әйел адам ер азаматтан төменболуы керек дегенімен, расында әйел адамға деген құрмет көпкөрсетілген.

Төмен болу керек екен деп ер азаматтар жоғарыдан қарап, сыйламай,білгенін жасау емес, әйел затының жаратылысынын нәзік екендігі, оны ер азаматтардың әр кез қорғау керек екендігі, тіпті хадистерде былай делінген : «Әйелдеріңді құрметтеңдер! Олар Аллаһy та’аланың сендерге берген аманаты. Оларға жылы мәміледе болыңдар, жақсылық жасаңдар!» [2.18]

(Муслим) . Бұл дегеніміз ер азаматтар әйелдерге жауапты болулары керек. Яғни, олардың намысын қорғап, ар-ұятын сақтап, оларды көздерінің қарашығындай сақтаулары тиіс. Ал, бұл дегеніміз әйелдің қайта сыйлы орында, еркектің ол үшін от пен суға түсіп, оны қорғап, сыйлап жүруі тиіс екендігіне көзіміз жетеді. Міне, осы тұрғыдан алғанда біздің мемлекетімізге өзіміздің дәстүріміз бен дінімізге сай гендерлік саясатты құрастыру қажет. Әйелдің қоғамдағы орнын дұрыс бағалап , көрсетуіміз қажет, өйткені, заман талабы сондай, барлық жерде, барлық мекемелерде әйел баласы жұмыс жасайды, олардың бәрін менсінбей, еңбектерін бағаламай, үйге апарып отырғызып қоя алмаймыз. Міне сондықтан да, қазақ киносында да дұрыс гендерлік саясат болуы керек. Белсенді, еңбекқор, намысқой, білімді қыз-келіншектер туралы фильмдер түсірілуі қажет. Сол арқылы әйелдің қоғамдағы орнын дұрыс анықтап, ұрпақ тәрбиесі үшін әйел бейнелерін шығаруда оған үлкен мән беру керек.

Әдебиеттер:

1. Абикеева Г.О. Диссертация на тему «Образ семьи в центрально-азиатском кинематографе. 2009 г.
2. Муслим К. Р. Хадис шариф. 2008 г.

Jumabekov Erjan

FEATURES OF PRODUCTION AND PERSONALITY DIRECTING TV SERIES

Жұмабеков Ержан

ТЕЛЕСЕРИАЛ ӨНДІРІСІ МЕН ӨЗІНДІК РЕЖИССУРА ЕРЕКШЕЛІГІ

Бүгінгі қоғамдағы технологиялық жетістіктердің арқасында көрермен көптеген мәліметтерді визуалды өнер түрлерінен алары белгілі. Әсіресе кино, телесериалдар өндірісінен. Телесериал, өнердің басқа салаларына қарағанда халық арасына мейлінше кең тарайтын түрі. Көптеген елдердің телеарна жұмысы, осы телесериал өндірісіне бағынышты. Жанрлық түрленуі мен телеарналардан таралымы арқылы сериалдар көрермендерінің қатары аса жылдам қарқынмен өсу үстінде. Соңғы жылдары шетелдік телесериалдардардың біздің экранға келуі арқасында осы жанрға деген қызығушылық арта түсті және бүгінгі көрермен талғамы сериал ішіндегі сюжеттік формалардың бірнеше түрін ажырата алатын деңгейге жетті.

Телесериалдардың пайда болу тарихы радио саласының жанрлық түрлену құбылысы мен кино өнерінің техникалық жаңа мүмкіндіктері тоғысына сәйкес келеді. Осының негізінде әлемдік экран өнерінде, дәлірек айтқанда XXI ғасырдың 30-шы жылдарынан бастап радио саласынан бастау алып телеведение өнерінде жалғасын тапқан жаңа формат – телесериал өзінің құрылымы мен техникасының ерекшелігімен айқындалды.

*Телесериал өндірісі***.** Телесериал өндірісінде үш негізгі қатысушы бар:

1. Телеарналар – олар дистрибюторлар болып табылады, яғни өнімді көрерменге жеткізуші. Эфирлік арналар өз сигналдарын толқынның көмегімен тегін береді. Эфирліктен басқа көрермен көру үшін кабельдік операторға қосылуы тиіс жүздеген кабельді және спутникті арналар бар;

2. Продюсерлік компаниялар – олар сериалға продюсерлік етеді және шығарады. Әдетте олар сериалдың түсірілімін толықтай қаржыландыра алмайтын, бірақ табысты шоуларды жасап, шығара алатын шығармашылық күші бар шағын компаниялар;

3.Студиялар – олар сериалдардың өндірісін қаржыландырады және сериалдарды коммерциялық пайдалану құқығын иеленуші болып табылады. Дәл осы студиялар телеарналарда сериалдарды көрсету үшін сату жұмысымен айналысады.

Студиялар сериал өндірісін қаржыландырып, көбінесе материалдық база ұсынатынын (түсіру алаңы, құрал-жабдықтар және т.б), сериал құқығына ие болатыны белгілі. Студиялардың негізгі кірісі тапсырыс беретін арналарға сериал сатылымынан түседі деп ойлау заңды боп көрінері анық. Бірақ олай емес. Біріншіден, студия сериалды арналарға сатпайды, сериал көрсетілімінің құқығын ғана сатады. Тіпті арналарда оның қайталануына қосымша аздап төлейді. Екіншіден, студия арналарға сериалды өзіндік құнынан төмен бағамен ұсынады. Мысалы, біркезеңдік драманың бір сериясының орташа шығыны 2,5 миллион доллар болса, оның арнадан көрсетілімінен алатын ақысы 1,8 миллион доллар болады. Студия әр өндірілген сериядан ақшасын жоғалтады. Негізгі кірісті студиялар тапсырыс берген арналардан сериалдың алғашқы эфирінен бастап-ақ ала бастайды. Табысты сериалдар эфирге алғашқы шыққанынан кейін де көптеген жылдар бойы студияға кіріс кіргізуін жалғастыра береді де мультимиллионды индустрияға айналады. Сондықтан да сериалды өндіру барысында оның тек бүгін ғана емес, болашақта да хит болу мүмкіндіктерін ойлайды.

Телесериал өндірісінде рейтингтің алар орны ерекше. Сериал рейтингісі — телесериалдың барлық көрермендерінің құрамынан саналған немесе арнайы жас категориясының құрамымен анықталған пайыздық көрсеткіш. Барлық көрермен санының рейтингі мен үлесі жалпы аудиториямен есептелмейді, көрермендердің белгілі демографиялық категориялары үшін есептелген. Жас мөлшерінен басқа демографиялық категория ұлт, жыныс, кіріс белгілерінен де байқайды.

Бұл өнер түрлері видеороликтердің және арнайы мақсаттағы жарнамалардың прокаты үшін өте тиімді болып отыр. Жарнама өнер кеңістігінде, арнайы тап өкілдеріне өзге мақсатта әсер етушу күш болып еніп кетті. Кино, телеэкрандағы сахналық кеңістік жарнамалық кеңістікке айналды. Мұнда көрерменге жаңа мобильді телефон, сусын, автомобиль т.б. өнімдердің маркалаларын жарнамалайды. Яғни, таурдың өтімділігі мен түпкір шалғай елді мекендегі тұтынушыларының санын арттыру үшін, көремендердің психологиясына тікелей әсер етуші күш сериал өндірісі арқылы оңай шешімін тауып отыр.

Жарнама берушілерді негізінен сериал көрушілердің санына байланысты тек рейтинг қана қызықтырады. Алайда үлес арналарға түрлі таймслоттардағы сериал потенциялын салыстыруға көмектеседі.

Соңғы уақыттары бүкіл әлеммен байланыс орнатып, ақпарат алу заманауи адам үшін ешқандай қиындық тудырмайды. Мәселен, көрермен қазір сүйікті сериалын көру үшін минут, сағат, күн санап теледидар алдында күтіп отырмайды. Ақпараттар легі жан-жақтан толассыз келіп жатқан заманда көрермен қалаған сериалын DVD дискі, сандық телевизия, ғаламтор секілді оңайтылған техникалық жолмен көруге мүмкіндігі мол.

*Көрермен психологиясы***.** Қазіргі заман көрермендерінің сериалды қалай қабылдайтыны жайлы көп тәсілді айтуға болады. Бірақ ең басты метафора ретінде «сабынды операның» тұрақты көрермендері өзге баламалы әлемде өздігінше өмір сүретінін фокус-группың көпжылдық тәжірибесінде растайды. Телевизиялық «толқын» күнделікті тіршіліктен ажыраудың бірден-бір маңызды бөлшегі болып табылады. Қазіргі заман көрермендері қоршаған ортаның шындығынан қайда, қандай әлемге кеткісі келеді? Бұл сұраққа көбінесе «жақсы нәрсені, ертегіні қалау, демалу тілегі т.б.» деген сияқты жауапты береді. Осыған байланысты Толкиен суреттеген гипотеза да осы «кетудің» бағытын анықтай түседі: «К волшебным историям, которые предлагают нам помощь фантазии, восстановления, побега, утешения – поддержку, в которой дети, как правило, нуждаются меньше, чем взрослые».

«Ертегі» деп көрермендер сиқырлы немесе мистикалық мазмұндағы емес, үлгілі, «шынайы өмірдің» түзу бұрылыстарын, «армандардың іске асуын», күнделікті өмірде көп іске аса бермейтін романтикалық, сезімтал тілектердің сериалда орындалуын айтады.

Табысты сериал сонымен қатар сол уақыттың мәдени және қоғамдық жайттарымен сәйкес болып отыруы шарт. Сәйкес болғанда да тікелей емес, көрсетілім кезінде теледидар алдында отырған көрерменнің жеке басының құндылықтарына, қабылдау түйсігіне ешқандай қауіп төндірместей, олардың символикалық қауіпсіз кеңістігінде қалуын жалғастырардай атмосфера қажет. Көрермен өзінің қорғансыздығын, өлімнің жақындығын және басқа да экзистенциялық мәселелерді еске түсіргенін қаламайды. Сериалдық өмір осы негіздік үрейді тұтандыру үшін емес, өшіру үшін арналған.

Егер сериал «арманның орындалуы» шегінен шығып кетсе, көрермендерді мәселелерімен қосып шынайылықтан алып кетудің орнына рухани тыныштығын бұзып, қоғамның және жеке басының шешілмес мәселелерін еске түсіріп, сұрақтарына қанағаттанарлық жауап бермесе көрермендерде негіздік үрей сезімі алға шығады. Ал негіздік үрей «ғажайып қауіпсіздік» сезімін бұзады. Адамдар шынайылықтан бас тарту мен белгілердің жамылғысының астында өмір сүреді. «Ғажайып қауіпсіздік» дегеніміз – образ, белгі, жолдама – осының бәрі тұтынылып, рухани тыныштық сыйлайды, әлеммен біркелкі қашықтықты нықтайды.

Көптеген сериал сюжеттерінің арасында көбінесе мына үш метасюжет жиі қолданылады: «Золушка» (қайғы, қасіреттен кейін өз бақытын керемет ханзадамен табатын кейіпкер қыз), «Робин Гуд» (әлеуметтік әділетсіздікті заңсыз байлықты тартып алу жолымен қалпына келтіретін кейіпкер), «Богатые тоже плачут» (ауқатты өмірдің өзіндік мәселелері бар екендігін дәлелдейтін). Бірақ осы үш метасюжет негізінде жақсы сценариймен жазылған елдің өмірі және сондай қалыптағы сценариймен жазылған өзіндік жеке өмір көрермендердің зерігуін басады деп айтуға болмайды. Алайда дәл осылардың айналымы жеңіл және көпшіліктің сұранысына сәйкес келіп, қоғамдық иллюзияның құрылымын бір уақытта және қайталап құра алады.

Бүкіл ақпарат құралдарының ішінде телеведение ақпаратты бүкіл елге 100%-ға дейін толық тарата алатын болғандықтан, әр елдің 70%-дан жоғары халқы теледидар тамашалайтыны белгілі. Сондықтан кейбір мемлекеттерде әлеуметті қорғаушы мамандар сериалдың адам психологиясы мен қоғамға әкелетін кейбір зияндарын алға тартып, оны қазіргі заманның басты күрделі мәселелерінің бірі ретінде қозғайды. Олар көрермендердің өздерінің сұрғылт, қарапайым өмірін түрлі-түсті, шытырман оқиғалы, қақтығысты, жасанды, ойдан шығарылған «сериалдар әлеміне» ауыстыруын шектен шыққан пассивтікке және алкоголь мен наркодәрілермен шамалас тәуелділікке алып келеді деп тұжырым жасайды.

Сонда да көрермендерді талғамсыз деп айтуға болмайды, олар экранға қарап отырып ертегі көріп отырғанын біледі, нақ сол «ертегіні» көргісі келеді және «ертегілер» мен шынайы өмірді саналы түрде ажырата алады. Бұл құбылыстың бір себебі - экономикалық, саяси, рухани толқыныстар мен күйзелістердің ортасындағы қорқыныштардың, өлім, ауру, аштық сезімдерінің алдында қорғансыздығы адамдарды шешілмес мәселелерден, қорқынышты сезімдерден құтылудың бірден бір жол зиянсыз жалған өмірге кетуді қажет етеді.

Көрермен мен сериал шындық қылып қабылдау, қабылдамау секілді түсініктерден тұратын жазылмаған шартты келісім қабылдайды. Қазіргі заманда телевизиялық шындық түрлі қырларынан байқалады. Әсіресе ол «жоғарыда отыратын» кейіпкерлердің мүліктік дәрежесінде көрінеді. Мысалы кейіпкердің жүрген ортасына сәйкес тұратын үйі, киетін киімі, мінетін көлігі шынайы өмірдегіден гөрі қымбат, сәнді болуы тиіс. Көрермен кейіпкердің шын өмірде ондай бола алмайтынын түсінгенмен де, одан артық «шындықты» қаламайды.

*Отандық телеарналардағы сериалдар***.** Еліміздің көрермендеріміздің телесериал әлеміне келу мүмкіндігі алғашында Кеңестер Одағының құрамында болғандықтан тікелей кеңестік республикалар одағының ортақ саяси, мәдени жүйесіне тәуелді болды. Телевидениянның тапсырысымен түсірілген "Тени исчезают в полдень", "Семнадцать мгновений весны", "Д'Артаньян и три мушкетера", "Место встречи изменить нельзя", "Цыган", "Гардемарины, вперед!" көпсериалды көркемдік фильмдері орталық телеарнадан беріліп, оларды бүкіл кеңес мемлекеттері тамашалады.

1990 жылдардан кейін Кеңес Үкіметі құлап, қазақ елі жеке мемлекет болып, тәуелсіздігін алды. Алайда жаңа мемлекеттің саяси, әлеуметтік, экономикалық халі мәдениетке де тікелей өз ықпалын тигізбей қоймады. Сондықтан да қазақ телевизиясы сол құрылымдардан ұзақ уақыт

өтуге мәжбүр болды. Сол кездері әлде болса Мәскеуден байланысын үзе қоймаған телевизия алғаш рет латынамериканың «Рабыня Изаура», «Богатые тоже плачут», «Моя вторая мама», «Никто, кроме тебя» т.б. теленовеллаларын көрермендер назарларына ұсынды. Кеңестік жүйеден шығып алыс шетелдермен мәдени қарым қатынасқа ашық жол ашқан жас мемлекеттің телевизиясы Латынамерикалық мемлекеттердің, АҚШ-тың әйгілі теленовеллаларын, Европаның, соның ішінде – Италия, Англия, Француз, Ресейдің түрлі жанрда түсірілген телесериалдарын ұсына бастады.

Кейіннен халық 90-шы жылдардың аяғында, 2000 жылдардың басынан бастап халық түрік, корей сериалдарымен таныса бастады. Осы ұсынылған телесериалдардың барлығы орталық екі ұлттық «Хабар» мен «Қазақстан» телеарнасының эфирінен көрсетілімнің барлық ережесіне сүйеніп, дағдылы күндері, дағдылы, ыңғайлы уақытта беріліп отырды және оларды өз кезеңдерінде жұртшылық жылы қабылдап, көрсетілімі жоғары рейтингте өтіп отырды. Сондықтан да болар қазақ көрермендерінің талғамы телеэкран өнері ертерек дамыған Европа, Латынамерика елдерінің көрермендерінің талғамымен сәйкес келетін жағдайға жетті.

Алғашқы жетіп келген латынамерикалық «сабынды опералар» көбінесе үй шаруасындағы әйелдердің арасында беделі биік болды. Қалай дегенмен өзге елдің мүлде жат менталитеті үлкен саяси төңкерістен енді есін жиып жатқан ұлттың санасына ауырлық түсіру қорқынышы болғаны рас. Алайда қазақ телекөрермендері сериал әлемінде ең бастысы жалпыға ортақ, ерекшеліксіз қарапайым көрермен психологиясына тән тек сюжеттік мазмұны мен кейіпкерлердің мінез-құлықтарын тамашалаумен шектелді. Ал көп латынамерикалық теленовеллаларда негізгі тіреуіш боп сипатталатын сәнді, салтанатты өмір, отбасында шатысқан оқиғалар, ерлі-зайыптылардың қатынасы, моральдық тұрғыда мадақталмайтын ащы шындықтар, наркомания, адам өлтіру, гомосексуализм, жезөкшелік, қарақшылық секілді көтерілген мәселерге келгенде көрермендер бұларды қоғамдық, моральдік тұрғыдан шыңдық қылып санамай, оларды қаласа да сенбейтін «ертегі» әлемінің бір бөлшегі ретінде қарады.

Соңғы он жылдықтың ішінде көрермендердің нағыз отбасылық көрсетілімге сай деп ауыз толтырып айтар түрік телесериалдарының рейтингі әлі өз орнынан түсер емес. Әсіресе алғашқы көрсетілген «Королек – птица певчая», «Асау жүрек» атты сериалдарын көрермендер әлі ұмыта қойған жоқ. Ұлттық бояуы қанық, әлеуметтік құндылықтарды дәріптейтін, «ертегі» мен шынайылықтың қосындысының үйлесімділігін әспеттейтін түрік сериалдары рухани ләззатқа бөлейтін жаңа сериал «әлемін» шөліркеген қазақ көрермендерін қанағаттандыра алды.

2005 жылдары Оңтүстік Шығыс Азияны, Жапония, Қытайды және басқа да дамыған мемлекеттерді жаулап алған «кәрістер толқыны» Қазақстанға да келіп жетті. «Ва банк», «Жемчужина дворца», «Феникс», «Осень в моем сердце» және тағы да басқа кәріс телесериалдары халық арасында аз уақыттың ішінде танымал болып үлгерді. Оңтүстік Корея сериалдарының ерекшелігі ең басты тақырып махаббат, адамдар арасындағы қатынас, мейірімділік пен әділеттілікке тәрбиелейтін сезімдерді, дәстүр және қазіргі заманды, Шығыс пен Батыстың ағымдарды үйлестіре алғаны үшін қарапайым халыққа түсінікті, тез қабылдауға ыңғайлы болды. Тарихи, комедия, драма, мелодрама және басқа да қандай жанр, қандай тақырып болса да кәріс сериалдары ұлттық, жанұялық, бүкіл адамзаттық құндылықтарды дәріптеп және соның бәрін азиялық халықтарға тән сезімталдылықпен көрсеткені үшін көптеген елдердегі көрермендер жүрегіне жолды қиындықсыз тапты.

Алғашқы уақытта телесериалдардың барлығы орыс тілінде көрсетілгенмен, кейіннен қазақ ұлттық арналары оларға сапалы дубляж жасап, орыс тілді субтитрлармен көрсете бастады. Бұл күнделікті тіршіліктен шаршап, сериал әлеміне сүңгуді қалаған жалпы қазақ көрермендеріне жақсы мүмкіндік беріп, заман мен сән ағымымен жүруге тырысатын еліктеуші жастар мен жасөспірімдер аудиториясы үшін тиімді болды.

Шетелдік сериалдар тәжірибесі қазіргі жағдайда қазақ киносына да өз ықпалын әкелді. Қазақстанда ең алғашқы деп «КТК» телеарнасының қатысуымен түсірілген «Глупая история» атты аз бюджеттік «сабынды операсын» атауға болады. Бұл 1994 жылы кеңес дәуірінің идеологиялық телефильмдері мен латынамерикалық теленовеллаларды көріп үйренген қазақ көрермендерінің отандық телекиноны қабылдауға дайындығын тексергені секілді ұсақ сынақ болды. Бірақ бұл 1996 жылы 465 серия болып «Қазақфильм» киностудиясында түсірілген кәсіби «Перекресток» «сабынды операсының» түсірілуіне жол ашып берді. Ұлыбританияның «ВВС» телекомпаниясының мамандарымен бірігіп түсірілген бұл теленовелла ТМД елдерінің ішіндегі англо-америка технологиялық жүйеде түсірілген алғашқы телесериал болып саналады.

Ұлттық экран туындысының осы жанрдағы алғашқы тәжірибесі болғандықтан, «Тағдырлар тоғысы» сериялына деген көрермен қызығушылығы зор болды.

Көрермендер «Перекресток», «Саранча» секілді ірі жобалардан кейін келесі «сабынды операның» шығуын күтті. Алайда, еліміздің сериал өндірісінің мәселелері тығырыққа тіреліп, жаңа сериалдың жобасы ешқайда жоспарланбады.

Тек 2007-2008 жылдардан бастап қазақ телесериалдары өндірісі қолға алынып, көрермендерді қайта қуантуға үмітті болды. Сол жылдары «Періште» және «Ағайынды» атты көпсериалды телефильмдердің көрсетілімдердің тұсаукесері кесілді. Драматург, актер Нұрлан Санжардың повестінің желісімен түсірілген «Періште» атты сериал 12 сериядан тұрды.

«Қазақстан» телеарнасының тапсырысымен «Сатайфильм» киностудиясы түсірген «Ағайынды» телефильмі алты сериядан тұрды. Бұл фильм ауылда туып, өскен ағайынды үш жігіттің тағдыр жолдары мен олардың отбасындағы жағдайлар жайлы баяндайды.

«Періште» («Ангелочек»), «Ағайынды» телефильмдерінің түсірілу кезеңі қазақ телеөнерінде телесериал жанрының тоқырау кезеңіне тап келді де, бұл екі телефильмнің тұсаукесерін көрермендер асыға күтті. Осындай жауапкершілікті түсінген кино мамандары телефильмдерді кәсіби дәрежеде түсіру үшін еңбектерін аянып қалмады және оларды үміттері алдаған жоқ. «Періште» («Ангелочек»), «Ағайынды» телефильмдерінің сюжеті 90 жылдардағы тоқырау кезеңіндегі қазақ қоғамы мен әлеуметтік жағдайын баяндады. Сондықтан да бұл фильмдер көрермендер тарапынан да, сыншылар тарапынан да үлкен беделге ие болды.

Қазақстанда сериал өндірісінің дамуын мынандай бағыттарға қарап қарастыруға болады:

1. Шакен Айманов атындағы киностудияның тікелей қатысуымен түсірілетін сериалдар.(«Періште», «Сүйікті қалам -Астана»)
2. Телевизиялық жүйеде арнайы дайындалып түсірілген телевизиялық сериалдар. («Әсел және оның достары», «Откройте дверь-я счастье!»)
3. Телевизияның арнайы тапсырысымен түсіретін студиялық сериалдар. («Айналайын», «Құрдастар», «Ағайынды»)

Студиялық фильмдер әдетте саны 10-15 сериядан аспай және сериалдар киноформада түсіріледі. Бірден – бір себебтерінің бірі бюджет пен уақытты сынды т.б тиімді қажеттіліктерді студия тарапынан шығармашылық тобына толық қанды қанағаттандыруына байланысты.

Ал телевидениядағы бағдарламалық таратылымдардың орнын толықтыру үшін түсірілу процессінің аздығына байланысты сериал тұрақты повильонда, тек ғана кейіпкерлердің ойынымен ситуациялық жағдайларға сүйеніп аптасына 2-3 сериядан назарға ұсынылады.

Студиялық және телевизиялық түсіру процестерін тоғыстыратын үшінші құбылыс, телевидениядағы студияға тапсырысымен түсірілетін сериалдар. Көбінесе осындай сериалдар көрерменнің барлық аудиторияларына арналып, жоғары рейтингке ие болады. Яғни, үшінші бағытта түсірілген «Ағайынды»,«Айналайын», «Құрдастар» сериалдары қарапайым қазақ көрермендері көз алмай тамашалайтын, тиімді киноөнім болып отыр. Тіпті, «Айналайын», сериал рейтингі жоғары болғандықтан, үшінші кезеңі көрсетілу процесі басталып кетті.

Қазақстандық телесериалдардың форматы мен сериалдар саны қысқалығымен де көптеген инвесторлармен және көрермендер аудиторияларын тұрақты ұстай алмай отыр. Шет елдік, Қазақстандық телеарналар сериясы аз сериалдарға тапсырыс беруге немесе сатып алуға ниетсіз. Мұндай қысқа сериалдар, телеарнаның аталмыш сериалдарды көрсетілімі алдындағы көрермендерге жасалатын жарнаманы, көрсетілім кезіндегі жарнамаларды ақтамайды. Мысалы, әйелдер қауымының аудиториясына арналған сериал орнына келесі аптада шым-шытырық боевик көрсетілуі мүмкін. Әйелдер қауымының қолданымына немесе қызыметіне арналған тауарлар жарнамасы өзінің басты пайдаланушыларының назарынан тыс қалады. Себебі сериалдың тұрақты көрермен аудиториясы қалыптаспайды. Осылайша көрсетілім демеушілері мен жарнама берушілерге көпсериалды сериалдар тиімді. Бұл ретте жарнама берушілер бір немесе одонда көп жылға уақытты сатып алады.

Телесериал өндірісі тек ғана мағынасыз бағдарламалық таратылымдардың орнын толтыру немесе қоғамға әсер етуші саяси құрал емес, телесериал көптеген процестерден өтіп, қажырлы еңбекті қажет ететін толыққанды өнім. Қазақстанда телесериал өндірісінің кәсіптік сала ретінде кенже дамуының себебін жан – жакты факторлармен қарастыруға болады. Мысалы Қазақстанның тарихи кезеңдік сатылы әр – түрлі көрермендері, оның ішінде тәуелсіздікке дейінгі және кейінгі. Осыған байланысты көрермендердің тілдік, орыс және қазақ тілдік аудиторияларының әр түрлілігі, әлеуметтік кеңістіктегі, мәселен ауыл және қала

көрермендерінің көзқарастарының қабыспауы т.б. Осы мәселелер шығармашылық топтың, оның мақсатты жұмыс істеуіне көп қиындық туғызады.

Бүгінгі күнгі қазақстандық сериалдар өнер туындысы ретінде меңгерілмей, тек ғана көрермендердің назарын уақытша ғана өздеріне аударумен шектеліп отыр, сондықтан да ұлттық сериалдар өндірісі басқа мемелкеттерге қарағанда едуір кешеуілдеп қалды. Әлем деңгейінде ғана емес, Қазақстанда да қарқынды бағыт алған озық технология дәуірінде көрермен талғамын арзанқол дүниелермен алдарқата салу тіпті де мүмкін емес жағдай. Сондықтан да, кино өнері, оның ішінде, әсіресе, миллиондардың сүйікті жанрына айналған телесериалдар өндірісінің жаңа өрлеу деңгейіне қол жеткізуге кино мамандары ат салысуы тиіс.

Әдебиеттер **:**

1.Козлов Е. Развлечение сериалом. // СПб.:Алетейя, 2008.
2.Браун М.Е. Мыльные оперы и женская болтовня., 1994.
3.Акопов А. Сериал как национальная идея // Искусство кино. 2000. №2.
4.Богословская К. Сериалы: welcome в мир иной //ИК.2007. №9
5.Сериалы против кино // Искусство кино. 2008. №2
6.Дефицит мыла. 06.12.2007 – интернет-материал о казахстанских сериялах. http://www.liter.kz/

Mukhtar Erubaev

CAMERA ROLE IN AN IMAGERY STYLE OF A MOVIE

Мұхтар Ерубаев

КИНОКАМЕРАНЫҢ ФИЛЬМНІҢ КӨРКЕМДІК ҚҰРЫЛЫМЫНДА АТҚАРАТЫН ҚЫЗМЕТІ

Кинематография – әрбір жеке адамзаттың мәдениет деңгейін көтерудің әмбебап құралы. Кинематографияның өмірге келуін біз ағайынды Люмьерлердің синематографиясымен байланыстырамыз. Тұңғыш рет кинопленкаға «Поездың келуі», «Жұмысшылардың заводтан шығуы», «Клоундардың шайқасы» т.б. алғашқы қысқаметражды сюжеттер түсірілді. Ең алғашқы киносеанс 1895 жылы 28-ші желтоқсанда Капуцинов Бульварында, Гранд кафесінің кішігірім залында өтті. Залға жиналған көрермендер проектордағы жүріп келе жатқан поезды шынайы қабылдап, залдан қаша жөнеледі. Операторлық өнердің алғашқы әсері осындай болды. Бүкіл әлемге кинематографтың таралуы алғашқы қысқаметражды фильмдердің түсірілуі мен оның бұқаралық демонстрациясы негізінде таныстырылды. 1896-1897 жылдары түсірілген бұл қысқаметражды фильмдер әлемнің барлық астаналарында көрсетілді. «Аталмыш фильмдерден кейін, бүкіл әлемдік кинематография саласы экрандық өнердің жаңа формасын, шығармашылық жаңалық пен техникалық әдістерді ойлап табуға көшті» [1,5] - деп жазады Воскресенская И.Н.

Кино тарихының алғашқы кезеңінде операторлар бір нүктеден түсірді, яғни камера қозғалыссыз болды. Және бір ғана жалпы планмен түсірілді. Көрермендер экрандағы көріністерді өмірде шынайы өтіп жатқан оқиға ретінде қабылдады, түсірілім кезеңінде адамдар камераға жақындап және алыстап кедергілер келтірді, мұны байқаған кино мамандары пландарды ойластыра бастады және біртіндеп камераларға түрлі оптикаларды колданды. Сонымен қатар, қимылмен түсіруді де игере бастады. Операторлық көмекші құралдар – рельс, арба (тележка), стедикам, штатив және жарық құралдары, түрлі-түсті фильтрлер маңызды техникалық құрал бөлшектеріне айнала бастады. Кинодағы оператордың техникалық базасы қалыптаса бастады. Осыдан кейін әлем кино өнерінің көркемдік деңгейі өсу қарқынына көшті.

Қазақ киносындағы операторлық өнер әр кезеңде өзіндік ерекшеліктері мен жаңашылдық қырымен қалыптасуымен ерекшеленді. Әлем кинооператорлары секілді, қазақ операторлары да өз шеберлігін кинопленкадан бастады. Қазақ жеріндегі кино өнерінің алғашқы қадамдары 1925 жылдан бастау алды. 1938 жылы «Амангелді» атты көркемсуретті фильм экранға шықты (сценарий авторлары – Б.Майлин, Ғ.Мүсірепов, В.Иванов; қоюшы режиссері – М.Левин, операторы – Х.Назариянц, композиторы – А. Жұбанов). Бұл фильм қазақ киносындағы актерлік, операторлық өнердің қалыптасуы мен дамуына ықпал етті.

Ұлттық кино өнеріміздің қалыптасуы мен кейінгі даму жылдары операторлық мектептің қалыптасуы мен даму жылдарымен айқындалды. Қазақ кино өнеріндегі алғашқы операторлық мектеп өкілдері: Ескендір Тынышбаев, Михаил Аранышев, Марк Беркович, Асхат Ашрапов, Әбілтай Қастеевтер болса, олардың ізбасарлары – ағайынды Әнуар, Бахыт Дауылбаевтар,

Федор Аранышев, ағайынды Әубәкір, Болат Сулеевтер сынды аға-орта-жас буын өкілдері операторлық өнердің пайда болуы, қалыптасуы, дамуына айтарлықтай үлес қосты.

Операторлық өнер жан-жақтылықты талап етеді. Әрбір болашақ кинооператор әрі суретші, әрі техниканы жылдам игере алатын қасиеті болуы керек. Пленкаға түсіру жұмыстары операторды ұқыптылыққа, көріністің нәзік, әсерлі болуына, дұрыс түсіре білуге тәрбиелейді. Пленканың да өз артықшылықтары мен кемшіліктері болады. Бүгінгі техниканың, ғаламтордың дамыған заманында пленканың орнын сандық камера басып отыр. Дегенмен, кинопленка және сандық камерамен түсірілген шығармалардың көркемдік сапасы тұрғысынан айырмашылықтары өте көп. Осы жерде ең алғашқы түсірілген қысқаметражды фильмдердің метражын және жанрын айта кетейік. Ең алғашкы кинопленкаға түсірілген фильмдердің пленка метражы он бес-жиырма метрден болды. Бұл дегеніміз, фильм көрсетілімінің уақыты бір жарым немесе екі минуттан аспайды деген сөз. Ал, арада бес-алты жыл өткенде түсірілген фильмдер пленкасының метражы екі жүз-үш жүз метрге дейін ұлғайды, демек фильм көрсетілімінің ұзақтығы он бес-жиырма минутқа жетті.

Кинематография тарихындағы алғашкы түсірілген фильмдердің форматы мен пленканың ерекшелігіне тоқталайық. Кино шығармаларындағы кадр форматының ені мен ұзындығы (Ағл aspect ratio) өте маңызды. Алғашқы түсірілген фильмдер кадрының көлденеңінен және тігінен қарағандағы жақтаулары – 4:3, яғни 4 бірлік – колденеңінен, 3 бірлік – тігінен деп есептеледі. Бұл формат қазіргі кезеңде телевизияда жиі қолданылады. Кинооператорлар Гордийчук И.Б және Пелль В.Г. «Кинопленка – кинематографиядағы көріністі сапалы түсірудегі негізгі әрі тәжірибелік жағынан аса маңызға ие болып отырған бірден бір материал», - деп жазды [2,354]. Бұл жерде авторлар пленканың сапасын және пленкаға жазылған көріністің анық, таза болатыны туралы айтып отыр. Мысалы, кинематографиялық өнімнің таралымы мың данадан көп болса да, пленкаға жазылған көрініс көркемдік және техникалық сапасын жоғалта қоймайды, ал сандық киноөнімнің он-он бес дана таралымынан кейін-ақ сапасының төмендеуі бірден көзге байқалады.

Ал, казіргі уақытта сандық кинематография кинопленканың орнын басады деген болжамдар айтылып жүр. Бірақ, кинопленкага түсірілген көріністер сапасын сандық кинокамералар бере алмайтынына көзіміз жетіп жүр. Пленкаға жазылған көріністің анықтығы, түсінің қанықтығы, кадрдағы жарықтың әдемі оқылуы, дәмділігі сияқты ерекшеліктердің сандық кинокамерамен түсірілген шығармада бірін көрсек, екіншісінің болмайтыны рас. Мысалы, кеңес үкіметі кезіндегі түсірілген қазақ фильмдерін алып карайтын болсақ, әлі күнге дейін сапасының төмендемегенін байқаймыз, ал сандық кинокамераға жазылған фильмдерді алып карасақ, арада көп жыл өтпей-ақ сапасы төмендеп жатады, жоғарыда айтылғандай «дәмділігін» жоғалтып жатады.

Осы тұста, комедия жанрында түсіріліп, 1963 жылы экранға шыққан «Менің атым Кожа» фильмінен (реж. А.Қарсақбаев, опер. М. Аранышев) екі көріністі мысалға келтіруге болады. Біріншісі – Қожаның кітап алуға баратын көрінісі. Ауылдың көшесін «шулатып» келе жатқан Қожаны Жанардың жанында тұрған Жантас «қара көже» деп мазақтайды, мұны естіген Қожа төмен еңкейіп аяқ киімінің бауын байлағансымақ болып, төмен еңкейіп, екі аяғының арасынан сығалап қарайды. Осы тұста қоюшы оператор Қожаның көзімен (субьективный взгляд) түсіреді. Бұл операторлық әдістің көріністің сәтті шығуына, кадрдың анықтығы мен түсінің қанық болуына, ауыл атмосферасының жақсы берілуіне ықпал еткенін көреміз.

Жарық пен кеңістіктің дұрыс қолданылуы кино шығармаларының көркемдік жағының басты бөлігі болып табылады. Экранда көрсетілген кеңістік жарықтың дұрыс орнығуының, статикалық немесе камера қозғалысының характеріне тікелей тәуелді. Сондай-ақ, операторлық жұмыстың тәсілдері фильмнің жанрымен де тығыз байланысты. Кино жанрларының драма, мелодрама, комедия, трагикомедия, трагедия, атыс-шабыс, экшн т.б. сияқты алуан түрлі болып келетіні белгілі. Мысалы, атыс-шабыс жанрында түсірілген фильмдерде оператор күнгірттеу жарықтарды пайдаланады. Себебі, фильмнің идеясы бойынша көрерменнің назарын ширықтыра түсу, яғни экранға «жіпсіз байлау» (интриганы сақтау) қажеттілігі туындайды. «Кадрдың экспрессиялық және эмоциялық әсері көбінесе түстің ашықтығы мен қанықтығына байланысты» [3] - деп жазған киноператор А. Каминский фильм идеясы мен драматургиясының жан-жақты ашылуында жарықтың, түстің маңызды рөл атқаратынын басты назарға алады.

Белгілі бір түстің адамның психологиясына, физиологиясына тигізетін нақты әсері бар екендігін еске алсақ, А.Каминский пікірінің растығына көзіміз жетеді. Мысалы, қызыл түс –

бұлшық еттердің шиеленісі мен қан қысымын ұлғайтады, миға қанның келуін күшейтеді, қоздырады; сарғыш – сергітеді, қуаныш сезімін береді; жасыл – капиллярларды ұлғайтады, тыныштандырады, сергітеді; көгілдір – қоздыруды басады, бұлыңғыр ойлардан арылтады; көк – бұлшық еттің шиеленісін басады, босатады, демалуды, пульсті тыныштандырады; күлгін – меланхолияны, уайымды тудырады, органикалық шыдамдылықты күшейтеді;қоңыр – депрессиялық қалыпты тудырады; ақ түс – анықтық, тазалықтың сезімін тудырады. Бұл аталған түстер фильмнің идеясы мен тақырыбының ашылуына әсерін тигізеді.

Сонымен қатар, қоюшы оператор кадрда жарылғыш заттарды (пиротехника) көптеп қолданады. Ал, комедия жанрын түсіргенде кинооператор түрлі-түсті жарықтарды қолданады және көбінесе жалпы пландарда көбірек түсіреді. Бұл актерлер қимыл-қозғалысының көрерменге анық көрінуі үшін қолданылады. Өйткені, комедия жанрының басты мақсаты күлкі тудыру болғандықтан, актерлер көбінесе күлдіргі, көңілді рөлдерді сомдайды, камера алдындағы қозғалысы мейлінше еркін болады.

Алғашқы қысқаметражды фильмдер қозғалыссыз және бір нүктеден, бір планмен түсірілді және операторлар ешқандай амал-әдістерді қолданбады. Себебі, мүмкіншілік болмады және түсірілім барысында камераның жұмысын тоқтату (пауза) мүмкіндігі әлі туа қоймаған еді. Кинокамераны қойған бір нүктеден, жалпы планмен басынан аяғына дейін түсірілімді үзіліссіз жүргізді.

1900-шы жылдарға карай түсіру және проекциялық техниканың дамуы нәтижесінде фильмдер хронометражының өсуіне, актер ойынындағы, режиссерлік және операторлық жұмыстардағы көркемдік тәсілдердің сапасы және саны жағынан көбее түсуіне ықпал етті. Кино өнерінің күннен күнге бұхара халықтың арасында таратыла бастауы мен танымалдыққа ие болуы экономикалық тұрғыдан пайда әкелді. Әрине, бұл факторлар фильмнің көркемдік сапасының өсе түсуіне деген қажеттілікті туындатты.

Осы кезеңдегі фильмдер сюжетінің күрделене бастауы мен уақыты жағынан ұзара түсуі әртүрлі жанрдың дүниеге келуіне, олардың өзіндік көркемдік ерекшеліктерінің пайда болуына, әрбір жанрдың ерекшелігіне қарай бейнелеу тәсілдері мен кадрлардың сұрыпталуына әсер етті. С.Е. Медынский «Композиционная структура кадра» атты оқу құралында «Кадрлардың сұрыпталуы көбіне фильмнің тақырыбымен тығыз байланысты» деп жазады [4, 22].

Бұл жерде атақты Чарльз Чаплиннің фильмдерінің түсіру барысындағы тәжрибесін айта кетейік. Ч.Чаплин фильм түсіру барысында қоюшы оператордан көбінесе жалпы және орта планда түсіруін талап етеді екен. Бұл тәсілдер камера алдындағы актердің қимыл-қозғалысы мен бет-әлпетіндегі ишараттардың көрерменге толық жетуі үшін қажет болды. Қазіргі уақытта фильм түсіру барысында актердің орындайтын рөлі қиын немесе өмірі үшін қауіпті болып жатса, оның орнына арнайы мамандар (дублер) орындайды. Бұл Чаплин фильмдеріне де қатысты. Яғни, сол кездің өзінде Чаплин сомдайтын рөлдердің өмірге қауіпті болғаны және оларды орындау үшін аталған мамандық иелерінің (дублерлердің) көмегіне жүгіну қажеттілігінің туындағанына куә боламыз. Фильм идеясының толыққанды ашылуында кинооператор әртүрлі пландардың көмегіне жүгінеді.

Осы тұста, комедия жанрында түсіріліп, 1968 жылы экранға шыққан «Тақиялы періште» фильмін (реж. Ш.Айманов, опер. М.Беркович) мысалға келтіруге болады. Оператор фильм идеясының ашылуында жарықтың, операторлық көмекші құралдардың (камера, кран, рельс, арба) көмегін керекті және қолайлы жеріне қолданған. Кейіпкерлер бейнесінің ашылуында пландарды (жалпы план, орта план, ірі план) және мекен-жайлық (адресный план) пландардың көмегіне мейлінше жүгінген.

Мысалы, фильмнің басында Тайлақтың анасының Алматы қаласына автобуспен келетін көріністе мекен-жайлық планды көреміз. Ең алдымен автобус түсініксіз бір ұзақ жолмен келе жатады, одан әрі автобус камераға жақындай бере, сол жаққа понарама жасалады. Сол кезде кадрда орта пландағы «Алма-ата» жазуын көреміз. Содан соң, кран «Алма-ата» сөзінен жоғары қарай көтеріліп, жалпы планмен түсірілген қаланың көрінісін көрсетеді.

Одан кейін камера және бір рет солға панарама жасайды, алыс пландағы автобусты тағы көреміз. Демек, бұл операторлық түсіру әдісінен автобустың оның ішіндегі жолаушылардың алыстан арман қала Алматыға келе жатканын анық байқаймыз. Бұл көріністе оператор тек қана мекен-жайлық пландарды ғана емес, ішкікадрлық монтажды да қолданады. Жалпы планнан ірі планға, ірі планнан орта планға, одан кейін үлкен жалпы (супер жалпы) пландармен түсірілген көріністерге ауысу монтажсыз, тоқтаусыз түсірілгенін көреміз. Яғни, фильмнің бір ғана көрінісінде бірнеше операторлық амал-тәсілдің кәсіби деңгейде

қолданылғанына және ол әдістердің әрқайсысының өзіндік орны бар екендігіне куә боламыз. Фильмнің басынан аяғына дейін қолданылған мұндай операторлық тәсілдерді көптеп мысалға келтіруге болады.

Мысалы, баласын үйлендіріп, көңілі көншіген анасын баласы мен келіні ауылға шығарып салған ең соңғы көрінісін түсіру үшін қоюшы оператор камераны арбаға «таңылған» кранға, ал арбаны кран және камерамен бірге рельске орналастырады. Енді, жоғарыда айтылған операторлық амал-тәсілдердің көріністі түсіру барысындағы қозғалысына назар аударайық. Кадрда жеңіл көліктің алдында тұрған анасы, Тайлақ пен келіні үшеуі алдымен орта планда көрсетіледі, содан кейін көлікке отыра бастаған анасына панорама жасалады. Бұл кадрда артқы планда тұрған Тайлақ пен келінін көреміз. Одан кейін камера солға карай панорама жасап, көлікті алдынғы жағынан көрсетеді.

Осы сәтте көлік орнынан қозғалады, камера тағы солға панорама жасайды, ақырын жоғары қарай көтеріледі де, көлікті үлкен жалпы планда (супер общий) көрсетеді. Көлік ұзап кетіп, нүктеге айналғанда, камера баяу қозғалыспен төмен, сонан кейін солға қарай панорама жасайды. Осы кезде кадрда жол жиегінде тұрған «Фильмнің соңы» сөзін орта планда көрсетеді. Бұл соңғы көріністе де бірнеше операторлық түсіру тәсілінің қолданылғанын көреміз. Олай болса, фильмнің басындағы автобустың Алматы қаласына келетін көрінісі мен соңғы көріністің ұқсас екенін байқаймыз. Бұл мысалдар бір нүктеден түсірілген алғашқы қазақ фильмдерінен бастап, жылдар өткен сайын операторлық жұмыстың кемелдене бастағанын дәлелдейді. Сондай-ақ, кинопленкада түсірілген бұл фильмдердің көркемдік сапасының әлі күнге дейін жоғалмағанына куә болып отырмыз.

Әдебиеттер:

1. Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.:Искусство, 1978
2. Справочник кинооператора. М.:Искусство, 1979
3. www.biblioteka.teatr/ru.
4. Медынский С.Е. Композиционная структура кадра. Учебное пособие. М.: ВГИК, 1990

Kydyrbaiev Aivar

FEATURES OF SPECIAL EFFECTS IN THE MODERN KAZAKH CINEMA (ON THE EXAMPLE OF THE MOVIE «VICTORY SWORD»)

Кыдырбаев Айвар

ОСОБЕННОСТИ СПЕЦЭФФЕКТОВ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «МЕЧ ПОБЕДЫ»)

Человек не имеет пределов совершенства. Кинематограф прогрессирует и эволюционирует вместе с человеком. Для создания, которого используются самые современные достижения технологии и разработки.

Производство фильма начинается с литературного сценария, который определяет сюжет и идейно-художественную направленность будущей картины. Однако по литературному сценарию фильм снять нельзя. Поэтому, дальнейшим развитием литературного сценария является режиссерский сценарий, составляемый постановщиком фильма, в котором детально разрабатываются отдельные эпизоды. В этой работе принимают участие кинооператор, звукооператор и художник. Предусматривается специальные виды съемок: комбинированные, скоростные [1, 16].

Начинается важный этап создания фильма – подготовительный период. В это время в работу включается съемочная группа. Помимо сценариста, художника, оператора, режиссера, важную роль играют ассистенты и помощники режиссера. Они помогают подбирать актеров.

1.Составляется КПП (календарно-постановочный план).

2.Составляется смета.

3.Составляется раскадровка.

Следующий этап, съемочный период. Репетиции и съемки.

Как правило, снимается материал в несколько раз больший, чем того требует объем картин. Это связано с поиском лучших вариантов отдельных планов и необходимостью создания дублей. Режиссер собирает весь отснятый материал воедино, делает вначале черновой монтаж фильма.

Последний этап производства фильма – монтажно-тонировочный. В это время озвучивают кадры. Монтируют кинофильм. Режиссеру помогает ассистент по монтажу. После

всей этой сложной работы режиссер просматривает материал, корректирует и монтирует позитив изображения и позитив фонограммы.

В кино присутствуют потрясающие сцены, с невозможными трюками или не реальными декорациями которые выглядят правдоподобно. С приходом компьютерной графики, специалисты начали комбинировать, монтировать изображение. На сегодняшний день ни один фильм сегодня не обходится без спецэффектов и компьютерной графики. Теперь оборудование и технологий позволяют сделать любую иллюзию кадра, которую невозможно отличить от реальности.

В кино за счет спецэффектов можно создавать реальность и параллельные иллюзий, мир, которого на самом деле не существует. Компьютерная графика, анимация расширяет пределы операторской возможностей настолько, что сказочные миры и фэнтези герои –предоставляются на суд зрителей как совершенно реальные.

Современное кино сегодня уже невообразимо без спецэффектов и компьютерной графики. И если раньше только фильмы с огромным бюджетом могли позволить себе использование компьютерной графики, то на сегодняшний день многие со средним бюджетом вполне могут использовать спецэффекты. Спецэффекты придают фильму шарм, увлекательность, приключенчество. Если обратить внимание с другой стороны, операторы которые используют в своей практике спецэффекты, задают минус себе, потому что операторское мастерство уходит на второй план, когда в работу вступают аниматоры, операторы.

Если обратить внимание на зарубежные фильмы, а их на примере много. Отметить одних из самых интересных постановочных, со спецэффектической точки зрения фильмы: «Матрица», «Властелин колец», «Аватар», «Трон» и т.д. Во многом сделаны именно на спецэффектах. Создание спецэффектов в кинематографе – это целая наука, которую можно открывать, развивать в разные специфики. Развитие кинематографа, как и компьютерная графика ни минуты не стоит на месте.

Мы задаемся вопросом, на что еще способна компьютерная графика в кинематографе на сегодняшний день?

С помощью спецэффектов можно, например, заменить реального актера его прототипом. Сделать макет динозавров или же не существующий мир в котором, например, живут инопланетяне. В индустрии спецэффектов для кино это та область, в которой больше требуется творческий подход и талант отдельных личностей.

Яркий пример этому, фильм «Кинг конг», «Звездные войны» и т.д. Тенденции развития спецэффектов и компьютерной графики направлены на дальнейшее развитие.

Жорж Мельес считается первопроходцем в области спецэффектов. Он изобретал приемы, как например стоп-кадр, трюки и двойная экспозиция, создавал на экране не существующий мир. Режиссер и кинооператор, учитывая особенности восприятия кинематографических образов, разрабатывают и осуществляют различные киносъемки, усиливающие кинематографический эффект. [2, 6].

На сегодняшний день одним из показательных Казахстанский фильм, где использовалась компьютерная графика, является «Меч победы». (Режиссер: Райбаев А.С., оператор-постановщик: Сулеев Б.К.). Сама идея режиссера была задумана, как мы предполагаем для обширного просмотра, как для детей и взрослых. Идея фильма основана на том, что маленький мальчик Айтуар, который воспитывался у мамы с бабушкой, мечтал увидеться с отцом, которого не видел. По сюжету, у мальчика не было друзей, которого постоянно обижали сверстники. Обиженный на всех Айтуар, остается один в степи и находит меч, которым по раниться. 3 капли крови было достаточно, что бы из земли оживить в будущем времени Арыстан батыра, который умер в XVI веке сражаясь с джунгарами за «меч победы». Айтуар знакомится с Арыстан батыром, который задает стимул мальчику не видевший мужское воспитание.

В XVI веках казахские батыры воевали с джунгарами. В одном из боев батыр Арыстан, который должен был доставить в целости и сохранности «меч победы», в бою с джунгарами умирает. Перед смертью Арыстан батыр прячет меч в груди у лошади.

Наши дни. Айтуар каплями крови, оживил Арыстан батыра и вместе с ним в будущее переходит джунгар «Шаман», который хотел заполучить «меч победы».

В это время начинаются приключения семьи Айтуара и Арыстан батыра в городе…

Задается вопрос, какой кино язык использовался по данному фильму?

Мы знаем о том, что спецэффекты условно разделяют на две группы механические и визуальные. Механические спецэффекты, это обработка материалов перед съемкой. По данному фильму — это тросы, которые использовались во время съемок. Они прикреплялись к крану, т.е. трос и те или иные кадры использовались для исполнения того или иного трюка.

В процессе трос держит актера, камера работает с бокса «stuntman». Каскадеры работают в кадре, трос поднимается и актер летает, на отснятом кадре видны все тросы и т.п. Смонтированный материал передают графистам они «затирают» все детали которые не должны быть в кадре.

«Stuntman» - дублер киноактера, исполняющий сложные трюки, требующие специальной профессиональной подготовки.

Фильм исходя из сценария снимался в степи, в горах, в городе. Были сняты пробежки на лошодях, проездки тяжелых машин, пробежки лошадей по улицам города. Все эти кадры снимались с помощью техники «steadicam».

«Steadicam» — носимая система стабилизации съёмочной камеры для кино или видеосъёмки с движения. В отечественных источниках «Стэдикам» классифицируется, как поясно-плечевой демпфирующий штатив или опора. Относится к вспомогательному операторскому оборудованию.

Следующая сцена со спецэффектами, это джунгар «Шаман» убивает Арыстан батыра и умирает сам, так как они оба находились в другом времени, т.е. в будущем. В тот момент, когда умирает «Шаман» из него выходит душа. В этом кадре использовались спецэффекты. Готовый материал монтируют монтажер и режиссер, они же смонтированный материал передают графистам. Графисты по данному материалу, с помощью компьютерной графики добавляют черный дым, выходящий из «Шамана». (Черный дым – душа «Шамана»). Далее, «затираются» все тросы, на экране есть только черный дым.

Следующая сцена, битва «Шамана» джунгара с Арыстан батыром в фонтане. В процессе сцена снималась 5 дней. Так как сцена была в воде, использовался подводный бокс, который был на уровне глаз, без штатива. По сценарию маленький мальчик Айтуар должен был отлететь в воздухе, во время съемок он был привязан на тросы, во время монтажа отснятый материал был обработан графистами, которые в свою очередь с помощью компьютерной графики «стирали» все тросы и краны, т.е. сделали правдоподобным полет мальчика.

В фильме так же использовались визуальные эффекты. Сцена где «Шаман» исполняет ритуал перед костром, за ним появляется молния. В этой сцене «молнию» используют за счет компьютерной графики. Одна из запоминающихся сцен, это когда Арыстан батыр стреляет из лука в противника. Траектория «полета стрелы» в небе показывается на экране через облака, а во время работы с ней используется компьютерная графика.

Художники делают «макет стрелы», затем она передается в руки графистов. В свою очередь графисты рисуют данный макет на компьютере.

Таким образом в фильме «Меч победы» использовалась компьютерная графика. Выше расписанные примеры, задают тон Казахстанскому кинематографу. Пополняется копилка отечественных фильмов, которые оцениваются на высоком уровне.

Последний этап кинематографического процесса – это кинопоказ. От того, как фильм будет показан, в значительной степени зависит не только от сценариста, режиссера, актеров, операторского состава или же от спецэффектов, ее эмоциональное и идейно-художественное воздействие, но и общественная оценка.

Литература :

1.Лисогор М. М., Черкасов Ю. П. Кинопроекционная техника и учебная демонстрация кино-фильмов: Учеб. Пособие для сред. проф.-техн. учеб. заведений. 2-е издание., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1987 г.
2.www. wikipedia. org.

Meiramova Sabina

DEVELOPMENT STRATEGY OF THE NATIONAL FILMMAKING. WAYS TO PROMOTE KAZAKHSTA FILMS ON THE WORLDWIDE MARKET

Мейрамова С.

СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА. ПУТИ ПРОДВИЖЕНИЯ КАЗАХСТАНСКИХ ФИЛЬМОВ НА РЫНКЕ

Под кинопроизводством подразумевается сложный процесс создания кинофильма от его первоначального замысла создателей до непосредственного показа готового продукта аудитории на кино - или телеэкране. Производство кинопродукции существует во всех развитых странах мира и непосредственно соприкасается экономическими, социальными и политическими сферами жизнедеятельности. В создании экранной продукции участвует большое количество людей, оно требует больших временных и материальных затрат. Как правило, приоритетное место в производстве фильмов принадлежит художественным, игровым кинокартинам, создание которых наиболее сложно и затратно, и по которым в сущности, можно судить о состоянии кино любой страны.

«Самым доступным видом досуга у основного зрителя – молодежи – стало посещение кинотеатров. Но есть еще и другой фактор – **в** Казахстане оживилась индустрия кино, и она начинает постепенно вносить свой вклад в развитие экономики. То, что в этом есть и заслуга киностудии «Казахфильм», признал и Парламент: на одном из его заседаний из уст депутата Айгуль Соловьевой прозвучало: «То, что казахское кино не стоит на месте, сегодня может увидеть даже слепой». [1]

Казахское кино все чаще выходит на мировой рынок путем фестивальных показов и совсем редко - проката по кинотеатрам или телевизионным каналам. Пусть с опозданием, но этот процесс начал двигаться благодаря проведению в системе кинопроизводства некоторых структурных изменений, касающихся отрасли создания частного кинопроизводства картин и ощутимых перемен в работе административного руководства АО «Казахфильм» им. Ш.Айманова, ориентированного на законы рыночной экономики. Эти изменения принесли свои новые результаты в виде появления фильмов, создаваемых для зрителя, а не только для кинофестивалей. Поворот в сторону зрительского кино привел к построению новых отношений в структуре создания фильма, а именно производственной цепочки: инвестиции – кинопроизводство – кинопрокат – кинопоказ – кассовый сбор. Все звенья связаны между собой законами рыночной экономики, диктуемой современным состоянием общественной жизни. И это не смотря на то, что большинство казахстанских картин снимается при поддержке государства.

«На сегодняшний день казахское кино занимает ведущие позиции в Центральной Азии. По сути, кинематограф есть видимое выражение экономически и политически состоявшегося государства. В течение двух десятилетий с момента установления независимости кино Казахстана финансировалось государством. В последние пять лет в киноотрасль начала активно вливаться частный бизнес. Ярким достижением рассматриваемого периода стал фильм «Кочевник», вышедший на мировой экран и ярко заявивший о Казахстане. Также дважды в короткий лист «Оскара» попадали наши казахстанские картины – «Келин», «Монгол», «Возвращение в А», не говоря о постоянных победах казахстанских картин на международных европейских и азиатских кинофестивалях.» [2]

К этим словам следует добавить, что намечается общая тенденция интереса собственного зрителя к отечественному кино, и соответственно, интерес и к кассовым сборам. Ярким примером коммерческого кино служат картины Ахана Сатаева. Например, его последний фильм «Жаужурек мын бала» за две недели проката собрал около двух миллионов долларов США (а это лучший результат), но и эта картина не окупила всех затраченных средств (по одним данным было десять, а по другим – четырнадцать миллионов долларов). И вряд ли стоит надеяться, что вскоре этот рубеж будет достигнут.

О причинах слабой окупаемости казахстанских фильмов было сказано немало. Напомню, что по данным социологического опроса 28% наших соотечественников не посещают кинотеатры вовсе, еще около 28% бывают лишь изредка. Нетрудно подсчитать, что активная часть кинозрителей составляет лишь 44%, т.е. 7,5 – 8 миллионов. Но на данном этапе нам скорее важны не кассовые сборы, а скорее потенциальные возможности создать конкуренцию как с зарубежными картинами, так и между собой.

На сегодня недостаточно просто кинокартины с художественными достоинствами, необходимо найти живой отклик в умах и сердцах зрителя, следует особо разрабатывать грамотно выстроенную PR – кампанию начиная с начальной стадии производства и до выхода на экран.

Большой зрительский интерес вызвала в прошлом году картина Ермека Турсунова «Шал». По словам создателей фильма, бюджет составил 800 тыс. долларов США, а сбор за один месяц составил 357 тыс. долларов США. Фильм не только понравился зрителям, но и показателен в плане оригинальной драматургии, а также образе героя. Зарубежный опыт проката показывает, что при повторном прокате, полюбившиеся фильмы могут вызвать следующую волну интереса. Надеемся что и с фильмом «Шал» произойдет то же самое, во всяком случае фильм заслуживает этого, а соотношение общих затрат и сборов первого месяца вселяют определенную надежду.

На примерах фильмов «Шал» и «Жаужурек мын бала» остается только надеяться, что окупаемость нашей кинопродукции станет системной и в собственном отечестве и зарубежом, и мы, наконец, превратимся не только в страну «производящую», пусть с разным уровнем успешности фильмы, но и страну «смотрящую» - «насмотренную» кино.

«Немаловажный факт, что растет количество зрителей казахского кино. 200 тыс. зрителей казахского кино было в 2008 году, сейчас уже около 1 млн зрителей. В Казахстане было около 119 кинозалов в 2008 году, сейчас их уже больше 200. Ежегодно количество кинотеатров растет, потому что и количество зрителей растет» [3]

Но мы не должны обольщаться столь многообещающими, однако до сих пор единичными примерами и данными, так как общеизвестно, что без изучения рынка в любой отрасли деятельности, в том числе и кино, невозможно добиться ощутимых результатов. И здесь важное место в разработке проекта занимает маркетинг.

Как видно из примера двух выше указанных фильмов, реклама является неотъемлемой или даже основополагающей частью кинопроката. Однако у нас в республике пропаганда фильма все еще проводится несистемно.

Что же такое маркетинг? Маркетинг - это:

- «на правильном правильный продукт рынке» *(С. Джейн)*.
- «понять клиента, увидеть цель, достичь ее, всегда помня, что в итоге должен потолстеть кошелек» *(Сергей Васильев)*
- «попытка представить себе, чего хотят люди, чтобы дать им это» *(Шелли Лазарус)*.
- «предвидение, управление и удовлетворение спроса на товары и услуги, организации и людей,территории и идеи посредством обмена» *(Эванс и Берман)*.- «маркетинг все, и все — это маркетинг» *(Регис Маккена)*.
- «делать так, чтобы покупали и потом благодарили»… и т.д. [4]

«Киномаркетинг – это деятельность, которая направлена, с одной стороны, на получение прибыли от проката фильма и, с другой стороны, на удовлетворение нужд и потребностей зрителей; это процесс, который выявляет потребности рынка и заставляет заинтересованных участников кинорынка реагировать на них». [5]

Круг задач маркетинговой деятельности широк и многообразен пока же мы выделим лишь некоторые из них:

1. Заранее спланировать после необходимых исследований время выпуска готовой продукции на рынок.

2. Еще на стадии производства, а лучше всего, в самом начале определить на какой рынок ориентирован данный фильм, т.е. в пределах республики или в международном масштабе.

3. После этого определить последовательность освоения этого рынка.

4. Необходимо точно знать на какую аудиторию рассчитан фильм, с тем, чтобы именно на ней сосредоточить основные усилия.

5. И наконец, разработать подробный план маркетинга, наиболее доступный и эффективной именно для этой категории зрителей.

Следует отметить что, технология маркетинговых исследований сугубо индивидуальны и зависит от множества внешних и внутренних факторов, но прежде всего она зависит от целей кампании и специфики и качества продукта, предлагаемого на рынок.

Важной составляющей исследования является, как было сказано выше – определение целевой аудитории. Общеизвестно, что разные категории зрителей смотрят разные фильмы.

Предпочтения определяются общим, уровнем культуры, знаний, возраста и т.д. И для выбора аудитории, чтобы сделать рекламу более эффективной и действенной необходимо разделить ее на четкие группы, с учетом индивидуальности каждой. И после выбора определенной группы, необходимо решить какой из них рассматривается или более подходит для готовой продукции в качестве целевой. «Основная группа людей, активно посещающих кинотеатры – это молодежь до 32 лет. В основном, 35-40-летние – это уже не аудитория кинотеатра. Соответственно, привлечь молодую аудиторию на такие исторические картины, как «Мустафа Шокай», «Подарок Сталину», «Кек» - сложно, поскольку вся эта продукция – непривычна для аудитории, привыкшей к форматам «Убить Билла», «Любовь морковь» и т.д. В «Подарке Сталину» мы пошли на опережение, на несколько шагов вперед. Во-первых, даже с тем материалом, который у нас был, мы попытались работать современными подходами, учитывая широкую зрительскую аудиторию», - говорит известный казахстанский продюсер Алия Увальжанова. [6]

Далее следует позиционирование фильма, т.е. разработка и создание имиджа фильма, при котором определенной категории зрителя внушается всеми доступными средствами рекламы, что этот фильм создан именно для него и отвечает на все его волнующие вопросы. Именно такое разделение, т.е. выделение однородных групп со схожими потребностями и предпочтениями дает возможность концентрирования средств в строго определенном направлении, а позиционирование позволяет их наиболее эффективно использовать.

«Рекламу и PR нужно подключать к фильму параллельно с изучением спроса на конкретное произведение киноискусства (тему, проблему, жанр). Уточнив возможности продажи данного произведения, предполагаемую цену на него, и соответственно, эффективность вложения производства и гонорара творческой группы, вы поймете какие рекламные и PR – акции вам понадобятся, чтобы усилить позиции вашего будущего продукта на рынке и избежать финансовых потерь» [7]

В качестве примера можно привести кроме вышеназванных, рекламу фильмов «Сказ о розовом зайце» Фархада Шарипова, (2010 г.), когда PR – команда картины выбрала одним из способов рекламы появление в людных местах города персонажа в одежде розового зайца, что заранее подогревало интерес публики. Или картина «Рывок» Канагата Мустафина (2010 г.), когда во всех доступных местах города наравне с афишами печатались короткие надписи «рывок», так же был заранее снят клип с саунд-треком фильма. Эти даже маленькие примеры показывают, что при умелом и творческом подходе возможности рекламных кампаний почти безграничны. В любом случае информация о будущем фильме должна быть привлекательной, красивой, яркой, интересной и доступной для широкого круга зрителей. В последнее время часто используются периодические репортажи со съемочной площадки, когда особо примечательные кадры, каскадерские трюки, актерский состав, трудные условия съемок и даже некоторые сложности взаимотношений между членами съемочной группы врезаются в память, и подогревает интерес и желание посмотреть его.

Рамки статьи не позволяют более подробно остановиться на всех проблемах развития современной отечественной киноидустрии и путях разрешения, но тем не менее очевидно одно, что опыт отечественного кино пока не имеет достаточного прокатного потенциала даже в пределах собственной страны, не говоря уже о зарубежном рынке. И для того, чтобы казахское кино стало конкурентноспособным на отечественном и зарубежном рынке, нам необходимо учитывать опыт ведущих держав кино как в плане улучшения работы кинопроизводителей, технического и художественного качества фильма, соответствующего мировым стандартам, так и в формировании нового отношения к кино как продукту, приносящему финансовую прибыль – залога успеха у зрителя, узнаваемого отечественного кинематографа в мировом кинопространстве .

Литература:

1. Аманшаев Е.А. «Казахстанская правда», статья «Казахское чудо»http://www.kazpravda.kz/c/1322886055
2. Абикеева Г.О. «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии» диссертация на соискание ученой степени.http://govrudocs.ru/docs/300/index-232183.html?page=3
3. Е.А.Аманшаев – «За 4 года зрителей казахского кино стало в 5 раз больше». http://afisha.headline.kz/kino/za_4_goda_zriteley_kazahskogo_kino_stalo_v_5_raz_bolshe.html

4. Записки маркетолога»//http://www.marketch.ru/marketing_marginalia/chto-takoe-marketing/index.php
5. Ромодановская Н.Б. Профессия – продюсер кино и телевидения, с. 411.
6. Увальжанова А. Нужен Национальный центр по производству документальных фильмов» // http://www.contur.kz/node/211
7. Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера, с. 84.

Mukusheva Nazira

THE IMAGE OF WOLF AT MODERN KAZAKH CINEMA

Мұқышева Н.Р.

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ БӨРІНІҢ БЕЙНЕСІ

Әлем халқының өнері мен әдебиетінің шығармаларында аңыз-ертегілердің, ауыз әдебиеті кейіпкерлерінің жиі кездесетіні белгілі. Соның бірі – тотемдік ата-бабаның бейнесі. Е.Мелетинский «Поэтика мифа» атты еңбегінде «Мифтік уақыттың оқиғалары, тотемдік ата-балардың, мәдени кейіпкерлердің т.б. басынан өткерген тарихы ғаламның, табиғат пен әлеуметтік өмірдің моделін қалыптастыратын өзіндік метафоралық коды болып табылады» - деп жазды [1, 242]. Шын мәнінде, тотем-кейіпкердің қандай да бір шығарманың сюжеттік желісінде көрініс табуының тарихын, қайнар көзін өте ежелгі дәуірден, аңыз-әпсаналардан іздеудің қажеттілігі туындайды. Соның бірі – тіпті барлық халықтардың фольклорында, әдебиеті мен кинематографында жиі кездесетін және әрқилы мағынада сипатталатын қасқырдың бейнесі. Мысалы, Ежелгі Грек мифологиясында қасқыр алғашқы жауынгер, соғыста мерт болғандардың жебеушісі, ал скандинавия елдерінің аңыз-ертегілерінде, сондай-ақ христиандық наным-сенімде зұлымдық пен хаостың символы ретінде бейнеленсе, ежелгі түркілер үшін хас батырлықтың, жаужүректіліктің, тәкаппарлықтың, азаттықтың символы қызметін атқарғаны және өздерін Көк Бөріден тарағанбыз деп есептегені, қасқыр тотемі туралы әңгімелердің ғұндар, көк түріктер, үйсіндер, оғыздар сынды ежелгі халықтардың көне мифтері мен жазба ескерткіштерінде сақталғаны белгілі.

XIX-XX ғасырдың әлем әдебиеті мен кино өнерінің шығармаларында кездесетін қасқырдың бейнесі жоғарыда айтылған символдармен тығыз байланысты екендігін көреміз. Мысалы, И.А. Крыловтың «Қасқыр мен қозы», М.Е. Салтыков-Щедриннің «Сұр қасқыр» шығармаларында қасқыр жыртқыш аң ретінде көрінеді. Ал, XVII ғасырда француздық Шарль Перроның жазған «Қызыл телпек» ертегісінің желісімен түсірілген фильмдердің саны бірнеше екендігі әлем киносының тарихынан белгілі. Солардың бірі – 2011 жылы американдық режиссер Кэтрин Хардвиктің «Қызыл телпек» атты фильм-триллері. Бұлардың барлығында да қасқыр тек бақытсыздық пен қауіп-қатер алып келетін «кейіпкер» ретінде бейнеленеді.

XX ғасырдың соңғы онжылдығындағы қазақ және өзге де түркі халықтарының әдебиеті мен кино өнерінде бөрінің бейнесі жаңа бір леппен көрініс тапты. Бұл елдің егемендік алып, ұлттық рух және халықтық дүниетанаммен қайта қауышу кезеңімен, оның қайнар көзін іздеумен, соған қайта оралуымен сәйкес келді. Осы кезеңде түркілер үшін қасиетті болған бөрінің бейнесі алдыңғы қатарға шығады. Бір айта кетерлігі – «бөрі» сөзінің қазақ тілінде көксерек, қасқыр, арлан, көкжал сияқты бірнеше баламасы бар. Алайда, ірілік, асқақ мінез, тәкаппарлық, батырлық сияқты қасиеттерді бөріге, арланға телиді. Ал, қасқыр деген ұғымның аясында кәдуілгі жыртқыш аң деп түсінеді. Сондықтан болар, әсіресе, қазақ әдебиетінің шығармаларында қасқыр-бөрінің бейнесі біржақты қарастырылмайды.

Фольклор шығармаларында батырлықтың, асқақтықтың символы болған бөрінің бейнесі 1980-1990 жылдардың әдебиетінде моральдық азғындауды, адами қасиеттерден арыла бастауды көрсету үшін салыстырмалы түрде қолданылады. Мысалы, М. Мағауннің «Қасқыр-бөрі» шағын әңгімесінде кезінде ұран болған қасиетінен айырылмаған батыр Бөрінің енді қасқыр болып сорға айналуы, оның ерлігінің қарақшылықпен пара-пар болуы сипатталады. Яғни, асқақ мінез бен жақсы қасиет бөрінің бойында қалып, ал абыройсыз істің бәрі қасқырға телінеді. Ж. Ахмадидің «Кие» атты әңгімесінде қасқырды киелі аңға теңесе, 1988 жылы жарық көрген Ш. Айтматовтың «Жаза» («Плаха») аты романында қасқыр-бөрі мен адамдар өздерінің бастапқы табиғи орындарымен алмасады. Яғни, қасқыр-бөрінің тотемистік сипатынан гөрі, оның бейнесі арқылы белгілі бір уақыттың, әлеуметтік өмірдің көрінісіне, табиғат пен адамның өзара қарым-қатынасына, адамдардың моральдық келбетіне, психологиясына барлау жасалады. Ал, қасқыр-бөрінің бейнесі бүгінгі қазақ киносында бар ма, егер бар болса, онда ол қандай мағынаға ие болды деген сұрақ туындайды.

Егер, XX ғасырдың соңғы онжылдығында түсірілген қазақ көркемсуретті фильмдерінде қоршаған ортаға, қоғамға деген сыни көзқарас, өткен күнді қайта електен өткізу басым болса, 2000-2012 жылдары түсірілген фильмдерінің көркемдік құрылымында ата-бабалар уақытының белгісі ретінде мифологиялық символдар, кейіпкерлер, сюжеттер жиі көрініс таба бастайды. Бұл алғашқы тарихының қайнар көзіне үңілу, оған қайта оралу үйлесімсіздіктен құтылып, халықтық сана-сезіммен қауышудың қызметін атқарды. Осы тұста қазақ фильмдерінің көркемдік құрылымында бөрінің бейнесі жиі пайда бола бастайды. Солардың бірі – әпсана жанрында түсірілген «Аңшы» фильмі. Ондағы бөрі-кейіпкердің көркемдік бейнесіне анықтама беру үшін ең алдымен, негізгі режиссерлік ой мен философиялық концепциясының ерекшелігіне назар аудару қажеттілігі туындайды.

Фильм туралы кинотанушы Г.Әбікеева «Шын мәнінде фильм бала-бөлтірікті адам-әкенің тәрбиелегені туралы баяндайды. Және бұған Еркін - күшіктеу кезінде өлген қаншық-қасқырдың баласы болуы мүмкін деген болжам мен Алтайдан келген бестырнақты қасқырдың үнемі аңшы мен бала жүрген жерде пайда болатынын қоссақ, онда қасқырдың ізіне түсіп жүрген аңшы емес, қасқыр-әке өзінің баласын әкету үшін жүр деген түйін жасауға болады. Олай болса, фильмнің тарихы алғашқы түркі, алғашқы адамның қалыптасуы туралы болып мүлдем өзгереді» - деп жазды [2, 244-243 бб.]. Дегенмен, кинотанушының бұл пікірімен келісуге де, келіспеуге де болады. Әрине, шығарманың фабуласынан, сюжеттік және бейнелік қатарынан жоғарыда келтірілген көзқарасты оқуға болады. Біздіңше, бұл шығарма алғашқы түркілердің тарихы деген концепциядан алыстау сияқты. Фильмнің сюжеттік құрылымында бөрінің жиі кездесуі және ең бастысы, баланың бөрінің жанына барып жайғасуы сияқты т.б. көріністер алғашқы түркілердің тарихынан емеуірін білдіреді. Бірақ, бұл «емеуірін» режиссерлік ойдың кинематографиялық сыртқы сұлбасы ғана. Фильмдегі режиссерлік ойдың құпиясын ашу үшін, алдымен автордың киношығармашылық өмірбаянына үңілудің қажеттілігі туындайды.

Алғашқы толықметражды «Қиян» фильмінде (1989) өмірді өз «күйінде» көрсетсе, одан кейінгі «Сергелдеңді» (1993) режиссердің ішкі монологы ретінде қабылдауға болады. Ал, «Ақсуатта» (1997) тағы да шынайы өмірге бет бұрса, одан кейінгі «Аңшыда» режиссер өзінің ішкі «өміріне» қайта оралады. Бірақ, екі фильмдегі «ішкі монолог» екі түрлі сипатта баяндалады. «Сергелдеңдегі» ішкі үйлесімсіздік, шарасыздық «Аңшыда» мүлдем кездеспейді. «Сергелдеңнің» оқиғалары қалада (шындығында, қала екендігіне тек емеуірін жасалады), тар-қапас бөлмелерде, ал «Аңшының» оқиғалары негізінен табиғаттың аясында өтеді. «Сергелдеңде» «тұншығу», ауыр демалу бар, ал «Аңшыда» керісінше, кең тыныс алу сезіледі. Фильм бірден кең далада қалықтай ұшқан құс көрінісімен басталады. Бұл еркіндік туралы тақырыптың алғашқы белгісі. Әрі қарай фильмнің өне бойында осы тақырыптың сарыны үнемі кездесіп отырады. Алайда, еркіндік тақырыбы психологиялық, әлеуметтік, моральдық тұрғыдан дәріптеуге, жалаң пафосқа ұрынбайды. С. Апрымовтың өзі «Киноман» журналына берген сұхбатында былай дейді: «Мен қаланың өмірінен әбден жалығып, тынысым тарыла бастады. Сол кезде мына дүниеде тек аңшының ғана өмірі баянды әрі мазмұнды деген ой келді. Өйткені, ол – абсолютті еркіндік, социумнан тыс және тіпті, жемтігің болса да, табиғатпен өзара қарым-қатынасың таза әрі адал өмір» [3,6.]. Режиссер осы ойын екі уақыттың, яғни мифологиялық және бүгінгі уақыт белгілерінің кейде қатар, кейде қабыса өзара еркін орын алмастырып отыруы арқылы поэтикалық деңгейге дейін көтереді. Кинотанушы Нөгербек Б.Р.: «Аңшы» – тұтасымен фольклорлық өнерге қарай бағытталған фильм. Адам, оның сәйгүлігі, таулар, тұңғиық аспан және бөрі барлығы жинақтала келе мифологиялық сарынды қалыптастырады. Бұл – өмірге, табиғатқа деген поэтикалық көзқарас, ата-бабалар және ұрпағының кешегісі мен бүгіні бірге қатар жүретін фольклорлық шығармалардың бірыңғай уақыт-кеңістігі» - деп жазды [4, 8 б.].

Жоғарыда айтылған режиссерлік концепция арқылы фильмдегі орталық кейіпкерлердің бірі – бөрінің бейнесін анықтауға болады. Тауда Алтай жақтан келген бестырнақты бөрінің пайда болуы, маңайдағы малшылардың мазасын алып жүргені туралы аңшы оқ-дәрі, өзге керек-жарақтарды сатып алып тұрған жерінде естиді. Әңгімесін бітірген соң, сатушы ежелгі бір әуенді дыбыстайды. Екі түрлі кеңістік пен уақыт белгісінің ара-жігі білінбей бір эпизодта көрінеді. Яғни, бөрі әрі мифтік, әрі шынайы мазмұнға ие болады. Сондықтан, «Аңшы» фильмін таза мифтік немесе реалистік шығарма ретінде қабылдаудың қажеті жоқ. Мұнда екеуі де астарласып, қабысып жатады.

Бөрінің мифтік бейнесіне қатысты емеуірінді екі тұста көреміз: бірі – аңшы мен баланың жүрген жерінде үнемі пайда болатын таудың басындағы қасқыр, екіншісі – баланың оның жанына барып ұйықтауы. Біріншісінде камераның көзі оған жекпе-жекке шығатын жыртқыштан гөрі, тұманның арасынан пайда болған әлдебір сиқырлы әлемге қарағандай көз тігеді. Кейінгісінде камера шегіне отырып, біртіндеп алыстай береді. Бұл қозғалыс баланың қасқырдың бауырында жатқан бөлтірігіне ұқсайтын сезім тудырады. Бірақ, ол заманауи өмірдің тыныс-тіршілігімен қабысып кетеді, яғни Е.Мелетинскийдің сөзімен айтқанда, «тотемизм «түс көру уақыты» мен бүгінгі адамдардың арасындағы өзіндік медиаторы қызметін атқарады» [1, 247]. Жоғарыдағы көріністе тотемистік мағынаға ие болған бөрі, фильмнің жалпы поэтикасымен, табиғат және еркіндік сияқты негізгі тақырыбымен қабысып, біте қайнасып кетеді.

Осы тұста «Егер, бөрінің бейнесі тотемистік мазмұнға ие болса, онда неліктен аңшы онымен жекпе-жекке шығуға ұмтылады және жеңіліске ұшырайды, қаза табады» деген тағы бір сұрақ туындайды. Режиссердің бұған дейінгі фильмдерінің барлығында да кейіпкерлер міндетті түрде жеңіліске ұшырап отырды. «Қиянда» моральдық деградация жайлаған ауылдан белгісіз жаққа кетіп тынады, «Сергелдеңде» ішкі дегредацияның құрбанына айналады, «Ақсуатта» «шалдан» жеңіліске ұшырайды, бірақ ауылдан кетпейді. Алайда, соңы ашық, яғни мойынсұнуы әлде жеңіске ие болуы беймәлім күйде қалады. «Үш ағайынды» фильмі де жеңіліспен аяқталады. Бірақ, бұл фильмдердегі кейіпкерлердің ешқайсысы күрескерлік мінез танытпайды, тек «Ақсуатта» ғана қарсылықтың алғашқы нышаны білінеді. Ал, «Аңшы» фильмінде тұңғыш рет аншының негізінде фольклорлық кейіпкердің деңгейіне көтерілген толыққанды болмысы бар, мінезді, айбарлы, рухы мықты күрескер-кейіпкердің бейнесі алдыңғы қатарға шығады. Аңыз-ертегілердің батырлары сияқты азулы бөрімен жекпе-жекке шығады. Біржағынан алып қарасаңыз, аңшы бөріге, бөрі аңшыға айналады. Екеуінің болмысы біте қайнасып кетеді. Екеуі де азат, екеуі де табиғаттың төл баласы, екеуінің де рухы асқақ. Шынайы-мифтік кейіптегі аңшы шынайы-мифтік бөрімен теке-тіреске түседі. Мифтік кейіптегі аңшы мифтік кейіптегі бөріні жеңер еді, бірақ фильмде жеңіліске ұшырайды. Осы тұста аяқталуы тиіс мифтік сарын қайтадан бой көтереді. Өйткені, аңшының қандай жағдайда қаза тапқаны тағы да белгісіз. Тек, емеуірін, топшылау бар.

«Аңшыдағы» жеңілістің алдыңғы фильмдердегі жеңілістен айырмашылығы – оның ісін жалғастыратын, Алтайлық бестырнақты бөрімен тең жекпе-жекке шыға алатын, рухы мықты ізбасары бар. Олай болса, аңшының рухы жеңілген жоқ. Ол Еркіннің бейнесінде өзінің жалғасын табады.

Фильмдегі аңшы мен бөрінің мифтік-шынайы бейнесімен тығыз байланысып тұрған тағы бір кейіпкер бар. Ол – жас баланың бейнесі. Кинотанушы Г. Әбікеева «Бала тек суыққанды ғана емес, оның сүйкімсіздеу бет-пішіні қасқырдың бөлтірігіне ұқсайды... Фильмнің соңына қарайғы бір эпизодта әлдекім (аңшы болуы мүмкін) балаға «Сенің тұлабойың сұп-суық, өйткені бала кезіңде ыстық әйелдің кеудесінде жатпағансың. Бар да, өзіңнің орныңды тап» дейді. Сол кезде бала үйден шығады да, төбедегі тастардың арасына барып, қасқырдың жанына жайғасады. Сондықтан, баланың бөлтірік болуы мүмкін деген болжам бар...» [2, 242] - дей отырып, фильмнің алғашқы түркілердің тарихы туралы пікірін растай түседі. Егер, фильм кинотанушы айтқандай, тек түркілердің алғашқы шығу тарихы туралы ғана болса, онда баланың шығармадағы рөлі де тек осы мазмұнның аясында ғана қалары даусыз.

Жоғарыда айтқанымыздай, аңшы мен бөрінің мифтік-шынайы бейнесін баладан да көруге болады. Еркін түрмеге түскенге дейін суық, қатал, тұйық, адамдардан саяқ жүреді. Өзінің қатарластары да оны өгейсиді, тобына қоспайды. Оған да айналасы жат, бөтен, бір сөзбен айтқанда, жалғыз. Осы тұста 1990-жылдардағы қазақ киносындағы бала-кейіпкердің жинақталған мифологиялық бейнесін көруге болады. Егер, солай деп қабылдайтын болсақ, онда мифтік-шынайы бала кейіпкер нағыз ер-жігітке тән барлық қасиетке тұңғыш рет мифтік-шынайы кейіптегі аңшы кейіпкерден сабақ алады. Ол, алдымен табиғаттың «тілін», әйелді қалай жақсы көру керек екенін т.б. үйренеді. Сонан кейінгі қасқырдың жанына барып жайғасуы, яғни өзінің алғашқы тарихына оралуы – ата-бабасының өжет, асқақ, еркін рухымен табысуы. Олай болса, бұл 1990-жылдардағы қазақ киносының жинақталған мифологиялық бала-кейіпкердің рухтың еркіндігімен қауышқан поэтикалық бейнесі. Кинотанушы Б.Р. Нөгербек «Аңшы» фильмін бір кездері ата-әжелеріміздің Отанын қорғаған батырлар туралы айтқан аңыз-ертегілерін тыңдағандай, жүрекпен қабылдауымтыз керек. Бұл шығармадан шынайы өмірдің

іздерін табу үшін талпыныс жасаудың қажеті жоқ. Өйткені, ол көрерменнің экрандағы поэтикалық шындыққа деген сенімін жоғалтады» деп жазды [4, 8-9].

Сонымен, бала мен бөрінің, тау-тас пен даланың, аспанда қалықтай ұшқан құстың бейнесі жинақтала келе, аңшы рухының еркіндігін, мүмкін арманын меңзейді. Олай болса, «Аңшы» – жас баланы асырап алған бөрі туралы ежелгі түріктерден қалған аңыздан гөрі, рухтың еркіндігі мен асқақтығын баяндайтын фильм. Ал, киношығармадағы бөрінің бейнесі сол еркіндіктің символы қызметін атқарады.

Соңғы жылдары қазақ көркемсуретті киносында пайда болған бөрінің бейнесі режиссер, кинодраматург Ермек Тұрсыновтың шығармашылығымен тығыз байланысты. Егер, «Аңшыдағы» бөрі бүгінгі күнмен астарласып, қабысып жатса, Е.Тұрсыновтың 2009 жылы түсірген алғашқы «Келін» фильмінде Келін мен Енесі өмір сүріп жатқан үйдің айналасында үнемі пайда болатын қасқырдың бейнесі арқылы ежелгі түріктерден келе жатқан аңыздың сарыны аңғарылады. Фильмнің соңында кейіпкерлер сол қасқырдың сүтімен дүниеге келген нәрестені асырайды. Яғни, «Аңшы» фильміне қарағанда, «Келінде» ежелгі түріктердің Көк бөріден тарағанбыз деген аңызы басымырақ көрініс табады.

«Келін» фильміндегі оқиғалардың өтетін орны мен уақыты белгісіз. Сондай-ақ, көркемдік құрылымындағы уақыттың «Аңшы» фильміндегідей «бір-біріне ауысуы» немесе «секірісі» сезілмейді. Олай болса, қасқырдың бейнесі де бірыңғай кеңістік пен уақыт ағымында көрініс табады.

Е.Тұрсыновтың Э. Хэмингуэйдің «Теңіз бен шал» повесінің желісі бойынша 2012 жылы түсірген «Шал» фильмінде де қасқыр тақырыбы жалғасын табады. «Келін» фильмінің оқиғасы ежелгі дәуірде өтсе, «Шалдың» оқиғалар тізбегі бүгінгі күнмен тығыз байланыста өтеді.

Табиғаттың ата заңынан мақұрым қалған қаланың үш «атқамінері» өлтіріп кеткен бөлтіріктері үшін қасқыр-қаншық адам атаулыдан өшін ала бастайды. Осы тұста Шал мен олардың арасында теке-тірес басталады. Шал қайткен күнде алдындағы отар қойы мен өзінің өмірін аман сақтап қалуы тиіс. Өйткені, ол әкесіз қалған немересінің аяққа тұрып, азамат болуына жауапты.

Осы тұста режиссер «кешіру-кешірмеу» құқығын Шалдың қарсыласына береді. Өйткені, адамдар оның ұясының шырқын бұзып, тас-талқан етті. Сондықтан, оның қай үкімі болса да заңды. Шал мен қасқыр-қаншықтың арасында әрқайсысының өз ұрпағы үшін басталған теке-тірес бітіммен аяқталады. Олардың арасында алдында ғана басталған аласапыран ендігі жерде үйлесімділікпен ұласады.

Сонымен, бүгінгі қазақ киносындағы қасқырдың, бөрінің бейнесі біржақты қарастырылмайды. Кейде ол аңыздың сарынын еске түсірсе, кейде бүгінгі күнмен астарласып, қабысып жатады. «Аңшы» фильмінде бөрінің бейнесі рух еркіндігінің символы қызметін атқарса, «Келінде» күллі түркі халқының түп негізі ретінде қарастырылады. Ал, «Шал» фильміндегі қасқырдың көркемдік бейнесі бүгінгі адамдардың адами қасиеті мен ниетін, рухани діңгегін, өмір, ұрпақ туралы пәлсәпалық толғаныстарын айқындау үшін қызмет етеді.

Әдебиеттер:

1. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – Москва: «Наука», 1976.407 с.
2. Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и в других странах Центральной Азии. – Алматы: ОФ ЦЦАК, 2006. 308 с.
3. Ахмедов Р. Серик Апрымов: первобытное кино // Интервью с кинорежиссером С. Апрымовым // Алматы: Киноман, 2005, № 5. – С. 4-7
4. Бауыржан Ногербек. Удивительное кино // Алматы: Киноман, 2005, № 5. С. 8-9

Smailova Inna

THE ESCAPE FROM REALITY: CORRECT TIME MOVIE BENEFITS

Смаилова Инна

ОТХОД ОТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: ВРЕМЯ КОРРЕКТНЫХ КИНОПОСОБИЙ

Начало 2013 года в отечественной киноиндустрии выдалось откровенно пасмурным. От частных производителей в начале года незаметно вышла в прокат картина «Факультет нужных вещей». От АО «Казахфильм» имени Ш.Айманова появляются откровенно банальные мелодрамы Тохтара Карсакбаева и Талгата Теменова. Дальше апофеозом неудачного кино стала агитка «Ради будущего», посвященная болашакавскому движению. Пасмурная

киноситуация этого времени требовала весеннего солнечного равноденствия. И оно наступило, когда состоялась долгожданная премьера отечественного киноколосса «Жаужүрек Мың Бала» Акана Сатаева, а также упоминания о закрытых показах фильмов «Шал» Ермека Турсунова и «Студент» Дарежана Омирбаева, официальная премьера которых в Казахстане состоялась только осенью.

Странно, конечно на первый взгляд, ставить в один ряд фильмы «Студент» и «Жаужерек мын бала» и «Шал». Слишком разное кино по жанру, по тематическому посылу, по режиссуре. Одно - серьезное для избранных знатоков кино прославленного за рубежом отечественного мастера режиссуры Дарежана Омирбаева, другое - зрительский кинопродукт для всех от самого популярного в Казахстане создателя прокатно-успешного кино Акана Сатаева, третье обращено ко всем размышляющим людям оригинальным драматургом, режиссером и общественным деятелем Ермеком Турсуновым. Но, сжигая себя мыслью от этой возможности, хочется использовать свое «право». Потому что эти, безусловно, лучшие казахские фильмы за прошлый год (картины, вышедшие позже, оказались гораздо слабее) интересны и с точки зрения создания изобразительного пространства действительности, и ее соответствия духу времени. Тем более что время сейчас непростое. Убивают и в том и в другом, и в третьем фильме.

«Жаужүрек Мың Бала»

Уже с первых нарезок запущенного по телевидению трейлера к фильму чувствовалось - «гром победы раздавался», а с первых премьерных показов история о молодых защитников, поднимающих против джунгар свою сотню юных бойцов, превратилась в народный кинохит с переполненными залами. Но даже, если исключить коммерческий успех, эпопея Акана Сатаева совершила одно немаловажное дело - успешно заполнила так долго пустующую нишу с отсутствующими в отечественном кино яростными героями-победителями.

Действительно, с момента независимости в традиции отечественного фильма, стал популярен унылый герой-неудачник, который до сих пор позиционируется кинематографистами как «герой нашего времени». А между тем, целое поколение благополучно выросло в независимую эпоху. Это те молодые люди, которые составляют сегодня зрительскую аудиторию в кинотеатрах и желают видеть на экране себя, красивых и независимых, а не своих опечаленных отцов и дедов. И потому картина «Жаужүрек Мың Бала» в своей изначальной задумке обращения к молодой зрительской аудитории, казалось бы, удачно должна объединить исторические ключевые для казахов события с образом и подобием ребят из современности.

Ну, кто еще в одних саутах и арамалах, гордо может встать на ноги и объявить скрытую и явную борьбу с несправедливостью джунгар в начале VIII века? Только молодые, сильные, умные, внешне облагороженные тремя будущими столетиями - Сартай, Таймас и Коралан! Чьи кони самые быстрые и стрелы самые меткие? Сартай уже в первой стычке, прикладывая руку к сердцу, непреклонно произносит главные слова своему народу, у которого «сердце на свободе, а держится как раб», а в следующей сцене его друг Таймас, угрожая, долго кружится на лошади над поверженным поработителем и убивает его. Зачем же так беспощадно? А затем, что это враг! И юная, боевая троица, кладя после убийства (три против одного поверженного и безоружного!), кинжал в ножны, хладнокровно объявляет: «время отмщения!»

Авторы (режиссер и драматурги) фильма в своем поспешном стремлении донести патриотическую эпику до большинства зрителей, упростили заодно историю и всю драматургию с нормальным человеческим посылом. В этой упрощенной трансформации героев и сюжета – от униженных людей к неясным мстителям – отсутствует причинно-следственная связь всех их дальнейших поступков и не прорабатывается главный конфликт: зверства захватчиков и ответной реакции сопротивления их жертв.

Проработка героики строится неровно. С Сартаем и Таймасом вообще происходит путаница. Они похожи друг на друга и статью, и действиями, и внешней атрибутикой, и поступками. На общем плане они вместе, в каждой сцене кричат одни и те же вещи, только один громче, другой может быть тише. Полфильма принимаешь на раздвоении сознания - кто лучше и за кого переживать? Характер и эмоциональное различие героев не прописаны, глубоко не прорабатываются их мотивы и поступки. Их конфликт между собой и мотив доминирования уводит от первоначальной борьбы казахов с джунгарами, раздваивая сюжет и ломая цельность построения. Не говоря уже о Коралан, странно функционирующей в картине: то убивая, то страдая. Долгоиграющие отношения Сартая и Таймаса с Коралан, а потом Сартая

и Таймаса с Зере, а потом просто Сартая и Таймаса, и снова с Коралан вызывают по ходу действия недоумения по поводу джунгар. А враг-то кто и где? Джунгары в фильме кроме начала, ни с кем не воюют и просто так, как эта троица, никого не убивают, не нападают, живут цивилизовано, а если и судят, то по законам. А вот наши защитники, напротив, превращаются сначала в кровожадных мстителей, решивших из-за угла поодиночке добивать джунгар-поработителей, потом, большую часть фильма, воюют друг с другом, чтобы только к финалу, наконец, вспомнить и броситься с кличем: «Вперед, казахи!» к своей цели. Честно, чувство зрительской сопричастности растворяется в материнском негодовании - уж совсем не хотелось бы, чтоб мой сын в нашем столетии так поступал и призывно кричал.

Более того, схематичность героев и нестыковки с драматургическим построением создают и проблемы с жанром. По закону историко-героического эпоса как в литературе, так и в кино – историческое время преломляется в субъективном авторском трактовании и построении на экране героической действительности. В кино важно показать все эти пространства: истории, легенды, изобразительной формы.

Но режиссер вместе с оператором и здесь не отходят от своего выбранного курса упрощения съемки и монтажного построения сцен. Несмотря на великолепные технические возможности, общая картинка поражает своей ученической работой (странно для оператора Хасана Кыдыралиева). В общей композиции герои как школьники строго занимают передний план. Камера уж очень по-классически снимает с одной точки фронтальные планы. Если крупные – то только портреты. Вот, совсем не хочется ерничать, но ощущение, что каждый план, не задумываясь, брался из прошлого плакатного наследия. И из этих почти фронтальных картинок монтажно строится одна сцена действия за другой (странно для Акана Сатаева и крутого иностранного монтажера). Я когда-то бурчала по поводу монтажа на Ардака Амиркулова с фильмом «Прощай, Гульсары!», но после этой этнографической компоновки, могу только извиниться перед мастером, насколько там каждая сцена все-таки продумана по смыслу и эмоциональному посылу. Здесь же красивая картинка на картинку не дает информации, а создает эффект искусственной картинности. Не понимаю столь долгого куска празднования наурыза. В драматургии событий эта сцена не сыграла даже роли должного возрождения боевого ду ха, на который, наверное, уповал режиссер, а осталась очередной краеведческой иллюстрацией.

К слову об иллюстрации. По тому же закону жанра второстепенные исторические герои могут быть показаны утрировано с точки зрения народного к ним отношения (в литературе, например, грозный Иван Грозный в лермонтовской «Песни про купца Калашникова»). Стоит ли тогда придираться к настоящим батырам и жырау, которые в сложившемся сознании казахстанцев сегодняшнего дня и в фильме показываются также - официально представленными неподвижными портретами в расшитых камзолах и шапках из денежных купюр. Но сцена в юрте просто коробит этой прямой аналогией. Замечательные исторические герои казахской степи теряются в бутафории своей одежды, грима, неподвижности, монументальности. Никакая панорама туда-обратно не спасает положения картонности происходящего.

К сожалению, постановщики фильма, упрощая основные жанровые элементы сюжета, характер и причинность поступков героев, визуальную форму подачи, ведут и к упрощению понимания истории и ключевых понятий героизма, доводя идею свободы и независимости до странного антигуманного посыла. Но почему же тогда – «гром победы?!» Да потому что на безрыбье и рак рыба. Потому что к событиям и героям долгожданной национальной киноэпопеи «Жаужүрек Мың Бала» причислял каждый посмотревший, кто ассоциировал себя с сильной нацией и стабильным государством. Громогласный патриотический восторг зрителя этому фильму лишь подчеркивает необходимость формирования в казахском кино нового мифа нашей независимой постсоветской действительности, ее знаков и архетипов времени, с молодыми и думающими героями, с неоднозначной историей, с осмыслением роли человека и «человеческого» героизма в визуально продуманном пространстве нового времени и кинематографа.

«Студент»

По улице большого города бредет в одиночестве маленький человек. Внешне неприметен. Материально – с мелочью в карманах на хлеб. Социально – приезжий, снимающий комнату. А интеллектуально – философ, измеряющий свой путь к преступлению и наказанию тезисными размышлениями. Одним словом, «Студент» - новая картина Дарежана Омирбаева.

Фильм стал заключительной частью глобально задуманной режиссером трилогии о неприспособленных к новому времени маленьких людях. Все три фильма объединяет драматургическая основа из русской классики, но опираясь на литературные примеры прошлого, режиссер ставит целью вскрыть изнанку современного казахстанского общества. Короткометражка «О любви», снятая по одноименному рассказу Антона Чехова проследила судьбу закрытого в своем мире книг, мыслей и чувств казахского интеллигента. В фильме «Шуга» (по мотивам «Анны Карениной» Льва Толстого) Дарежан пошел дальше и обозначил раскол поколений в современном казахстанском обществе. А в новом творении по мотивам романа «Преступление и наказание» Федора Достоевского попытался обозначить ожидаемое следствие резкого социального расслоения и, подобно тому же Федору Михайловичу, найти средство, чтобы подобное не свершилось.

«Студент» примечателен еще и тем, что Омирбаев в изобразительном решении находит в себе силы помериться и с другим своим учителем только в области кино, французским режиссером Робером Брессоном, а именно с его шедевром «Карманник», снятым в 1959 году тоже по мотивам того же «Преступления и наказания». Не случайно действие «Студента» иронично начинается на съемочной площадке, где работает якобы сам режиссер Дарежан Омирбаев, а играет его другой наш кинематографист - Нариман Туребаев, ученик и где-то последователь первого. Эта ироничная отсылка загодя подымает «Студента» чуть ли не до евразийского кинодетища постмодернизма: с сюжетом от Достоевского, изобразительным рядом от Брессона, временем и пространством от Омирбаева.

Но, возможно именно из-за непомерной высоты взятой планки, «Студент», как раз, получился невнятным по содержанию и схематичным по форме.

Мир Достоевского особо волнует режиссера (вспомним хотя бы месть сына отцу-режиссеру с разрисованным портретом классика в картине «Жол»). Угрюмый и хмурый Петербург с его улицами и мрачными домами, сырыми маленькими квартирами, униженными и страдающими людьми внутри, - пересекается по настроению и образному ряду с Алматы в фильмах Омирбаева: «Кайрат», «Киллер», «О любви», «Шуга». По одной только южной столице из всей фильмографии режиссера можно составить летопись изменения времени независимости – от старых и недостроенных домов в «Кайрате» до мещанских вычурных квартир и ресторанов нового города в картине «Шуга».

Но в отличие от Достоевского, Омирбаев, конечно, не путешествует по закоулкам человеческой души, не ставит целью вскрыть человеческую оболочку и обрушить на читателя дивный, сложный мир отчаяния и порока, восстающих против униженного состояния. Наоборот, все больше уменьшая и закрывая своих героев в композиции плана, режиссер хладнокровно совершает свой путь паломничества по окружающей действительности в самое нутро города, отдавая ему на растерзание своих безропотных персонажей. Поэтому категория времени – единственно изменяемая в его творчестве, остальное: герои, съемка, драматургия составляют неизменную форму режиссуры.

Но в «Студенте» безнадежный образ города-времени утрачивает свое хоть какое-то значение. Простенькая загородная действительность с частными домами и будками-магазинами смотрится только иллюстрацией скромного пристанища жизни маленьких персонажей. Дома и улицы показаны вскользь и служат незначащим фоном к единственному, что истинно волнует Дарежана в этом фильме – по-брессоновски скрупулезному построению действия. Но с потерей города-антогониста теряется главный социальный конфликт фильма, делая поступки героя неясными, не смотря на выученную в школе литературную подоплеку.

Камера Бориса Трошева, не выходя из фиксированного измерения, планомерно и размеренно знакомит с местом действия и героем, сыгранным, кстати, студентом режиссуры Нурланом Байтасовым. Герой, по-дарежановски скованно и молча, особо не рефлексирует по поводу убийства, бедность и богатство в кадре не противопоставляются, а потому непереживающий молодой человек с пушкой в штанах и достоевскими мыслями в голове выглядит по-анимационно нелогичным больше Бивисом и Батхетом в одном лице. У Брессона же поданный изначальный конфликт двух страстей героя: денег и любви, выливается в монтажную борьбу отдельных планов и целых пространств. А у Дарежана идея к убийству невнятно проговаривается самим героем за кадром. Но от того что эти слова в контексте самого холодного стиля режиссера всегда звучат как отдельные цитаты к происходящему, и в этом случае оставляют монолог героя безучастным к действию. Брессон мастерски продумывает схему подачи сцены, сначала выстраивая ее загодя в голове героя (то бишь зрителя), монтируя

при этом важные составляющие детали окружающего мира и страсти героя: людей, сумочки и руки карманника, а потом уже крупно совершаемые им действия воровства. А у Дарежана на этот раз все сразу начинается с монтажного показа действия, не внося при этом внутреннего посыла.

Не обозначив сути конфликта ни драматургически, ни изобразительно, режиссер превращает исследование Достоевского по поводу природы вины и визуальную рефлексию спорящих страстей Брессона в учебный набор планов схематичного построения сцен убийства и последующей расплаты. Даже с появлением девушки подоплека любви к ней, заставляющая его пойти сдаться, не вносит ясности, не играет должного искупления. Наоборот, к финалу истина «каждый сверчок знай свой шесток» доходит до менторского нравоучения, подслащенного темой самонаказания с прямыми до приторности образами скорее в духе Еркина Ракишева, чем Омирбаева – длинной дорожки следов по снегу – солнечной, чистенькой камеры – решетки – сцепленных рук героя и героини по ту и другую стороны. Даже, если так банально о любви и искуплении вины, стоило ли тогда обращаться к Достоевскому и Брессону, не лучше бы было сделать это поучающее воззвание проще и короче?

В результате фильм, несомненно, одного из сильнейшего отечественного кинематографиста воспринимается как странное искусственное псевдокино: вроде и не экранизация романа, и не ремейк «Карманника», и не полноценное кино от Омирбаева. В «Студенте» от характерного стиля режиссера сохранились только монтажно тщательно выстроенные, но неработающие планы, без своей внутренней сути, оставляющие от былого Дарежана Омирбаева лишь голую форму с «мертвым» временем.

«Шал»

Есть разные фильмы. Фильмы от жанра, формы, сюжета или изображения. Все они в своем большинстве идут от логического построения действия и рационального понимания поступков. Но… есть другие, создающиеся от противного. Когда иррациональное борется с рациональным и побеждает его, ломая привычные схемы и отношения. Новая картина Ермека Турсунова «Шал», казалось бы, претендует на эту сложную категорию. Объединяя степь, человека и волков в метафизической схватке ни на жизнь, а на смерть, режиссер старается подчеркнуть характер действия сюрреалистичным изображением. Подобно хемингуэевской акуле он вычленяет и оставляет зрителю от повести «Старик и море» лишь фабульный скелет, нанизывая на него свою живую органику степи, старика-казаха, ведущего баранов на зимовку, и преследующих их волков. Океан трансформируется у него в сакральную степь, акула в мстящую волчицу. А рыба – в команду блеющих четвероногих, послушно бредущих за своим тренером-шалом. Но удачную сценарную линию вынесения внешнего действия от Хемингуэя во внутреннюю войну трех стихий от Турсунова, Ермек, к несчастью, не удерживает до конца, необоснованно и часто срываясь по ходу действия в ненужную музыкально-изобразительную клиповость, банальность отдельных эпизодов, так убивающих колорит созданных образов.

Но сначала об образах.

Шал-воин

Шал – обычный аульный старик, живущий вместе с невесткой, внуком, телевизором, и баранами. Обычный, да не совсем. Нет в нем обычного стариковского, а больше детского и хулиганского. Герой Ерболата Тогузакова со всей своей иронией, удалью и смекалкой отсылает больше к фольклорным образам Алдара-Косе. Приземистый, но крепкий и быстрый, он и во время трансляции футбольных матчей, переживая, прыгает и размахивает руками возле телевизора, а в другое время – вполне серьезно разговаривает о жизни со своими баранами. Хотя с внуком первоначального разговора не получается.

Дед и внук – один из первых поставленных конфликтов в фильме. В начале они и не пересекаются внутри маленького дома, принципиально не подпуская друг друга на свои территории: телевизионные или виртуальные. Внук осуждает деда, дед подсмеивается над внуком. И только потеря одного из них, заставляет храбро броситься на поиски другого, чтобы в финале нарушенную связь скрепить. Поколенческий разлом уже встречался в казахской кинематографии в фильме Шакена Айманова «Атамекен» (1968). Только там на рубеже послевоенного времени потеря отца для внука и сына для деда оправдываются войной и подвигом погибшего. А здесь, спустя почти пятьдесят лет, в свете независимой эпохи, поколение отцов отдает свои жизни не за будущее своих сыновей, а за собственные необдуманные удовольствия и ошибки (охотники в степи). Да и сам путь, который проходит шал Касым, можно сравнить с переходом образов от безбородого хитреца, пытающегося

лавировать с новым временем и его героями-охотниками к новому архетипу воина-вожатого, храбро защищающего тех, за кого он в ответе и кому важно передать свой отважный дух.

И заговорила Степь

Степь в «Шале» - из разряда таинственных, «окутанных снегами и туманами», роковых незнакомок. А, если учесть, что единственно женский персонаж (мать мальчика) так и осталась откровенно неудачной, то вот эта дама наравне с волчицей берут на себя женскую сущность со всеми вытекающими переменами характера – то она тепла, то холодна, то мстительна, то коварна. Степь в картине показана как живая полноценная героиня, некая сакральная субстанция, прячущая в себе тайны и загадки, живое и неживое, время и космос. Не зря степь Турсунова изменчива и переходна по цвету, свету, изменениям ракурсов съемок. Сначала она услаждает багряно выжженными красками осени на общих планах, чтобы потом заставить потеряться в своем густом тумане видавшего виды шала, а спустя время вынудить его плутать по своим замороженным степным снежным меткам с помощью крупных кадров. Спасительные дерево, мазар выплывают из тумана и в тумане исчезают, как, впрочем, и волки, резко вырастающие из-под земли, стремглав несущиеся к своей цели и снова уходящие в ее тайники. Оживить пространство в казахском кино, пожалуй, никому вот так и не удавалось, а в советском наиболее сильно Андрею Тарковскому в «Сталкере». И «Шал» поэтому частенько отсылает к этой картине, по отдельным эпизодам указывая на степные метки, странные космические штучки, или диалог о себе и времени шала с выжившим на время охотником, да и самого героя, по сути - одинокого сталкера, блуждающего в степном микрокосмосе.

Волки и овцы

Заранее хочется отбросить набивших оскомину волков в качестве управленцев, а баранов в качестве недалеких жертв, уж слишком просто это для Турсунова, ищущего в творчестве больше сложностей, чем ясностей. Но обозначить их роль в картине все-таки придется, потому что и здесь, как и со степью, все не просто так.

Ермек Турсунов с помощью своих героев тоже пытается доказать обратное истине о баранах, которые, конечно, и в степи бараны. Не зря шал после очередного безрезультатного блуждания, на свой вопрос, обращенный к отаре: «Да, что же вы на меня уставились как бараны?!» - понимая, смеется над собой: «Ведь вы и есть бараны!» Но бараны, надо сказать, породистые. Каждому из них дается имя знаменитого мирового футболиста, разрисовываются на спинах командные номера, а основной монолог героя в степи сводится к его тренерским отчитываниям именитых спортсменов. Отдельному герою из этой команды – Горинчу можно вручить приз за роль второго плана (кто-то отдал приз мыши, но героическая функция принадлежит все-таки ему), настолько фактурно он всегда отставал и хромал, заставляя шала и зрителей вместе с ним обращать внимание на себя, чтобы в сцене нападения волков, переживать за то, как бесстрашно пожертвовал Горинча собой ради спасения других. Ну, чем ни настоящий герой?!

Режиссер оживляет не только пространства, но и очеловечивает каждого живущего в этом дышащем, степном микрокосмосе. И, если Горинча герой второго плана, то белая волчица бесспорно – главная героиня и грозная противница заблудших. Крупные ее планы, в рапиде повороты головы, задержка камеры на пристально устремленном на зрителей холодного и вдумчивого взгляда, - заставляют не просто восхититься этакой красавицей, но и попасть под магию ее «человеческого» взгляда. Человек и волк уже облюбованный конфликт и не только в зарубежном, но и нашем кино. В «Шале» - сцены с волками разворачивают реальное действие и время в некую юнговскую плоскость, где герой на подсознательном уровне борется не просто за выживание, а и с самим собой. Образ волчицы отсылает к древним поверьям и вырастает в картине до родительницы (волчица с волчонком) и карательницы степи, безжалостно расправляющейся со всеми человеческими слабостями и глупостями.

Режиссер – волк свободного племени

Ермек Турсунов и сам внешне напоминает волка-одиночку. Сухопарый, с вытянутым вперед лицом, а в разговоре улыбкой-оскалом, он и в кино прокладывает себе дорогу волком свободного племени, независимо от государственных заказов или мировых стандартов. Это рвение режиссера выливается в его фильмах в поиск собственной киноформы, даже независимо от литературного пристрастия или первоисточника. Например, у Хемингуэя в повести «Старик и море» важно действие, физика, физические законы природы и человеческого сопротивления. У Турсунова при сохранности этого конфликта и фабулы действие по ходу растворяется в метафизике отношений трех самостоятельных стихий-пространств. Но, умея с помощью

планов, тянущегося ритма, дымки тумана или ледяного покрова так удачно заставить зрителя окунуться внутрь духа степи, волчицы и самого шала, режиссер, почему-то необоснованно обращаясь к обывательскому зрительскому восприятию, абсолютно нелогично заставляет выныривать обратно, перебивая метафизику шаблонными сценами, снятых в стандартной клиповой манере.

От того обиднее, что достигшая глубина сюрреалистичной картинки так грубо съедается плоской клиповой эстетикой, резко появляющейся именно в ключевых не только по эмоции, но и драматургических местах. И в этом плане особо показательным и провальным оказывается финал картины. Слишком длинная остановка на громко кричащем мальчике и раздаваемым громом музыки (не трогаю музыкальную композицию, из-за частоты и громкости она совсем не воспринимается), дальше режиссер заставляет взлететь камеру высоко к небу, чтобы затем потянуть сцену с калиткой и матерью, а к завершению оживить шала. Ну, уж слишком прямолинейно все бьется в лоб, и уж с таким пафосом изобразительно преподносится, что вызывает аналоги даже не голливудом, а нарочитым болливудом.

К несчастью, вся шаткость фильма заключена как раз в этой неуравновешенности несоответствия мысли и формы. Когда в драматургии побеждает иррациональный дух авторской мысли, в изобразительной форме победу празднует рациональное привычное заигрывание с массовым зрителем.

В итоге, ни одна из трех картин не безукоризненны, не впечатляют цельностью и искренностью в выстраивании мысли и созданию изобразительной формы, ни одна не стала показательной и в категории отражения героя и времени.

А ведь в казахском кино герой всегда по-особому разговаривал со временем и действительностью. Если в 60-е годы (период ярких отечественных картин) казахстанские кинематографисты в попытке обмануть цензуру ретушировали свои мысли с помощью эзопова языка в тонкую драматургию человеческих взаимоотношений с окружающим миром. В 70-е свою игру с реальностью трансформировали в жанровое разнообразие и так заигрались, что перенесли искусственную псевдореальность и в 80-е годы. В 90-е с приходом независимости «казахская новая волна» документально показала с помощью «чистого изображения» незащищенного человека в измененной действительности. Сегодня режиссеры в большинстве случаев, уподобляясь школьным учителям, предлагают в своих фильмах зрителю-ученику больше схематичные кинопособия, не раскрывая настоящий мир, а только иллюстрируя реальность. Авторский посыл направлен в сторону искусственного, оторванного от жизни поучения, а не глубокого изучения, отражения или формирования новой реальности на экране. Грустной констатацией общего направления прошлого года остается отсутствие в фильме самой действительности.

Sultangazy Zhanat

THE FOLKLORE USE OF TODAY'S KAZAKH ANIMATION

Сұлтанғазы Ж.

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ АНИМАЦИЯСЫНДАҒЫ ФОЛЬКЛОРДЫҢ ИГЕРІЛУІ

Ғасырымыздың алғашқы онжылдығындағы отандық кино өндірістің үкімет жағынан қолдау тауып, қарқынды дамып келе жатқаны көңіл қуантады. Бұл жылдарда тәуелсіздіктен кейнгі дағдарыс мезгілінде елеусіз қалып, тоқырай бастаған Қазақ анимациясы, басы өткен ғасырдың 60-70 жылдарында бастау алатын ұлы көшін қайта түзеді.

Бұл ұлы көштің қалай, неден басталғаны туралы сыншы, кинотанушы Б. Нөгербек ағамыз «Қазақ киносының тарихы» кітабында, «Қазақстанның суретші-аниматорлары өздерінің алғашқы жұмыстарын халық ертегілері мен аңыздарын экранға көшіруден бастады» деп жазады. [1, 217]. Қазақстанның бүгінгі жас аниматорлары да дал осы үрдісті жалғастыруда. «Қазақ фильм» ұлттық АК қоғамы мен «Сақ-Жебе» киностудиясының соңғы анимациялық өнімдері сөзімізге толық дәлел бола алады.

Соңғы онжылдықтағы отандық мұльтификация қоржынына келіп түскен барлық құыршақ фильмдерді толыққанды қарастыру бір мақаланың көлеміне симайтыны белгілі. Сондықтан, бұл мақала соңғы жылдарда жасалған «Мұңлық-Зарлық», (режиссер: Б. Дәуренбеков, сценариы: Д. Исабеков, 2010. ж). «Толағай» (режиссер: Б. Дәуренбеков, сценариы: Б. Құлжабай, 2011. ж). «Аңшы» (режиссер: Адай Әбілданов, сценарий: Адай Әбілданов, Жәнібек Нұрбекұлы, 2010. ж). атты үш кртинаны ғылыми турғыда қысқаша зерттеп қарастыруға арналған.

Бүгінгі қазақ анимациясын көркемдік шешімдері, тақырыптық ауқымдылығы, идеялық тереңдігі, алға қойған мақсаты, драмалық қақтығысы, қолданылатын компиутерлік техника мүмкіндіктері жағынан саралап қарағанда, әрине өткен ғасырдағы Қазақ анимациясының деңгейін әлде қайда жоғары өреге көтерді деп бағалауға толық негіз бар.

Себебі, бүгінгі халықтың өмір сүру ортасы кешегіден бөлек. Бүгінгі Қазақстан тәуелсіз, егемен мемілекет. Тәуелсіздіктен кейнгі екінші онжылдықта ел руханияты, әдеби, мәдени саласы сонау ғасырлыр қойнауының түпкір-түпкірінде қалып қойған бабалар мұрасын, ұлт тарихы мен мәдени жәдігерлерін жаңғыртуға, оны бүгінгі ұрпаққа ұлықтауға шұғыл кірісті. Дәл осындай қасиетті міндетке кино саласының оның ішінде, санасы азат жас ұрпақты тәрбиелеп, баулу міндетін арқалайтын мультификация саласының да бел шешіп араласуы керек болды.

Міне осындай қажеттілік пен жас көрермендеріміздің ұлтық бояуы қанық қуышақ филімдерге деген сұранысы күннен-күнге арта түсті. Дәл осы тұста, отандық анимацияның тәжірибеден өткен, алғашқы ұлттық қуыршақ фильм жсаудың мектебі болып қалыптасқан фольклорлық (аңыз, ертегі, дастан) шығармалардан пайдалану үрдісін тың үлгіде жалғастыруын мен заңды құбылыс деп есептеймін.

«Қазақ киносының тарихы» кітабында Б. Нөгербек ағамыз 2000-жылға дейінгі отандық мультификацияның арғы-бергі тарихын, фольклорлы - экрандық байланысын зерттей келе, «Басқаша айтқанда, көрерменге бағытталған қазіргі Қазақ анимациясында фольклор дәстүрін игеру жалғасын табуда, алайда фольклорлы – экрандық байланыстар қайтадан басынан басталған іспетті. Бірақ, бұл бастама – тың. Фольклорлы – экрандық байланыстар осы күні сызба және қуыршақ фильмдерін жасағанда компиутерлік техниканы қолданумен ерекшеленеді. Шамасы, компиутерлік анимацияда, біз жоғарыда атап өткен фольклорлы – экрандық байланыстардың сатылыры едәуір жылдам һәм тимді откерілетін шығар» [1, 232] деп болжам жасаған еді. Кино танушы ғалым қателеспепті. Шынымен де бүгінгі анимациядағы фольклордың игерілуі сыншы ағамыздың болжағанындай һам жылдам әрі тимді дамып келеді.

Дәл осындай деңгейде көрерменге жол тартқан, өткен заманның оқиғасы арқылы бүгінгі қоғамның жалпы адамзаттық мәселесін көтере білген туынды ол – «Сақ-Жебе» киностудиясы жасап шығарған «Мұңлық - Зарлық» анимациялық фильмі.

«Мұңлық - Зарлық» Қазақ халқының бай ауыз әдебиеті мұраларының бірі саналатын лиро-эфостық жыры. Бүгінгі күнге бір қанша нұсқада жеткен эпикалық жанырдағы дастанның өз нұсқасындағы оқиғалары кесек-кесек, қайшылық-қақтығыстары шым-шытырық. Ал осы күрделі фольклорлық дүниеден бас-аяғы 20 минуттық фильмнің дүниеге келуі фильм сценарин жазған жазушы, драматург Дулат Исабеков шығармашылығының жемісі.

Жазушының шеберлігі бүкіл дастанның өн бойынан тек бір ғана Шаншарханның басындағы ұрпақ сүйе алмаудай трагедиясын ғана алынып, оған қоса мифтік аңыздарда кездесетін ай мүйзді Оркик ұтымды мифологема ретінде пайдаланылыды. Нгізгі тартыс Шаншарханның алпыс тоқалы мен алпыс бірінші әйелі Ханшайым төңірегіне топтастырылады. Осының нәтижесінде бүкіл адамзаттық трагедия - пендешілік, жеке мүдде үшін обал-сауаптан қорықпау, адамдық қасиеттен безу, т.с.с әлмисақтан бергі сақталып келе жатқан мәселе аса жоғары көркемдік деңгейде көтеріледі. Автор бүкіл шығарманың идеяалық салмағын, драмалық қақтығыстардың шырқау шыңын, айтар ойын кейпкерлердің диялог, монологтарына жүктейді.

Мысалы, фильмдегі мыстан кемпірдің монологтары фольклорлық жағымсыз кейпкердің бейнесін жаңаша көзқараспен тануға бет бұрыс жасайды: «Әй, адамдар ай! Керек кезде мыстан шешей деп қалат» деген және, «Мені мыстан еткен адамдар, сендерсіңдер ғой» деген монологтар біз білетін мыстан кемпір обыразынан мүлде бөлек тың көзқарас. «Біреуге істеген жақсылығың, біреуге жамандық болып тиеді екен, обалдарың адамдарға!!» деген мыстан кемпірдің жан айхайының барлығы да өмір философиасын жаңаша дүние танымен түсіндіруге тырысыды.

Фильм толық қанды көркемдік деңгейде шебер анимация, ұтымды режиссура, тірі актер ойнағандай дыбысталып, сәтті жасалған. Картина басталғанда қобыз үнінің сүйемелімен диктор оқыған жыр шумақтары арқылы информатция беріледі. Ал, соңында :

Туған жердің тарихы жүрсін әркез ойында,

Аңыз түбі ақиқат екендігін мойында.

Ескі зират әлі тұр Сырдәрия бойында. . .

Ақ пен қара айқасы бітпейтіні жайында,

Сабақ алып жас ұрпақ ақылға сап, пайымда. – деген жыр шумақтарымен аяқталады. Бұның өзі жас ұрпақты ұлт тарихын ұлықтап, санасына сіңіруге шақырады. Көрерменді өмір философиясына үңілуге жетелейді.

Сәтті шыққан «Мұңлық - Зарлық» картинасы бай мазмұнды ұлттық фольклорлық мұраларымыздың асыл қасиетін кино тілімен тағы да бір дәлелдеді. Сондай-ақ, Д. Исабеков шығармашылығы фольклордың эпикалық жанырындағы үлгілерінің экранға арналған бейнелік нұсқасын жасаудың жаңа жолын, ұтымды тәсілін көрсетіп берді.

Халық ауыз әдебиеті қазынасының ертегі жанырынан пайдаланылып жасалған «Сақ-Жебе» киностудиясының ендігі «Толағай» анимациялық фильмі де отандық сызба және қуыршақ фильмдер қоржынына сәтті қосылған туынды болып табылады. Бұл картинаның экрандалу тәсілі басқа, көркемдік шешімі өзгеше. Тәуелсіз елдің жас ұрпақтарына берер тәлім-тәрбиесі де мол дүние.

Бұлай тұжырым жасауымыздағы себеп, фильмның негіздік идеясын арқалап тұрған оқиға, қаһарман бас кейпкер халқымыздың «Толағай» ертегісінен алынған. Ал қалған оқиғалар ұлттық болысымызға үйлестіріле сәтті құрастырылған. Бұл жердегі айтып отырған оқиғаларымыз, толағайдың дүниеге келіп, оған ат қойылуы, оның бала болып ойнап, құрдастарымен бірге өсу барысы, ата-анасына, ел жұртына жағымды, еңбек сүйгіш бейнесі, бәрі-бәрі де ұлттқ ерекшелігімізге ғана тән тұрмыс салттары арқылы жас көрермендерге қызықты етіп беріледі.

Түп нұсқа ертегідегі Толағайдың елін, жерін құрғақшылықтан аман алып қалу үшін, алты айшылық жердегі алып тауды бауырындағы ну орман, аң құсымен қоса арқалап, көшіріп алып келудей негізгі оқиға фильмның соңына жіберіледі. Оқиғаның драмалық шырқау шыңы да осы тұста. Осы оқиға арқылы кейпкер тағдыры да шешіледі. Сонымен қоса Толағайдың қаһармандық бейнесі жарқырый көрінеді. Міне бұл режиссер мен сценаристтің шебірлігінің, ұтымды тәсілінің дәлелі.

Картинаның ұлттық бояу ерекшелігі жетерлік. Мысалы, оқиға енді басталған тұстағы аң аулап ауылына олжамен оралып келе жаттқан жас әкенің алдынан сүйіншілеп жүгіріп шыққан балаға, әйелінің ұл туғанын естіп қунғанынан, аулап кле жатқан арқарын, - мә, сүйншің деп қалдыра салуы, жаңа туылған баласына ақсақалдардың батасымен ат қойғызуы, ондағы мәре-сәре қалжа той көріністері бәрі-бәрі де сатті кірістірілген ұлттық мәдениетіміздің жауһарлары.

Филмдегі айтпай кетуге болмайтын тағы бір линия Толағай мен саршұнақ тинның етене байланысы. Тауып қосылған осы деталь оқиғаның шешіміне себепкер болады. Тау көшіріп келе жатқан Толағай ауыл шетіне іліне бергенде, айағының астында қалып бара жатқан саршұнақ тиинның дауысын естиді. Тиынға қарайлаймын дегенше әптен әл-дәрмені таусылған жігіттін тізесі де бүгіле береді. Тинға қаш деп те үлгіреді. Тиын аман қалады, ал Толағай болса алып таудың астында қалады. Дәл осы шебер режиссуралық шешім халқымыздың ұлы табиғатты, ондағы гүл-шөпті, аң-құсты көз қарашығындай аялай білтін қасиеті мен мәдениетін ұлылықтың шырқау шыңына шығара отырып, жарқыратып көрсетеді.

Фильмнің соңғы эпизотында тау көтерген Толағай арқалаған тауын туған жеріне жеткізеді. Өзі алып таудың астында мәңгілікке қалып қояды. Тау келген соң тау төбесіндегі бұлттар сөгіліп аспаннан жаңбыр сіркірейді. Дал осылай айақталған көріністен соң, елі үшін басын өлімге байлаған ұланның ерлік өлімін көрген көзден жас шығады. Міне бұл Толағайдың қасиетті жеңісі, «Толағай» фильмінің жемісі болмақ.

Бас-аяғы 12 минуттық фильм жас ұрпаққа елді, жерді, отанды қалай сүйу керектігін, табиғат ананы, қоршаған ортаны қалай қорғап, қастерлеу керектігін үйретіп үлгереді.

Міне осылардың барлығы - тағылымы мол ұлттық ертегіміздің қасиет, маңызы. Кино тілінің, шебер анимация режиссурасының толағай табысы. «Толағайдың» осындай толағай табысы бүгінгі жас буын суретші-аниматорларға фольклорлы – экрандық байланыс тәсілінің тағы бір үздік бастамасын бастап берді деуге әбден лайықты.

Жоғардағы екі фильммен қатар 2010 жылы Ш. Айманов атындағы «Қазақфильм» АҚ мен ҚР Мәдениет және ақпарат министірлігінің тапсырысы бойынша «Астана жастар киностудиясынан» жас суретші, аниматорлардың «Аңшы» анимациялық фильмі жасалып шықты.

Фильм шыға салысымен қалың корермен қауымның ыстық ықласына бөленумен қатар Ресейдің Қазан қаласында өткен «халқаралық Ислам елдерінің кинофестивальінде» (2011 ж) екі бірдей жүлдені және елімізде откен «Бастау»(2011 ж) кинофестивальнің бас жүлдесін еншілеп үлгерді.

Аңшылық – халқымыздың әлмисақтан бергі шаруашылық түрлерінің бірі. Бүтін бір ауылды елдің сүйкті батыр ұлдары аңшылық өнерімен асырағаны туралы деректер бізге «Алпамыс», «Ертарғын», «Ертөстік» снды жыр дастандарымыз бен ертегілеріміздің сюжеттерінен белгілі. Тарихта аңшылық төңірегіндегі аңыздардарда құралайды көздеп ататын атақты мергендер, Аю, Жолбарыс соққан небір алып күштың иесі балуандар, құсбегілер мен саятшылыр туралы қызықты хикаялар көптеп кездеседі. Аңшы ұлттық фольклорлық батыр кейпкерлеріміз Алпамыс пен Ертарғын сынды тұлғалардың типтік обырызы ретінде алынғанымен бүгінгі күннің болымысына, таным-көзғарасына сай кейпкер характері жауыздық типке біртіндеп өзгертіледі. Бұндай режисерлік шешім, «Асқанға тосқан» деген идеяны алға тартады. Пйдаланылған «киелі арқардың киесі ату» мифологемасы фильмнің көркемдік деңгейн көтеріп қана қоймай, аитпақшы болған негізгі идеяның жүзеге асуына ұтымды тәсілдік роль атқарған. Фильмның сиужеттік желісінде мақсатты ойды, негізгі идеяны, сонымен қатар ортаның және кейпкердің ішкі көңіл-күйінің атмосферасын түстермен және камераның фонограммалық қозғалысымен беру тәсәлі өте ұтымды әрі шебер пайдаланылған. Бұл режиссердің жас болсада кино тілін кәсіби деңгейде меңгергендігін дәлелдейді.

Сөзімізге дәлел ретінде филімнің алғашқы кіріспе эпизотын қарастырып көрейік: оқиға басталмас бұрын камера зеңгір аспанды, ай мен бұлтты алып отырып асқар таулар мен зәулім қарағайлардан өтіп біртіндеп төмен сырғиды. Соңында қара жердің үстінде ін қазып жатқан қоянға келіп тоқтайды. Бұл биік жартастың үстінде тұрып, бүкіл жермен көктің арасын қалт жібермей бақылап тұрған аңшының жанары болатын. Ірі планда алынған оның сықырлаған жебесі, бүкіл жермен көктің арасын уысымда ұстаймын дегендей жаңағы жердегі қоянды қрсаулайды да титырдан Аңшы деген фильмның аты көрінеді. Міне бұл, жермен көктің арасындағы бойнда жаны бар аң біткенді қыбыр еткізбеймін деген аңшының жауыздық идеясынан дерек бермейме?

Аңшылықты күн көрістің қамы үшін кәсіп еткен қалқымыз, тірі жан иесін мұқтажсыз өлтірсе обал болады деп түсінген. Обал-сауап түсінігінің арғы мағынасы бүкіл он сегізмың ғаламды жаратып, теңшейтін бір киелі иенің болатындығынын дерек беретін білеміз. Сол кие филімде аңдардің перісі ай мүйізді арқар болып беріледі. Аңдарды қанпезерлікпен қынадай қырған, жер әлемді өлексеге толтырған аңшыға сол киелі арқар ғана тұсау салады. Аспан мен жердің арасын қанға бойған аңшының өзін қызыл көртышқанға айналдырып жібереді. Ал, ол тышқанның тағдырын көк тағысы бүркіт шешеді. Осы эпизоттардағы аспанның қып-қызыл болып берілуы жауыздықтың салмағы мен ұлы табиғаттың қаһары спетті.

Міне осындай шешімдер фильмның сапасы мен шеберлік деңгейін көтере түседі. Бұл фильмнің де жас ұрпаққа берері мол. Мейлі аң болсын, мейлі адам болсын тірі жан иесіне зәбір келтіру ол жаратушының хаһарына ұшырауға алып келетіндігін алға тартады.

Қорта айтқанда, Б. Нөгербек ағамыздың «Дені қазақ ертегілері мен аңыздарының экрандық нұсқасынан тұратын қазақтың сызба және қуыршақ шығармашылығының көркемдік, жанырлық және тақырыптық бірлігі, оның драматургиалық негізі – фольклорлық материалында, ұлттық фольклор поэтикасында жатыр» [1, 218] деп жазғанындай бүгінгі Қазақ анимациясының жетістіктері де ұлттық фольклор шығармаларымыздың қайнарынан нәр алған. Осы жетістіктердің барлығы фольклорлы – экрандық байланыстардың ұлттық кино өндірісі саласындағы маңыздылығын күннен-күнге дәлелдеуде. Бұл үрдыс жалғасын табады деп сенеміз!

Әдебиеттер:

1. Нөгербек Б.Р., Науырызбекова Г.Қ., Мұқышева Н.Р. «Қазақ киносының тарихы» Алматы,:Маркет, 2005
2. Қазақтың ғашықтық жырлары. Үрімжі.: Шын Жаң жастар өрендер баспасы, 2006
3. Толағай. Қазақ ертегісі. Алматы.: Балауса, 2002

Namazbekova Assem

IMAGES CREATED ASANALI ASHIMOV IN FILM

Намазбекова А.Ч.

АСАНӘЛІ ӘШІМОВТІҢ КИНОДА СОМДАҒАН БЕЙНЕЛЕРІ

Актер – Асанәлі Әшімұлының экрандағы ойын тәсілдеріне сапар шеге отырып, кинодағы шығармашылық жолын, қазақ киносының дүниеге келу жылдарымен, алғашқы қадамы, экрандағы эпизодтық бейнелері, актердің биік белестері мен тарихи және фольклорлық сипаттағы бейнелері, актер шығармашылығындағы кейіпкерлер өмірінің жалғастығы сынды өзіне тән ерекшеліктерімен зерттеуді нысанаға алдық. Шеберлік актер үшін бірден қалыптаспайды, ол өнерде әр қилы сатылардан басталып, бәсең бағытпен өзін қалыптастырады. Яғни, актер қашанда ізденісте жүретін жан, себебі оған берілетін бейне бірқалыпты емес, сан түрлі бағытта, ортада, кезеңде болуы мүмкін, әрі соны дәл өзіндей етіп көркемдеу актер үшін – шарттылық. Экранда актердің табиғи ерекшелігі басым болады. Бойындағы табиғи даралығымен және іздемпаздығымен, өнерге деген адал махаббатпен өмір сүрген актер Асанәлі Әшімов қазақ киносының тарихын қалыптастыруда айтарлықтай еңбек етті.

1960 -1970 жылдар тұсында киноға ерлер бейнесін сомдауда жеке-дара шеберліктерімен ерекшеленген актерлар қауымы – киноның желісіне арқау болған - әлеуметтік, тарихи, көркем әдебиетке негізделген туындылардағы қазақтың қайтпас ерлері, аяулы жар, сүйікті әке бейнелерін сомдауда көптеген фильмдер арқалаған оқиғаны көрерменге жеткізуде барынша өз таланттарымен көзге түсті. Актерлік өнердің алғашқы қарлығаштары - Е. Өмірзақов, С. Қожамқұлов, Қ. Бадыровтар, орта буын актерлары - Ш. Айманов, Н. Жантурин, Ы. Ноғайбаев, К. Қожабеков, К. Кенжетаев, М. Бақтыгереев, кейінгі - А. Әшімов, Ә.Молдабеков сынды дарынды актерлар небір характердегі ерлер бейнесін экранда дүниеге әкелді.

Сол жылдары жарық көрген фильмдердегі актерлік өнерге сараптама жасай отырып, актер Асанәлі Әшімовтің фильмдерде сомдаған бейнелерінің ерекшілігі мен шеберліктерін жұмыстың көкейкестілігіне арқау еттік.

Қазақ киноөнеріне актерлік шеберлігі мен өнердегі өзіндік жолын шынайылыққа арқау еткен 1960-1970 жылдардағы жас буын өкілдерінің бірі, актер – Асанәлі Әшімұлы. Актер экрандағы алғашқы қадамын 1957 жылы орыс режиссері Е.Арон шығармашылығындағы «Ботагөз» фильміндегі Кенжетай бейнесімен бастаған. Актер шығармашылығы экраннан басталып, театр сахнасында да сан қырлы кейіпкерлер бейнесін сомдауда өз шеберлігімен дараланып, оған актер ойынындағы жан – жақтылық, сан амплуалығы әсер етті. Асанәлі Әшімұлының экрандағы кейіпкерлері алғашында – эпизодтық тұлғалар, қарапайым адамдар бейнесімен басталса, бертін келе тарихи, фольклорлық, әлеуметтік мәселелерді көтерген уақиғалардың бас кейіпкерлеріне көтерілді. Киелі өнерді өмірге, өмірді өнерге айналдырудан жалықпайтын, өз мамандығына деген шексіз махаббатпен берілген актер шығармашылығы, әлі де болса қанаты талмай, керісінше қатайған алып қырандай деген суреттемеге лайық.

Кинода сомдаған – Кенжетай, Ескендір, Тұрар, Бекежан, Қасымхан, Қаражал, кейінгі – Шыңғыс хан, Өмірбай, Ғалым сынды ірі бейнелері өз алдына бір белес. Бүгінгі ғылыми жұмысқа арқау болған тақырып бойынша – «Бір ауданда» (1960 жылы;), «Жол торабы» (1963 жылы;), «Атаманның ақыры» – Қасымхан (1970 ж, реж: Шәкен Айманов) «Тұлпардың ізі» – Тұрар (1964 жылы, реж: Мәжит Бегалин), «Қыз Жібек» – Бекежан, (1970 ж, реж: Сұлтан Қожықов), бейнелері талдауға негіз болып отыр.

1960 жылы шыққан «Бір ауданда» фильмінде Шәкен Айманов - Сабыр Баянов кейіпкерін, Асанәлі Әшімов жас хатшы Дүйсен Бектасов бейнесін сомдайды. Уақиғаның негізі «ескі мен жаңаның арасындағы тартысқа» - құрылған. Партияның ескі әрі үлкен хатшысы – Сабыр Баянов ашса – алақаны, жұмса жұдырығында партия ұйымын басқарады. Фильмнің негізгі арқауы – осы екі кісінің арасындағы, былайша айтқанда, ескі тәсілден ауытқи алмайтын, жаңалықты жаны жақсы көрмейтін ескішіл қарт басшы мен дүниеге жаңаша көзқараспен қарайтын, әрі келелі мәселені түпкілікті тиянақты, әрі жастық жігермен шешкісі келетін жаңашыл басшы арасындағы тартыс. Бұл жерде көп жылғы тәжірибе мен жастық ұшқырлықтан гөрі ұшқалақтық көп байқалатын екі мінез арасындағы қайшылықтар да байқалып отырады. Демек, екеуінде «мынау – жағымды, мынау – жағымсыз кейіпкер» деп екі қиырға шығарып тастауға болмайтын күрмеуі қиын күрделі бейнелер деуге болады. Екі кейіпкер бейнесінде де көп қырлы астар, сан –салалы адам жанының қыртыстары жатыр. Кейіпкер тағдыры жайлы Асанәлі Әшімұлы:

«Әрине, мен – жаңадан ғана өнер жолын қуып жүрген тәжірибесі аз актермін. Бұған дейін екі фильмге түскен шағын ролдерім болмаса, мұндай жауапты да басты кейіпкерді бейнелеу сынды қиын міндетті арқалап көрген жоқпын. Өзім ойнайтын жас хатшы бойындағы тәжірбиесіздік пен албырттық соны ойнап жүрген өз басымда да жетіп артылатын» - дейді сұхбатында[1,12].

Сол 1960 жылдардың басында қазақ киносына жаңа кейіпкерлерді сомдауда партнер болған Ш.Айманов пен А.Әшімовтің дуэті, келесі 1963 жылы түсірілген «Жол торабында» режиссер мен актер болып қайта жалғасын табады. Режиссер Ш.Айманов түсірген «Жол торабы» фильмінде Асанәлі Әшімов – Ескендір, Фарида Шәріпова – Ғалия кейіпкерімен ғашықтарды ойнайды. Қазақ киносында ішкі жандүние мен үнсіздік арқылы баяндалатын әйел тағдарларын сомдауда ерекшеленген актриса Фарида Шәріпованың шеберлігі мен партнерлік ойын тәсілдері, Ескендір мен Ғалия, Танабай мен Жауһаз болып қос ғашықтардың өмірлерін бірге суреттеген, студенттік кезден бір топта, бір ұстаздан дәріс алып, сахна мен экранда көлде қос аққудай қатар жүзген партнер, сахналас жұптар қазақ киносы мен театрында хас сұлу ғашықтардың алуан түрлі тағдырларын сомдады. Кезекті фильмде де актерлік дуэт өз жалғасын тапты.

«Тұлпардың ізіндегі» – Тұрар қарапайым малшының ұлы. Тұрар –
табиғаты тың, қоғамнан тыс кейіпкер, фильм атмосферасына сай тұлға. Кейіпкердің шешімді тұсы – сөзге ұяңдығы, қатыгездігінен әйел болмысын қабылдай алмай, өз табиғатымен арпалысуы. Экранда Тұрар – нағыз малшының бейнесін сипаттаған, оның тұлғасын көркейтуге фильм атмосферасындағы айдала, боран, қыс мезгіліндегі ызғар, суық актердің ішкі күйзелісі мен кейіпкерінің айтар ойын, болмысын ұстап тұрғандай. Аталмыш фильмдегі актерлік ансамбль жайында кинотану мамандығының түлегі Алманов Нұрбол дипломдық жұмысында:
«Тұлпардың ізі» – кейіпкерлер арасындағы қарым – қатынасын, іс – әрекетін көрсетеді. Ауылдан бөлек қойшы отбасында өтетін оқиға желісі, өз көрерменін кірпік қақтырмай, психологиялық көріністермен актерлердің шеберлігімен ұстап отырады. Айдалада жалғыз қалған мына төртеуі (әсіресе жастар Тұрар мен Жауһаз) үшін сезім, көңіл бөлу, жалғыздықты сездірмеу басты орынды алмай ма? Экранда жиналған төрт адам бір біріне ұқсамайды. Мұны Тұрар мен Жауһаз арасындағы қарым – қатынастан байқауға болады. Осыны айқындау үшін, режиссер фильмнің ырғағын жылдамдатпай, монтажды әдіске бағынбай, актерлік ойынға көңіл бөледі. Экранда Тұрарды А.Әшімов сомдаған. Фильмдегі төрт кейіпкердің ішіндегі ең өміріне риза, көңілі тоқ бейне осы Тұрар. Актердің шеберлігімен сомдалған тоқмейіл бейнеге жан бітіп, экранда өмір сүре бастайды. Ал, Фариданың Жауһазы керісінше, ол тек қарынының тоқтығымен көңілін тойдыра алмайды. Оған сезім керек, көтеріңкі көңіл керек, жұмсақтық қажет қыз [2, 27-28].

Көрерменнің көкейіне жағымсыз кейіпкер болып енген Тұрарды сомдауда актер анағұрлым биік талаптарды орындады. Себебі жағымсыз кейіпкерді сомдауда да үлкен сынақтардан тұрады. Осындай сынақтардан көптеген актерлар өте бермейді, оны тек актерлік негізі сан қырлы, өзінің мүмкіндігін жан – жақты көрсете алатын өнер иелері ғана сомдайды. Қарапайым ер бейнесінен кейін фольклорлық, тарихи детективтік сарындағы кейіпкерлер бейнесінің болмысын сомдауға актер бағыт алады, олар:

1970 жылдары жарық көрген – режиссер С. Қожықовтың «Қыз Жібек» фильмінде Бекежан, режиссер Шәкен Аймановтың «Атаманның ақыры» фильмінде Қасымхан бейнелерін қатар сомдаған актер А. Әшімұлы осы жылдары қазақ киноөнерінің кәсіби дамуына үлес қосқан дара тұлғаның бірі. Халық арасында ерекше қолдау тапқан – «Қыз Жібек» фильміндегі Бекежан бейнесі актердің биік шыңға жетудегі еңбегі. Ұлттық нақыштағы шебер суреттелген көркем бейне Бекежан – қазақ жігіттеріне үлгі бола алатындай дәрежедегі кейіпкер. Әр қоғамда, әр ортада бір Бекежан кездесіп отырады, өйткені махаббат үшін күрес, ақ пен қара секілді тартысқа толы тақырыптың кезеңдері өшпейді, олар ғұмырлық күреске құралатын тақырыптар. Осы бейнені көркемдеудегі актер – А. Әшімұлының Бекежанында адамға тән жаман-жақсы қасиеттердің бәрі бар. Бекежан – Асанәліге қалтқысыз сенесіз. Оған себеп өзін қапысыз ұстап, білектің күшін, найзаның ұшын намыс отымен шағылтып өскен ен даланың еркін ұлындай, асау қанын айнытпай ойнауы дәлел болады. Актерлік шеберлігін жоғарлату, қалыптасу барысында әр түрлі ойын ерекшелігімен дараланатын Асанәлі Әшімұлы – Бекежан арқылы өз өнерінің жаңаша қырын ашты. Бұған дейінгі өзге бейнелерімен салыстырғанда, Бекежан қай жағынан болса да, актерлік бағытын жан-жақтылығымен толықтыра түсті. Актер

ретінде Бекежан бейнесіне қосқан жаңалығының бірі – ерлігі мен батырлығын ұштастырып, көзді ойнату арқылы өзін батыр, әрі ғашық жігіттің бейнесінде шебер суреттеуінде жатыр.
«Иә, Асанәлінің актерлік құдіретінің бір қаруы – оның жанарында жатқан жанартауы! Жай жанартау емес, жүрек толы сезімнің сыртқа ақтарылған алауы, лапылдаған оты. Қым – қиғаш, алай – дүлей сезім өртінде жүретін, Жібек үшін басын тауға да, тасқа да ұрып жүретін Бекежан бейнесі қазақ кино тарихындағы классикалық бейне болып қала бермек!.»– деген жүрек жарды мақтауын орыс актері Олег Табаков шынайылықпен меңзеген [3,3].

Осы тұста, актер – бейне жасаушы деген пікірге қайта орала отырып, актер Асанәлі – Бекежан бейнесін жасауда қалай ерекшеленіп, дараланды. Яғни, бұл кейіпкердің ендігі бір қыры, фольклорлық бейненің көркемдік мінезі жайлы ойларға тоқталсақ. Тарақты Ақселеу, Бекежан бейнесін талдағанда:
«Фольклорлық біріңғай қара бояуға малынған Бекежан бейнесін Асанәлі далалық ноян деңгейінде тұлғалады. Асанәлінің Бекежаны көшпелілер болмысындағы фольклорлық қара бояуды ғана аршып қойған жоқ, сонымен бірге отаршылдық идеология жаққан қара күйенің астарында жарқыраған шындықтың бар екенін де танытты. Асанәлінің Бекежанынан кейінгі идеологиялық ішірткі мәңгүрттендірген ұрпақ өзінің өткен тарихына басқаша қарайтын болады. Міне, актерлік көп қырлылыққа қоса, суреткерлік даралықтың шапағаты дегеніміз осы» [4,5].

«Қыз Жібектегі» - Бекежан бейнесі жайлы араға 42 жыл салып берген сұхбатында актер Асанәлі Әшімов: «Мен Бекежаннан жүрегі бар, әдемі қызды беріліп сүйе білетін, елін қорғай алатын білегі бар, ойлы, мінезді дала рыцары бейнесін жасадым. Әзірге оның Қазақстандағы жалғыз қорғаушысы, адвокаты – менмін. Қорғаймын. Оны жағымсыз емес, керісінше, жағымды кейіпкер етіп, өмірге жақындатып көрсетуге тырыстым» [5,3] - деген.

Десекте, Бекежан бейнесі – қазақ киносында актер шеберлігін шынайы суреттеген кейіпкер тұлғасы. Асанәлі Әшімовтің өнер атты киелі салада орнын сезіндірген, әрі көрерменін табындырған хас тұлғасы. Осы тұста, актер – бейне жасаушы деген ұғымға сүйеніп айтар болсақ, Бекежан арқылы актер барлық қазақ жігіттерінің хас тұлғасын суреттеп берді.

Осы жылдары киноөнерінде шығармашылығын Бекежаннан бастап, Қасымханмен қатарласа жұмыс істеген актер – «Атаманның ақыры» атты фильмінің де биік дәрежеге жетуіне өз септігін тигізді. Бір күннің ішінде, яғни түске дейін –Бекежан, түстен кейін – Қасымхан болып ойнаған күндері де болғанын айтады. Актер үшін екі уақиғаны суреттейтін фильмде, екі түрлі шеберлікпен өзін қатар сынға алып, бір уақытта шыңдала түсуі тек актер шығармашылығын толықтырып отырды.

«Актер Асанәлі Әшімұлы сомдаған «Атаманның ақырындағы» чекист Қасымхан – характерлік логикасының табиғатымен, белгілі бір уақытқа дейінгі тас-түйін жұмбақтылығымен, сан қырлылығымен қызықтырады. Бас кейіпкер Қасымхан Шадияровтың алғашында шекарадан өтіп кету мақсаты, ол кімге қызмет етіп жүр деген мәселе біраз уақыт бойы жұмбақ күйінде қалады. Тіпті оны сатқын біреу ме, деп те ойлайсыз. Алайда ол өзіне міндеттелген жұмысты атқарушы [6,3]»

Кейіпкер тұлғасындағы шытырман оқиғаларға толы көріністерін актер – Асанәлі Әшімұлы барынша тереңнен суреттеуге тырысқан. Қасымхан – ержүрек барлаушы. Киноның жанры детективке құрылғандықтан актердің кейіпкері фильм басынан – аяғына дейін көз ілместен арпалысып өтеді. Күнделікті өмірі тек күреске құрылған.

«Байқай білсек, чекистердің өмірі де актерлық өнермен ұқсас. Мен чекистерді өз мамандықтары бойынша жоғары класты актер дер едім. Тапқырлықтары, әртүрлі қимыл-әрекеттері зор шеберлікті қажет етеді. Олардың осы қасиеттерінің өзі фильмге түскен актерді өсіреді. Осы фильмнің көп жерлері өзіме ұнайды» - деді сұхбатында [7,12].
Қасымхан бейнесі фильмдегі айтар ойды баяндайтын бас кейіпкер, сүйікті қаһарман. Қазан көтерілісі кезінде қазақтан шыққан ержүрек чекистің бүтін бейнесін жасауда актер асқан көріпкелдік пен шынайы ізденіспен ізденгенін фильм барысындағы кейіпкерінің өміріне сенген сезім арқылы қабылдадық.

Осы қаһарман бейнесін бар бедер-бәденімен толық ашқан ізденімпаз актердің шын шеберлігі экранда ешбір артық бояусыз назарыңызды біржола жаулап алады.

Асанәлі Әшімұлының кейіпкерді тек сомдап қана қоймай, оның ерекшеліктерінде барынша жан-жақты аша алғаны дәлел болады. Қасымханның қарапайым өмірінің өзі арпалыс, төзімділіктен тұрса, актер Асанәлі – экранда мықтылығын – айлалығымен, арпалысын – төзіммен ұштастыра суреттеуде актерлік ойын тәсілдердің негізіне сүйенеді, әрі актер өзіне

тапсырылған бейненің өмірін кешуде психологиялық дәлдікпен, табиғилыққа сүйене отырып орындап шықты. Рөл сомдаудағы актерлардың қай-қайсысының болмасын өздеріне лайықты алдына қойған арман, мақсаты болады. Актер сомдаған Бекежан мен Қасымхан бейнелері – Асанәлі Әшімұлының бар арман-мақсатының орындалғанының дәлелі іспетті. Себебі, екі бейнеде актердің атақ-дәрежесінің көтерілуіне, халыққа танылуына себепкер етті.

«Актер болсаң бірінші бол!- өнердегі кредом сол» - Асанәлі Әшімұлының өнердегі ұраны. Ұранына орайластырып сараптар болсақ, әрбір актер бас тұлғаларды сомдауды өзіне мақсат тұтса, кинода бірнеше бас кейіпкерлер болады, солардың арасынан өзін жеке қасиеттерімен даралайтын актерлар көп, соның басында Асанәлі Әшімұлы тұр. Оған дәлел, кинотанушы, сыншы Қ. Сиранов: «Атаманның ақыры» (реж, Ш.Айманов) атты фильмде актерлік ансамбль өте жоғары кәсіби дәрежеде таңдалған, алайда: «Фильмде ойнайтын актерлар ансамблі қандай? Н.Жантурин (Абылайханов), Б.Иванов (Иона), В.Стрежельчиктердің (Дутов) ойыны көрерменнің есінде қалатыны сөзсіз. Қасымхан Шадияровтың рөлін орындаған Асанәлі Әшімтің өнерін ерекше атап өткен жөн. Бұл бейне - А.Әшімовтің үлкен табысы. Ол өзіне тапсырылған ролді ойнап жүрген жоқ, сол қаһарманның өмірін бастан кешіп жүр. Актердің ойыны психологиялық дәлдікке және табиғилыққа толы, кейіпкердің жүріс-тұрысы, сөйлеу мәнері, көзқарасы актердің өз мамандығын толық меңгеріп, алдына қойған мақсаты, бар ынта-жігерімен орындап шыққанын көреміз. Асанәлі Әшімов авторлардың осы ролдің қам-қарекеті арқылы айтайын деген ойларын шеберлікпен жүзеге асырып қоймай, роль трактовкасына өз жанынан, өз ойынан көптеген жаңалық енгізіпті» - деген жоғары дәрежемен бағалаған. [8,32].

«Асанәлінің актер ретінде дарын тегеуріні көп қырлы. Ол қазақ киносы мен театрында эпикалық романтикадан бастап, эмпирикалық реализимге дейін, драмалық трагедиядан бастап, әлеуметтік сарказмге дейін тұлғалаған кейіпкерлердің тұтас галереясын жасаған актер» екенін, бағалауда актердің сан қырын, даралығына ерекше тоқталған Ақселеу Сейдімбековтің көзқарасы осындай болмақ [9,4].

Кино өнерінде шығармашылығын ерекше бағытта көркемдеген 1970 жылдар тұсында қатар дүниеге келген, «Қыз Жібек» - фильміндегі Бекежан мен «Атаманның ақырындағы» - Қасымхан бейнелері актердің кәсіби шеберлікке жеткенін, кейіпкерлерінің қазақ киносында «қолтаңбасы» болып қалды. А.Әшімовтің идеясымен осы тарихтың бүгінгі жалғасы ретінде «Сіз кімсіз, Ка мырза?» (2010 ж) атты фильм түсірілді. Басты рольде А. Әшімовтің өзі. Кино өнерінде кейіпкерлерінің тағдырын жалғастырушы актер ретінде де ерекшелігі бар. Актер бүгінгі күні де қазақ кино өнері үшін аянбай еңбек етіп келеді. Қалың қазақ көрермені сүйікті актерін көгілдір экраннан күтуден еш жалыққан емес.

Жоғарыда негізге алынған қазақ киносындағы актер – А.Әшімовтің сомдаған бейнелері, экрандағы Һәм шеберлігі фильмдерінің сәтті шығуымен тарих беттерінде қалды. Бүгінгі таңдағы әдебиет әлеміне әкелген жаңалығы актер әлімінің тағы бір жаңа қырын ашқандай. Актер әлемі хас шеберлігі мен таңғажайып туындылары арқылы мыңдаған көрермендері мен оқырмандарын рухани азықтандырып отыр.

Әдебиеттер:

1. Әшімов А. Кино және актер. Жаңа фильм журналы, 1978 жыл, №10.
2. Алманов. Н. Қазақ киносындағы кейіпкер бейнесі// дипломдық жұмысы 1997 жыл. Т. Жүргенов атындағы қазақ ұлттық Өнер академиясы.
3. Табаков. О. Ұшқан ұя// Ақжол газеті, 1997 ж, 14 маусым
4. Сейдімбеков. А. Тарихты тағылым еткен суреткер//Қазақ әдебиеті газеті, 1993 жыл, 12 ақпан.
5. Әшімов А. //Айқын газеті, №81 (1992) 5 мамыр 2012 жыл.
6. Смаилов. К. Фильм осылай туады, Алматы.:Өнер, 1981
7. Әшімов. А Ғұмыр – дария// Егемен Қазақстан, 1997 жыл, №8.
8. Сиранов Қ. Құбылып, өзгеруінде ешбір жасандылық сезілмейді// Қазақ әдебиеті, №13, 1967 ж.
9. Сейдімбеков. А. Фотоальбом Асанәлі

VII СЕКЦИЯ . VII .
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ETHNO-CULTURAL RESEARCHES AND FOLKLORE
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Akhmetbekova Dauresh

QUESTIONS OF FORMING OF ETNOKUL'TURNYKH KNOWLEDGES FOR STUDENTS ON THE EXAMPLE OF COURSE OF MUSIC HISTORY

Ахметбекова Д.

ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬКУЛЬТУРНЫХ ЗНАНИЙ У СТУДЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ КУРСА ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальной проблемой современного музыкального образовательного процесса является активное внедрение в него достижений науки. Введение в учебный процесс анализа лучших сочинений отечественной музыки позволяет студентам на ярких примерах усвоить специфику проявления национального.

Модель современного обучения, активно привлекающего процесс компьютеризации позволяет ускорить усвоение материала, благодаря возможности просмотра нескольких страниц, привлечения справочного материала из интернета, убыстряющего поиск информации что, в конечном счете, способствует подготовке высокопрофессиональных специалистов, необходимых республике, что позволяет Казахстану продвигаться вперед в области образования, идти в ногу со временем. Использование компьютерной технологии усиливает наглядность преподнесения материала, позволяет на лекциях демонстрировать материал премьер мировых и отечественных сочинений, прослушивать фрагменты на новых звуковых носителях, увидеть нотный материал.

Жизнь диктует необходимость подготовки специалистов с широким спектром знаний, владеющих как специальными, так и общепрофессиональными предметами. Реалии действительности требуют от учебных заведений подготовки специалиста, профессионала в своем поле деятельности, гражданина с четко выраженной социальной позицией, способного представлять национальное искусство на различных конкурсах, фестивалях, форумах, востребованного на рынке труда, знающего творчество классических мировых и отечественных композиторов.

В курсе историко-теоретических дисциплин, на занятиях по истории музыки в качестве иллюстрации теоретических положений лекций часто в качестве примера, позволяющего наиболее цельно представить образец из музыкальной литературы, приводятся образцы музыки малых форм и, в частности, романса.

Как известно, романс – один из активно развивающихся жанров современной музыки республики. Его становление приходится на 30-е годы XX века и связано с периодом формирования новой музыкальной культуры. Как известно, романс является одним из направлений академической музыки. Интерес к жанру, его быстрая ассимиляция в современном профессиональном творчестве была обусловлена. тем, что малые формы были типичны для казахской традиционной музыки. Они были близки менталитету национального художника, воспитанного на исконно казахских жанрах, сочинениях малой формы – песне и кюе [1, 3]. Также малые формы жанра позволяли композиторам быть мобильными в области образной сферы, средств музыкальной выразительности.

Основоположником жанра в Казахстане стал выдающийся казахский композитор М.Тулебаев, который создавая собственные сочинения в области романса сумел синтезировать элементы национальной музыки и жанровые особенности европейской музыки, при приоритете первых. В своих сочинениях, а особенно в "Тос, мені тос", "Кестелі орамал" он сумел ярко обозначить национальную специфику, высветив мелодические, ритмические, ладо-функциональные, формообразующие особенности, свойственные казахской музыке.

К первому периоду развития жанра относятся произведения композиторов Л.Хамиди и К.Мусина, которые также относятся к плеяде пионеров жанра. Тенденции, намеченные в творчестве М.Тулебаева, нашли свое подтверждение в сочинениях этих композиторов.

Уже в первый период развития жанра наметилась характерная для тенденция - передачи тончайших градаций лирических эмоций, состояния человеческой души, нюансов поэтического текста. Также композиторов привлекали в большей степени темы философского содержания,

отражение лирико-психологического состояния человека. Всё это требовало от авторов, идя вслед за поэтом, углубления показа внутреннего мира человека.

Как известно, жанр лирической песни в Казахстане является одним из древних пластов традиционной музыки. А темы философского плана – композитор и его время, роль искусства в творчестве акына и жизни народа и другие были всегда в центральными для творчества казахских акынов. Соответственно традициям народного искусства современные романсы выдержаны также в светлой эмоциональной сфере, они спокойного характера, без подчеркивания интонаций трагичности. Сочинения первого периода написаны на стыке жанра песни и романса, при главенстве песенных интонаций. Стихосложение произведений опирается на размеры, характерные для традиционной музыки. Это - 11-сложный размер, «қара өлен» с группировкой слогоразделов 3+4+4, 4+3+4. Гармония сочинений выдержана в рамках функциональной системы, аккордика опирается на интервалы, свойственные казахской инструментальной музыке (ч4, ч5). Для ладовой основы свойственна опора на лады, используемые в традиционной музыке: эолийский, ионийский, миксолидийский, дорийский, фригийский.

Так, подтверждением сказанному могут служить сочинения Л.Хамиди. Действительно уже его первые романсы созданы на стыке двух жанров – песни и романса. Одним из его первых сочинений композитора стал “Романс” на стихи М.Джалиля 1930 года, написанный им еще до приезда в Казахстан. Из сочинений казахстанского периода в творчестве композитора, в истории жанра особое место принадлежит блестящей, виртуозной песне-романсу "Бул-бул". Как пишет музыковед Н.Кетегенова «лучшими исполнительницами этого сочинения стали выдающиеся певицы, мастера сольного пения, народные артистки СССР и Казахстана Куляш Байсейтова и Бибигуль Тулегенова, таланты которых немало способствовали огромному триумфу произведения»[2, 181-191].

«Бұлбұл» написана на стихи Н.Баймухамедова. Для поэтического текста характерен параллелизм человеческих чувств и природы. Так, блестящие трели соловья ассоциируются с чувством любви, что господствует в душе человека. Характер романса светлый, несмотря на минорный лад. Его мелодия движется ритмически плавно, волнообразно, даже при смене метра. Композитор в создании произведения опирался на куплетную форму. Открывается сочинение инструментальным вступлением на тематическом материале припева.

Эти эмоции прорываются в октавном скачке кульминационной зоны запева на звуках тонической терции (as), трактуемой затем как прима As-dur”а. Успеху произведения во многом способствовала яркий мелодизм романса, переливающийся в рамках параллельных тональностей f-moll и As-dur. Для мелодии характерна широта дыхания, постоянное восхождение все расширяющейся в диапазоне мелодии, вплоть до малой децимы (м10), которое передает наполненность чувств переполняющейся человека радости восприятия жизни и любви. Эти эмоции прорываются в октавном кульминационном скачке в конце запева на звуках тонической терции (as), трактуемой затем как прима As-dur’ а.

В основе поэтического текста романса лежит 11-сложный размер с традиционными слогоразделами 3+4+4, отделяемыми друг от друга остановками на половинных звуках. Мелодия сочинения утвердительна и движется по аккордовым звукам. Мелодическую линию характеризует не только широта дыхания мелодии, а и сочетание свободной речитации с виртуозностью вокальной фактуры запева. Смена метра с 2/4 на 6/8 также способствует большей закругленности фраз при окончании запева. Форма запева - двухчастная. Ее можно представить в виде:

1 период		2 период	
A	B	C	D
4 такта	4 такта	4 такта	4 такта
f-moll	As-dur	f-moll	As-dur

Припев сочинения - легкий, стремительный, пластичный, контрастен запеву. Он имитирует трели соловья. Масштабно он уравновешивает запев. Припев выдержан в вариантно-повторенной двухчастной форме, где первый период – повторного строения, а второй – неповторного. Схематично он выглядит:

1 период		2 период	
a	a1	B	c

4 такта	4 такта	4 такта	4 такта

Гармония сочинения достаточна проста. Фортепианный аккомпанемент гомофонно-гармонического склада с добавлением октавной дублировки вокальной партии.

Второе сочинение казахстанского периода в творчестве композитора - «Романс». Он написан на стихи выдающегося казахского писателя и поэта Ильяса Есенберлина и посвящен образу любимой девушки и чувств к ней. Любовно-лирический характер романса раскрыт через музыку напевного и в то же время достаточно спокойного характера. В основе поэтической строчки лежит 11-сложный размер с традиционной еще с времени древних народных песен группировкой 3+4+4. Форма романса - трехчастная с динамизированной репризой.

Открывается романс октавными гаммообразными пассажами в стиле общих форм движения, которые подводят к гомофонно-гармоническому аккомпанементу, создающему образ пространственности звучания степи.

Верхний голос сопровождения движется параллельными квартами и терциями, усиливающими данный эффект, а басовая партия представляет собой, разложенные по клавиатуре звуки аккордов.

Мелодия первого раздела - воодушевленная, светлая, веселая. Она выдержана в тональности F-dur. Форма этого раздела – период повторного строения. Причем первое предложение также состоит из двух фраз повторного строения. Второе предложение, начавшись с варианта тематизма первого предложения, далее перерастает в раздел развивающегося плана.

1 предложение		2 предложение	
A	A1	A2	B
3 такта	4 такта	3 такта	4 такта

Середина романса - контрастна, по характеру она более решительная и полна надежды. Мелодия этого раздела звучит в маршевом ритме, в одноименной тональности f-moll. Форма середина - двухчастна, она состоит из двух периодов повторного строения, где каждое предложение - развивающего плана. Первое предложение первого периода звучит на фоне тонического органного пункта, второе - акцентирует звуки аккордов доминанты, тоники и второй пониженной ступени. Начало второго периода тематически близко второму предложению первого периода, это - его вариант.

Форма второй части – период единого строения, где конец с акцентированием протянутого звука квинты на аккордах доминантовой группы приближается функционально предъикту и готовит появление репризы.

Реприза романса динамизирована в сравнении с первой частью. Здесь четче очерчен гомофонно-гармонический склад. Мелодия дублируется в октаву. Репризу можно представить следующим образом:

1 период		2 предложение	
a	в	в1	с
5 тактов	6 тактов	7 тактов	6 тактов

К плеяде основоположников жанра относятся сочинения К.Мусина. Одним из первых песен-романсов композитора было сочинение «Сағыну», написанное на стихи С.Сейфуллина в 1959 году. Его более поздняя версия 1961 года названа «Көз алдымда» и ее основу составили стихи Х.Утегалиевой. Его As-dur'ная мелодия лирического, напевного характера движется плавно, неторопливо. Мелодия произведения звучит в As ионийском и миксолидийском. Поэтический текст романса изложен 11-сложным стихотворным размером со слогоразделами 3+4+4. Форма сочинения – куплетная с расширением конце, на материале припева. Именно в этом разделе происходит модуляция в Des-dur, а к концу в As-dur. Ритм мелодии поддерживает фортепианное сопровождение. Аккомпанемент представлен в виде разложенных аккордов и покачивающейся на их фоне мелодии. Широкие ходы на интервалы квинты, октавы в фортепианном сопровождении способствуют созданию ощущения пространства, вызывают иллюзию движения волн моря, чему способствует также размер 6/8.

Романс «Шолпан» был создан композитором в 1960 году на стихи Б.Аманшина. В основе его cis-moll'ной мелодии лежит 11-сложная поэтическая строка с группировкой слогоразделов: 3+4+4. Поэтический текст романса рассказывает о любви молодого человека к девушке, к которой он испытывает нежные чувства еще с детства. Произведение К.Мусина лирического характера, здесь музыка гармонирует с поэтическим текстом, раскрывая его настроение. Композитор выбрал для романса куплетную форму. В основе запева - плавная по ритму мелодия с поступенным движением в трехдольном метре. Структура мелодии складывается в два предложения, с членением мотива по 6+6 тактов. В припеве музыка драматизируется, насыщается триольным движением, проскальзывают интонации запева. В кульминации, которая приходится на припев, мелодия приобретает широту дыхания, а пунктирный ритм в октавном скачке усиливает ее размашистость. Динамически романс достаточно однороден. Нет резких эмоциональных всплесков. Он не контрастен. Партия фортепианного сопровождения подчеркивает плавность развития. Мелодия вокальной партии дублируется верхним голосом, а гармоническое заполнение основано на гармонических фигурациях и оно функционально достаточно простое.

Романс «Жалгыз жарым сен едім» на стихи М.Алимкулова 1960 года, в целом, интонационно почти идентичен романсу «Сағыныш». Отличает его лишь некоторые изменения в партии аккомпанемента и в мелодике. Так, в начальном разделе Andante партия средних голосов сопровождения звучит выше и, зачастую, дублирует мелодическую линию. В этом разделе нет постоянного пунктирного ритма как ранее в вокальной партии, отчего она звучит более спокойно и на первый план выходят ее лирические качества. В отличие от романса «Сағыныш» раздел «Agitato» звучит в темпе «Moderato». Он также кульминационного плана, но более эмоционально открытый и насыщенный фактурно. Здесь фортепианное сопровождение не дублирует мелодию как в романсе «Сағыныш», а представляет собой яркий мелодический подголосок по типу дуэтного проведения мелодии в сексту.

Романс «Сағыныш» создан на стихи поэтессы Х.Утегалиевой в 1966 году. Интонационно, как уже указывалось, он близок романсу «Жалғыз жарым сен едің», созданному шестью годами раньше. Характер произведения и его основной образ выдержан в лирическом ключе. В основе романса лежит es-moll'ная плавная, поступенно движущаяся кантиленная мелодия с опорой на звуки тонического трезвучия. Одновременно при общей лиричности развития романса пунктирный ритм придает его мелодии черты большей утвердительности, решительности. Сочинение выдержано в 2-хчастной форме с дополнением. Основу поэтической строчки двух периодов составляет поэтическая строка 11-сложного размера с делением на слогоразделы-бунаки 3+4+4.

Первый раздел романса это - период неповторной структуры. Он завершается кадансами на несовершенной тонике. Второй период в темпе «Agitato» представляет собой развитие предыдущего интонационного материала в виде периода единой структуры. Этот раздел суммирует, подводит итог развитию первого периода. Структурно романс можно представить в виде следующей схемы: ABC. Именно на этот раздел приходится кульминация романса, мелодия звучит как бы в ритмическом увеличении, размер сменяется с 2/4 на 6/8. Неизменное поступенное восходящее движение прорывается здесь скачками на интервалы б.6, ч.5, м.7. Диапазон мелодии расширяется до октавы. В конце романса звучит дополнение утверждающего характера, акцентирующее слова: «Қолдан келген, әнін шашу». Романс заканчивается звуками верхней тоники. Это черты нового, принесенного влиянием европейской песенности. Напомним, для традиционной казахской песни типично окончание, ниспадающее к нижней тонике. Фортепианное сопровождение полностью ориентировано на вокальную партию. Оно ритмически повторяет мелодию и фактурно делится на мелодию и сопровождение аккордового склада. Гармонии аккомпанемента достаточно проста, это - звуки t, s, dVII7, T, D, D7.

Романс «Ақын ел жүрегінде» К.Мусина написан на стихи С.Мауленова. Он задумчивого, лирического характера, философичен. В нем есть элементы некоторой трагической обреченности. Поэтический текст романса основан на 11- сложном размере с делением на слогоразделы 3+4+4 и 7-сложник (4+3). Романс изложен в виде двухчастной формы, где первая и вторая части состоят из двух периодов и они интонационно близки, родственны. Открывает романс вступление, тематизм, которого связан с запевом. В основе этого раздела формы лежит неконтрастная, ритмически плавная, с поступенным движением, волнообразная широкого дыхания мелодия в диапазоне дуодецимы. Фортепианное

сопровождение полностью дублирует мелодию. Оно представлено в виде гармонических фигураций. Функционально гармония романса достаточна проста. Здесь более интенсивно тональное развитие. Так, выделяется отклонение в сторону мажорной VII ступени и в тональность субдоминанты.

Таким образом, романсы Л.Хамиди, К.Мусина, как и М. Тулебаева создавались, главным образом, на стыке жанров песни и романса. Для них характерен песенный тематизм, но свойственно более интенсивное развитие, характерное для романсовых сочинений. О доминировании песенных черт в романсах первого периода свидетельствует характерная для песенного стиха интонационная завершенность строф, являющаяся звуковым выражением их смысловой и синтаксической завершенности, а также параллелизм акцентно-мелодической структуры. Интонационная композиция такого стиха образуется из повторений (с незначительными изменениями) одной интонационной модели (строфы), имеющей симметричную внутреннюю структуру и небольшой масштаб, позволяющий легко охватить ее слухом и непосредственным ритмическим чувством.

Первые романсы казахских композиторов, написанные на стыке жанров: песни и романса опирались на функционально-гармоническую последовательность, как правило, тонально замкнутую, четко организованную ритмически. Краткий, но вместе с тем полный показ тональности в процессе смены функций образовывал малую форму – период или простую двухчастную форму, масштабом и внутренней структурой соответствующую интонационно замкнутой и внутренне симметричной строфе песенного стиха. Вокальная мелодия “впитывающая” в себя подобную гармоническую основу, будучи исполненной без сопровождения, сохраняет четкость композиционной структуры (а это важнейшее качество песенной мелодии). Музыкальная форма, ориентированная на строфу – интонационную единицу песенного стиха, как и сама строфа, невелика по размеру, охватывалась непосредственным ритмическим чувством. Характерной особенностью такой формы является тонально-динамическая сконцентрированность: постоянное ощущение тоники и соотнесение с ней остальных созвучий, невозможность далекого или слишком длительного ухода в отклонении или модуляции. Каждому отклонению отведено строго определенное время, не позволяющее аккорду выделиться в качестве самостоятельной тональной краски. Отсюда предельная обобщенность средств песенной формы. Подчеркнем, что средства, индивидуализирующие звучание, фонически активные, способствовали наоборот выделению частностей, нанося ущерб целому.

Литература:

1. Досаева А. Казахская фортепианная музыка. А., 1978.
2. Кетегенова Н. Композитор Л.Хамиди //Жизнь и творчество. А, Онер, 2006.

Dukembay Gulzhanat
Dukenbay Nazimbek

SONG’S TRADITIONS OF KAZAKH PEOPLE
(PREPARATION OF KAZAKH AND RUSSIAN-ENGLISH MUSICAL EXPLANATORY DICTIONARY)

Дукембай Г.Н.
Дукенбай Н.С.

ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА
(О ПОДГОТОВКЕ КАЗАХСКО-РУССКО-АНГЛИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТОЛКОВОГО СЛОВАРЯ)

В эпоху нарастания глобализации, межэтнических, межличностных и межкультурных контактов одной их основных целей образовательного пространства является формирование поликультурной личности, способной к эффективной жизнедеятельности в многонациональной и поликультурной среде, обладающего чувством понимания и уважения других культур, умением жить в мире и согласии с людьми разных национальностей, рас, вероисповеданий.

В своем Послании «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства» Президент Республики Казахстан - Лидер нации Нурсултан Назарбаев подчеркнул: «Мир переживает острый мировоззренческий и ценностный кризис … Нам следует оберегать нашу национальную культуру и традиции во всем их многообразии и величии, собирать по крупицам наше культурное достояние» [1]. Поэтому одной из сторон

формирования поликультурной личности является повышения уровня образованности и культуры данной личности, что включает в себя нравственное и духовное воспитание.

«Традиции и культура – это генетический код нации» [1]. Духовное богатство казахов находит свое отражение в музыке, заставляющей быстрее биться наши сердца в минуты радости, поддерживающая в жизненных невзгодах, дающая нам силу, – так испокон веков определяли прекрасный мир многочисленных видов традиционной музыки казахского народа.

В понятие традиционная музыка казахского народа, берущая начало у древних истоков истории, входят песенные традиции казахского народа и казахская народная инструментальная музыка.

По инициативе Главы государства в Республике Казахстан воплощается в жизнь программа, направленная на воссоздание и развитие истории культуры Казахстана и духовного богатства казахского народа «Мәдени мұра», актуальность которой видна и сегодня, также начата реализация Национального культурного проекта «Триединство языков». «Казахстан должен восприниматься во всем мире как высокообразованная страна, население которой пользуется тремя языками. Это: казахский язык – государственный язык, русский язык – как язык межнационального общения и английский язык – язык успешной интеграции в глобальную экономику», – сказал Президент.

Для реализации этих идей государством запланировано финансовое обеспечение, востановление и строительство исторических памятников, исследование и сохранение исторических начал духовного богатства казахского народа, разработка и издание печатных материалов, в том числе учебно-методической литературы, книг, пособии и др.

Все это стало предпосылкой для создания казахско-русско-английского музыкального толкового словаря «Песенные традиции казахского народа», қазақша–орысша-ағылшынша музыкалық түсіндірмелік сөздік «Қазақ халқының әншілік дәстүрі», Kazakh and russian-english musical explanatory dictionary «Song's traditions of Kazakh people».

Создание тематических словарей является необходимым и актуальным вкладом в развитие лексикографической науки и одновременно практическим достижением в определенной области знания, в частности музыкального искусства.

Сегодня имеется достаточное количество музыкальных энциклопедических словарей, музыкально-дидактический терминологический толковый словарь М.М. Бурунчи (2000 г.) [2], русско-казахский толковый словарь по культурологии (2002 г.) [3] и другие. Однако создание тематического толкового словаря на трех языках является новым в области музыкального искусства, а именно в области традиционного песенного искусства казахского народа.

При работе и подготовке словаря авторы данной статьи использовали книгу «Традиционная музыка казахского народа» (1 часть – «Песенные традиции казахского народа»), авторами которой являются Т.Жумалиева, Д.Ахметбекова, Б.Искакова, А.Карамендина, З.Коспакова [4].

Целью данного словаря является формирование понятия о казахской народной традиционной музыке, в том числе о песенных традициях казахского народа, что позволит привлечь внимание к данной области искусства, сформировать художественно-эстетическое мировоззрение народа, в том числе и молодого поколения. Словарь поможет русскоязычному читателю и иностранцам понять и узнать ближе данную область искусства, песенные традиции казахского народа». Словарь предполагает перевод музыкальных терминов и понятий на русский и английский языки, что делает его актуальным и отвечающим современным тенденциям в области образования, развития искусства и культуры.

Впервые в рамках словаря будут даны слова, названия и наименования в области традиционной казахской музыки, их толкования, а также их русские и английские переводы.

Предполагается всесторонне рассмотреть представителей песенной традиции казахского народа, жанры, региональные школы, методы и приемы, мастерство, творческие произведения и направления, основы исполнительского искусства. Даны сведения по исследованию песенной культуры, истории возникновения, быта и традиции в обшественной жизни казахского народа, по познанию ее основ, исполнению песе, строению устного творчества, методики исполнения и вопроизведения музыки, тем самым вносится вклад в освещение и изучение традиционной песни казахского народа. Приводятся названия жанров песен и напевов, имена казахских талантливых акынов, певцов, которые составляют золотой фонд национальной традиционной культуры казахского народа [5].

Словарь содержит этнокультурную лексику, соответствующая тематике словаря. Это позволит дать определенные представления о языковой картине мира казахского народа, раскрыть совокупность представлений о духовном и культурном мире, заключённых в значении разных слов и выражений казахского языка. Так, например:

Жырау – қазақ дәстүрлі поэзиясының басты өкілі, топ алдында сөз сөйлеуші, қобыз, домбырамен сүйемелдеп, жыр шығарушы ерен тұлға, хан мен билердің өкілі, хан ордасындағы халық жыршысы.

Жырау (слагатели, сказители, древнейший тип акынов) – главные представители казахской традиционной поэзии, выступающие перед публикой, аккомпонирующие кобызом, домброй. Особая личность сказителя, представитель ханов и султанов. Народный сказитель в ставки ханов.

Zhyrau (storytellers, the oldest type of «akyns») - the main representatives of the Kazakh traditional poetry, performing in public, accompanied by kobyz and dombra. Particular person narrator, a representative of the khans and sultans, the national storyteller in the rate of Khans.

Жыршы – жырды орындаушы. Ертеде ханның кеңесшісі, халықтың аруақтармен байланысын қамтамасыз ететін болашақты болжап айтушы. Өзінің шығармашылық ісінде этностың жоғары рухани және әлеуметтік тәжірибесін негізге алады.

Жыршы – исполнители эпических поэм. Жыршы были советниками ханов, предсказателями будущего, обеспечивающими связь народа с духами предков. Концентрировали в своей творческой деятельности высший духовный и социальный опыт этноса.

Zhyrshy - the performers of epic poems. Zhyrshy were Khan’s advisors and predictors of the future, provided communications between the spirits of the ancestors and the people. They concentrated in their creative activity the superior spiritual and social experience of the ethnic group.

Толғау – лирика, толғаныс, ойлау, ойланып-толғану, табиғат құбылысына көзқарас білдіру, көлемі жағынан ұзақ және оның белгілі авторлары болады. Лирикалық жанр, ауыр қаза туралы ән, патриоттық-қаһармандық, дидактикалық нақыл сөз. Толғау түрлі речитативті мақам, қайырмасымен қосылған бір бөлімді форма, басқа әндер әуенінде кездесітін дауыс ырғақтары (хроматизм, шабыс).

Толгау – лирика, стихотворение-размышление, думы. Лирический жанр, песня об утратах и песня-завещание, имеющая назидательно-дидактическое, героико-патриотическое значение. Толгау имеет разные виды речитативных мелодий, в целом мелодии толгау составляют одночастную куплетную форму с припевным добавлением, с интонациями, встречающимися в мелодиях песен других жанров (хроматизмы, скачки).

Tolgau - lyrics, poems-reflections, thoughts. The lyric genre, a song about loss and song-wills, having edifying-didactic, heroic-patriotic significance. Tolgau has different types of recitative melodies, tunes and in general tolgau are single-movement couplet with refrain addition, with intonations occurring in the song’s melodies from other genres (chromaticisms, jumps).

Жыр – жанрлар (терме, толғау, арнау, хат) жүйесі енетін эпикалық дәстүр. Этностың өнегелі құндылығының барлық жүйесін нақтылайтын жоғары тәрбиелі толғауды сипаттайды. Драмалы түрде толыққанды, экспрессивті, нағыз шешендік сөзбен көрінетін дәстүрлі мәдениет құбылысы.

Жыр – эпическая традиция, включающая систему жанров (терме, толгау, арнау, хат). Характеризуется высоким этическим напряжением, конкретизирующее всю систему нравственных ценностей этноса. Явление традиционной культуры, представляющее драматически насыщенную, экспрессивную, ораторскую по своей природе речь.

Zhyr - epic tradition, including a system of genres (terme, tolgau, arnau, khat). Characterized by high ethical tension that elaborates on the entire system of moral values of the ethnic group. The phenomenon of the traditional culture, which represents a dramatically rich and naturally expressive speech of the speaker.

Шешендік – адамның өз ойын әсерлі, мәнерлі, әсем жеткізе білу қаблеті.

Красноречие – способность эмоционально, выразительно, красиво излогать свои мысли.

Oratory – the ability to state thoughts emotionally, expressively and fairly.

Қоштасу – қоштасу әні. 1) ұзатылып бара жатқанда – қыз; 2) жақын туыстарымен, халқымен қоштасқанда – жекелеген авторлар мен бүкіл ел; 3) қайтыс болар алдында сал-серілер мен ақындар (Әсет, Естай, Біржандардың қоштасу әндері) шығарып орындағын.

Коштасу *(прощаться)* – песня прощания. Создаются и исполняются: 1) невестой – в свадебном обряде; 2) народом, отдельными авторами – при расставании с близкими, родиной; 3) сал, сере, акынами – перед смертью («лебединые» песни Асета, Естая, Биржана)

Koshtasu (to tell goodbye) – parting song. Created and performed: 1) by bride – at wedding; 2) by folk and individual writers – at parting ceremony; 3) by akyns – before death (swan's songs by Aset, Estay, Birshan).

Арнау – қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі лирикалық суырып салмалылық. Жақын адамдар (ана, дос, сүйікті), отан құрметіне шығарылады. Әндік, өлеңдік, аспапты түрде құрылады.

Арнау (посвящение) – лирическая импровизация в традиционной культуре казахов. Слагается в честь близких людей (матери, друга, любимой), родины. Создается в песенной, поэтической, инструментальной версиях.

Arnau (dedication) – a lyrical improvisation in the Kazakh traditional art. Composed in honor of close people (mother, friend) or motherland. Created in singing, poetical and instrumental versions.

Включение национально-специфической лексики позволит ближе познакомить и расширить знания о мировосприятии и мироощущениях казахского народа в традиционной песенной культуре.

Строение словаря предполагает тематическое и алфавитное распределение лексики. Это даст читателю проследить исторические этапы, жанры, быт и творчество в традиционной песне.К словарю предусмотрено приложение, включающее профессиональную лексику для исследователей данной темы.

Таким образом, издание казахско-русско-английского музыкального толкового словаря «Песенные традиции казахского народа», предназначенного для студентов высших учебных заведений, магистрантов, преподавателей и для всех желающих глубоко изучить, познать традиционную музыку казахского народа, в том числе песенные традиции казахского народа, внесет определенный вклад в музыкальное, песенное искусство казахского народа.

Литература:

1. Послание Президента Республики Казахстан - Лидера нации Нурсултана Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050»: новый политический курс состоявшегося государства» от 14.12.2012

2. Бурунчи М.М. Музыкалық-дидактикалық терминдердің түсіндірме сөздігі. - Алматы, 2000. 52 б.

3. Орысша–қазақша түсіндірме сөздік. Мәдениеттану. - Павлодар 2002. 112 б.

4. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Т.Жұмалиева, Д.Ахметбекова, Б.Ысқақов, Ә.Қарамендина, З.Қоспақов. - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, 2005

5. История казахской музыки//Традиционная музыка казахского народа (песенная и инструментальная) I том. – Алматы.:Ғылым,2000. 426 с..

Esenyazova Aina

ETHNO-CULTURAL SPECIFICITY – AS A KEY PROBLEM OF LITERARY TRANSLATION

Есенязова А.К.

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА – КАК КЛЮЧЕВАЯ ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Этот эпиграф, пожалуй, лучше всего свидетельствует о том, что проблема критики перевода уходит могучими корнями глубоко в прошлое. Вероятно, в то самое время, когда переводы стали фиксировать письменно и у людей появилась возможность неоднократно сравнивать тексты на разных языках.

Переводчик проводит не менее серьезную работу, чем автор.

Перевод читается отлично, если не знать, что в переводе регулярно выпадают эпитеты, уточнения и разные вставные конструкции.

Перевод кажется очень хорошим уже при первом прочтении, но выглядит еще лучше после сопоставления его с оригиналом. Прежде всего, в переводе удачно должна передаваться полифоническая структура произведения, сложный и разнообразный ритм его отдельных фрагментов. Отдельным достоинством перевода является точная и бережная передача в переводе этнокультурных и конфессиональных реалий, связанных с религией и языком.

Трансформация национальных языковых реалий решает вопрос передачи исторического и культурного своеобразия информации, заложенной в тексте оригинала на иной язык.

В последнее время, когда интенсивно развиваются отношения национальных сообществ, принадлежащих к разным культурам, особое значение приобрела проблема взаимосвязи языка и культуры. Межязыковые контакты требуют, чтобы язык изучали параллельно с национально-культурной спецификой народа – носителя языка. Выделение национально-культурного компонента в лексике художественного текста в плане отражения в нем национально-культурных особенностей общественной и духовной жизни народа.

Довольно слабо изучены трудности перевода, возникающие по причине различий в национально-специфичных стереотипах этносов и различий языковой и концептуальной картин мира.

Объектом исследования являются языковые преобразования в переводе художественной литературы.Предметом исследования служит межязыковая передача национально-культурных особенностей казахского языка в художественных текстах.

Текст, созданный в условиях одной национальной культуры, содержит определенную степень культурологического содержания, узнаваемого носителями данной культуры. Как в культуре, так и в языке каждого народа присутствует универсальное и национально-специфическое.

До недавнего времени рассмотрение национально-культурной специфики языка обычно происходило при сопоставлении двух разных языков.

В процессе перевода переводчик в целом стремится использовать языковые соответствия. Однако, отсутствие последних в переводном языке, наряду с ограничениями, которые предписывают норма переводного языка и контекст, являются причиной использования переводчиком различных переводческих преобразований (трансформаций), которые должны по возможности точно передать текст оригинала, не исказив при этом содержательной стороны произведения.

Эта типология легла в основу многих классификаций переводческих трансформаций, построением которых занимались как отечественные, так и зарубежные ученые.

Анализ имеющихся на сегодняшний день отечественных и зарубежных научных исследований в данной области переводоведения показывает, что появление этих терминов связано с более или менее четким разделением двух сфер: сферы речевых произведений и соотношения между ними (перевод как результат) и сферы условий коммуникации речевой ситуации коммуникативного акта в целом (перевод как прогресс).

Проведенный анализ показал, что в рассмотренных художественных текстах преобладают этнографические реалии, в частности реалии быта, меньше всего встречаются рекламные реалии.

Обращение писателя к специфическим реалиям имеет важное значение не только для автора, но и для читателя, поскольку они несут ценную информацию о культуре и жизни народа.

Также очень важно использование автором наряду со специфическими реалиями и общенародные слова – реалии, и те, и другие в равной степени служат для создания национально-культурного фона произведения.

Слова-реалии имеют большое значение в тексте художественных произведений. Приметы времени, быта, места, которые выражаются в словах-реалиях, дают более полное представление о действии в повестях и романе, позволяют дать соответствующий языковой портрет персонажа и правильно оценить поступки действующих лиц. Вместе с тем, они способствуют более полному воплощению идеи писателя, что необходимо учитывать при переводе этих произведений.

Способ перевода лингвоспецифических структур на другие языки во многом зависит от установки переводчика, выбора им той или иной стратегии.

Анализ различных переводов произведений показал, что с достаточной степенью уверенности можно говорить лишь о двух противостоящих друг-другу стратегиях: это либо

- техника перевода, ориентированная на максимально-адекватную передачу смысла (так называемая стратегия смысла) и

- техника перевода, ориентированная на передачу особенной формы (стратегия формы).

Переводчик, следующий принципам стратегии смысла, сознательно устраняет все препятствия на пути понимания текста и жертвует, таким образом, теми особенностями его формы, которые могут вызвать затруднение понимания. Это означает, что в переводе такого типа не сохраняется никаких индивидуальных языковых особенностей оригинала.

Все, что оказывается переводимым в рамках действующих норм без ущерба для понимания мысли автора, сохраняется в переводе. В переводе такого типа малопонятные места (как и места, тормозящие восприятие содержания) сознательно устраняются.

Наименее распространенный тип передачи реалий в переводах – это трансформационный перевод.

С помощью этого приема обычно передаются этнографические реалии.При данном виде перевода происходит упрощение всей конструкции предложения, ее синтаксической структуры. Единицы сленга передают определенные биты информации, присущей им, в том числе и культурной, тем самым еще раз подтверждая уже известный тезис о тесной связи языка и культуры. Эта связь и переплетение инкорпорированы в слове языка, его семантике, графике и фонетике. Культура, культурная информация незримо присутствует за системой значений экспрессивных лексических единиц. Художественные переводные произведения занимали значительное место в литературе, являясь одним из основных источников духовного, культурного развития общества. Именно с помощью переводов закладывались основные взаимосвязи национальных литератур.

Начало 50-х годов прошлого века явилось знаменательным моментом в истории художественного перевода. Накопленный опыт и рост профессионального уровня переводчиков привели к возникновению школы художественного перевода.

Появление высококачественных переводов обуславливало становление и развитие новых литературных жанров, совершенствовало мастерство писателей, повышало уровень художественного эстетического вкуса, культуры читателей, укрепляло традиции переводческого искусства и формировало молодое поколение профессиональных переводов.

Одной из тенденций этого периода, показывающей рост профессионального уровня переводческого мастерства, явилось стремление перевести произведение непосредственно с оригинала до этого, если не учитывать перевод некоторых тюркоязычных произведений, все переводы осуществлялись посредством русского языка, когда на первом месте была ознакомительная функция перевода, а художественно-эстетическая, идейно-содержательная сторона переводимого произведения оценивалась условно. Далее было обращено большое внимание к древним литературным памятникам народов Востока. Это, в основном, легенды, сказки, притчи и повествования в прозаической и стихотворной формах, прославляющие высокие морально-нравственные качества человека, безупречное поведение и романтическая любовь, окрашенные религиозной назидательностью.

Изданные на древнетюркском языке (чагатайском) арабским алфавитом, эти литературные памятники были доступны грамотным имамам и муллам и передавались из уст в уста для усиления влияния ислама среди простого народа, но при советской власти, в связи со всеобщим переходом на русский алфавит, они были забыты.

Процессы перестройки, экономической реформы и демократизации общества привели к затяжному кризису всех сфер жизни. Становление и обособление науки о переводе происходило в процессе расширяющегося интеграционного поиска гуманитарного знания как такового, открывающего новые горизонты и новые возможности филологии в целом и каждой из отдельных ее дисциплин, в том числе – переводоведения. В последнее время стали активно говорить о культурологических, коммуникативных, социолингвистических, психо-герменевтических, психо-поэтических и пр. аспектах перевода. Однако, при всей сложности отношений теории перевода с другими науками, несомненным остается то, что она является филологической дисциплиной, входящей в содружество гуманитарных дисциплин, объектом которых является язык и текст как выразители духовной культуры человека в обществе. В особенной степени это относится к теории художественного перевода. Время ставит вопрос о возможностях новых исследовательских перспектив.

Независимый Казахстан ныне уверенно вступает в мировое сообщество. Выявились многие важные объективные факторы, способствующие полноценному и всестороннему развитию духовной и культурной сферы нового государства.

На первый план выходят вопросы системного развития межгосударственных экономических, политических, межнациональных, культурных взаимоотношений, вопросы развития качественно новых уровней функционирования различных механизмов интеграции и межкультурной коммуникации.

Неоценимое значение имеет всякий перевод, а художественный перевод в особенности, так как он играет центральную роль во взаимообогащении и взаимосвязи национальных литератур и является объективным зеркалом их эстетических достижений.

Неизмеримо важна роль перевода как важнейшего средства объединения духовных сфер различных народов, как фактора, объединяющего посредством поэтического слова народы с разным восприятием мира и иной культурно-исторической средой.

Безусловно, одной из решающих задач художественного перевода является задача сохранения национально-культурной специфики оригинала. Специфика обязательной передачи в любом переводе национально-культурной информации, заключенной в оригинале, необычайно сложна и многогранна. Не случайно в многочисленных трудах теоретики художественного перевода в качестве одной из основных проблем перевода рассматривали вопрос адекватной, с функциональной точки зрения, передачи национальной специфики произведения.

Актуальность исследования начала XXI века характеризуется в лингвистике значительными переменами и новыми направлениями в изучении языка на самых различных уровнях. Интегрированный подход к языку позволяет учитывать национальную специфику отдельно взятого языка, так как способы языкового выражения изменяются в зависимости от конкретного языка, культуры и традиций.

Особая роль в понимании системы традиционно-народных менталитетов принадлежит переводу. Выбор форм выражения, отбор языковых единиц в составе двух языков, в частности русского и казахского – это отражение этнического мировосприятия. Перевод является важным средством, обеспечивающим выполнение языком его коммуникативной функции в тех случаях, когда люди выражают свои мысли на разных языках.

Он играет большую роль в обмене мыслями между разными народами и служит делу распространения сокровищ мировой культуры, сохранения культур народов.

В связи с этим проблема художественного перевода с казахского на русский язык становится все более актуальной.

Работы различных ученых объединяет общее лингвистическое направление – перевод художественных текстов с одного языка на другой. Труды, посвященные переводу с казахского языка на русский, в современном языкознании почти отсутствуют.

Предмет и объект – художественный язык и мастерство переводчика, языковое средство выразительности, с помощью которых достигаются образность и художественная ценность литературного произведения на переводном языке.

При переводе с одного языка на другой, как показал анализ, часть материала не воссоздана; часть материала дается в виде разного рода замен, эквивалентов, а также привносится такой материал, которого нет в подлиннике. Поэтому лучшие переводы могут содержать условные изменения по сравнению с оригиналом – и эти изменения совершенно необходимы, если целью является создание аналогичного оригиналу единство форм.

Проведенное экспериментальное изучение перевода эпоса позволяет сделать следующие выводы: во-первых, перевод на русском языке трудно назвать эпическим произведением, каковым он на самом деле является. Во-вторых, перевод не представляет собой художественной ценнности в полном объеме. В- третьих, это скорей всего явный пример вольного перевода. В начале делался подстрочный перевод человеком, знающим хорошо казахский язык, а потом «переводчики» делали поэтическое переложение, что не всегда отвечает всем нормам художественного перевода. В-четвертых, переводчиками глубоко и досконально не изучалась культура, быт и религия народа, которому принадлежит переводное произведение, а это, несомненно, приводит к тому, что перевод получается небрежным, полным множества погрешностей и недостатков, которые несовместимы с таким понятием, как литературно-художественный перевод.

Одна из удивительных особенностей намеченного своеобразия переводной литературы, несомненно подтверждающая ее особое положение – явление множественности паралелльных переводов. Для исследователей переводящей литературы указанная множественность переводческих версий одного материала, с одной стороны, убеждающее свидетельство несомненной потребности данной литературы в художественном диалоге с переводимым автором и его творческих уроках. С другой – красноречивое подтверждение страстного стремления принимающей словесности переосмыслить эти уроки как собственнное культурное достояние.

Как показывает история перевода, взгляды теоретиков колеблются между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала, вольный перевод.

Таким образом, дословная точность и художественная полноценность оригинала оказываются в постоянном и диалектическом противоречии друг с другом. Центральный вопрос, стоящий и перед теоретиками и перед практиками художественного перевода – найти золотую середину, максимально верный и эффективный способ разрешения этого диалектического противоречия.

Такой вопрос переводоведческой науки следует отнести к разряду «вечных» или неразрешимых лишь в частных случаях, ведь практика показывает, что отдельные успехи на пути к достижению этой цели все же встречаются. Но, как и во всяком творчестве, и теоретики и практики художественного перевода имеют дело со своеобразным художественным миром в его национально-эстетической универсальности, с целым комплексом национальных символов, начиная с мельчайших психологических нюансов, тончайших оборотов, элементов национальной речи и национального быта, заканчивая микросистемами, архетипами и целостно-содержательным Таким образом, для современной теории и практики художественного перевода воссоздание важнейших культурно-этнографических понятий является одной из ключевых, кардинальных проблем, и здесь большую роль играют все известные нам виды реалий, в едином комплексе воссоздающие неповторимую национально-эстетическую картину произведения.

Только единство знания и понимания текста оригинала переводчиком, которые всецело исходят из понимания языка культурно-этнографического фона, важнейшей закономерности стиля, от осмысления уникального феноменального явления текста становятся важным условием реализаций на практике полноценного художественного перевода.

Вот почему перевод романа -эпопеи М.Ауэзова именно с точки зрения воссоздания национально-культурного фона представляет собой на сегодняшний день не только самую сложную, но и самую интересную в свете теории и практики художественного перевода проблему. Показательно,что решением этой исключительно важной проблемы занимались и занимаются до нынешнего дня как переводчики, современники самого писателя, так и переводчики нынешнего времени. Это говорит о художественной неисчерпаемости произведения, глубине и богатстве художественных образов,неповторимом художественном стиле автора романа-эпопеи и величии народного духа произведения классика казахской и мировой литературы!

Необходимо отметить, что как обычно это случается на практике автор оригинального произведения является мастером одного языка, переводчик – мастером двух языков. При этом всегда важно основное условие: переводчик обязан быть знатоком языка оригинала и в то же время безукоризненно владеть родным языком, для него проблемы языковых соответствии практически не должно существовать. Переводная литература должна занять особенную, национальную нишу. С возникновением художественного перевода начинают существовать три литературы: национальная литература исходящего языка и литературы принимающего языка. Переводная литература занимает особое место и играет особую роль.

Литература:

1. Абуашвили А. За строкой перевода. М.,1989
2. Автономова Н. Перевод – это пересечение границ // Пушкин. Русский журнал, 1998 №2
3. Демурова Н. Голос и скрипка. Мастерство перевода, 1970 №7
4. Журнал «Мысль» №840, автор статьи: Гульжан Болатова, с.83
5. Иероним Стридонский. Письмо к Паммахию о наилучшем способе перевода. Альфа и Омега, 1995. №4
6. Кросс Я. Без любви хороший перевод не мыслим. // Мастерство перевода. Сб. №6. М. Советский писатель, 1970
7. Национальные образы мира. М.,1988
8. Хантемирова Г.З. Национальное своеобразие оригинала и проблемы перевода. Казань, 1974
9. Этнокультурная специфика в языковом сознании // Искусство и образование. №(47) – М., 2007.

Zharaspayeva Galiya

CLASSIC AND FOLK – PAINTING THE SPIRITUAL LIFE OF THE KAZAKHS AND ETHNIC CULTURE OF THE KAZAKH PEOPLE

Жараспаева Г.К.

КЛАССИКА И ФОЛЬКЛОР – ПОЛОТНО ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ КАЗАХОВ И ЭТНОКУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Основная трудность в процессе художественного перевода объясняется тем, что по ходу перевода возникает немало препятствий теоретического порядка, большая часть которых обусловлена тем, что слова различных языков обычно не покрывают полностью значение друг друга: каждый народ называет ту или иную вещь, неизбежно выделяет в ней наиболее значимое для себя свойство в соответствии со своей национальной спецификой, которую представляет культура, история,
менталитет данного народа.

К таким сложным культурным феноменам, практически не поддающимся полноценному переводу, следует отнести многократно переведенный роман-эпопею М.О.Ауезова «Путь Абая». Этот роман представляет собой огромное национально-эстетическое полотно духовной жизни казахского народа, большой всеобъемляющий космос поэтической народной души.

Работая по подстрочнику практики перевода неизбежно обедняли национальный художественный мир замечательного произведения. Вот почему так остро заявляет о себе проблема владения переводчиками обоих языков и национальных художественных миров.

Нельзя забывать, что переводчики романа-эпопеи работали по подстрочникам. Ведь переводчик, пользуясь подстрочником, не дает себе реального отчета с каким грандиозным художественным миром он имеет дело, ведь перед ним не пословица, не какое-нибудь простое словесное высказывание, а могучая художественная ткань, которую прошивают насквозь национальные символы, стереотипы, в которых вибрирует вольное дыхание художника слова.

Как несовершенный перевод, пусть даже и сделанный с языка оригинала, не может заменить полноценный оригинал, так не может дать о нем верное представление даже самый добросовестный подстрочник, потому что в нем будет не доставать главного – поэтичности, духа целого, феноменального события текста.

И еще одно важное условие успеха перевода – живое общение с целостной национальной культурой во всех ее проявлениях, со всеми ее нюансами, общение с носителями культуры того края, где творил художник Ауэзов.

Например, очень важно не искажать исторический и этнокультурный фон, составляющий по сути уникальную сторону романа-эпопеи Ауэзова, для воссоздания специфических сторон произведения в процессе перевода.

Оригинал: « Байсал да сондай мол ру Көтібақтың тұрғысы. «Тоқпақ жалды торы» деп атағанда үйірі қалың айғырдай, көптігінен атанған.Бұл, әсіресе, мал көбейтіп, жерді мол қамтуға тырысатын, көптігіне сеніп,анау-мынаудан онша қысылып,қымтырыла қоймайтын ауылдар».

А.Никольская: «Байсал – старейшина крупного рода Котибак. Род этот многочислен и силен,- недаром он носит прозвище «Косяк густогривого гнедого». Котибаки занимаются скотоводством, из года в год захватывают все большие участки земель и, в полном сознании своей силы, не стесняясь, безо всякой оглядки творят жестокие и темные дела».

*А.Ким***:** «Вот Байсал, рыжебородый и синеглазый – из весьма почитаемого рода Котибак. Род этот носит прозвище «табун длинногривого айгыра» - из-за своей плодовитости и многочисленности соплеменников. Котибаки разводят скот, но не стесняются и угонять его у соседей, захватывают из года в год большие куски чужих пастбищ и, зная, что их много и они сильны, не боятся пускаться в самые рискованные , темные дела».

Анализируя опыт двух переводчиков А.Б.Никольской и А.А.Кима, мы приходим к общему знаменателю: им достаточно трудно воссоздать национальный исторический колорит эпохи. С одной стороны, в силу незнания казахской истории, этнографии, с другой, - не чувствуя органично языка и стиля самого оригинала.

«Анау-мынаудан онша қысылып, қымтырыла қоймайтын ауылдар» у А.Никольской переведено как «безо всякой оглядки творят жестокие и темные дела», в то время как у А.Кима «пускаются в самые рискованные, темные дела». Как мы видим, в обоих вариантах, присутствует лишь приблизительное уподобление образному языку и стилю

оригинала, причем достаточно своевольное. В переводе А.Кима Байсал превращается в «рыжебородного и синеглазого», а котибаки «угоняют у соседей скот», «отбирают большие куски чужих пастбищ» - все это отсутствует в оригинале и непонятно, одобрил бы такой перевод сам автор эпопеи, который, как известно, не любил отсебятины.

Об этом упоминает переводчик А.Пантилеев:

«Ауэзов не менее других был нетерпим к отсебятине, даже невольной, возникшей в результате недорозумения. И вот уж в отношениях с переводчиком был ревнив. Ревность его была самой натуральной, то есть, глубоко и стыдливо скрытой. Автор и переводчик все же соперники и любят они одну Музу, а она, случается, протягивает руку сильнейшему, а бывает, что и слабейшему».

Вот почему даже самый лучший подстрочник никогда не обеспечит тех основных условий, какие существует при переводе с оригинала, условий, когда компетентный переводчик получает непосредственный доступ к художественной действительности, представленной произведением.

Рассмотрим другой пример:

Оригинал: «Үлкен бір есебі, анау жұртты шақар айғырдай мойын салып қуып ықтырған уақытта, ел арыз айта өзіме келеді,өз бауырыма қайырып беріп отырады »деп топшылаған»

А.Никольская: «Когда удары, наносимые Майбасаром, станут не под силу, все будут вынуждены искать защиты у него, у Кунанбая. Таким образом, Майбасар будет напоминать всем, что властью Кунанбая пренебрегать не следует».

А.Ким: «У Кунанбая был свой расчет: Если Майбасар станет, словно взбесившийся айгыр, притеснять, гнать вверенный ему табун, то этот же табун будет грызть, рвать, тащить на суд более высокой власти самого же бешеного айгыра….»

Лексико-семантическая соотнесенность оригинала и перевода отсутствует, потому что в силу незнания тонкости языка и стиля переводчица А.Никольская совсем избегает такого важного определения, ключевого понятия образа как « шақар айғыр », а переводчик А.Ким, стараясь донести экспрессию и пластичность национального художественного образа, сильно деформируют его.

Это же касается таких важных реалий, как географические или топонимические реалии, которые, как известно, придают любому художественному тексту особое национальное пространство, географический колорит, несут важную культурно-историческую информацию и свидельствуют о времени жизни наших героев, их представлениях о тех или иных местах или оценке ими этих мест. Как разрешается это проблема в русских переводах романа – эпопеи?

Оригинал: « Биыл да, бұл отырған барлығының кеңесі Шығыс сыртындағы Бақанас? Байқошқарға шейін көшіп барыспақ».

А.Никольская: «Все соглашались, что и в этом году надо кочевать на хребет Чингиз».

А.Ким: «Если сидящие здесь, на общем совете будут согласны, есть предложения кочевать до пастбищ Баканаса, Байкошкара, расположенные за перевалами Чингиза».

У А.Никольский названия пастбищ не переведены , у А.Кима они переданы методом транслитерации.

Но встречаются и обратные случаи в практике перевода. Например, А.Ким игнорирует национальное название местностей, не придает им значения:

Оригинал: «Ол мұның түсінігінде, Һарон-Рашит халифа заманында , әлдеқайдағы Бағдат, Мысыр , Ғазнада ғана болатын жаза сияқтанады».

А.Никольская: «Это страшное слово вызвало в его воображении далекие времена халифа Гарун – аль-Рашида в древнем Багдаде».

А.Ким: «Про виселицы ему стало известно из арабских книг, и казнили так во времена халифа Гарун – ар- Рашида в древнем Багдаде».

А.Ким пропустил такие важные для целостного восприятия географические реалии, как Египет и Газна, игравшие в духовной жизни казахов- мусульман фундаментальную роль.

Таким образом, для современной теории и практики художественного перевода воссоздание важнейших культурно-этнографических понятий является одной из ключевых, кардинальных проблем, и здесь большую роль играют все известные нам виды реалий, в едином комплексе воссоздающие неповторимую национально-эстетическую картину произведения.

Только единство знания и понимания текста оригинала переводчиком, которые всецело исходят из понимания языка культурно-этнографического фона, важнейшей закономерности

стиля, от осмысления уникального феноменального явления текста становятся важным условием реализаций на практике полноценного художественного перевода.

Воспроизведение своеобразия казахской эпической поэзии-проблема многосторонняя. Благополучное разрешение её на практике требует немалых усилий переводчика. Малоизученным на сегодня остается вопрос истории художественного перевода казахского эпоса на русский язык, хотя сам переводчик является своего рода мостом, связующей нитью между двумя, а то и несколькими народами.

Эпос, несомненно, является ярким примером устного народного творчества,это – «фундамент» нашей национальной литературы. В нём отражена наша история, далекое прошлое. Наверное, именно эти факторы повлияли на то, что русские переводчики обратились к казахскому эпосу.

Мы хотим обратить внимание на неточности перевода эпоса «Алпамыс батыр», выполненного в 1958 году Ю.Новиковым и Л.Тарковским, которые внесли немалый вклад в развитие казахско – русских литературных отношений. Давно назрела необходимость основательного изучения проблемы перевода казахского эпоса, ибо это лицо народа,его духовная ценность, по которой судят об истинной культуре любого этноса.

Как известно, русские поэты-переводчики занимались поэтическим переложением оригинала. Экспериментальный анализ,выполненный на основе компаративного метода сопоставления оригинала с переводом, позволяет нам выявить принципы перевода казахского эпоса на русский, приемы и методы.

1)Передача сюжета.Сюжет в целом сохранен, хотя точнее было бы сказать, что сохранена фабульная линия, ибо сюжет – понятие более глобальное, включающее и речевые характеристики, и художественные детали, и выразительные языковые средства. Можем ли мы говорить о сохранности сюжета при обнаруженном волюнтаризме интепретации?

2)Передан ли синтаксис, ритмомелодическая основа оригинала? Нет. Мало того, часто поэзия переведена прозой и наоборот. Произвольные сокращения текста не оставляют ни малейшей надежды на филигранную передачу ритмомелодического рисунка текста оригинала.

3)Что можно сказать о методе и принципах, используемых переводчиком? Скорее всего, принцип вольного перевода в сочетании с небрежностью, и даже, если можно сказать, халатностью. Причем ошибки нами выявлены не с целью их констатации, а с целью определения неприемлемости подобной тенденции, порождающей дальнейшие ошибки, искажающей оригинал, фальсифицирующий оригинал в глазах русских читателей.

Алпамыс на коне опять
Рассказала ему жена,
Что пошли все гости на луг,
В золотую тыкву стрелять.
Кто три раза натянет лук,
И три раза в цель попадает,
Тот себе прекрасную кыз
За такую меткость возьмет.
Трижды в цель попаду,
Тыкву на куски разнесу,
И сестру Карлыгаш спасу.

Во – первых,следует отметить то, что в оригинале такого повествования нет. Но есть строки, где говорится, что все уехали стрелять Жамбы – это своего рода мишень, по которой джигиты обычно стреляли из лука. И самый меткий приз или брал в качестве приза сбитый им самим жамбы, так как жамбы представляет собой скорее мишень. Она могла быть сделана из золота, серебра или другого материала, и никоим образом не могла напоминать тыкву, а уж тем более быть ей.

А что мы видим в переводе? «Все гости пошли на луг, в золотую тыкву стрелять». Обратим внимание на то, чем переводчик заменил казахскую реалию «жамбы». Вся нелепость образа «золотой тыквы» на лицо. Причем желание переводчика выдумать и дописать за автора встречаются с завидной регулярностью. Следует также отметить, что нелепость переводческого приёма ведет к искажению этнокультурного, исторического характера: у рабовладельческого уклада жизни изображаемого народа. Ведь переводчик со всей ответственностью утверждает, что меткому стрелку в качестве приза будет подарена «кыз», о чем в оригинале ничего не сообщается, да и не могло иметь места.

Перевод:

Алпамыс Ултану кричит:

«Отдавай награду мою!

Эй,кабан!» -

Но не слышит хан

От похмелья и хмельного пьян.

Помимо того, что перевод не представляет собой какой – либо поэтической ценности, в нём появляются режущее слух и зрение нелестная характеристика – *«кабан»*. Видимо из соображения рифмы к словам «хан» и «пьян», хотя в оригинале речевая характеристика Алпамыса не содержит подобной оценки. Примерно такую же тенденцию мы наблюдаем и в следующих строках.

Перевод:

Глянь! Он ранил меня в бедро,

*В рану можно вложить ведро***.**

В оригинале говорится, что один из батыров Тайшик хана был ранен в бедро, и переводчик это сопровождает прямо-таки экзотическими комментариями, естественно, дописанными за автора. И здесь «ведро», которое можно вложить в бедро, буквально «притянуто за уши», чтобы получилась мало-мальская рифма.

То же можно сказать и о бутылях водки, которые введены в следующие строки:

Алпамыс в то время пил

*Водки сороковую бутыль***.**

Нетрудно догадаться, что в том историческом отрезке времени, к которому относятся события, излагаемые в «Алпамысе», люди не знали стеклянных бутылей, да и русские основные производители вряд ли могли поставлять этот напиток в казахские степи, если даже он у них в то время был. Но вина переводчиков, на наш взгляд, незначительна. Дело в том, что в некоторых вышедших в свет казахских вариантах «Алпамыса» действительно встречаются строки, где « Алпамыс» пил «арак», но эта деталь, скорее всего, появилась значительно позже, посредством сказителей. Исконно данная реалия , как «арак», что в переводе с казахского означает водка, существовала, как «шарап», «кумыс» или какой – нибудь другой хмельной напиток, который употребляли древние тюрки. Несоответствий исторического, культурного, бытового характера в переводе – масса.

Последнее десятилетие в постсоветском Казахстане характеризуется политическими и социальными изменениями: распад СССР и приобретение республикой независимости , социально – экономическая перестройка, резкий отток русскоязычного населения. Интенсивные социальные процессы влияют на формирование особой языковой ситуации: статус государственного приобретает казахский язык, русский язык остается средством межнационального общения и по прежнему играет важную роль в сферах образования и культуры. В Казахстане сохраняется реальный билингвизм, а в центре внимания читающей публики по-прежнему остаются русскоязычные художественные произведения казахских авторов. Все это свидетельствует о том , что проблема билингвизма вообще и художественного билингвизма в частности не утратила своей актуальности.

Феномен билингвизма (двуязычия) является предметом пристального внимания многих исследователей. Последнее объясняется не только многоаспектностью проблемы билингвизма, но и его судьбой, зависящий во многом от языковой политики, которая,к сожалению, не всегда учитывает характер взаимодействий культур и языков народов, проживающих на одной территории. В научной литературе рассматриваются общие вопросы билингвизма с позиции лингвистики, психологии, социологии , психолингвистики , скрываются причины возникновения билингвизма, его этнокультурные корни.

Художественный билингвизм как факт литературного художества известное с давних пор в различных странах Западной Европы и Востока. В научной литературе дискутируются следующие аспекты данной проблемы:

А) сущность художественного билингвизма

Б) критерии выделения художественного билингвизма

В) типы художественного билингвизма

Г) художественный билингвизм в контексте коммуникативного акта.

Интенсивное развитие национально – русского художественного билингвизма объяснется реальной языковой ситуацией на территории бывшего СССР.

Художественный билингвизм – объективное следствие общей ситуации, сложившейся в обществе. Несомненно, то что в зависимости от многообразных территориальных, культурных, исторических и других условий. Данное явление приобретает свои специфические особенности.

Не вполне ясно, как интерпретировать произведение писателей, в которых использованы иноязычные элементы: какой статус приобретает иноязычное в русскоязычном художественном тексте , не принадлежащие культуре автора произведения. Ведь такие тексты нельзя отнести к билингвистическим. Национальное – это то, что принадлежит культуре автора, ощущается в художественном призведении как нечто цельное, определяющее стилевое своеобразие последнего, его культурно - специфический облик. Национальное своеобразие последнего , его культурно – специфический облик. Национальное в билингвистическом тексте не может иметь характер вкрапления.Это не орнаментальное средство.

С лингвокультурологических позиций представляются правомерным следующие рассуждения : « Конечно, если стать на точку зрения определения творческой принадлежности к той или иной литературе только по языку, то следует считать национальных писателей русскими писателями, разрабатывающих национальную тематику».

Спорным является отнесение переводов к художественному билингвизму даже в том случае, если переводчик – билингв. Мы позволим себе не согласиться с данным утверждением. Ведь средство разных языков является фактом осознанного выбора.

Другими словами, эффект билингвизма проявляется в самом тексте независимо от того, написано ли данным автором произведение на другом языке. Можно согласиться с утверждением о том, что художественно – литературное двуязычие проявляется на уровне эксплицитного и имплицитного совмещения элементов языков и культур.

Важно то, что совмещая в произведении элементы двух культур, обращаясь к русскому языку как к форме создания произведения ,писатель создает глубоко национальное произведение с ярко выраженной национальной спецификой.

Узкий взгляд на художественный билингвизм предполагает, что художественный билингвизм – это оригинальное творчество, основанное на взаимодействии двух языков и культур.

Казахскую литературу представляет плеяда замечательных казахских писателей, таких как М.Ауэзов, И.Есенберлин, А.Нурпеисов и другие . Они писали на казахском языке о жизни и быте народа, о его историческом происхождении. На формирование современной среднеазиатской художественной мысли и всей духовной жизни соседствующих народов. М.Ауэзов оказал такое же влияние, как в свое время Пушкин на развитие русской литературы.

Наряду с писателями , пишущими на казахском языке, казахскую литературу представляют русскоязычные казахские писатели – О.Сулейменов, А.Алимжанов, С.Санбаев и другие. Нет необходимости говорить о широком распространении казахско-русского двуязычия в сфере художественной литературы, где ярко отражаются взаимодействие и взаимовлияние двух языковых картин мира и двух великих культур – русской и казахской.

Ведь уважение к языку и культуре других народов-наипервейшее условие согласия в любом многонациональном обществе. А перевод есть не более чем гравюра, колорит – неподражаем.

Литература:

1. Алпамыс батыр (русс.пер.) – в кн. «Казахский эпос». – Алматы, 1958
2. Алпамыс батыр (каз.яз.) – Алматы, 1968
3. Ауэзов М. Абай. Роман – эпопея. Жиырма томдық шығармалар жинағы.3 том.Алматы. Жазушы,1987,с.605
4. Ауэзов М. Путь Абая. Перевод под.ред. Л.Соболева, Алматы : жазушы , 1987, с.605
5. Ауэзов М. Путь Абая, Книга первая; перевод А.Кима. Алматы: Жибек жолы, 2007, с.467
6. Журнал «Мысль» №840, автор статьи: Гульжан Болатова, с.83-8
7. Пантилеев А. Певец великой степи. В кн. «М.Ауэзов. Племя младое. Избранные произведения». Алма-ата: жазушы, 1977
8. Хасанов Б. Казахско-русское художественное литературное двуязычие. Алматы, 1990

Kairatov Asset

TURKIC SIGNAL WIND INSTRUMENTS

Қайратов Асет

ТҮРІК ХАЛҚЫНЫҢ ӘСКЕРИ БЕЛГІ БЕРЕТІН ҮРЛЕМЕЛІ АСПАПТАРЫ

Еуропа мен Азия елдерінде тұратын Шығыс пен Батысты біріктірген түркітілдес халықтар, кешегі күндері көшіп-қонып жүрген көшпенділер болған. Ұлы Даланың кең алқаптарында көшіп жүріп, шекарасы оңтүстік-шығысында – Қытаймен, солтүстік-батысында – Ресеймен, ал оңтүстікте – Иранмен тоғыса отырып, олар өздерінің өзіндік мәдениеттерімен отырықшы көршілестерімен бөлісіп отырған. Бірақ, өз кезегінде олар сол көршілестерінің мәдениеттерімен белгілі бір дәрежеде ықпалға түсті. Сондықтан жеке музыкалық аспаптардың атаулары бір-бірлерімен өте ұқсас болып келеді.

Ықылас Дүкенұлы атындағы халық музыкалық аспаптар мұражайында түрік және басқа да халықтардың мыңнан астам музыкалық аспаптары бар. Мұражай экспозициясында ұйғырлардың, өзбектердің, қарақалпақтардың, үндістердің, пәкістандықтардың, корейлердің және т.б. этностардың музыкалық аспаптары бар.

Мысалы Ә. Кекілбаевтың «Үркер» атты романынан келесі үзінді келтіруге болады: «Шеруді үстеріне қан күрен қызыл мәнжі киген, үш-үш кісі боп бір-бір ту көтерушілерашты. Желк-желк етіп көк аспанға айбат шеккен қыл құйрық туларға төрт кісі боп зорға көтererлік зіл батпан жез кернейлерін күмпілдете тартып кернейшілер ілесті. Кернейшілерден кейін етектері жер сыпырып, малынған сары шапан жамылып, қос қатар боп ламалар өтті. Ламаларға шикір сары жапанша киген қырық даңғырашы ерді. Бұл топ бастар шерудің екі жағында шаштары желкесіне түскен діндар тақуалар ілесті. Жоңғар жұртының аруағын асыратын киелі шеруге өз тайпаларының сұсы мен айбынын көрсете тін нояндар легі жалғасты». [1, 75].

Біздің ата-бабаларымыздың ерте замандарда қоғамдық өмірде Орта Азия территориясында пайдаланған үрлемелі және соқпалы аспаптар туралы мәліметтер айтарлықтай жеткілікті. Мысалы: желбуаз – қазақ халқының ерте заманнан келе жатқан үрлемелі аспабы. Желбуаз аспабын ертеде бақсылар мен емші-балгерлер кеңінен пайдаланған. Бұл аспапқа ұқсас үрлемелі аспаптар Еуропа мен Азия елдерінде кездеседі. Аспапта шағын, жеңіл халық музыкасы орындалады. Ең алғаш болып желбуаз аспабын Нұрғиса Тілендиев «Отырар сазы» ұлттық аспаптар оркестрінде қолданды.

Өкінішке орай, бұл аспап аса көп қолданылмай, жұрт назарынан шығып, бірте-бірте құнды жәдігерге айналып барады. Қазіргі таңда, аспап ансамбльдер мен оркестрлерде сирек қолданылады.

Уақыт өте келе қазақ қоғамында және тұрмыс салтында мұндай үрлемелі аспаптар кеңінен қолданылды. Мысалы, Е. Оспанұлының «Әскери сапарда қолданылған көшпенділердің музыкалық аспаптары» атты мақаласында мұндай аспаптар келтірілген. [3,6]

«Звуки слишком резкие и оглушительные не являются естественными, так же, как издающие их инструменты. Этими звуками пользуются в особых случаях (на поле битвы), их действие можно сравнить с действием лекарств или даже яда, для того чтобы оглушать или ошеломлять...» (Әбу Насыр әл-Фарабидің «Музыка туралы үлкен кітап» атты трактатынан үзінді) [4,69]

Егер күрделі орындалған ежелгі шығыс миниатюраларына көз жүгіртетін болсақ, онда шайқас көріністері бейнеленген суреттерде біз қатты соғып тұрған соқпалы (ұрмалы) аспаптар немесе жоғарыға ұмтылған мыс трубаларын көтеріп тұрған жауынгерлерді аңғарамыз. Оларды аттың үстінде отырған сияқты немесе жақын жерде орналасқан жартастар мен таулардың шыңдарында отырғандай етіп бейнелеген. Сонымен қатар билеушеліренің шатырларының алдында топтарға бөлініп отырған музыканттар суреттелген көріністерді байқаймыз. Бұл композициясы бойынша ортағасырлық суреттер бойынша біз түрік-көшпенділерінің өмірлерінде әскери жорықтарда музыканттардың қаншалықты маңызды болғанын жайында ой қалыптастырамыз.

Әмір Темір билеген кезде, империя астанасында, Самарқандта және империяның басқа да қалаларында музыка өнерінің дамуына үлкен көңіл аударылды, соның ішінде әсіресе аспаптық музыка дамыды. Аспаптар көбінесе әскери жорықтарда және әскери шендер мен деңгейлерді бекіткен кезде, діни мерекелер мен аңшылық рәсімдерінде қолданылды. Сахыбқыранның бұйырығы бойынша Самарқанд қаласына атақты музыканттар тартылып отырды. Сол кезде, Бағдадтан атақты музыкатанушы Әбдуқадір Марагий шақырылды. Ол

музыка теориясымен айналысып және екі жүзден астам шығармалар жазған екен. Бірақ оның көптеген шығармалары біздің заманымызға дейін жеткен жоқ.

Әмір Темір музыканттардың кәсібиліктерін үлкен назар аударды және де ол музыкалық топтарды өзі қалыптастырып отырған. Нәтижесінде ұлттық мейрамдар мен әскери шерулер жоғарғы деңгейде өткізіліп отырды.

Ерекше мән әскери жорықтарда қолданылған соқпалы және үрлемелі музыкалық аспаптарға берілді. Себебі олар қатты серпінді дыбыстармен ерекшелінді. Бұл топқа «ногордың» түрлі типтері кірді, Сасанидтер уақытында кеңінен пайдаланылған – мыс «коранай» (қазіргі кездегі карнай), «найи руми», «буг», «нодир», және түрік халықтарының мәдени дәстүрлеріне тән «чабчиг» және «шон» музыкалық аспаптары.

Сахыбқыранның әскери жорықтарында «чабчиг» аспабы ерекше мәртебеге ие болды, себебі бұл аспап арқылы әскердің қозғалысы қадағаланып отырды, оның дыбысы белгі беруші, жаршы ретінде болды. Әскери музыканттарды Самарқандта музыкалық аспаптарда арнайы бағытпен және белгілі әдіспен оқытты. Сахыбқыран өзінің «Тузуклар» атты кітабында оның заманында қолданылған музыкалық аспаптардың міндеттері туралы мәлімет қалдырған.

Жоғарыда келтірілген үзіндіден түрік көшпенділерінің әскерінде қандай музыкалық аспаптар басым болғанын ажыратуға болады. Бұл ең алдымен үрлемелі – керней немесе карнай, накар, зурнай, ал оларды соқпалы аспаптар – дабыл, шын, шындабыл, дауылпаз, нардауылпаз болды.

Жалпы карнай, керней музыкалық аспаптарының формалары әр түрлі болды. Үйреншікті, яғни түзу келген карған карнайлармен қатар, қисықтау келген карнайлар да болған. Және де біреулердің ұштары қайырылған болса, онда басқалардың ұштары үшкір болып келген. Мұндай накарлар мен карнайларды әлі күнге шейін өзбектер, тәжіктер мен афгандықтар қолданылып келеді. Ал, қазақтарда мұндай соқпалы аспаптардың көбісі жоңғарларға төтеп бергеннен кейін және әскери жорықтарға шығу қажеттілігі жоғалғаннан кейін XVIII ғасырдың өзінде жоғалып кеткен.

Аталып кеткен шындабыл аспабын атақты ақын және батыр Мәдәліқожа Жүсіпқожаұлына көп қызмет еткен. Бұл адам XIX ғасырдың ортасында Қоқан ханының наместнигі Мырзабиді өз қолымен өлтірген.

Музыкалық аспаптар көшпенді түркі халықтарда үлкен рөл атқарды. Бұл туралы Бабұр “Бабұрнама” еңбегінде былай деп жазған: “Бешкент пен Самарқанд арасында моғол-көшпенділері оң және сол қанатқа бөлініп, жасақтар көрмесін ұйымдастыратын. Биікке тулар көтеріліп хан ат үстінен түсіп, 9 туды жерге қағып, моғол жігіті бұқаны аяғына байланған жалаумен бірге айдап әкеледі. Жалаудың бір ұшын хан, екінші ұшын мен, 3-ші ұшын сұлтан Мұхаммед ханеке басып тұрады. Моғол бұқаны ұстап тұрып моғолша бір сөздер айтады. Сонда хандар бұрылып жалауға қымыз шашады. Сонда мыс жаңғырықтар ойнап, дабылдар қағылып, әскер ұрандарды айқайлайды. Жан-жақтан шу көтеріліп, лезде тынышталады. Бұл 3 рет қайталанып, басқарушылар атқа мініп 3 рет айналып шығады”[6,35]. Бұл жерде керней, сырнай, ұрмалы аспаптар – дабылдар, шын, шындабылдар, дауылпаздар, нардауылпаздар, литаврлар неге моғолдар туралы айтатынды, өйткені орта Азия, немесе Дешті-Қыпшақ әскерлерін моғол-түркі елдері болатын. Мысалы, Әмір Темірде, Шыңғысханда сияқты. 12 жоғарғы биліктегі әскер басшылары болатын, міне осындай Әмір Темір жазбаларында мұндай әскер басшыларында арнайы белгі-таңбалардан бунчуктардан басқа арнайы әскери дабылдар болатын. Бұл дабылдарды соғу арқасында олар батырларға бұйрық береді. Олар қашықтықта немесе түнде алдында кім келе жатқанын білуге болады. Өз адамдары ма, жоқ жау ма? Әр батырдың төбелесте өзінің арнайы дабыл дыбыстары бар. Мұндай дәстүр Қоқан хандығы мен Бұхар әмірлігінде қолданылатын. Негізінен қазақтың батырлық эпостарында түрлі музыкалық аспаптар туралы естуге болады.

«Қараман шықты қаладан,
Кернейлері балпылдап,
Байрақ, тулар көтерген,
Алтыннан қалқан жарқылдап.
Сыбызғы, сырнай шақылдап».

Енді басқа «Қара қыпшақ Қобыланды батыр» эпосынан үзінді:

«Қара қасқа ат мінген,
Ат құйрығын шарт түйген,
Алдына дабыл төңкерген.

Сол жерден:

Керней-сырнай тарттырып,

Түп зеңбірек аттырып...».

Халқымыздың кейбір аңыз-жырларында үрлеп ойналатын көне аспап – кернейдің аты аталады. Негізі керней – қазақтың үрлемелі музыкалық аспабы. Кернейді әскери жорықтарда атой шақырушы, хабар беруші ретінде, сондай-ақ, хандар мен әскербасшыларын күтіп алу салтанаты кезінде қолданған. Керней аспабының ел арасында болғандығын белгілі аспаптанушы Б. Сарыбаев ең алғаш ғылыми негізде дәлелдеді.

XVIII-XIX ғасырлардағы этнографиялық еңбектерде керней жайындағы мәлімет әзірше табылмай отыр. Бұрынғы заманда кернейді де сырнай сияқты жорықтарда дабыл қағу үшін қолданған екен. Ертедегі дастандардың бірі «Қамбар батырда» былай делінген:

«Қараман қайраттанды көңілі тасып,

Хош болып, уақыты хадден асып.

Әскерге топ аттырып, керней қойды,

Алам – деп, − Назым қызды болса нәсіп».

Мұндай мысалдар өте көп.

Үзінділерден байқайтындарымыз батырлар көбінесе үрлемелі аспаптар қолданған.

Келесі жазба ғұндардың басшысы Еділ туралы әңгіме болады. “Ол римдіктермен Каталун даласындағы шайқаста жеңіліс тауып, шегінуге мәжбүр болған. Бірақ Еділ жеңілгенін мойындамай, керісінше қаруланып, жаңғырық қағып, кернейді ойнап, шайқасқа дайын екенін білдіргісі келді”. Бірақ мұндай жағдайлар өкінішке орай аспаптардың толық атаулары мен түрлерін сипаттамаған.

Көшпенділер шайқастарда көбінесе үрлемелі аспаптар қолданатын. Керней - түркі тектес халықтар арасында кең тараған көне үрлемелі аспаптардың бірі. Әсіресе, оны жаугершілік заманда дабыл қағып, көпшілікті жиынға немесе жорыққа шақыру үшін жиі қолданған. Бүгінгі таңда керней - фольклорлық-этнографиялық үнді қажет еткен салтанатты шерулер мен байрақты бәйгелердің бетін ашар негізгі аспаптардың бірі саналады. Дабыл - бұл аспап көбінесе қазақтың батырлық эпостарында жырланады. Дабылды жауынгерлер әдетте жауға қарсы шабуылға көтерілгенде немесе туған елге қайтып оралып келе жатып, ауылдың іргесіне таяп қалғанда қолданған.

Сондай-ақ ол ҚР Мемлекеттік үрлемелі аспаптар оркестрінің құрамында классикалық үрлемелі аспаптармен бірге ұлттық бояуы мол туындыларды орындауға кеңінен пайдаланылады. Мысалы, композитор Ә.Бестібаев «Азия дауысы» (Скифия) шығармасында керней аспабын қолданылды. Салтанатты марш шеруі «Азия дауысы» шығармасы қазақ үрлемелі музыка тарихында үлкен серпіліс жасады.

Әдебиеттер:

1. Кекілбаев Ә. Үркер. Роман – Алма-Ата.: Жалын, 1987. 480с.
2. Әбу Насыр әл-Фараби: «Музыка туралы үлкен кітап». Ауд. Ж. Сандыбаев. Алматы: «Колор», 2008. 751 б.
3. Сарыгулов Д. XXI век в судьбе кочевников. Бишкек, 2001. 36 с.

Kamzina Gulnur

WAYS OF FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC ENSEMBLES IN KAZAKHSTAN

Қамзина Г.А.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ФОЛЬКЛОРЛЫ-ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ АНСАМБЛЬДЕРДІҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ

XX ғасырдың 1960 жылдардың соңында дүниеге келген қазақ фольклорлы-этнографиялық ансамбльдер Қазақстан мәдениетінде кеңінен таралып, осы уақытқа дейін әліде өз тыңдармандарын өнерлерімен қуантып келеді.

Қазақстанның қазіргі мәдениетінің орындаушылық өнері аясында фольклорлы-этнографиялық ансамбльдер белгілі бір орын алады. Әнші, биші, әртүрлі аспаптардағы орындаушылар тобының қосылып орындауының бірлескен түрі ансамбль болады. Ансамбль деп сондай-ақ ұжымдық топқа арналған шығарманы және оның толық үндестікпен орындаған ұжымды да атайды. Орындаушылардың санына қарай дуэт (екі орындаушы), трио (үш

орындаушы), квартет (төрт орындаушы), квинтет (бес орындаушы), т.б. аталады. Көптеген ансамбльдерде белгілі бір қатысушылар саны ғана бар. Мысалы, вокалды немесе фортепианолық дуэт, аспапты трио немесе квартеттер [5].

Орындаушыларға байланысты ансамбльдер бірнеше түрге бөлінеді: вокалды, бишілер, аспапты, фольклорлы. Эстрадалық өнердің дамуына байланысты әр түрлі эстрадалық орындаушылық ансамбльдер кеңінен тарайды, мысалы: вокалды-аспаптық ансамбль. Сонымен, ансамбль деп екіден бастап он-он бес адамды, шағын ұжымды орындаушылар құрамын атайды.

Қазақстанда фольклорлы-этнографиялық ансмабльдердің қалыптасуы үлкен даму жолынан өтті. Көне аспаптармен қатар әннің, бидің және музыканың, кеңінен дамыған өзбек, ұйғыр, түркімен, тәжік, азербайжан халықтарында ансамбльдік орындаушылық өте жақсы сақталған. Ансамбльдік аспаптарға карнай (үрмелі), сафаиль (самозвучащий), нагора (ұрмалы) жатады. Халық билері, әндері ансамбльдердің сүйемелдеуімен орындалады. Егерде Орта Азиялық мемлекеттер мен Шығыс елдерінде ансамбльдік орындаушылық кеңінен дамыған болса, Қазақстанда аспаптық орындаушылықтың ұжымдық түрін жаңадан игеруге тура келді. Осы туралы көптеген зерттеушілер жазған, сол сияқты Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваторияның ұстазы, «Мұрагер» ансамблінің жетекшісі болған Д.Тұяқбаев өзінің «Казахские народные музыкальные инструменты и проблемы ансамблевого исполнительства» деген мақаласында атап өткен. «Ансамбль – казахских народных инструментов, потенциал которого еще не в достаточной мере изучен, таит в себе много новых выразительных возможностей для раскрытия художественных образов традиционного инструментального кюя»[3, 106].

Қазіргі таңда орындаушылық тәжірибеде халық аспаптар ансамблінің екі түрі бар: біртектес және аралас. Біртектес түріне домбырашылар, қобызшылар т.б. деп бір текті аспаптардан құрылған ансамбль түрін атайды. Сондай-ақ біртектес ансамбль түрін Қазақстанда музыкалық-драма техникумының студенттерінен құрылған домбырашылар тобын 1933 жылы ең алғашқы болып академик А.Қ.Жұбанов ашады. Ал қыл-қобызшылар ансамблі 1968 жылы Алматы консерваториясында Жаппас Қаламбаев ашқан класынан бастау алады. Кейіннен шақырылған Дәулет Мықтыбаев екеуі ұстаздық етіп шәкірттерін дайындайды. Сол жылдары Д.Мықтыбаевтың қатысуымен студенттерден қыл-қобызшылар ансамблі ұйымдастырылады [8].

Еліміздегі белгілі А.Қ.Жұбановтың бастамасымен құрылған Құрманғазы атындағы академиялық оркестр алғашқыда 11 адамдық домбырашылар ансамблінен бастау алғаны жәйлі А.Жұбанов «Ән-күй сапары атты кітабында» былай деп жазды: «1933 жылы, Ұлы Октябрьге аралған салтанатты мәжіліс біткеннен кейін концерт бөлімі басталды. Сахнаға әнші, скрипкашы, пианистер шықты. Концерт соңында техникумның драма бөлімінің бір топ студенттері шықты. Топтың бір шетінде Махаң, бір шетінде Қамбар, орта жерінде Лұқпан отыр. Конферансье «Кеңес» күйі орындалады- деп жариялады. Шетте отырған Махаң домбырасының басын көтеріңкіреп, иегін бір көтеріп, қағып қалып еді, бәрі де соны істеді. Күй күмбірлеп кетті. Қазақ тарихында бірінші рет домбыраның басын қосып тартқанын көрген халық, тіпті күйді ойнатпай қол ұрып отырып алды. Шу басылғансын ақсақал «Кеңесті» басынан аяғына шейін қайта тартып берді. Бұдан кейін осы бір он бір кісіден құралған топ «Айжан қыз» күйін, «Дудар» әнін орындады. Техникумның коллективы бірі қалмастан дерлік бұлардың қолдарын алып, мәз-мәйрам болысты. Қазақтың халық аспаптарынан құралған бірінші ансамбль советтік музыка тарихының маңдайына осылай шықты» [2].

Ансамбльдің аралас түрінің қалыптасуы Б.Сарыбаевтан бастау алады және осы жанрдың даму жолдары қазақтың көне аспаптарының қайта жаңғыруымен байланысты болып табылады. Зерттеуші Б.Сарыбаев [8] бастаған көне аспаптардың зерттеу еңбектері Қазақстанда фольклорлы-этнографиялық ансамбльдердің ашылуына, дамуына, қалыптасуына себеп болды. Сонымен қатар көптеген зерттеушілердің, музыкатанушылардың, этнографтардың қызығушылығын арттыра түсіріп назарын аударды.

Фольклорлы аспаптарды алғашқы болып зерттей бастаған елімізге әйгілі музыкатанушы, жинақтаушы, өнертану кандидаты Болат Шамғалиұлы Сарыбаев (1927-1984). Қазағымыздың маңдайына біткен талантты зерттеуші Б.Сарыбаев осы ізденістерге өмірін арнап, фольклорлы аспаптардың жандануына, жинақтауына, қолданысқа ие болуында атқарған рөлі маңызды, сіңірген еңбегі өте зор.

Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын қобыз класы бойынша тәмәмдаған соң халық аспаптар кафедрасында ұстаздық еткен, ұзақ жылдар бойы қазақтың

көне музыкалық аспаптарын жинақтап, зерттеу жұмыстарымен айналысқан. Болат Шамғалиұлы Сарыбаевтың ғылыми-зерттеушілік жолға түсуіне себеп болған «Егер сен қазақтың ұмыт болып бара жатқан көне музыкалық аспаптарын жинастырып, оны қайтадан жаңғыртып жетілдіру ісін осыбастан қолға алсаң, ол сенің бүкіл өміріңе рухани азық беріп, еңбек зейнетіне айналар еді» - деген әкесінің өсиеті еді [7, 6].

Б.Сарыбаев қазақтың музыка әлеміне аспаптар арқылы жаңа серпіліс беріп, ұмыт қалған аспаптарға екінші өмір сыйлағандай әсер етті.

Ә.Мұхамбетова 1988 жылы жазған мақаласында Б.Сарыбаевты бүкіл халықтың музыкалық аспаптарға, аспаптық музыкаға деген көзқарасын, сана-сезімін өзгерткен жұмбақ, феноменді құбылыс ретінде қабылдауы бекер емес. «...вспомнив общественную ситуацию, не будем только ею объяснять уникальность влияния этого ученого на современную казахскую культуру. В конце концов, если сформулировать эту ситуацию другими словами, а именно: преобразование одним из инструментоведов духовного мира современников, то загадочность ее при любой ситуации в обществе очевидна...» [6, 469-473].

Болат Сарыбаевтың аспаптарды жинауындағы шығармашылығы дүлдүл домбырашы күй атасы – Құрманғазының шәкірті Дина Нұрпейісованың қасиетті қара домбырасынан бастау алады. Болат Сарыбаев өзіне ұстаз тұтқан Дина апамыздың домбырасын көзіндей көріп өзінің музей-пәтерінің төріне қояды. Сол қара домбырадан арқау алған зерттеуші әртүрлі халықтардың төрт жүздей музыкалық аспаптарын және сонымен қатар қазақ халық музыкалық: сырнай, сыбызғы, шертер, жетіген, шаңқобыз, адырна, дабыл тағы басқа да сол сияқты аспаптарын жинақтаған. Жиып терген аспаптарын Ықылас атындағы қазақтың музыкалық аспаптар мұражайына тапсырар алдында өзінің мұражай-пәтерінде сақтаған.

Б.Сарыбаев жинаған аспаптарының түрлерін, дыбыс қатарын,үндерін, ойнау тәсілдерін «Қазақтың халық аспаптары» деп аталатын суретті альбом мен монографиясында жан-жақты зерттеп, жіктеп, сипаттама беріп жазған. Б.Сарыбаев ұмыт бола бастаған қазақтың көне аспаптарын тек зерттеп, жинап ғана қоймай оларды елдің қолданысына ұсынып, мәдени өміріне ендірді. Осы жиналған аспаптарды зерделей келе Б.Сарыбаев қазақ халқы рухани байлығы ән мен күйді жанындай жақсы көретіндігін және домбыра мен қобыздан басқа да аспаптардың сан түрін қолданғанынын дәлелдеді. Б.Сарыбаевтың рухани мәдениетімізге қосқан еңбегі мен үлесі өте зор. Өйткені көне аспаптарда ғасырлардан келе жатқан еліміздің тарихы, шежіресі, осы күні бүгінгіге дейін болып жаңарып, толықтырылып, қосылып жатқан уақыт үні бар.

Аралас ансамбльдердің түріне сыбызғы, саз-сырнай, сырнай, үскірік, уілдек, ұран, қамыс-сырнай, тастауық, шертер, домбыра, бас-домбыра, шіңкілдек, дабыл, даңғыра, қоңырау, асатаяқ, сақпан, тұяқтас, жетіген, адырна, қыл-қобыз, нар-қобыз, шаң-қобыз, төрт ішекті сым-қобыз, бас-қобыз, шартылдауық, тоқылдақ, сазген, дудыға, дауылпаз сынды аспаптар кірді.

Қазақстандағы фольклорлы ансамбльдік орындаушылықты 1930 жылдары ең алғашқы бастағандар сыбызғышы Ысқақ Уәлиев пен қылқобызшы Дәулет Мықтыбаевтар дуэт болып ән-күй орындайды. Ал 1967жылы Б.Сарыбаев экспедициялық сапармен автономиялық Таулы-Алтай облысының, Көш-Ағаш ауданында сыбызғышы Қалек Құмақаевпен домбырашы Ахмет Ибраевтың «Кербез қыз», «Арбиян қоңыр», «Бөкен жарғақ», «Ой толқыны» (А.Ибраев) күйлерін қосылып орындағандарын өз көзімен көріп, естиді. Осындай орындауды көрген ол 1967 жылдары көне аспаптардан ансамбль құру ой-түрткі болады. Осы жылы ансамбльдік дәстүрді қалыптастыру мақсатында «Бөкен жарғақ» күйін сыбызғыда – Б.Сарыбаев, домбырада – Қ.Ахмедияров орындап көреді, бірақ бірігіп орындау көптеген қиыншылықтарға әкеп соғады. Тек 1969 жылы ғана Д.Мықтыбаевтің көмегімен сыбызғы мен қыл-қобыздың дуэтін қайта жасау Б.Сарыбаевқа мүмкін болады. Сондағы ойналған «Қамбар батыр», «Кер толғау» күйлері болды [8, 161].

Алғашқы фольклоры ансамбльді Құрманғазы атындағы Алматы консерваторияның түлектерінен 1967 жылы Б.Сарыбаев құрды: шертер аспабында домбра-прима классын бітірген Өтепберген Хамзин; жетіген мен шаңқобызда теория факультетін бітірген Талғат Сарыбаев, домбырада шертпе дәстүрін ұстанған Жарқын Шәкәрімов; асатаяқта Алматы шығармашылық үйінің қызметкері Нұрсейіт Базарбаев; ал Б.Сарыбаев сыбызғы, сар сырнай, қамыс сырнай, үскірік, домбыра және қыл-қобыз аспаптарын меңгереді[8,159б.]. Ансамбльдің бастауы қоғамдық, құрамы тұрақсыз болғандықтан көптеген қиыншылықтармен кездеседі: репертуардың аздығы, ұмыт болған көне аспаптарды жаңғыру, аспаптарда орындаушылық шеберлікті дамыту т.б. Тек жас ұжымның ынта, жігерінің арқасында қиыншылықтарға қарамай

алға жылжуына мүмкін болды. Уақыт келе ансамбль біртіндеп жаңа орындаушылармен қатар жаңа аспаптармен толықтырылды. Алғашқы концерттерін 1968 жылы бере бастады. Осы ансамбльдің бастаған іс-шаралары, елімізде көптеген көркемөнерпаздар және кәсіби ансамбльдердің ашылуына септігін тигізді.

1971 жылы наурыз айында Әл-Фараби атындағы Шымкент педагогикалық өнер институтының халық аспаптар кафедрасының өтініші бойынша студенттерден фольклорлы ұжым құрылды (домбыра, шертер, асатаяқтың екі түрі) [8].

1974 жылы Торғай облысының филармониясында көне аспаптардан бірінші кәсіби «Шертер» ансамблі ұйымдастырылды. Құрамында: әр формадағы домбыра, шертер, жетіген, шаңқобыз, қыл-қобыз, үскірік,саз сырнай және асатаяқтың бірнеше түрі. Өз шығармашылықтарын бүкіл Қазақстан бойынша дәріптеген ансамбль көптеген жетістіктерге қол жеткізді. Сол жылдары осы ансамбльдің ізімен сол Торғай облысының Жангельдін ауданында «Ғасырлар пернесі» атты көркемөнерпаздар ансамблі құрылады [8,168].

1979 жылы Б.Сарыбаевтің бастамасымен, композитор Тілеутай Ыбраевтің қолдауымен Жамбыл атындағы филармониясының жанынан, жиналған аспаптардан «Отырар сазы» фольклорлы ансамблі құрылды. Құрамы Құрманғазы атындағы консерваториясының студенттерінен алғашқыда 8 адамнан бастау алған ансамбль кейіннен мұғалімдерімен толтырылып, 1982 жылы қазан айында осы ансамбль мемлекеттік оркестрге айналды.

Фольклорлы-этнографиялық «Шертер», «Сазген», «Адырна», «Алтынай» ансамбльдерінің ашылу, құрылу тарихтары ғалым, зерттеуші, тарихшы-этнограф, мемлекет қайраткері Өзбекәлі Жәнібековтың есімімен тығыз байланысты.

Бәріде музей экспонаттарынан басталды. 1981 жылдан бастап Республикалық Ықылас атындағы қазақ халық аспаптары мұражайының қызметкерлері, келушілерге көне аспаптар жайлы мағлұмат бере отыра аспаптарда шағын күйлерді ойнап көрсеткен. Мемлекеттік қайраткер, музыка зертеушісі, тарихшы, этнограф Өзбекәлі Жәнібековтың бастамасымен осы ұжым басқа бір шығармашылық ұжымға айналатындарын сезбеп еді. Осылай 1981 жылы белгілі Республикалық мұражайдың жанынан ашылған «Сазген» фольклорлы-этнографиялық ансамблінің музыка әлемінде шығармашылық тарихы басталады. 2000 жылы үкіметтің қаулысымен облыс орталығы Талдықорған қаласына ауысады. Облыс орталығына Сүйінбай атындағы филармонияда аустырылады. Ендігі кезекте ұжымның алдында таңдау тұрды: Алматыда қалу не болмаса жаңа облыс орталығына ауысу. Ұжым бір ауыздан қаламыз деген шешімге келеді. Тек өз аспаптары мен костьюмдерімен қалған музыканттар жетекшісі Бағдат Тілегенов ашқан «Сазген сазы» ЖШС-нің құрамына кірді. Ал 2003 жылдан бастап «Сазген сазы» ансамблі Алматы әкімшілігінің құрамына кіреді.

Жоғарыда айтылғандай «Сазген» ансамблі Алматы облыстық Сүйінбай атындағы филармониясымен облыс орталығы Талдықорған қаласына көшеді. Ансамбльдің алғашқы құрамы Алматыда қалған соң жаңадан құрам жинау, жаңадан көремдік жетекшісі болып сайланған Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, халықаралық конкурстардың лауреаты Тұрсынхан Қарақожаеваға жүктеледі. Аты ғана қалған «Сазген» ансамблінің жаңа құрамы Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерватория түлектерінен құралды. Өз істерінің білікті жас мамандары, ансамбльдің өрге домалауына еңбек ете бастайды. Жасаған еңбектеріне қарай ұжым елімізге жаңа құраммен көптеген концерттерде танылып, тек Қазақстан көлемінде ғана емес шетелдерге де гастрольдік сапарлармен шығып фестиваль, байқаулардың жеңімпазы аталып жүр.

1982 жылы бұрынғы Гурьев облысы қазіргі Атырау қаласында Гумаров Мереке Муташевич «Атырау» фольклорлы ансамблін ашады. 1987 жылы «Нарын» фольклорлы ансамблі кейіннен құрамы көбейіп 1991 жылы М.Қойшыбаев атындағы Қазақ халық аспаптары оркестріне айналады. Қазіргі таңда фольклорлы «Мұрагер» ансамблі сол дәстүрді жалғастыруда [4].

1983 жылы Талдықорған облысында құрылған «Алтын дән» фольклорлы ансамбль, кейіннен М.Төлебаев атындағы оркестрге айналады.

1985 жылы Сүйінбай атындағы Алматы облыстық филармониясында қазақ халқының асыл мұрасы, дәстүрлі күйлері мен әндерін насихаттау жолында фольклорлы-этнографиялық ансамбль құрылып, сол ұжымға «Адырна» деген ат беріледі. Алғашқы болып ансамбльге жетекшілік еткен Жамағат Темірғалиевтің ісін Ықылас Нұрғалиев 2002 жылға дейін жалғастырады. Осы екі тұлға ансамбльдің ансамбль болып қалыптасуына және өнердегі өз орнын таба білуіне көп ат салысып, еңбектерін сіңіреді. 2002 жылы Үкімет жарлығымен

Алматы облысы Талдықорған қаласына ауысқанда Сүйінбай атындағы филармонияда көшеді. 2002 жылдан бастап ансамбльдің келесі кезеңі басталады. 2003 жылдан бастап 2011 жылдың күзіне дейін жетекшілікке осы ансамбль құрамының қағаз-сырнайшысы ретінде ұзақ жылдар бойы қызмет еткен Марат Бердіғұлов сайланады.

1987 жылдары Құрманғазы атындағы консерваториясының халық аспаптары кафедрасының ішінен, Б.Сарыбаев жинаған көне аспаптардан Досмұхамбет Туяқбаев «Мұрагер» халық музыкасы ансамблін құрайды. Кеңінен танымал «Мұрагер» ансамблі көптеген шетелдерде қазақ музыкасын насихаттап, халықаралық байқаулардың жеңімпазы болды. Досмұхамбет Тұяқбаев кейіннен Қостанай облыстық филармониясының «Ақжелең» ансамблінің негізін қалаушысы болып табылады [1, 19-20].

Еліміздің тарихында үлкен бір елеулі оқиға орын алады, ол 1997 жылының желтоқсан айында астанамыздың Алматы қаласынан Ақмола қаласына көшірілуі еді. Басқада мәселелермен қатар Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев білім мен мәдениеттіміздің де өркендеуіне үлкен көңіл бөліп көмек береді. Елбасының тапсырмасымен қалалық әкімшілігі жаңадан шығармашылық ұжымдарды ұйымдастырады. Соның бірі фольклорлы «Ақ орда» ансамблі болды, 2009 жылы «Сарыарқа» халық аспаптар ансамблі деп атауын өзгертеді. Өздерінің қызметтерін ұжым Қалибек Қуанышбаев атындағы Қазақ дарма театырының қабырғасынан бастайды. Ансамбльдің көркемдік жетекшісі Мәдениет қайраткері Нұрлан Хамзин болады.

Дәстүрді жалғастырып Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясының доценті, Қазақстан Республикасының Мәдениет қайраткері Зәмзәгүл Шәріпқызы Ізмұратова дәстүрлі музыка факультетінің ішінен 2001 жылы «Сарын» фольклорлы-этнографиялық ансамблін ашады.

Қазіргі таңда осы аталған ұжымдардан басқа әр-түрлі аспаптар құрамындағы фольклорлы ансамбльдер құрылып, түрлері кеңінен таралып, әрі қарай дамып, ашылу үстінде. Фольклорлы-этнографиялық ансамбльдерді Қазақстанның түпкір-түпкіріндегі орта мектептерде, музыкалық білім орындарда (музыка мектептері, саз колледждерінде, жоғарғы оқу орындарында), оқушылар сарайы, мәдениет үйлері, филармонияларда кездестіруге болады.

Әсет Бейсеуов 1979 жылы «Құлан саз» ансамблін ашқан, бірақ жылдар өте келе ұжым тарап кетеді, 2010 жылы Ержан Қосбармақовтың басшысымен ансамбль қайта жанданады. 1982 жылы «Атырау» ансамблі Атырау қаласында, 1993 жылы Қостанай өңірінде «Ақжелең» ансамблі, БҚО «Орал сазы» ансамблі, Астана қаласында ҚР Мәдениет министрлігінің «Ақ жауын» мемлекеттік камералық ансамблі, 2003 жылы Алматы қаласында «Әлқисса» ансамблі, 2007 жылы Балхаш қаласында «Самұрық» ансамблі, Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде 1999 жылы «Шат», 2007 жылы «Серпер» ансамбльдері, 2008 жылы Алматы қаласында Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваторясыныда «Тұран» ансамблі, 2008 жылы Батыс Қазақстан облысында «Нарын сазы» ансамблі, 2009 жылы Қызылордада «Ақмешіт» ансамблі, Қорқыт ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университетінің «Дидар» ансамблі, Астана қаласы Президенттің мәдениет орталығы Ұлттық дәстүрлер театрының фольклорлық ансамблі, 2010 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваторясыныда «Бабалар сазы», 2012 жылы Астана қаласындағы «Тілеп қобыз сарайының» жанынан «Көк түркілер» ансамблі жетекшісі Мәдениет қайраткері Қорғанбекова Шолпан және т.б. сынды фольклорлы-этнографиялық ансамбльдер күні бүгінге дейін ашылып, өркендеуде.

Біздің дәуіріміз ансамбльдік орындаушылықтың және ансамбль түрлерінің дамыған кезі: домбырашылар ансамблі, қобызшылар ансамблі, фольклорлы-этнографиялық ансамбльдер, камералық ансамбль, ұрмалы аспаптар, үрлемелі аспаптар ансамблі т.б. Ансамбльдің құрамында қатысушылар әдетте аз болады, бірге қосылып ойнағанда әр қайсының дыбысы жақсы естілгендіктен музыканттарға қойылатын талаптарда биік, күрделі де қызық: музыкант ансамбльдік орындаушылықта серіктестеріне демеу бере алатындай ерекше сезімтал, ықыласты, шығармашылық интуициялы, жоғары музыкалық қабілетті болуы керек.

Фольклорлы-этнографиялық ансамбльдердің жұмыс жасауы үнемі музыканттардан аспаптарды шебер меңгеруді, кәсібилікті сонымен қатар жаңа шығармаларды, жаңа концерттік бағдарламаларды талап етеді.

Сондықтан да репертуарды, концерттік бағдарламаларды жаңалау мәселесі үнемі туындап отырады. Ансамбльдер жергілікті аймақтардың дәстүрлі, фольклорлы музыкасын орындау арқылы оны насихаттау үстінде. Олардың тыңғылықты қызмет атқаруы мемлекеттің мәдени политикасында заманауи талаптарының бір арнасы ретінде табылған.

Әдебиеттер :
.Болатханова Б. Өнер өлкесі. Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясы халық аспаптар факультеті. Алматы., 1995, 35 б.
2.Жұбанов А.Қ. Ән-күй сапары. Алматы: Ғылым, 1976. 478 б.170-182б.
3.Казахские народные музыкальные инструменты и проблемы ансамблевого исполнительства // А.В. Затаевич и проблемы современного этномузыкознания. (материалы Всесоюзной научно-практической конференции). Алматы: 1991.
4.Қазақстан Республикасында Кімнің Кім екені – 2011. 2 томдық анықтамалық. Алматы, 2011. 1312б.
5.Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1072
6.Мухамбетова А. Феномен Б.Сарыбаева // Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 469-473.
7.Намазова Қ.Б. Көне аспаптар күмбірі. Алматы, 2002. 80 б.
8.Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. 176 с.

Kassabekova Ainur

NATIONAL GENDER AND FAMILY POLITICS

Қасабекова А.И.

ҰЛТТЫҚ ГЕНДЕРЛІК ЖӘНЕ ОТБАСЫЛЫҚ САЯСАТ

Елбасының биылғы жылғы жолдауы Қазақстанның әлемдегі бәсекеге барыншы қаблетті 30 елдің қатарына кіру Стратегиясына арналғаны белгілі. Бұл бағытта мемлекеттік қызметкерлерге де үлкен жауапкершілік жүктеліп отыр. Осы салада жүрген әйелдердің рөлін арттыру, оларды мемлекеттік басқаруға көптеп тартуға бұрынғыдан да ерекше көңіл бөлінеді және бұл мәселе бұрыннан да күн тәртібінен түскен емес. Әйелдердің мемлекеттік басқару жүйесіндегі рөлін түсінбейтіндер де кездеседі. Саясат ер адамдардың ісі деген көзқарас әлі күнге басым. Қазіргі таңда дүние жүзінде ер-азаматтардың әйелдерге өктемдігі басылып, өзгерістер енуде. Өз құқықтары мен мүмкіндіктерін қорғау мәселесінде өнеркәсібі дамыған және әлеуметтік бағдарланған елдерде әйелдер ер-азаматтармен тең құқылы. Өмірдің барлық саласында әйелдер мен ер-азаматтардың тең құқығын орнатудың жоспарлы саясаты Қазақстанда да жүргізіліп келеді.

Қазақстан Республикасы Президентінің 2005 жылғы 29 қарашадағы Жарлығымен 2006 - 2016 жылдарға арналған гендерлік теңдік стратегиясы бекітілген [1]. Біздің еліміздегі гендерлік саясаттың негізгі бағыты – басқару құрылымында әйелдер мен ер-азаматтардың бірдей қатынасуына қол жеткізу, әйелдердің экономикалық тәуелсіздігіне, теңдей мүмкіндігін қамтамасыз ету, өз бизнесін және қызметке жоғарлауын дамыту, отбасында тең құқыққа қол жеткізу, жынысына қарай зорлық- зомбылықтан еркін болу. Әйелдер мен ер - азаматтардың теңдік принципі Қазақстан заңнамасында анық көрсетілген. Мемлекеттік қызмет саласында әйелдердің ер-азаматтармен бірдей қызмет етуі қамтамасыз етілген. ҚР-ның «Мемлекеттік қызмет туралы» Заңында мемелкетттік қызметке қабылдауда жынысына, ұлтына, нәсіліне, тіліне, әлеуметттік жағдайына, мекен-жайына, дінге, қоғамдық ұйымдарға қатысына және де басқа да жағдайға байланысты шектеу қойылмайтыны айқын көрсетіліп жазылған [2].

Қазақстан республикасының 2006 - 2016 жылдарға арналған гендерлік теңдік стратегиясында әйелдердің шешім қабылдау деңгейін 30 пайызға жеткізу міндеті қойылған. Әйелдер көшбасшылығы мектептерінің республикалық желісі құрылды. Оған республиканың барлық облыстарынан 57 үкіметтік емес ұйым атсалысты, орталықта және жергілікті жерлерде қоғамдық - саяси қызметке жақсы даярланған кадрлар резерві құрылды. Қазақстан іскер әйелдер қауымдастығы мен Ұлттық комиссия бірлесіп «Саясаткер әйелдер клубы» атты жоба жасады. Жобаның мақсаты жергілікті әйелдер элитасын біріктіру. Нәтижесінде Алматы, Астана, Павлодар, Ақтөбе, Атырау, Батыс Қазақстан және Шығыс Қазақстан облыстарында 7 клуб құрылды,

«Саясаткер әйелдер клубының» мүшелері басшылық жұмыстарға және сайланбалы органдарға ұсыну кезінде партиялық тізім жасауда ерлер мен әйелдер арасында баланс болуын қадағалайды.

Қазақстан Республикасы Парламентінің құрамында 22 әйел бар. Бұл депутаттардың жалпы санының 15 пайызын құрайды. 3 әйел облыс әкімдерінің орынбасарлары, 5 нәзік жанды аудандарды басқарады. Аудан басшылары орынбасарларының 18 пайызы, ауылдық және селолық округтер әкімдерінің 12 пайызы – әйелдер. Биліктің ең жоғарғы лауазымының құ-

рамында 2 әйел министр, 4 жауапты хатшы, 6 вице-министр әйелдер өз қызметін атқаруда. Бұл – гендерлік саясаттың жүзеге асуының бір ғана айғағы.

Гендерлік теңдік стратегиясында әйелдер арасында кәсіпкерлікті дамытуға ерекше көңіл бөлінген. Ел экономикасында жұмыс істейтіндердің жартысы әйелдер. Кәсіпкерлікпен айналысатын әйелдер арасында үлкен жетістіктерге жетіп, халықты жұмыспен қамтамасыз етушілер көбейді. Елбасы биылғы жолдауында: «Біз бұдан әрі де елімізде әйелдердің рөлі артуы үшін барлық жағдайды жасайтын боламыз. Қазіргі замандағы қазақстандық әйел қызмет істеуге ұмтылуы керек.

Әйелдерді мемлекеттік және қоғамдық басқару ісіне белсене тартқан жөн, әсіресе, жергілікті деңгейдегі өңірлерде. Олардың бизнес ашып, оны жүргізуіне де қолайлы жағдай жасаған абзал», - деп әйелдердің кәсіпкерлікпен айналысуына жағдай жасау жөнінде үкіметке тапсырма берді.

Халыққа гендерлік білім беру жұмысы жүргізілуде. Мектеп оқулықтарына гендерлік сараптама жасалды. Мектеп және мектеп жасына дейінгі білім беру жүйесіне арналған «Гендер» кешенді білім беру бағдарламасы қолданысқа енгізілді.

2006 жылы қабылданған гендерлік стратегияның жеке бір тарауы қоғамдағы зорлық - зомбылықты болдырмауға арналған. 1998 жылы ішкі істер құрылымының аудандық буынында әйелдерді зорлық- зомбылықтан қорғау жөнінде арнайы бөлімшелер құрылды. Олардың саны 16 және онда 126 қызметкер жұмыс істейді. Бұрынғы кеңестік кеңістіктегі елдер ішінде Қазақстанда ғана мұндай бөлімшелер құрылған. Отбасындағы құқық бұзушылықтарға қарсы 2009 жылы «Тұрмыстық зорлық-зомбылықтың профилактикасы туралы» Заң қабылданды. Әйелдердің зорлық- зомбылықсыз өмір сүру құқықтарын қорғауға арналған 21 дағдарыстық орталықтар нақты көмектер көрсетеді. Дағдарыстық орталықтарға көмек сұрап 2009 жылы 20 мыңнан астам адамдар өтініштер жазған болса. Қабылданған іс-шаралар нәтижесінде 2010 жылы әйелдерге қатысты қылмыс саны 2009 жылмен салыстырғанда 4 есе азайған. Биылғы жолдауында Елбасы: «Біз ананы қорғап-қолдауымыз керек. Мені отбасында әйелдер мен балаларға тұрмыстық зорлық-зомбылық көрсету жайттарының көбеюі алаңдатады. Әйелді құрметтемеу деген болмау керек. Бірден айтайын, ондай зорлық-зомбылықтың жолы қатаң түрде кесілуі тиіс. Мемлекет әбден асқынған жыныстық құлдыққа, әйелге тауар ретінде қарайтын көзқарасқа айрықша қатаң түрде тыйым салуға тиіс.»,- [3] деп ерекше атап айтты.

Үкіметттік емес ұйымдар да гендерлік саясатты іске асыруда ат салысуда. Қазақстанда 25 мыңдай өкіметтік емес ұйымдар жұмыс істейді, соның ішінде 250-і әйелдер, отбасы және балалар мәселесімен айналасады. Соған байланысты. 2006-2011 жылдарға арналған Азаматтық қоғамды дамыту тұжырымдамасы және «Мемлекеттік әлеуметтік тапсырыс туралы» заң қабылданды.

Ұлттық комиссия «Отбасым» атты журнал шығарады, оның интернет ресурсы бар. Бұл журнал халықтың сүйіп оқитын басылымдарының біріне айналды. Тұрмыстағы әйелдер арасында «Қазақстан миссисі» конкурсы өтіп тұрады.

Ұлттық комиссия жұмысының маңызды бір бағыты халықаралық ұйымдармен ынтымақтастық байланыс орнату. 2009 жылдан бастап БҰҰ ДБ-мен бірлесіп «Қазақстан Республикасында гендерлік теңдікті қамтамасыз ету шараларын жетілдіру жөнінде Ұлттық комиссияны қолдау» жобасы, ЮНФПА-мен бірлесіп тұрғылықты халық жөніндегі жоба іске асырылуда. ЮСАИД-пен (АҚШ мемелекеттік департаменті халықаралық даму агенттігі) және «Диалог Еуроазия» халықаралық қоғамдық қорымен гендерлік және отбасылық - демографиялық саясат саласындағы ынтымақтастыққа бағытталған гендерлік теңдікке қол жеткізу саласындағы ынтымақтастық туралы меморандумдарға қол қойылды.

Қазақстан 2010 жылы ЕҚЫҰ-ға төрағалық етті. Осыған орай Ұлттық комиссияның қатынасуымен 6 -7 мамырда Вена қаласында «Гендерлік теңдік пен әйелдердің саяси қоғамдық өмірге қатынасуын ілгерлету» тақырыбында кеңес өтті. Оған 53 елден 257 адам қатынасты. Бұл кеңес ЕҚЫҰ тарихында гуманитарлық өлшем жөніндегі тақырыптарды талқылауда адам ең көп қатынасқан кеңес болды.

Мемлекет басшысының қатынасумен жыл сайын өткізілетін Қазақстан әйелдерінің сьезінде гендерлік және отбасылық- демографиялық саясатты одан әрі дамыту жолдары талқыланады.

Әйел-ана, отбасы, балалар құқықтарын қорғау саласындағы Қазақстандықтардың табыстарын әлем мойындап отыр. «Ғаламдық гендерлік айырмашылық- 2010» атты дүниежүзілік экономикалық форумда жасалған баяндаманың қорытындысында біздің елеміз

Еуроодақтың 14 мемелекетін артқа қалдырып, 134 елдің ішінде 41-орынды иеленгенін мақтанышпен айта аламыз.

Қазақстанда мемлекеттік саясаттың басым бағыттарының бірі – ана мен баланы, отбасын қолдау. 2006 жылдан бастап ана мен баланы қолдаудың жаңа жүйесі қалыптасты. Бала туғанда берілітін жәрдемақыға қосымша бала күту жөніндегі, сондай-ақ аз қамтылған отбасыларына 18 жасқа дейінгі балаларға арналған жәрдемақылар қосылды. 2006 жылмен салыстырғында бала туғанда берілетін жәрдемақы 2,7 есе өсті, төртінші және бесінші балаға берілетін жәрдемақы 4,5 есе, бала күтуге арналған жәрдемақы орта есеппен 2,5 есе өсті. 2011 жылдың қаңтарынан бастап мүгедек бала күтетін адамға ең төменгі жалақы мөлшерінде ай сайынғы жәрдем ақы төленеді [4].

Соңғы бес жылда ана өлімі шамамен 3 есе азайды, бала туу көрсеткіші бір жарым есе өсті. Білім алуға тең мүмкіндіктер жасалуда. Соңғы 15 жылда білім алуға жұмсалатын қаржы 9,5 есе өсті.

Президент биылғы жылғы жолдауында әйелдерге арнап үндеу жасады:
«Сіздер – отбасының, демек, мемлекеттің тірегісіздер. Еліміздің болашақта қандай болатыны балаларымыздың бойына өзіміз қандай тәрбиені сіңіретінімізге тікелей байланысты. Ең алдымен, біз қыздарымыздың тәрбиесіне көп көңіл бөлуіміз керек. Олар – болашақ жар, болашақ ана, шаңырақтың шырақшылары.

Қазақстан – зайырлы мемлекет. Азаматтарды ар-ождан бостандығымен қамтамасыз ете отырып, мемлекет қоғамға өз бетімен біздің дәстүріміз бен заңдарымызға қайшы келетін әлдебір қоғамдық нормаларды тықпалайтын әрекеттерге өте қатаң қарсы тұратын болады.

Біз Қазақстан қыздарының сапалы білім алып, жақсы жұмысқа ие болуы және тәуелсіз болулары үшін барлық жағдайды жасауымыз қажет.

Олар банк карточкаларына ие болуға, көлік жүргізіп, қызмет жолын қалыптастыра алуға, заманға сай болуға, сәнденуге тиіс және біздерде ешқашан киілмеген, салтымызға жат киімдерге оранып - қымтанбауға тиіс. Біздің халқымыздың өз мәдениеті, өз дәстүрі мен салты бар» [3].

Халқымыз «Қыздың жолы жіңішке» дегенге ерекше мән беріп айтады. Бойжеткеннің жолы, қыздың жолы – қылдай, оны үзуге болмайды. Бойжеткен, әйел заты әрдайым біздің қоғамның теңқұқылы мүшесі, ал ана – оның ең ардақты тұлғасы болды. Біз әйел затына – анаға, жарға, қызға деген қапысыз құрметті қайта оралтуға тиіспіз.

Біздің елімізде толық емес отбасылар көп. Мемлекет баланы жалғыз тәрбиелеп жатқан аналарға көмектесуі керек. Біз әйелдер үшін икемді еңбек түрлерін қалыптастырып, үйде жұмыс жасауларына жағдай туғызуымыз керек. Заң, мемлекет және мен біздің ханымдарымыздың жағындамыз.

Бейбіт өмірдің өзінде бізде мыңдаған жетімдер бар – балалар үйлері толы. Бұл, өкінішке қарай, жалпыәлемдік үрдіс және жаһанданудың сынағы. Бірақ біз бұл үрдіспен күресуіміз керек. Мемлекетіміз бен қоғамымыз жетімдерді асырап алуды және отбасы типіндегі балалар үйлері салынуын көтермелеуі қажет.

Ерлердің әйелдер мен балаларға мүлдем жауапсыз көзқарас танытқан оқиғаларының саны өсуде. Бұл біздің дәстүрімізге, мәдениетімізге тіптен жат. Студент жастар келешекте отбасын құрады, ата-ана болады. Сондықтан оқытушылар жастардың арасында ата-ананың балалар алдындағы жауапкершілігі жайлы тәрбие жұмысын жүргізуі қажет. Бұл жайлы Президетіміз жолдауында: «Мен ажырасуға қарсымын, жастарды отбасы құндылығы, ажырасудың қасірет екендігі рухында тәрбиелеу керек, өйткені, оның салдарынан, ең алдымен, балалар зардап шегеді. «Әкесі қой баға білмегеннің баласы қозы баға білмейді». Бала тәрбиесі – тек ананың емес, ата-ананың екеуінің де міндеті.

Ал болған іс болған екен, онда әке алимент төлеуге тиіс. Мемлекет жалғызбасты аналарды қолдауы және алимент төлемегені үшін жазаны күшейтуі керек»,- деп [3] заңға өзгеріс енгізуге тапсырма берді.

Бала тәрбиелеу – болашаққа ең үлкен инвестиция. Біз бұл мәселеге осылай қарап, балаларымызға жақсы білім беруге ұмтылуымыз керек.

Президент өскелең ұрпақтың озық білім алуы үшін мүмкіндік туғызуға көп күш жұмсауда. «Балапан» бағдарламасы жүзеге асып, Зияткерлік мектептер, Назарбаев Университеті, «Болашақ» бағдарламасы жұмыс жасап жатыр. Оған тек дайындығы бар және дарынды балалар ғана өте алады. Баланы білім мен еңбекке дайындау – ата-ананың борышы. «Бар жақсылық балаларға» ұраны барлық ата-ана үшін қағидаға айналуы қажет.

Президент Үкіметке: Ана мен баланы қорғау, сондай-ақ, отбасы және неке саласында заңнаманы түбегейлі қайта қарауға;

Ана мен балаға қарсы бағытталған қылмыс үшін, сондай-ақ, осы саладағы ең ұсақ деген заңбұзушылықтар үшін жазаны күшейтуді;

Туу мен көп балалы болуды ынталандыру жүйесін реформалауды – жеңілдетілген салық, медициналық және әлеуметтік қызмет, еңбек нарығында жаңа мүмкіндіктер беру және сол сияқты материалдық және материалдық емес ынталандыруларды қамтитын шаралар кешенін әзірлеуге;

Елде жыныстық ерекшелігі бойынша кемсітушілікке жол бермеу және іс жүзінде гендерлік теңдік пен әйелдерге ерлермен тең мүмкіндіктерді қамтамасыз етуді қадап айтты. Бұл орайда сөзін ең бірінші жұмыс берушілерге арнады.

«Басқарудағы әйелдердің барлық деңгейіне қатынасуы - қалыпты жағдай. Биліктің басқару құрылымдарындағы әйелдердің үлес салмағы 30-40 пайыз. Әйелдер сыбайлас жемқорлыққа бара бермейді. Сіздер азаматтармен тең дәрежеде бәсекелес бола аласыздар. Бұл үшін біздің мемелекеттік қызметтегі моделде барлық құқықтық негіздер сақталған»,- [5] деп көпшілік әйелдердің сыбайлас жемқорлыққа бара бермейтінін басшылық қызметтегі ер-азаматтардың өздері де мойындайды.

Қазақ ұлттық өнер университетінде де гендерлік саясаттың табысты іске асырылуының бір көрсеткіші ретінде – барлығы 19 кафедра болса, 10 кафедраны әйелдер басқаратынын айтуға болады.

Университетіміздің ректоры Мусахаджаева Айман Қожабековна әлемге белгілі скрипкашы, Қазақстан халық артисі. Музыка өнеріндегі жетістері үшін Халықаралық шығармашылық академиясының академигі және ЮНЕСКО-ның «Бейбітшілік үшін» құрметті атағы берілді. Қазақстан меценаттар клубының «Платина Тарланымен» марапатталды. 2002 жылы Дүниежүзілік IBC – тің «XX ғасырдың 2000 көрнекті музыканты» атты құрметті тізіміне енді. Дүние жүзі музыка өнерін дамытушы медалімен марапаталды. Іскер басшы Айман Қожабековнаның басшылығымен құрылған Өнер академиясының 15 жылдық мерей тойын университет ұжымы 2013 жылдың наурыз айында атап өтпек. Мерекелік қорытынды концертке студенттер мен магистрантарантарды үлкен жауапкершілікпен даярлауда. Одан ары қарай университет ұжымының таңдаулы өкілдері Италияның, Ресейдің үлкен саханаларында Қазақстанның өнерін әлемге паш етпек.

Әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасы 2006 - 2016 жылдарға арналған гендерлік теңдік стратегиясы. // Егемен Қазақстан. 2005 ж. 29 қараша.
2. ҚР Мемлекеттік қызметі жаңа моделінің тұжырымдамасы. // Егемен Қазақстан. 30 шілде 2011
3. Н.Назарбаев. Қазақстан – 2050 - қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты. // Егемен Қазақстан. 14 желтоқсан. 2012
4. Ахметов С. Ұлттық гендерлік және отбасылық – демографиялық саясат. //Егемен Қазақстан. 29 наурыз 2011
5. Мәмешев Ә. Мемлекеттік басқарудағы әйелдердің рөлі. // Ақ жол. 8 наурыз 2010

Kozhanova Maral

MUSICAL LANGUAGE OF KOBYZOVY MUSIC

Кожанова М.К.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КОБЫЗОВОЙ МУЗЫКИ

У каждого этноса, как известно, есть жанры и инструменты, которые репрезентируют данную национальную культуру. В казахской традиционной культуре таковыми являются струнные инструменты домбра и кобыз. Однако если область домбровой музыки привлекает внимание ученых в течение нескольких столетий (от первых описаний, относящихся к XVIII веку, и до наших дней), то исследовательская литература, посвященная кобызу и кобызовой музыке, появляется преимущественно в 60-е годы XX века. В целом же область кобызовой музыки в Казахстане с древнейших времен и до наших дней является одной из самых развитых, востребованных в исполнительской практике и представляет интерес как для

исполнителей, так и для ученых-фольклористов, музыковедов разных регионов бывшего СССР (работы А.Алексеева [1], С.М Заруховой [5], И. Мациевского [7], Н. Тифтикиди [10]).

В последние годы в Казахстане создаются труды, в которых изучается инструмент кобыз и неразрывно связанный с ним главный жанр казахской инструментальной музыки – кюй, представленный кюями-легендами, эпическими и историческими кюями. Так, Г.Омарова в своих музыковедческих работах исследует пути постижения кобызовой музыки, особенности ее трактовки и музыкального языка, исходя из религиозных верований и представлений человечества в древности. По мнению ведущего музыковеда Казахстана А.Мухамбетовой, в деятельности баксы и жырау (баксы - шаманы, а также народные певцы, исполнители фольклора, лечившие людей и животных, дополняя ритуалы пением в сопровождении кобыза. Жырау – сказители, исполнители эпоса) на протяжении тысячелетий происходит становление стилевых и жанровых особенностей кобызовых кюев, которые, как пишет исследователь, «в казахской культуре представлены двумя стилевыми течениями – шаманскими кюями и кюями эпическими» [2]. Ценными для казахского этномузыковедения также являются наблюдения С.Утегалиевой, рассматривающей кобызовую музыку с точки зрения темброво-звуковой выразительности. Необходимо отметить, что всеми исследователями проводится сквозная мысль – о сакральности кобызовой музыки, кроме этого рассматриваются особенности лексики, образного содержания, композиции и т.д.

Цель данной статьи – систематизировать и обобщить особенности кобызовых кюев, раскрывающиеся на таких уровнях как образное содержание, мелодика, лад, ритмика, форма, исполнительские приемы.

Рассмотрим кобызовые кюи с точки зрения сюжета и образного содержания. Каждому кобызовому кюю соответствует определенная легенда, которую рассказывает сам исполнитель – кюйши перед инструментальной частью кюя, что в целом является характерной чертой древних синкретических искусств устной традиции различных народов мира. Характерное свойство кюев состоит в их сюжетно-тематическом разнообразии. Более того, определенным типам сюжетов соответствует тип интонационной структуры, которая определяется амбитусом напевов. Имеются в виду так называемые квинтовые и квартовые кюи.

Квинтовые и квартовые кюи связаны преимущественно с эпическими сюжетами. Так, квинтовый кюй «Камбар» посвящен герою эпоса батыру Камбару – освободителю родной земли от иноземных захватчиков. Кюй «Мунлык-Зарлык» («Печаль и скорбь») повествует о трагической судьбе двух мальчиков и их матери. Название кюя «Казан» совпадает с названием города, на который был совершен поход Шора-батыра.

Также в основе содержания квинтовых кюев лежат древние казахские легенды: «Жез-киик» («Медная сайга») рассказывает о волшебной сайге (антилопа), в которую не может попасть ни один охотник. Кюй «Акку» («Белый лебедь») - о храбром батыре, победившем в неравном бою своих врагов.

Некоторые кюи сопряжены с эпическим жанром «толгау» (думы, размышления). Примером может стать кюй Ыхыласа «Кер-толгау».

Среди квартовых кюев – при всем разнообразии их содержания – особое место принадлежит группе образцов, связанных с легендой о первом музыканте и шамане Коркыте, нашедшем бессмертие в своем искусстве игры на кобызе. Таковы кюи шаманской традиции: «Коркыт», «Бахсы» («Шаман»). Кюй «Коныр» (коричневый, бархатный) отражает мир настроений и чувств человека – от горестно-печальных до философских. Кюй кобызиста-композитора XIX века Ыхласа «Ерден» (Ерден - имя уездного начальника) раскрывает печальные события из жизни автора кюя (Уездный начальник Ерден приказал отобрать табуны рода «тама». Ыхлас отправился к нему уладить спор, но в пути узнал о смерти единственного сына Ердена. Приехав к начальнику, Ыхлас выразил соболезнование и сыграл в утешение отцу кюй, получивший впоследствии название «Ерден»).

В некоторых кюях претворяются древние жанры казахского фольклора: так, кюй «Абыз толгау» («Размышление Абыза») обнаруживает признаки жоктау - похоронно-поминального плача, кюи шаманской традиции - «Коркыт» (имя первого исполнителя и создателя кобыза) и «Бахсы» («Шаман»).

Магическое предназначение кюев, связь с заговорами, заклинаниями (воздействие на природу, животных, обращение к духам предков) обусловливают особенности интонационного строения и развития, главным принципом которых в кобызовой музыке является *многократная повторность исходных формул*. Этот же принцип раскрывается на уровне композиции кюев, о

чем речь пойдет далее. Повторность как основной тип изложения и развития в кюях обусловливается воздействием магических функций. Повторяемость отдельных звуков, мотивов, тем функционально соотносится с повтором магических формул, заговоров, заклинаний [10] в обрядовых действах баксы.

Другим важнейшим приемом раскрытия образного содержания кобызовой музыки в целом является *звукоизобразительность*, реализуемая посредством специфических тембровых и интонационных принципов. Инструмент способен имитировать многообразие звуков природы (шум воды, шелест листьев, дуновение ветра), голосов и движений животных и птиц, а также голоса человека. При этом в древних кюях преобладает тембровая имитация, которая со временем обогащается интонационной выразительностью. Например, в кюе Ыхласа Шынрау волнообразное движение мелодии изображает змею, подбирающуюся к гнезду с птенцами. Обилие форшлагов имитирует тревожный клекот птицы-матери. Квартовые скачки нижнего голоса в ровном ритме восьмыми изображают бег коня.

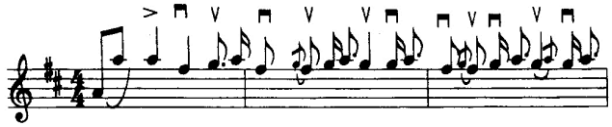
В ритуально-обрядовой практике образовался устойчивый интонационный комплекс. Сложившиеся устоявшиеся мотивы предстают своего рода «паспортом», по которому репрезентируется кобызовая музыка в целом. Наиболее распространенными являются секундовые интонации, связанные с мотивом плача и скорби. Будучи важнейшим средством передачи предшествующего опыта последующим поколениям, устойчивые мотивы-формулы со временем подверглись художественному переосмыслению, став, с одной стороны, средством создания характерного образа (сакральное действо против болезней и защита от злых сил), с другой – исходным импульсом для индивидуальной трактовки исполнителей-кюйши.

Ладовая организация кобызовых кюев определяется квартовым или квинтовым строем инструментов, что идеально соотносится с особенностями традиционного слуха. На кобызе звук также может зависеть и от степени нажатия на струну: это способствует неоднозначности звучания тона и в тембровом, и в выразительном смысле. Наиболее характерным для кобыза оказываются полутоновые мерцания звуков fis–f, h–в, реже cis–с, которые приковывают слух к своеобразному тембру кобыза. Подобные явления связаны со спецификой инструмента, с характерным для него нетемперированным строем, в свою очередь, связанному с народной традицией звукоизвлечения – детонацией.

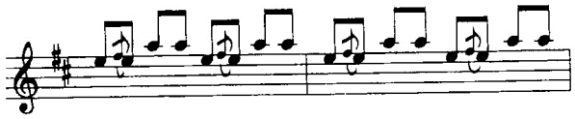
Принцип повторности, лежащий в основе интонационного строения кюев и отражающий магический характер как содержания, так и коммуникативной функции жанра в целом, определяет особенности *формообразования кобызовых кюев*. В частности, идея круга или движения по спирали в проекции на композицию обусловливает преобладающее значение точной и вариационной повторности, рондальности и репризности. В кобызовой музыке повторность отражает особенности отдельных музыкальных эпизодов, иллюстрирующих некоторые сюжетные фрагменты легенды. Таковы, к примеру, контрастно-составная форма с элементами рондо в кюе «Акку» («Белый лебедь»), где в качестве рефрена выступает тема скачки коня:

Первый раздел (эпидод рондо) передает полет лебедя, взмахи его крыльев:

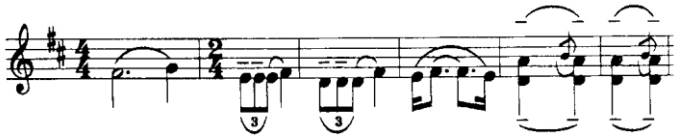
Второй эпизод связан с неудачной попыткой мальчика подстрелить лебедя:



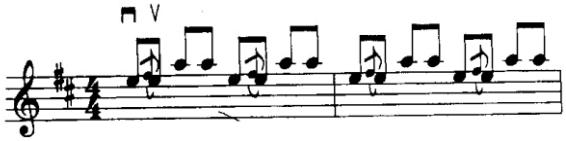
Третий раздел (рефрен) изображает скачку – погоню мальчика верхом на коне за улетевшим лебедем:



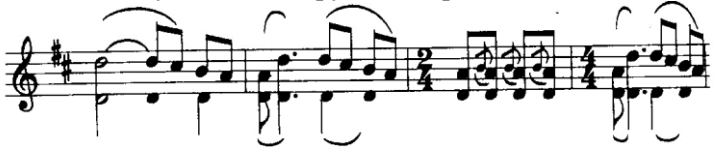
Четвертый раздел (эпизод) – возвращение мальчика ни с чем домой, где его встречают мать и младшая сестра:



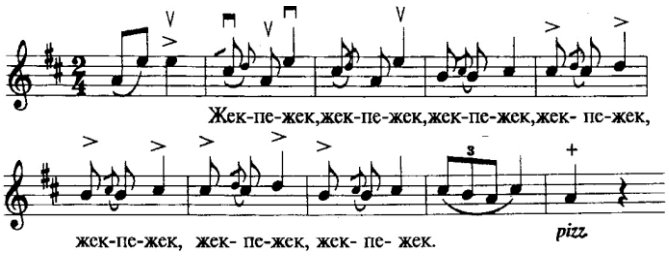
Пятый раздел (рефрен) – увидев плачущую сестру и мать, он опять садится верхом чтобы догнать лебедей:



Шестой раздел (эпизод) – по дороге он встретил разбойников, играющих на кернее (древний казахский духовой инструмент, предназначенный для подачи сигнала в военных походах):



Седьмой раздел – мальчик вызывает каждого разбойника на поединок, победив всех, возвращается домой:



Повторяющаяся в нескольких разделах кюя тема скачки коня позволяет говорить и её рефренной функции, придающей цельность композиции кюя.

Рассмотрим некоторые *приемы звукоизвлечения* на кобызе. Специфический тембр инструмента обусловлен флажолетно-ногтевым способом звукоизвлечения, одним из древнейших способов игры на смычковых с характерным ногтевым касанием пальцев левой руки высоко поднятых над грифом струн. Тем самым обеспечивается особая легкость получения флажолетов и наличие «всхлипывающих» флажолетных обертонов, сходных с интонациями человеческого голоса.

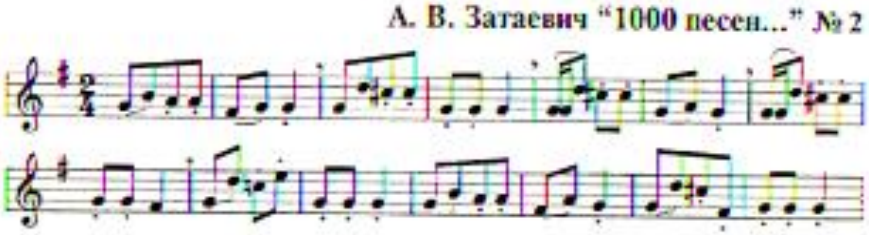
Одним из специфических исполнительских приемов на кобызе является ведение смычка по открытым струнам с использованием метрических акцентов, при котором смычок делится от двух до шести частей (интонационно-ритмическое деление осуществляется путем ведения смычка). При движении к кульминации постепенное учащение ритмического рисунка влечет за собой соответствующее учащение числа делений длины смычка, что приводит к переходу в трель, исполняемую *vibrato* левой руки (кюи «Қорқыт», «Аққу» . Достигается посредством ведения смычка на всю его длину). Данный штрих, отдаленно напоминающий европейское *portato*, по звучанию свойствен только кобызу**.** Например, кюй Ыхыласа «Казан»:

Следует отметить, что данный эффект может быть достигнут и другим способом – посредством крупного тремоло пальцами левой руки.

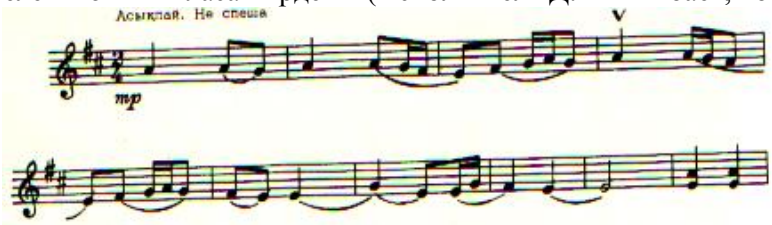
Флажолеты усиливают звучание обертонов и бурдона и реализуются посредством слабого прикосновения ногтевой поверхности пальцев левой
руки к струнам. Развивающая функция флажолетов согласуется с музыкально-стилевыми признаками мелодии, более полно раскрывая ее выразительные возможности. Красочные флажолеты наблюдаются при проведении музыкального материала как в нижнем, так и в верхнем регистре («Қорқыт», «Абыз толғау», «Жолаушының қоңыр күйі», «Аққу» и мн.др.).

При исполнении кобызовые кюи требуют высокого профессионального мастерства, что проявляется не только в технической виртуозности, но и в глубине осмысления и интерпретации исполнителем музыки традиционной культуры.

Процесс формирования кюевого тематизма проходит три этапа: древнейший; традиционный, основанный на синтезе старого и нового; новаторский, определяемый обретением самостоятельности и индивидуализированности интонационно-ритмического строя. Причем, под старым тематизмом понимаются мелодии шаманов (сарыны), построенные путем многократного, точного или варьированного повтора мелких звеньев – мотивов одной высоты, с устоявшимися формулами, присутствием тритона в мелодии и др.



На основе устоявшегося мотива постепенно формируется авторский тематизм. Новый тематизм связан с кобызовой музыкой XIX века, которая главным образом представлена творчеством Ыхыласа Дукен-улы. С одной стороны, в своих кюях Ыхылас тоже следует традиционным принципам стилистики кюев, о чем свидетельствуют повторность разделов, тем, мотивов, отдельных звуков, корни которых – в магических формулах и заговорах. В то же время изменяется содержание кюев: оно становится «светским», утрачивая преобладавший в кюях прошлого мистический характер (Жубанов А. Струны столетий. С.232-235). Большую гибкость приобретают форма и ритм, используется весь объем диапазона кобыза. Новыми стилистическими чертами становятся плавность и большая детализированность интонационного строя, распевность, что позволяет говорить о *проникновении песенного интонирования в инструментальную природу кобызового кюя.* С этой точки зрения показателен кюй Ыхыласа «Ерден» (Исполнитель Д.Мыктыбаев, нотация Б.Косбасарова):



Кроме того, Ыхылас обогатил технику игры на кобызе, открыл новые выразительные возможности инструмента. В результате происходит *синтез устойчивых интонационных формул, сложившихся в традиционных кюях с авторским тематизмом*. Причем, традиционные лексемы утрачивают свое доминирующее положение и вводятся преимущественно в

заключительных разделах. В частности, в кюях Ыхыласа музыковедами отмечается заимствование заключительного мотива шаманских кюев [3]

Таким образом, история казахского кюя в русле культуры устной традиции включает два этапа: традиционный и авторский. Первый (с древних времен до середины XIX века) связан с магическим шаманским ритуалом. Второй, начало которого совпадает по времени с «золотым веком» народно-профессионального искусства (середина XIX – 1930-е годы), определяется свободной от шаманизма деятельностью талантливых народных музыкантов: Ыхыласа Дукенулы (1843-1916), Даулета Мыктыбаева, Жаппаса Каламбаева (1909-1970), Казыбека Абенова (1914-1996), Нышана Шаменулы (1883-1979), положивших начало развитию авторских кюев. Дальнейшее развитие кобызовой музыки (с 1930 годов и до наших дней) сопряжено с его фуункционированием в рамках письменной традиции.

В результате происходит изменение коммуникативной функции кюя: «из рода прикладной взаимодействующей» (терминология О.Соколова) кюй переходит в область «чистой» концертной музыки.

Литература:

1. Алексеев А. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. - С.50-63.
2. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. А-Ата: Өнер. 1985. 152 с.
3. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
4. Аманова С. статья «Древние кюи «Акку» (структура, семантика) инструментальная музыка казахского народа, Алма-Ата, 1985
5.Зарухова С.М. Некоторые ладоинтонационные особенности туркменских кюев. В сборнике А.Затаевича "500 песен и кюев"-В кн.; Искусство и иностранные языки. Алма-Ата: 1966, вып.2, с.45-52.
6. Жанузакова З. Казахская инструментальная музыка. Алма-Ата, 1964;
7.Мациевский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции// Современность и фольклор. М., 1977.
8. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.
9. Омарова Г. Место кыл-кобыза и древних струнно-смычковых инструментов в «Систематике» Э.Хорнбостеля и К.Закса // Музыка тюркского мира. Материалы I международного симпозиума (Алматы, 3-8 мая 1994 г.). – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С.148-156.
10. Омарова Г. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях//Инструментальная музыка казахского народа Алма-Ата, 1985.
11. Тифтикиди Н.Ф. Песенные истоки домбровых кюев. В кн: Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата: Казахстан, 1967.с. 185-195.
12. Утегалиева С. Хордофоны центральной Азии. Алматы, 2006.

Moldakhmetova Zulkiya

POETIC CREATIVITY OF THE KAZAKH PEOPLE

Молдахметова З.Н.

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАЗАХСКОГО НАРОДА

Поэтическое творчество казахского народа представляет собой сложное, многообразное эстетическое явление, имеющее достаточно длительную историю изучения и в то же время продолжающее привлекать исследователей новыми интересными аспектами и проблемами. В течение многих веков устная коллективная и индивидуальная поэзия были основной формой словесного искусства казахов и в определенном смысле заменяли народу его историю, живопись, драму.

Внося свой вклад в обогащение фольклора, акыны, жырау, серэ вместе с тем чувствовали необходимость выразить то, что накапливалось, бурлило в душе при непосредственном соприкосновении с действительностью, поэтически воспевать именно свое время. Не случайно казахская устная литература берет свое начало с XV века, когда образовалась самостоятельная казахская государственность.

Устную литературу следует считать новым этапом в художественном развитии народа. Представители устной поэзии -акыны, жырау, сал и серэ - играли огромную роль в общественно-политической и духовной жизни казахов XV-XIX веков. Казахи признавали мастерами поэтического слова лишь тех, кто экспромтом, без предварительной подготовки, тут же, на месте мог сочинять стихи на любую тему. Естественно, это требовало не только природного дара, навыка и постоянной тренировки, но и всестороннего знания жизни своего народа, его мифов, легенд и преданий, творчества предшествующих акынов, а также определенных познаний в других областях культуры.

Жырау и акыны соединяли в себе певца, поэта, сказителя-импровизатора. Высоко чтились народом легендарные и эпические певцы XV-XVII веков: Ахтамберды-жырау, Жиембет-жырау; "вещие" певцы XVIII века: Бухар-жырау, Татикара-жырау, Сыпыра-жырау; выдающиеся жырау конца XIX века: Мурын-жырау, Нурым-жырау, Марабай и Мергебай-жырау и прославленные современные акыны Жамбыл и Нурпеис. Неиссякаемое импровизаторское искусство акынов удивляло видавших виды русских и западноевропейских путешественников и исследователей.

Многие русские ученые-тюркологи выражали восхищение по поводу ораторского искусства казахов. В частности В.В. Радлов писал: "Действительно нельзя не удивляться тому, как киргизы (казахи - М.З) владеют своим языком. Киргиз всегда говорит бегло, не останавливаясь и не запинаясь. Излагая свои мысли точно и ясно, он умеет придать своей речи известную долю изящества и даже в самом обыкновенном разговоре при построении фраз и периодов у него появляется часто ритмический размер... Понятно, что народ, который до такой степени наслаждается красноречием, смотрит на ритмическую речь как на высшее искусство в мире. Поэтому народная поэзия у киргизов достигла высокой степени развития" [1, 39].

Адольф Янушкевич так описывает песенное состязание - айтыс двух акынов-импровизаторов: "Едва один выстрелит строфой, другой немедля отстреливается; первый смело нападал, второй мастерски защищался; страсть у обоих возрастала и разжигала острую борьбу. Это была захватывающаяся картина" [2, 68]."Несмотря на изустную передачу, в продолжение многих лет и через уста многих поколений, все древние джиры и предания, благодаря удивительным способностям и памяти импровизаторов и любви самого народа, до песен, джиров, преданий и сказок о подвигах своих предков, сохранились до сих пор довольно чисто и все их списки, собранные из разных отдельных частей обширной части степей, чрезвычайно сходны", - отмечал Ш.Ш.Уалиханов [3, 210].

Нельзя сводить устную литературу к фольклору, отождествлять их, даже при очевидной глубинной их связи. Фольклорные предания есть плод усилий в коллективе многих поколений сказочников, импровизаторов, акынов, а устная литература - отдельно взятой творческой личности.

Фольклористы в последние годы все чаще говорят о так называемой "устной литературе". В исследовании коллектива авторов в составе И.В.Баролиной, В.Б.Никитиной, Е.В. Паевской, Л.Д. Поздневой об ораторском этапе развития литератур Востока отмечается: "Древняя словесность у арабов, тюрков, японцев, также как у индийцев, иранцев, китайцев, являлась синкретичной. Процесс формирования литературы прошел те же этапы: общенародное устное творчество, творчество ораторов и авторская письменная речь".

Исследователи, таким образом, четко выделяют этапы в истории словесного искусства: фольклор, устную индивидуально-ораторскую поэзию и литературу письменную.

История казахской литературы восходит к богатым поэтическим традициям народа. Фольклорные просветительские, реалистические корни являются общими для всех жанров литературы. И потому нельзя механически разделять традиции прозы и традиции поэзии, ведь они опираются на жизнь и эстетические представления одного и того же народа. То же самое следует сказать и о взаимосвязях фольклора с устной литературой, не говоря о письменной казахской литературе, которая, безусловно, впитывала истоки первых двух. Акыны, жырау испытывали громадное влияние фольклора и сами создавали произведения в духе устной народной литературы. Это обстоятельство не раз отмечалось в трудах казахских ученых.

Из сказанного вытекает, что взаимодействие фольклора и литературы - традиционное явление. Оно выступает одним из факторов развития эстетического сознания казахского народа. А.С. Исмакова отмечала: «Литература и фольклор образуют единую эстетическую общность - словесное творчество народа: устная и письменная (по способам изображения действительности) литературы существуют как единая метасистема, которая находится в

непрерывном развитии. Фольклор и литература - это два различных способа интерпретации действительности, два вида ее познания» [4, 9]. Тот факт, что к фольклору восходят жанровые и сюжетные особенности прозаических жанров, свидетельствует о непрерывности устно-поэтической традиции и процесса поиска человечеством во все времена народного идеала. Эту точку зрения на исследование литературы впервые в русском литературоведении доказательно применил в своих исследованиях М.М. Бахтин.

В работе Ш. Елеукенова «От фольклора до романа - эпопеи» отмечается, что у истоков казахского романа стояли фольклорные произведения. Взаимодействие фольклора и романа — процесс непрерывный. Оно происходило с большей или меньшей интенсивностью в разное время. Своеобразие казахского романа состоит в том, что это формирование шло через фольклор, устную и письменную литературу, в которой ведущую роль играла поэзия [1, 13].

Литература должна рассматриваться на фоне большой духовной культуры народа. Только через такое видение национальная культура может быть сопоставима с мировой. При этом казахский народный фольклор явился жизнеспособной основой казахской национальной культуры. Он явился не только фундаментом казахской профессиональной литературы, но и в эстетически опосредованном виде жив и сегодня, включен в культурный обиход нашего общества.

За годы суверенитета национальная политика Республики Казахстан в области образования придала образовательному пространству прогрессивное поступательное движение.

Современное образование способно содействовать развитию молодежи, ее интеграции в традиционную культуру, оказать помощь молодым в выборе образа жизни, адекватного общечеловеческим и национальным ценностям. Поэтому большое значение имеет использование теоретико-литературоведческих работ по казахскому фольклору, которые лежат в основе методики изучения устного творчества казахов.

Основополагающими особенностями, выделенными исследователями казахского фольклора, являются: связь фольклора с мировоззрением, представлениями о мире, традициями, бытом и жизнью казахов (Ш.Уалиханов); особенности «степного эпоса», оказывающего значительное влияние на фольклор европейских народов; мысль об единстве всего этнического богатства Европы и Азии; «восточная гипотеза», которая доказала, что в мировом литературном процессе участвовали не только народы Европы, но и народы Азии, Африки, Америки; синтез идей европо- и востокоцентризма в трудах В.М.Жирмунского и Н.Н.Конрада. Идея единства мирового литературного процесса требует особо пристально изучения специфики каждой национальной литературы. Особенности казахского фольклора отражены в новой классификации жанров сказочной и несказочной прозы, которую предлагает в своем исследовании С.А. Каскабасов. Ученый раскрывает отличительную особенность казахских мифов: если в Европе это рассказы о богах, то в Азии - мифы-рассказы о предках людей.

При разработке методики изучения казахского фольклора необходимо, с нашей точки зрения, учитывать его отличие от европейского, земледельческого и оседлого. Особенность казахского фольклора - в его скотоводческом, кочевническом характере, что накладывает особое отношение к миру: боготворение умерших, духа предков, философское осмысление бытия, красоты, гармонии, поиски бессмертия.

Одна из отличительных особенностей казахской сказки - тесная связь с действительностью и реально жившими героями (Алдар Косе, Жиренше, Карашаш). Прослеживается связь фольклора с поэзией жырау и ораторским искусством. Ораторы-шешены, бии использовали фольклорные темы, мотивы в дискуссиях о жизни и смерти, добре и зле (Асан-Кайгы, Аяз-би, Сырым батыр и др.) Сюжеты казахских сказок о животных близки к басням, в них нашли отражение юмора, сатира и ирония народа, его кочевой быт, близость к природе, фауне степи. Особого внимания требует работа с образами пяти покровителей рогатого скота, так как сказки о животных - наиболее разработанный вид казахских сказок. Героический эпос характерен для всех народов, но казахский эпос своеобразен своим реализмом [5]. Особенно развит у казахов лиро-эпос. В этом году мы отметили 1500-летие поэмы «Козы-Корпеш и Баян-сулу», которая в свое время привлекла внимание А.С. Пушкина и названа им «народной поэмой». Отличительная особенность лиро-эпических поэм в том, что в них широко используются обрядовые песни. «Жанр в жанре»- так можно назвать это явление.

Таким образом, фольклор казахского народа представляет собой многообразное явление, со свойственными ему характерными чертами, которые должны учитываться при

изучении в школе. Особенности казахского фольклора способствовали развитию с XV века устной литературы, помогли сохранить историю, развили прозу, драму, театр, композиторское мастерство через инструментальную музыку, айтыс, который любим и современными зрителями. Фольклор и красноречие казахского народа, как результат особого почитания слова были отмечены В.В. Радловым, А.Янушкевичем. Песенное искусство собрано А.Затаевичем.

Литература:

1. Елеукенов Ш. От фольклора до романа-эпопеи. – Алма-Ата: Жазушы, 1987. 352 с.
2. Янушкевич А. Дневники и письма из путешествия по казахским степям. Алма-Ата: Казахстан, 1966.
3. Уалиханов Ш.Ш. Собрание сочинений в 5-ти томах. – Алма-Ата: Наука, 1961. Т.1. 777 с.
4. Исмакова А.С. Казахская художественная проза. Поэтика, жанр, стиль (начало XX века и современность). – Алматы: ¤ылым, 1998, 394 с.
5. Орлов А. С. Казахский героический эпос. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1945. 148 с.

Nakhanova Bulmeken

ORNAMENT – CULTURAL HERITAGE OF COUNTRY

Наханова Б.У.

ОРНАМЕНТ – КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СТРАНЫ

Орнаментальное искусство является своеобразной летописью культуры казахского народа. Язык орнаментов рассказывает о пульсе времени, радости и печали посредством разнообразных элементов и знаков. Содержание орнамента имеет символическое, культовое значение, где каждая линия несет информацию. Если рассматривать орнаменты как символическое искусство, нужно отметить, что их содержание шире.

Орнамент является особенно распространенным и наиболее употребляемым средством художественной выразительности в казахском народном искусстве.

За последние годы не только появился интерес к орнаментальному искусству казахского народа, но и появился ряд теоретических работ, освещающих прямо или косвенно историю и развитие казахского орнаментального искусства, что значительно облегчило осмысленное применение его в различных видах искусств. В практической деятельности художников-прикладников, дизайнеров происходит процесс творческой переработки исходных форм орнамента путем включения в него новых сюжетных мотивов. Национальный орнамент можно встретить также во многих произведениях искусства, в том числе и в архитектуре. Это означает, что орнамент, являясь одним из основных изобразительных средств, играет важную роль в наше время. Умение мастеров органически ввести его в изделия чрезвычайно ценно. Изучение и освоение высокого мастерства старого и современного народного искусства, его гармонической связи с предметным миром может много дать для современного декоративно-прикладного искусства и дизайна.

Народное искусство многообразно, ярко, жизнерадостно. Красочные узорные ковры, многоцветные фризы тканых полос на куполе юрты гармонично сливались в единую симфонию красок, лишенную крикливой пестроты. Кочевой народ, живя одной жизнью с природой, из поколения в поколение выработал удивительно тонкое восприятие окружающего мира, нашедшее выражение в самобытном национальном искусстве. Народные художники, совершенствуя навыки, из века в век создавали высокую технику производства, развивали чувство формы и необходимое для искусства понимание связи форм и декора вещи с ее назначением.

Традиции народного искусства живы и в настоящее время. По-прежнему женщины прядут шерсть, плетут ковры и изготовляют художественные изделия из войлока, развивают и преумножают орнаментальные мотивы, связанные с современными условиями жизни, по-прежнему радостно переливая яркие краски этих узоров. Над проблемой внедрения традиций орнаментального искусства в современный быт работают художники и искусствоведы. Древнее национальное орнаментальное искусство оживает в изделиях с учетом современного быта и нового интерьера. (1, 36).

Также необходимо отметить что, процесс эстетического воспитания совершается через орнаментальное искусство. В орнаментальном искусстве необходимо выделить определенные, непосредственно воздействующие на чувства людей стороны. Оно влияет на эмоционально-художественное развитие вкуса через красочность, форму, естественность, т.е. реалистичность.

Орнаменты, которые чаще всего передаются через прикладное искусство, носят своеобразное отражение национальной культуры казахов, обычаев и традиции, поэтому является не только фактором эстетического воспитания, но также и фактором формирования нравственных качеств молодежи. Путем приобщения учащихся к народному искусству мы развиваем познавательную деятельность и наблюдательность, формируем интерес к искусству, желание рисовать и заниматься декоративной деятельностью, развивает художественный и эстетический вкус, умение воплощать интересные замыслы в рисунке. В первую очередь ознакомление с историей народа и его искусством, что способствует воспитанию любви к родному краю, родной природе.

В растительных узорах, орнаментации в цветном колорите произведении народного искусства воспеваются понимание красоты и величие родного края, страны. Орнаментальное искусство народов мира, в том числе и казахского, порождает интерес к окружающей действительности и формирует всестороннее развитие творческих способностей учащихся. Прикладное искусство является также самым древним из всех творений человечества. Отражая действительность и духовный мир человека в художественных образах, искусство выполняет важную общественную функцию. Воздействуя на эмоции, оно способствует объединению людей, возбуждает в них любовь и ненависть, радость и страх, чувство возвышенного и прекрасного. В искусстве и его содержании выражены идеи, эстетические взгляды народа. Орнаментальное творчество казахов органически связано с особенностями его исторического пути, с теми потребностями и задачами, которые вставали перед ним на различных исторических этапах (2, 21 – 22).

Социальная серьезность орнаментального творчества казахского народа состоит в том, что оно является духовным творчеством производителей материальных ценностей, непосредственным идеологическим обобщением их трудового опыта, их общественной практики, выражением мировоззрения, морали и эстетических вкусов.

В каждую историческую эпоху в зависимости от структуры общества, от положения производства в обществе меняется содержание, форма, общественная функция народного творчества, а также его удельный вес в культуре народности, нации. Используя культурное наследие, казахский народ создал и свои особенные творения зодчества, в которых воплощены его эстетические идеалы.

Таким образом, эстетические идеалы казахских национальных орнаментов дают понять многообразие действительности через свое творчество, порождавшее собственное, отличное от других, оригинальное мироощущение.

Литература:

1. Акишев К. Эхо древней культуры (на каз. языке). – Алматы.: Казахстан, 1976, 82 с.
2. Жанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алматы.:Өнер, 1982, 65 с.
3. Ибраева К. Казахский орнамент. Алматы, 1994
4. Маргулан А. Казахское прикладное искусство. Алматы, 1986
5. Энциклопедия Казахского орнамента. Алматы, 2005г.

Tabys Venera

JETYGEN AND MULTISTRING INSTRUMENTS

Табыс Венера

ЖЕТІГЕН ЖӘНЕ КӨП ІШЕКТІ АСПАПТАР

Жетіген аспабының тектес аспаптар өте көп, олар азиядан бастап еуропаға дейінгі аумақтарда кеңінен таралған, мысалы қытай елінің *гуджен,* жапонияның *кото,* корейдың *қаяғым,* моңғұлдың *ятык,* хакас елінің *ятхан,* еуропада *арфа, гусли, кантеле, цимбал*, ежелгі мысырдың *канон* аспапбы, т.б.

Әуелі жетіген тектес аспаптың ең жақсы дамыған Қытайдың көп ішекті аспаптарынан бастайық. Қытай зерттеушілерінің пікірінше, жетіген тектес *гу жың* аспапбының тарихы үш мың жылдан астам мерзімді қамтиды. *Жың* аспабы – *хуашиа* деген қытай халқының ата-бабасының жасап шығарған шертпелі аспаптарының бірі. Ал *жың* деген атауы осы аспаптың шығаратын *"жың-жың"* деген дыбыстан болуы мүмкін делінеді. Қытайдың *жың* аспабының ең көне түрі бес ішекті «*у шиан цин*» деп аталады, бұл атаудың өзі бес ішекті аспап деген мағнаны білдіреді

Ал осы бес ішекті аспапты қытайдың көне кітабының «风俗通 声音篇» (Салт дәстүр және

дыбыстар) алтыншы тарауында «筝，五弦筑身也» (*жың* бес ішекті *жу* аспапбына ұқсайды) деп жазғаны бес ішекті *жың* аспабы б.з.д. 551-479 жылдар аралығында-ақ халық арасында болғанын дәлелдейді [3]. Бес ішекті аспаптың негізгі құрылымы: күй сандығы, ішектер, тиектерден тұрады. Ішектері жібектен тартылған. Жапон музыка танушы Хакасим мырза 1943 жылы Тайвандағы сапарында жергілікті *гау шан* және *буноң* халық арасында бес ішекті аспапта ойнайтын қарияларды кездестірген, бірақ қазіргі өркениетті заманда бес ішекті аспапта ойнаушылардың саны азайып кеткен.

Бұл бес ішекті аспаптың құрылымының қарапайымдылығы жетігеннің көне түріне ұқсайды, ол бүтін ағаштан жасаған үн сандықшасынан, ішектер және әр ішекке қойылған тиектерден, түймедерден тұрады. Ескі заманда аспаптың ішектері жібектен тартылған, кейін келе сым ішекке ауыстырылған. Ал бес ішекті аспапты орындау әдістемесін айта кетсек, алдымен аспапты жерге немесе тізеге қойып, ішектерді ағаштан жасалған жұқа медиятормен шертіп тартады, аспаптың құлақ күйі: g、c1、d1、e1、g1. Осы бес ішек табиғаттың бес элементі, яғни су, от, топырақ, алтын, ағашты бейнелейді [3].

Осы суреттегі жетігенге ұқсайтын бес ішекті аспап пен аспап стөлі - 1973 жылы Қытайдың Шин Жаң облсының Турфан қаласындағы «Астана 224» кесенесінде қазбадан шыққан мұрағат. Бұл аспапты ғалымдар қытайдың «Таң»(б.з.618-б.з.907ж.) дәуірінен қалғанын айтады.

Бес ішекті аспаптан басқа қытай халқының «*чи шиен чин*» деген аспабы бар. Бұл аспаптың атауы «*чи-жеті*, *шиен- ішекті* , *чин-аспап*» деген мағынаны білдіреді. *Чи шиен чин*

қытай музыка аспаптарының ішінде «аспаптардың әкесі» деген атаққа ие. Қытайдың Джоу Вын патшасы өзінің қайтыс болған ұлына арнап бір ішек қосып, кейін У патшасы жауынгершілікті насихаттау мақсатында тағы бір ішекті қосқан, сондықтан 武七弦琴(*Вын У жеті ішекті аспап*) деп те атаған.

Чи шиен чинның құрылымы әр түрлі болып келеді, ең көп тараған түрі "仲尼式"(*жоң ни*) деп аталады. Бұл атау қытайдың әйгілі ойшыл, саясатшы, тәрбиеші, әлем мәдениетінде даңқы шыққан Конфуцийдың (б.з.д. 551- 479 ж.) атының жазылумен аталған. Бұл аспаптың құрылымы екі топқа бөлінеді. Біріншісі үн сандық пен ішектен тұрады [3].

Гу циның дыбысы қаты емес, дыбысы қоңыр жағымды, қарапайым.

*Гу цин*ді көне қытай халықтарында қазақтың домбрасындай әр үйде кезіктіруге болады. Конфуций де гу цин аспапбының таратушы, оның оқытқан алты өнердің ішінде 礼、乐、射、御、书、数(Әдептілік, Музыка, Мергендік, Ат міну шеберлігі, Әдебиет, Математика) *гу цинді* міндетті түрде үйрену керек болған. Конфуцийдың 龟山操(гуи шан цау), 获麟操(хо лин цау), 猗兰操(и лан цау), 陬操(зоу цау) атты *гу цинге* арналған музыкалық шығармалары бүгінгі күнге дейін сақталып келді.

Қытайдың ескі жазбасы 诗 (өлең жиағы) ішінде былай сипаттаған:"窈窕淑女, 琴瑟友之", "我有嘉宾，鼓瑟鼓琴".

Бұл өлеңнің мағнасы :

"әдепті сұлуқыз,

«*цин*» және «*и*» (аспаптар) мен күй шертер,

қонақ келгенде ,

«*и*» шертіп «*цин*» ойнар".

«*Чи шиен чин*»-ді тағыда «*гу цин*»(*гу - көне, цин - жетіген тектес аспап*) деп атайды. *Гу цин* аспабы құрылымының өзі де ерекше маңыналы. *Гу цин* аспапбында жүзден астам флажолет алуға болады, 1500 жылдан астам тарихы бар аспаптың 3000 астам шығармалары сақталған, олардың 150 ден астам ноталары бар [4].

*Чи шиен чин*мен байланысы өте жақын үш аспап бар, біреуі корей елінің *каяғым*, екіншісі жапонның *кото*, үшіншісі монголдың *ятыгы*.

Осы үш аспап *гу циннен* таралған деп қытай жазбаларында жазылған. Б.з. 500 жылы көрейдің бұрыңғы *қаяғым* мемлекетінің патшасы *гу чинге* ұқсайтын аспапты жасатып, атын мемлекетінің атымен атаған. Ал жапонның *кото* аспабы б.з. 710-794 жылдарында жапонның елшілері іс сапармен қытай еліне келгенде, солардың ішінде музыкаға ерекше құмар елшісі Лию есімді ұстаздан музыкадан сабақ алып, мұғалімінің жақсы көретін оқушы болып, мұғалімі өзінің *гу цинде* ерекше жақсы ойнайтын қызын осы елшіге әйелдікке береді. Елші алты жылдан соң жапонияға қайтып, содан *гу чин* жапон еліне сіңіп, еніп кеткен [3].

Азияның барлық жетіген тектес аспаптарының ішінде жетігенге атауы да, пішініде жақын - монголдың *ятык* аспабы. Бұл аспап - қытайдың *гу цин* өнерінің аймақ бойынша бөлінген тоғыз мектебінің бірі.

1206 жылы Шыңғысхан монғолды біріктіріп моңғол хандығын құрып, кейін қытайдың Лиао нин, Шиа ши, Жин чау деген жерлерін жаулап алады. Немересі Құбылай (1215-1294 ж.) ли, турфан жерлерін жаулап алып 1271жылы Иуан патшалығын құрады. Бұл қытай халқының тұңғыш рет басқа ұлттың билеуінде қалуы. XIII ғасырда моңғолдар қытайдың *гу цин* аспабының негізінде ерекше бір әскери аспап жасап шығарады. Кейін Иуан патшалығында, әскерде, моңғол халық арасында, он үш және он төрт ішекті *ятык* аспабы кеңінен таралып кеткен. Жазбаларға қарағанда, *ятык* аспабының бірнеше түрлі орындаушылық әдістемесі бар екенін көруге болады [3].

Моңғолдарда он төрт ішекті *ятык*ты әскери жиналыста, соғысу кезінде қолданса, сарайда және үкіметте он үш ішекті *ятык* аспабын келген қонақтарды қарсы алу, қоштасу рәсімінде қолданды. Діни адамдар мен халықтар он екі ішекті *ятыкты* діни мерекеде қолданған. Тарихи деректер бойынша *ятыктың* он үш ішегі моңғол халқының он үш тайпаларын және он үш билік орнының ынтымақтастығының символы болып саналады. Қазіргі күні моңғолияда әр аймақта әр түрлі *ятыкты* кездестіруге болады. Мысалы Икышаумың деген жерінде он, он екі, он үш ішекті *ятык* болса, Улансабуда он үш, он төрт ішекті *ятык* бар, Илинголыда он екі, он үш ішекті *ятык* кеңінен тараған. Ал жаңа заманда он алты ішекті *ятык* қолданады.

Ятык аспапбының пішіні мен ойнау тәсілдері қытайдың *гу жың* аспабымен көп ұқсастығы бар. Моңғолияның атақты *ятык* орындаушысы Юды сарай музыкантының

Жамусудың бесінші ұрпағы. Он ішекті *ятықтың* белгілі орындаушы шеберлері Баинмандуху, Пынсхы т.б. Баинмандуху саусағының ұшымен ішекті теріп, төртінші саусағын аспаптың шетіне тіреп тұрады. Тек Баинмандуху ғана тырнақты сырт жаққа тағып орындайды (негізінді ятық орындағанда жасанды тірнақты саусақтың ішкі жағына тағады). *Ятықта* белгілі ұлттық шығармалар «Асар», «Хыин гүлі», «Ачиту» «Баян», «Көктемде ұшып келген құстар» т.б. орындалады [3].

Осы азиядағы белгілі жетіген тектес аспаптарды қарасақ, бір түбірден шыққанын біле аламыз. Қытайдың үш мың жылдық тарихы бар *гу цин* аспабының атауында жетіген аспабымен ұқсастық көруге болады (жетіген - *жеті ішекті аспап*). Бірақ жалғыз осы факті арқылы нақты ештеңе айқындай алмаймыз, себебі, тарихқа қарасақ, көп аспаптардың атаулары өзінің ішектерінің санымен байланысты. Мысалы *гитара* сөзі "*читара*" сөзінен шыққан, ең алғашқы *гитара* төр ішекті болғандықтан атауы *читара*, яғни төр ішекті аспап деген мағынада болған. Сонымен қатар қытайдың «*Ы хуы*» деген қобыз тектес аспабының атауы да екі ішекті деген мағынада айтылады. Аспаптың ішектерінің сандарымен аталуы көптеген мемлекеттерде қолданған. Ішек туралы айтатын болсақ, тағы бір факт *гу чинды* жетігенмен байланыстырады, ол қытайдың Джоу Вын патшасы өзінің қайтыс болған ұлына арнап бір ішек қосқаны. Бұндағы ішекті тағу мағынасы жетігеннің аңыздағы қарияның өзінің қайтыс болған ұлдарына ішектер тартқандай, әкенің ұлына деген сүйіспеншілігі және ұлынан айырылған кездегі өкініш пен қайғылы сезімнің аспаппен тығыз байланысуы.

Ал енді моңғолдың *ятық* аспабын жетігенмен байланыстырсақ та көптеген ұқсастық табуға болады. Біріншіден, *ятық* және жетіген атауларында дыбыстық ұқсастықты байқауға болады. Моңғол елі түркі-моңғол халықтар қатарына жатқандықтан сөздің бір түбірден шыққанын айта аламыз. Осыған қарап жетіген аспабы қытайдан моңғолға сіңіп, кейін моңғолдың билеуінде болған орта азия халықтарына тарап кеткен деген болжам айтуға болады. Бірақ бұны дәлелдеу оңайға соқпайды. Себебі, *ятық* пен жетіген аспаптарында құрылымы жағынан айтарлықтай өзгешіліктер бар. Біріншіден, *ятық* аспабының тиектері ағаштан жасалса, жетігеннің тиектері асықтан жасалған. Екіншіден, *ятық, гу цин* және *кото* аспаптары мен жетігеннің арасында орындаушылық жағынан өзекті бір айырмашылық бар. *Ятық, кото, гу цин* аспаптарында дыбыс оң және сол қол саусақтарына жасанды тырнақ тағу арқылы алынады, ал жетігенде дыбыстар саусақтың өзімен алынады. Бұл тек дыбыстық айырмашылықты ғана көрсетпей, аспаптың әр түрлі мәдениетте пайдаланғанын дәлелдейді. Осы жағынан корейдің *қаяғым* аспабы жетіген аспабына жұмсақ және қоңыр дыбысты саусақтың өзімен ғана алу әдісімен ұқсайды.

Ал енді жетігеннің егізі деуге болатын хакас елінің *чатхан* аспабына келетін болсақ, бұл аспаптың пішіні тік төртбұрышты жәшік тәрізді, асты ашық, үсті жабық болады, ұзындығы 120 - 160 см, ені 12-18 см. аралығында, 6-9 сым ішектер тартылады, әр ішекке бір-бірден асық тиек қойылады. *Чатхан* аспабында негізінде оң қолмен ішектерді шертіп, сол қолмен ішектерді басу арқылы дыбыстарды алып отырады. Тиектердің орындарын жылжыту арқылы керекті тоналдікке теңшеп отырады. *Чатханда* ойнау кезінде, аспаптың бір жағын тізеге, екінші жағын еденге тіреп қояды, немесе, орындықта отырса, екінші жағын тағы бір орындыққа тіреп қояды. Мұндай ойнау отырысы аспаптың атауына сәйкес келеді, себебі *чат* деген сөз «жатқан» деген мағынаны білдіреді, яғни *чатхан* – «жатқан хан».

Чатхан аспабының атауы *хомыс* аспабымен байланыста болу керегін ескерту керек. Себебі *хом* және *хан* сөздерінің түбірі жақын келіп, *жатқан хомыс* деген ұғымды білдіруі мүмкін. *Чатхан* аспабы Хакас еліне шығыс немесе оңтүстік шығыстан таралған. Археологиялық қазбаларға жүгінсек, хакас елі қытаймен сауда-саттық байланыста болғаннын дәлелдеуге болады. Соның арқасында аспаптардың да өзара алмасуы әбден мүмкін. *Чатхан* аспабын қытайдың *гу цин* аспабымен байланыстыруға келмейді. Себебі, *гу цин* аспабы мен *чатханың* құрылымы әр түрлі, *цин* аспабынан гөрі *ши* деген аспаптың *чатханмен* ұқсастығы көбірек. Қазақтар сияқты хакас елі де көптеген мәдени мұраларынан айырылып қалған. *Чатхан* аспабының пайда болуы тек болжау арқылы ғана айтылады. Дегенмен, *чатхан* аспабының жетігенмен ұқсатығы осы екі аспаптың бір түбірден шыққанын дәлелдейді.

Сонымен, жетіген аспабының нақты шығу тарихы әлі зерттелмеген. Тек жазба деректерге ғана сүйеніп жорамалды түрде мәліметтер беріуге мүмкіндік бар. Жетіген аспабының түп тамыры мен даму тарихын тек көрші елдердің жазба мұраларынан іздеу арқылы, археологиялық қазбалармен, таңбалармен жұмыс жасау арқылы табуға болады. Жетіген аспабының мәртебесін көтеруде аспаптың тарихы ерекше маңызды орында тұрады

десек болады.

Әдебиеттер:

1.Жәкішев З.С. Қазақтың дәстүрлі музыка аспаптары. – Алматы, 2008. – 120 б.
2.Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы, 1978, 85– 93 б.
3. 易存国.琴韵风流. –天津2010. –169.页 И сун гуо. Цин үин фың лио (Аспаптық өнерінің тарихы және дамуы). Тиан цин. 2010. – 169 б.
4.«Музыкалық білім және ғылым: дәстүрлер жалғасуы мен келешегі» ҚазҰМА-ның 10 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары, 20-22 наурыз, 2008 ж. – Астана: 2008. – 306-308 б.
5. 实用古筝基础入门《新世纪青少年艺术素质培养丛书》. – 广州: 广东世界图书出版公司, 2009. – 183 页
Тиімді *гу цин* үйрену негізі мен кіріспесі (жаңа заман жастар музыка тәрбие құралы). – Гуан джоу: Гуан доң әлем кітаптар баспа серіктестігі, 2009, 183, б.
6. 张珊. 当代古筝名作教学与演奏详解. – 长沙: 湖南文艺出版社, 2010.6 Джан шан. Қазіргі заман *гу жыңның* әйгілі шығармаларының оқыту және орындаушылық түсіндірмесі. – Чан ша: Ху нан мәдени баспасы, 2010, 184 б.
7. Джанибеков У. Эхо.. По следам легенды о золотой домбре. Алма-Ата: Өнер.1991, 252 – 254 б .

Umasheva Ayazhan

IMPORTANCE AND MEANING OF THE KAZAKH NATIONAL MEN DANCE IN THE EDICATION OF THE YOUTH

Умашева А.М.

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ЖІГІТТЕР БИІНІҢ ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІНДЕГІ МӘНІ МЕН МАҒЫНАСЫ

Қазақ халқы - «Атаның ұлы – халықтың құлы» деп жаңа туған жас баланы елінің, халқының асыл азаматы, тірегі мен қорғаушысы болуын тілеп, армандайды. Жас нәрестеде дүниеге ата-анасы мен тума-туысқа, көпшілікке зор қуаныш сыйлай келгенімен өзінің мойнына борыш іле келеді. Ата-ананың борышы дұрыс тәрбие беріп, бағып-қағып өсіру болса, бала борышы өмірлік болмақ.

Ұрпақтың саналы, арлы, намысқор, қайсар азамат болып өсуін тілеген халық тәрбиесінің негізгі мақсаты - баланы ел қорғауға, парасаттылыққа, ақылдылық пен достыққа, мейірімділік пен қайырымдылыққа, көпшілдік пен кішіпейілділікке баулу.

Қаршадайынан ат құлағында ойнатып, шынықтырып, үйретіп, баулу және өнеге мен үлгі көрсету арқылы баланы ұштап, қаһармандыққа тәрбиелеген. «Ер қаруы – бес қаруды» игеруді үйретіп, әлсізге қорған, зорлыққа тосқауыл болатын ер азаматтың өсуіне жан-жақты ат салысып, «ұлға отыз үйден тыйым болған». «Атаның баласы болма, адамның баласы бол»,-деп балаға от басының, ананың, елдің, отаның намысын қорғап, жетім, жесірге, ауру-кемтарларға, қарттарға көмектесуді борышы екенін санасына құйып отырған.

Жігіттің «сегіз қырлы, бір сырлы» болып, сезімтал, ары таза, тәні сау, мінезді, өнерлі де өнегелі болуы үшін жан-жақты жетілгенін қадағалап, қай салада да дамытуға тырысқан.

«Тәрбие от басынан басталады» демекші, бүгінде от басынан басталып, бала бақша, мектеп, қоршаған ортасы, дос-жолдастары ықпал ететін бала тәрбиесі өте үлкен жауапкершілікті талап етеді.

Баланың дұрыс тәрбие алып, жанының тазалығымен қатар тән саулығының да болуына улкен көңіл бөлінген. Бала күнделікті тіршілікте, ойын барысында, еңбек процесінде толып жатқан әрекеттер мен әр түрлі қимыл, қозғалыс жасайды. Ал осының барі кейбір жекелеген мүшелердің қалыптасуына, жетіліп, өсуіне зор әсерін тигізеді. Бірақ кей жағдайларда мұндай әсерлердің керісінше ықпал етуі мүмкін. Көп қозғалатын белгілі бір дене мүшесі шаршап, немесе керісінше қозғалмай және дененің түзу ұсталмауына байланысты деформацияға ұшыратып, бала бітімінің қалыпты нормамен дамуына кедергі болатын жақтары да бар. Баланың дене мүсінінің сымбатты қалыптасуы үшін жаттығулар жасалып, түрлі ойындар ойналып және бала өзінің икеміне қарай таңдаған спорт түрімен айналысуы қажет. Ата-бабамыз түрлі ұлттық ойындарымыздың бала денесінің дұрыс қалыптасып, шымыр, қағілез болып өсуіне септігінің мол екенін жақсы түсінген. Ат үстінде аударыспақ, теңге алу, көкпар, қыз қуу, күрес, алтыбақан, ақсүйек сияқты ойындары боз баланың ден-саулығын шынықтырушы ойындар.

Бүгінде бала тәрбиесінде өнердің алатын орны зор. Өнердің қай саласы болмасын, жан-жақты дамуға көмектеседі. Ал, би өнерінің эстетикалық тәрбиеде алатын орны ерекше, тек ден-саулыққа ғана емес мінез-қылық пен белгілі бір әлпеттің, мүсіннің қалыптасуына әсер етеді. Биде, әсіресе ұлттық қазақ биінде тұнып тұрған әдеп, рәсім, дәстүр, әдет-ғұрып – халқымыздың ұрпағына берген мәдени мұрасы мен үлгі өнегесі.

Бала психологиясы өте нәзік, сезімтал, сенгіш. «Ұяда не көрсең, ұшқанда соны ілерсің»,-деп отбасылық тәрбиеге көңіл бөлініп, баса айтылып жатса да интернет, ақпарат таратушы газет-журналдар, телебағдарламалар кей жағдайларда өзінің кері әсерін тигізбей қоймайды. Ұлды ұяға қондырып, қызды қияға ұшырам деген ата-ананың тәрбиесіне сырт факторлар араласып, кейде теріс әсерін тигізіп жатады.

Қыз баланың қаншалықты ибалы, мәдениетті, нәзік болғанын қаласақ, ұл баланың соғұрлым батыл, ақылды, жаужүрек болғанын тілейміз. Өйткені ынжық, қорқақ боп өскен ұл ұлт, отан қорғаушысы болуы екіталай. «Заманына қарай адамы»,-демекші қазіргі таңда әйел жыныстылармен бірге таласып дүкен аралап, шүберек қуып, сән- салондарынан шықпайтын боз-балаларымыз көбейген бе деп қаламыз.

Ер адамның әйел көйлегін киіп, жыныс ауыстырып, таумен тасқа соғылып, кім боларын білмеген уақыт заманының озғанынан азғаны шығар. Ұлды бесіктен батырсың деп, қызды болашақ ана деп, ана сүтімен ақылдысың деп сусындатсақ, адами идеологияларды жоғары қойып, өмірде ар мен ұяттың, моральдың биік тұратынын түсіндіре, жеткізе білсек қана келешекте саналы ұрпақ болашақтың дұрыс иесі болып қалады. Тәрбиеге, болашақ тәрбиесіне үйде, көшеде, мектеп, өнер ошақтарында, көпшілік орындарында әр саналы азамат атсалысуы керек. Мектептен тыс уақытын да дұрыс пайдаланған жөн. Бала өзіне қызықты қай саланы таңдаса да саналы түрде жақсы мен жаманды ажыратып, өзіне керектісін таңдауға көмектескен жөн.

Би өнерінің ролі, соның ішінде қазақ биі өнерінің тәрбиеге өзіндік тигізетін әсері көп. Қазақ биінде ұл бала мен қыз баланың айқын ролдері көрсетіледі. Асқақ ерекше қимылдап, атқа шауып, қылышпен билеуі, арқан тартысып, бәйгеге шабуы бәрі ұл балаға тән. Ал қыздар қаншалықты нәзік қимылдап, қиылып сызылғанымен арасында атқа да шабады, қыз кууға түсіп, тіпті тарих түбіне үңіліп, Томирис болып, қылыштасып та жатады. Осыдан қазақ ұл бала тұрмақ қызын да қайсарлыққа, батырлыққа баулығанын көреміз.

Ал қазақ биінде ұл баланың қыздың ролін билеуі, көйлегін киіп сызылғаны мүлде жоқ нәрсе. Қазақ халық билерінде ұл балаларға арналған тамаша билер бар. Жалпы халық билерінің тереңіне үңілсек, ер азаматтардың күнделікті кәсіптері, аңшылық өнері Қара жорға, Аю биі, Құсбегі, Бүркіт биі, Бура биі сияқты билерге арқау болып, қызықты бейнеленіпті. Бұл билер сол кездегі қауымның өмір салтының табиғатпен байланысын көрсетеді және ер азаматтардың би өнеріне жақын болғандығының айқын айғағы.

Бүгінде қазақ биі кәсіби сахнада қалыптасып, дамып, жігіттерге арналған тамаша билер сахна төрінен көрініп, көрермен ықыласына ие болып жүр. Мысалға: Е.Ағымбаевтың «Сарбаздар» биі «Аттан» деп ұран тастап жауға шапқан батырлардың айқын келбетін береді. Ал білек сыбанып, бұлшық еттерін ойнатып, алпамсадай дененің әр буынын иіріп биленетін «Буын би» биі қара күш иесі - нағыз жігіттердің биі. Д.Әбіровтың аты шулы «Балбырауын» биіндегі жігіттер бейбіт өмірдегі тойшы жігіттерді елестетеді. «Бишілерден жоғары деңгейдегі дайындықты талап ететін бұл би үздік билер санатына жатады. «Балбырауын» күйіне қойылған би техникалық және динамикалық жағынан теңдесі жоқ билердің бірі десе болады»;- деп жазады Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген әртісі Ізім Т. О. «Алтынай» атты кітабында. Ал «Бүркіт» биіндегі сомдалған ақиық қыран қанатын кере ұшқан еркін сүйгіш халқымыздың символындай. Жалпы жігіттерге арналған билер көбіне техникалық шеберлікті талап етеді.Әртүрлі секіру, иілу, шалқаю, айналу сияқты т.б тәсілдер кеңінен қолданылып, бидің қимылдары мен мәнері ұштасып жатады.

О.Всевалодская-Голушкевичтің «Айқосақ», «Ортеке», «Ақат», «Ырғақты», «Буын би»; Д.Әбіровтың «Балбырауын», «Қаражорға», «Бақсы»; Нағима Тайырдың «Тұлпар», «Қаражорға», «Саятшы» билері жігіттердің ұшқырлығымен елгезектігіне,ептілігіне, қайраты мен шеберлігіне қойылып, Ер азаматтың шын бейнесін қыр-қырынан ашады.

Міне, осы ер адамдарға ғана арнайы қойылған қазақ билерінде көп мән мен астар жатыр. Елге сәлем беріп басталған қай биденде ұлға тән қимылдар, мәнер мен іс әрекеттер көреміз. Мысалға, айдahар иірілу, молдас би қимылдары мен «бата беру» рәсімдерін корсету және қылыштасу, садақ ату, күрес, атқа шабу, арқан тартысу сияқты дәстүрлік ойын

элементтері ұлттық қазақ биінде кеңінен қолданылып, көрініс тапқан. Билерде киілетін киімдерде ер жігітке тән басқа киген бөріктен бастап саптама етікке дейін ұлттық нақышымызды келтіріп, реңін аша түсуі тиіс. Қазақтың ұлттық киімі қарапайымда болса үйлесімділігі мен жүріп-тұруға аса қолайлы және табиғат факторларына сәйкес ғасырлар бойы қалыптасқан халқымыздың асыл мұрасының бір бөлігі. Би мазмұнына қарай киілген оюлы, ұлттық нақышты киімдер биші жігіттердің ажарын ашып, өзіндік рең беріп тұса көз сүйсініп,көңіл қуанбай ма...

Бүгінде ер жігіт бишімін десе езуге мысқыл аралас күлкі жүгіретініде тектен-тек емес шығар. Әр түрлі көзқарас қалыптастырған би өнері әлі де болса ер адамға сай емес деген пікір бар. Қалай болсада, түсінген адамға ұлттық қазақ биінің ер баланың еркекше даумына дұрыс ықпалы ғана болмаса, еш теріс әсері жоқ.

От басынан бастап, балалар бақшасында, мектепте, көпшілік орындарда ер баланың намысты, саналы болып өсу жолында қазақи тәрбие беру – баршамыздың міндетіміз.

Әдебиеттер**:**

1.Ізім Тойған.Алтынай. А.:Өнер, 2010

2.Табылдиев Әдібай Қазақ этнопедагогикасы.А.:Санат, 2001

3.Қалиұлы Серғазы. Қазақ этнопедагогикасының теориялық негіздері мен тарихы». А.: Білім, 2003

4.Әжіғали С.Е. Қазақ халқының дәстүрлері мен әдет ғұрыптары. А.: Арыс, 2006

Уразалиева К.А.

ХАЛҚЫМЫЗДЫҢ МӘДЕНИЕТІН ЖАҢҒЫРТҚАН АСПАПТАРЫ

Urazaliyeva K.A.

MUSICAL INSTRUMENTS REVIVING THE CULTURE OF PEOPLE

ҚР Президенті – Елбасы Н.Ә.Назарбаевтың «Қазақстан 2050 – қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» атты Қазақстан халқына Жолдауында жиырма жылдық тарихы бар еліміздің қазіргі кездегі барлық саладағы орасан зор жетістіктерімен қатар, болашаққа нық сеніммен қараған, «Мәңгілік ел» болу жолындағы мақсатты көздеген көшбасшының көремендігі аңғарылады. XXI жүзжылдық қазақ тарихында «Алтын Ғасыр» болары айдан анық. Стратегияда кешегі мен бүгінгі күнге сараптама жасалып, қазақстандықтардың тұрмыс-тіршілігі ел танымастай өзгергені туралы, Тәуелсіздіктің қалыптасу кезеңі аяқталып, алдағы уақытта әлемдегі табысты, қуатты мемлекеттермен иық тіресіру міндеті тұрғаны жазылған. Біз 2050-жылға қарай дамыған экономика және жалпыға ортақ еңбектің негізінде дәулетті қоғам құру бағытты ұстаным етіп отырған елміз. Қазақстандықтар Жолдауды өзінің өмірлік бойтұмары ретінде сезініп, алдағы мақсат-мұраттарын осы құжат негізінде жоспарлау қажеттілігі туындап отыр. Елбасы өнертанушы ғалымдар мен мәдениет қайраткерлерінің алдына тікелей міндеттер қоюда. Президент айтар ойын Қазақстан халықтары Ассамблеясының XVII сессиясында былай пайымдап еді: «...еліміздің рухани-мәдени құндылықтарды анықтап, Қазақстанда тұратын халықтардың қазіргі замандағы фольклорлық мұрасының сақталу деңгейі мен дәстүрлерінің қолданысын зерттеп, этникалық фольклорлық ықпалдастық үдерісі және қазақ фольклорының оларға тигізетін ықпалының деңгейін бағамдау үшін ғылыми жұмыстарды атқарып, ұлттық бірлікті нығайту қажет» – деп атап өтті [3].

Қазіргі кезде қазақ жерінде тұратын 140 ұлт пен ұлыстар өкілдерінің бір-бірімен қоян-қолтық араласып, мәдениеті пен өнер түрлерінің астасып жатқандығының жарқын айғағы ретінде қазақ, ұйғыр, өзбек, татар, кәріс, неміс, орыс, поляк, әзірбайжан және т.б. ұлттардың фольклорлық мұраларының сақталып қана қоймай, қарқынды даму бағытын ұстаным етіп отырғаны белгілі.

Байырғы заманнан бері халқымыздың рухани мұрасы –өнер. Бай тарихы бар еліміздің сонау баяғы заманнан бері бастауын алып, қаншама киын-қыстау кезеңдерден өтіп, біздің заманымызға жетіп отыр. Олар халық шығармашылығының көптеген түрлері, ауызекі әдебиеті, поэзия, музыка, қол өнері және тағы басқаларының өзіндік ерекшеліктері сақталып, бүгінгі таңда оларды дамытып, сапалық биік деңгейге жеткізуге мүмкіндіктер туып отыр.
Әр ұрпақ үшін да бұрынғының жалғасы, болашақтың тамырын құрастырушылары.

Көптеген ғасырлардан бастау алып, біздің дәуірімізге дейін жеткен, кең қолданыстағы аспаптар – қара қобызымыз бен домбыра екендігі қай қазаққа болса да мәлім. Сонау ерте замандардан жоғалып кетуге дейін барған көне аспаптарды дүниеге қайта келтіріп, жаңғыртқан

музыка зерттеушісі, ғалым Б. Сарыбаевтың осы салада жасаған еңбектеріөте зор. Көне аспап деген ұғым – бұл ата-бабаларымыз өмір сүріп кеткен қоғамның рухани және тұрмыстық өміріндегі тарихтың әр кезеңіндегі болып отырған өзгерістердің мәдени куәсі мен тарихи ескерткіші. Олар өнердің дамуына жол ашатын, халқымыздың дәстүрлі, этникалық байлығын дәріптейтін, әртүрлі халықтардың өзара мәдени қарым-қатынастарын зерттеуге жол ашатын бағалы да құнды мұра болып қалмақ. Қазақтың көне саз аспаптары біз үшін өзіндік ерекшелігі мол, алуан түрлі, сан қырлы өте бай мұра болып табылады [2].

Музыкатанушылардың деректеріне сүйенсек, XX ғасырдың басында халықтық инструментализм саласында тек үш аспап қана көрсетілген. Ал эпостарда, аңыздарда, басқа ауыз әдебиет шығармаларында кездесетін аспаптар аңшылық, жаугершілік кезінде дыбыстық белгі беру үшін қолданылған. Бұл аспаптар тұрмыс жағдайының өзгеруіне қарай жоғалып кеткен. Ертеректе Қазақстанның оңтүстік аумағындағы Отырар, Түркістан, Сығанақ, Сайрам, Тараз, т.б. қалаларда бірнеше аспап түрлері қолданылған болса, олар керуен-сарайларда, базарлар мен жәрмеңкелерде әншілер мен бишілермен бірге сахналарда орындалған. Міне, осы деректердің дәлелін зерттеуші-ғалым Б.Сарыбаевтың көптеген музыкалық аспаптарды Отырар жеріне жүргізілген қазба жұмыстары нәтижесінде тапқандығы айқындайды [2].

Бүгінгі күнге дейін музыкалық аспаптар археология және фольклор деректері қатарында зерттеліп келеді. Әлемдік фольклортану ғылымында музыкалық аспаптар табиғатына байланысты сабақталған пікірлер де аз емес.

Фольклорлық дәстүрдің ерекшілігі - бір музыкалық аспаптың әртүрлі халықтар мәдениетінде көрініс беруі. Мұның дәлеліне Ә.Мұхамбетованың еңбегінде жазылған: «...қазақтың музыкалық аспаптары Орта-Азия суперэтносының аспаптарымен жалпы ұқсас болғанымен, олардың өзіне тән ерекшеліктері бар» - деген сөздері арқылы көз жеткізуге болады. Біздің елімізде аспаптарды жасау үшін сырттан материалдар әкеліп жасаудың қажеті болмады, өйткені барлығы да табиғат сыйы мен көшпенді шаруашылықтан алынды. Әрине, халқымыз қолданып жасаған бұл материалдар қазақ аспаптарының дыбыстық ерекшелігін көрсетіп, өзінше бір әр, бояу беріп, өзге этностардың аспаптарынан дараланып тұратыны белгілі. Сондай-ақ олардың үні терең, жұмсақ, төменгі дауысты және үлбіреген нәзік болып келеді және жасалу технологиясында негізгі тонмен қатар естілетін обертонды дыбыстарға ерекше назар аударылады. Обертондыбысқа көлемділік, көпқатпарлылық пен әдемілік беріп тұрады. Міне, осындай көркем дыбыстар ғана қазақ халқының жүрегіне жетіп, көкірегіне әсем сезім ұялататыны сөзсіз [1].

Аспаптардың шығу тарихының өте тереңде жатқандығы көптеген көне ескерткіштер мен қолжазбалардан белгілі. Шығыс ғалымдарының еңбектерінде, сонымен қатар XVIII-XIX ғасырларда қазақ даласын зерттеген этнограф ғалымдар мен саяхатшылардың естелік-жазуларында, археологиялық қазбалар нәтижесінде алынған айғақтарда айқын көрініс табады. Көбісі бүгінде еліміздің бірқатар мұражайлары мен жеке қорларында сақталып тұр және сол аспаптардың қай жерлерде тарағаны мен тұрмыста қалай қолданылғандығы туралы жазба деректерде айтылып дәлелденген.

Дәстүрлі саз аспаптары халықтың көшпенді мал өсіру кәсібімен, тұрмыс тіршілігімен, әдет-ғұрпы және өмір салтымен, ұлттық танымы және психологиясымен байланыстылығымен ерекшеленеді. Халықтың көшпенді өмір болмысы мен мінезі, өзін қоршаған адамдардың эстетикалық діни көзқарастары жөніндегі түсініктер халық аспаптарының пайда болып дамуына зор әсерін тигізді. Бұл аспаптар көптеген ғасырлар бойы даму нәтижесінде ескіріп кетсе, ал кейбіреулері керісінше, жетіліп отырғаны белгілі [2].

20-жылдық тарихы бар Тәуелсіз елімізде 2007 жылы әр салада басталған мемлекеттік «Мәдени мұра» жобасы жемісті атқарылып, мәдени-рухани құндылықтарымыз жаңғырып, қоғамдағы өз орнын тапты. Оған музыка өнері бойынша жарық көрген «Қазақ музыкасының антологиясы» атты іргелі еңбек, «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» жобасының жүзеге асырылуы дәлел бола алады.

Әлем мойындағандай, қарқынды дамып келе жатқан Қазақстанның жарқын көрінісі – Астана қаласы – Жер шарындағы аса ірі мегаполистердің қатарында. Ондағы қайталанбас архитектуралық инфрақұрылым, өнеркәсіп, медицина, жаңа үлгідегі мәдени орталықтар, қаланың сыртқы ажарымен бірге ішкі мазмұнын да айқындайды. Сарыарқа төсінде осындай әсем қаланың бой көтеріп, оның әлемге танылуына қазіргі Қазақ Ұлттық өнер университетінің алар орны айырықша. Қазақстандағы жаңа бағыттағы жоғары оқу орындарының бірі ретінде алғаш жылдарынан бастап, өз жоспарында инновациялық жобалардың іске асуына мұрындық

болды. Оған дәлел ретінде Отандық музыкалық орындаушылықтағы жетістіктерді атап өтуге болады. Ашылғанына 15 жыл толғалы тұрған университеттің тарихи тұрғыда өте аз мерзімде ірі бастамашылдықтардың ұйтқысы болғаны белгілі.

Дарынды жастарды таңдап, насихаттау мақсатында Халықаралық «Шабыт» шығармашыл жастар фестивалі, Республикалық Дельфий ойындары, Құрманғазы, Дина Нұрпейісова атындағы Республикалық конкурстары секілді өнер шеберлерінің жиындары жиі болып тұрады. Классикалық музыка, көркемсурет, театр, хореография секілді өнер мамандықтарының қатарында халық аспаптары факультетінің дамуына ерекше көңіл бөлінуде.

Хлықаралық, республика деңгейіндегі лауреаттарды дайындауды мақсат тұтқан университет, бүгінгі таңда көптеген жетістіктерге ие болуда. Атап айтқанда Сарғызова Гүлнұр, Габделова Индира, Ердыбаева Фариза, Мырзалиева Саджана, Абикенова Инабат сияқты лауреаттар осы жоғары орында білім алып, кәсіби шеберліктерін шыңдаған шебер орындаушылар.

Қазіргі кезде университетте әртүрлі мамандықтар бойынша көптеген ұлт өкілдері білм алуда. Олар тек өзіне тән этномәдени келбетін сақтап, дамыту мақсатында өте көп жұмыс атқаруда. Дәстүрлі музыка өнері факультетінде домбыра, қобыз, баян, шертер, жетіген, саз сырнай, сыбызғы аспаптарымен қатар орыстың домрасынан да биік кәсіби дәрежеде білім берілуде. Ал, қазақтың халық аспаптарын меңгеруге орыс та, корей де, неміс те, украин, татар да қызығушылық танытуда.

Халқымыздың керемет этномәдени дәстүрін насихаттап, дамыту жұмыстары қолға алынып, кафедрада халық аспаптары оркестрі, фольклорлық-этографиялық ансамбльдер құрылып, қазіргі кезде Қазақстанға ғана емес, шет елге де концерттік бағдарламаларымен шығып, танылуда. Университет ректоры – әлем әртісі атағының иегері, ҚР халық әртісі, профессор, қазіргі кездегі Қазақстандағы аса ірі қоғам қайраткер і- А.Қ.Мұсахаджаева халық музыкасының дамуына әрдайым қолдау көрсетуде. Кафедрада халықтар достығының айқын белгісі – этномәдени байланыстарды нығайтып, дамыту үшін Қазақстанда музыкалық білім беру саласында алғаш рет көне түркі тілдес аспаптарын меңгеру жолдары қарастырылып, күй өнері, фольклорлық аспап атты пәндер оқу жоспарына енгізілуде. Теория музыка бөлімінде этносольфеджио, этномузыка, қазақ музыка тарихы, жалпы түркітілдес өнерінің тарихы бойынша дәрістер жаңа иновациялық технология бойынша өткізіледі. Яғни, қазіргі Қазақстанның фольклорлық ахуалын мейлінше толық анықтауға және қазақтың фольклорлық ғұрыптарын қайта қалпына келтіру үрдісін зерттеуге барлық мүмкіншілік жасалып отыр.

Кафедраның магистратурасында кешенді ғылыми жұмыстарды атқару жоспарлары құрастырылып, зерттеу нысаны ретінде ұлттық музыка, түркі тілдес халықтарының көне музыкалық аспаптары мен мәдениеті секілді тақырыптар белгіленген. Жас ғалымдар ғұлама ғалым Әбу Насыр әл-Фарабиден бастап, Ш.Уалиханов, С.Қасиманов, А.Байтұрсынұлы, Ә.Марғұлан, А.Машани, А.Жұбанов, Б.Г.Ерзакович, Ө.Жәнібеков, Б.Сарыбаев сынды ғалымдардың еңбектерін терең меңгеріп, ғылыми жұмыстарында қажетіне сай пайдалануда.

Бүгінгі таңда университетте «Қазақстан халықтары фольклоры» ғылыми проектілер бойынша зерттеу жұмыстары атқарылуда. Ғылыми экспедициялар ұйымдастырылып,. әртүрлі ұлт өкілдерінің фольклорлық мұрасының барлық жанрлары назарға алынып, зерттелуде. Б.Мұмтекеев басқарған факультет студенттерінен фольклорлық экспедиция жасақталып, іс-сапарлар ұйымдастырып, материалдар жинақталып, оны жүйелеу бағытында жұмыстар атқарылып келеді. Сондықтан да зерттеудің алғашқы сатысында Қазақ жеріндегі өзге ұлт өкілдерінің қоныстану, орныгу тарихы анықталып, олардың көбірек шоғырланған аймақтарына фольклорлық экспедициялар ұйымдастыру жұмыстары жүргізілуде.

Жобаның жаңалығы сол, диаспора фольклоры мен жергілікті қазақ фольклорының қазіргі жағдайын толық айқындау, олардың ғұрыптық мұрасын қайта қалпына келтіру және оралмандардың ғасырлар бойы сақтап, ұстаным етіп бізге жеткізген музыкалық жәдігерлер туралы мәліметтерді жинап, зерттеу жұмыстарын атқару.

Тарихқа сүйенсек, әр ұрпақ заман талабына сай, қажетті мәдени үлгілерді туындатып отырған. Қазақтың аспапты музыкасында да өмір ағымына сай, жаңа туындылар, жаңа жанрлар мен стильдік бағыттар туындап, кең өріс алуда. Педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент Жасарал Еңсепов көп жылдар бойы білім беру саласында қызмет етіп, ЖОО ғылыми зерттеу жұмыстар жүргізіп, музыкалық орындаушылықта бұрын соңды болмаған – Дэкко бағытын туындатты. Ғалым-педагог өзінің өнердегі осындай тың ізденістерін ұлы Асылбекке мирас етті. Әкесінің жаңалыққа толы еңбегін халыққа насихаттап жүрген Асылбек Еңсеповты халық ұйып

тыңдайды, орындаушылығына сүйсінеді. Сонымен қатар, біздің сонау бағзы заманнан келе жатқан аспаптарымызда заман ырғағына бейімделіп, эстрада жанрында да биік жетістіктерге ие болуда.

Мәселен, «Арт Дала», «Белес», «Асыл», «Інжу»,«Гамма» топтарының шығармашылық келбетін жаңа сахналық үлгілерді пайдалану. Бұл щығармашылық топтардың мақсаты ұлтымыздың рухын сақтап, туған елімізге адал еңбек ету, діліміздің (менталитет) жоғалмауына ат салысу, заман ағымына сай музыкалық оырндаушылықта пргрессивті әдіс-тәсілдерді қолдану.

XXI ғасыр жетістігі – компьютерлік технология секілді әдістерді меңгеру айқындайды. Қылқобыз, прима қобыз, домбыра, жетіген, саз сырнай, шаң қобыз секілді халқымыздың төлтумалық аспаптары техниканың соңғы жетістіктерін бойына сіңіріп, көненің көзі емес, заманның лебі болып құлаққа естілді. Халық қобыздың сүйемелімен шырқалған әнді, мың бұралған биді жылы қабылдады, ұйып тыңдап, қолдау көрсетті. Бұрын поп, арт, рок музыкаға еліктеген жастар, қазір өздерінің төл мәдениетін жаңа арнада дамытуға құштар.

Халқымыздың көзінің қарашығындай сақтаған рухани құндылықтарымызды сақтап дамытуға бет бұруда. Жас ұрпақ шығармашылығындағы осындай бетбұрыстар бізді қуантып, жігерлендіреді. Біз олардың бойындағы этномәдени құндылықтарымыздың жаңа арнада жаңғырту мақсаттарының жүзеге асуын тілейміз. Бұған дәлел ретінде жақында Астанада өнер көрсеткен «Асыл» тобының концертін атауға болады. Құрамында екі прима қобыз бен бір қылқобыз үйлесімді трио болып қобызбен ән шырқағанда, қобыз тек көненің көзі ғана емес жаңа дәуірдің символы іспетті әсер береді екен.

Жаңалыққа толы тың жұмыстарды үкімет те қолдауда. Елімізде мәдени бағдарламалар іске асырылып, жаңа нысандар бой көтеріп, шығармашылық ұжымдар ашылуда. Игі бастамашылдықтардың жарқын белгісі ретінде, 2012 жылдың шілде айында Астана қаласында «Тілеп» атындағы қобызшылар сарайы мен желтоқсан айында «Astana opera» атты нысандардың ашылуы – өнер құдыретіне деген үлкен тағзымның белгісі. Осы тұрғыда қобызшылар сарайы - бұл еліміздегі жеке бір аспаптың құрметіне арналған тұңғыш ғимарат десек, опера театры әлемдегі «La Skala» мен «Metropoliten opera»-дан кем түспейтін өнер ордасы.

Осындай келешегі жарқын, болашағы қуатты, дәулетті елде өмір сүріп, еңбек етеніміз – үлкен бақыт деп түсінуіміз керек.

Әдебиеттер:

1 Аманов. Б, Мұхамбетова А. Қазахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002.112 б.
2 Б.Ш. Сарыбаев. Казахские музыкальные инструменты. А.: Жалын, 1978.
3 Н.Ә. Назарбаевтың «Қазақстан 2050» стратегиясы. // «Қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты» атты дәстүрлі Жолдауы.

Shegebayev Pernebek

TYPES OF NATIONAL AND PROFESSIONAL ART OF KAZAKHS

Шегебаев Пернебек

ВИДЫ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХОВ

1. Искусство шаманов-бахсы

Шаманство (*Бақсылық*) – одна из древних форм религий казахов. Шаманы (*бақсы*) являлись главным действующим лицом в этой религии, были отправителями религиозного культа и посредниками (медиумами) между миром живых и миром аруахов – духов предков.

По представлениям казахов, космос состоит из трех самостоятельных, в то же время тесно взаимосвязанных миров. В верхнем мире (на небе) обитают светлые божества и аруахи. Они – помощники живых людей. Верхний мир символизируют ветви Мирового дерева (*Байтерек*), где обитают птицы, сами птицы воспринимаются носителями душ умерших. Средний мир, который символизирует ствол дерева – это обиталище живых людей, животных и зверей. Нижний (подземный или подводный) мир представляют корни Мирового дерева. В нем

обитают враждебные человеку представители мира мертвых – змеи, драконы, джины (*жын*), *шайтаны, албасты* и т.п.

Основная роль шаманов заключалась в поддержании равновесия этих трех миров и защите человека от вредоносных влияний злых сил. Главную причину многих болезней шаманы видели в похищении *жыном* человеческой души или вселении его в тело больного. Поэтому условием успешного лечения считалось изгнание *жына* из тела больного или возвращение его души.

Кроме того, шаманы были искусными лекарями, гадателями и провидцами, предсказывавшими будущее. В своей лечебной и другой магии шаманы активно использовали музыку как мощное средство эмоционально-психологического воздействия на человека. Поэтому музыкальное исполнение являлось неотъемлемой частью шаманского ритуала.

Глубокое воздействие музыки на человека зависело от профессионального владения шаманами музыкальным инструментом (чаще всего кыл кобызом) и мастерством пения. Пение шаманов, характеризующееся хриплым, сдавленным, гортанно-горловым звукоизвлечением, резко отличалось от обычного. Оно было связано с тем, что адресовалось духам-покровителям. Это был особый музыкальный язык, понятный только им. Шаманское пение выполняло не музыкально-эстетическую, а ритуально-магическую функцию.

Таким же низким, гнусавым, богатым обертонами звучанием обладает тембр кыл кобыза. В мистической обстановке исполнения он, в сочетании с гортанным пением бахсы, оказывал сильное эмоциональное воздействие на больного и присутствующих на лечебном сеансе людей.

Каждый бахсы имел свою личную мелодию, называемую *сарын*. Эту мелодию он использовал в своем пении и игре на инструменте. Шаманское камлание состояло из трех этапов: вначале бахсы долго играл на кобызе, приводя себя в необходимое эмоционально-психологическое состояние; затем, обращаясь к своим духам-покровителям, начинал петь под аккомпанемент кобыза. В своем пении бахсы перечислял духов по именам, призывал их на помощь, спрашивал совета. Лишь после этого начиналось собственно лечение. При этом бахсы превращал кыл-кобыз в своеобразный бубен: сотрясая им, приводил в звучание подвешанные колокольчики, и одновременно ударял по кожаной мембране, натянутой в нижней части инструмента.

Основное предназначение шаманской музыки заключалось в создании определенной психо-эмоциональной атмосферы. Своей игрой бахсы приводил себя (и, одновременно, больного) в состояние некоего транса, которое было необходимо для успешного осуществления лечебной или другой магии. В состоянии транса бахсы проделывал и разные «фокусы» - прокалывал свое тело иглой, брал раскаленное железо, стоял на горячем угле и т.д. Все это усиливало эффект психологического воздействия на людей и вызывало доверие к способностям бахсы.

Искусство бахсы было закрытым и недоступным для посторонних людей. Его секреты передавались только избранным, особо одаренным и предрасположенным к этому искусству людям, которых выбирал сам бахсы. Часто такие люди получали знак свыше. В течение нескольких лет они проходили специальное обучение.

В ходе длительной исторической эволюции из синкретической ритуально-обрядовой шаманской сферы выделились особо одаренные бахсы, которые стали специализироваться в области устно-поэтического и музыкального творчества. Так сформировалось искусство жырау - сказителей эпоса. По мнению Е.Турсынова, выступление жырау вначале также носило ритуальный характер. Как и бахсы, жырау был незаурядной личностью, характеризующийся святостью, занимал высокий государственный пост. Преемственную связь бахсы и жырау подтверждает и инструмент кыл кобыз. Этот ритуально-магический инструмент имели право употреблять только шаманы и жырау. Позже, когда на смену жырау пришли жыршы, они, представители простого народа, стали использовать уже домбру.

Таким образом, можно считать, что в музыкальной культуре казахов шаманы-бахсы были первыми профессиональными музыкантами. Позже из их среды выделились и отпочковались другие виды народно-профессионального искусства – искусство акынов и жырау.

2. Искусство жырау и жыршы

Жырау – это создатели и исполнители эпических произведений, жыршы – только исполнители произведений, доставшихся от жырау. Название *жырау* и *жыршы* образуются от слова «*жыр*», которое обозначает древнейшую форму казахского стиха, известную многим

другим тюркоязычным народам, а также жанр эпоса, в котором используется данная форма стихосложения. Основу стиха жыр составляет 7-8-ми сложный размер, очень удобный для речитативной импровизации.

Жырау занимали в обществе высокое социальное положение. Они были идейным вождем народа, советником хана, мудрым наставником и провидцем. В ответственных моментах жизни общества они вдохновляли народ, воспевая героическое прошлое и подвиги казахских батыров, давали советы и наставления. Часто жырау были и полководцами.

Временем расцвета творчества жырау считается 15 век – период образования казахского ханства. Истории известны имена таких жырау, как Асан кайгы, Казтуган, Бухар жырау, Базар жырау, Кашаган, Мурын жырау, Майлыкожа и др. Их репертуар состоял из монументального эпоса и малых эпических жанров – небольших самостоятельных произведений назидательного характера.

Жырау и жыршы обладали уникальными способностями – емкой памятью (один только эпос состоит из нескольких тысяч строк), даром певца и рассказчика, актера и музыканта. Профессиональный жыршы каждый раз творит текст как бы заново, в зависимости от сюжета эпоса и действующего лица меняет мелодию и стиль пения. Основной формой исполнения эпоса является омузыкаленная, декламационная речь. Иногда, когда требовала сюжетная коллизия, в структуру повествования вводились обрядовые песни – *көңіл айту, жоқтау, сыңсу* и другие.

Эпические мелодии, в отличие от обрядовых, бытовых или лирических, характеризуются отсутствием квадратности. Свободное чередование произвольного количества поэтических строк объединяется в тираду, которая и является основной формой эпических произведений.

Казахский эпос делится на два вида: героический (*батырлар жыры*) и лирико-бытовой. Содержание героического эпоса составляет богатырские деяния главного героя – батыра, его борьба за освобождение родной земли (*Алпамыс, Қобыланды, Ер-Тарғын, Қамбар батыр*). Героический эпос во многом перекликается с волшебной сказкой. В обоих жанрах присутствуют одни и те же мотивы: чудесное рождение героя у бездетных стариков, его рост не по дням, а по часам, верные помощники героя (жена или невеста, богатырский конь), решение трудных задач, преодоление испытаний и счастливый конец. Батыр в эпосе уподобляется *нару* (верблюду), льву, тигру, его противниками являются великаны, бесчисленное войско, которых он побеждает один.

Борьба с завоевателями присутствует и в лирико-бытовом эпосе. Но здесь она подчиняется главной теме – любви и верности героев, раскрытию их чувств, реальных человеческих взаимоотношений (*Қыз Жібек, Сұлушаш, Қозы Көрпеш – Баян Сұлу, Мақпал қыз*).

Крупные эпические полотна исполняются в течение нескольких дней. Перед началом эпоса и между его частями исполнялись так называемые малые эпические жанры: *толғау* - размышление, *терме* - назидание, *арнау* - посвящение, *өсиет* - завещание, *мысал* - пример, *нақыл сөз* – слово, речение. Малые эпические жанры – это небольшие по объему произведения, в основном философско-назидательного характера. Исследователи считают их историческими предшественниками монументальных эпосов, однако есть примеры создания малых произведений и в наше время. Такие бессюжетные назидания существуют независимо от крупных эпосов. Жыршы выбирают и исполняют произведения малых размеров в зависимости от потребностей аудитории, ее возраста, вкусов и предпочтений.

Преобладающей функцией больших и малых эпических жанров является открытая назидательность, проповедничество, высокий этический настрой. Всем этим произведениям свойственна философская глубина, нравственно-этическая проблематика, философское размышление о жизни и смерти.

«Равновеликость, равноценность краткой песни (толгау, терме и др. – П.Ш.) и длительного сказания объясняется тем, что грандиозность последнего соизмерима и тождественна философской углубленности малых жанров. В песне как бы происходит сжатие пространственно-временных параметров сказания, оно как бы «свернуто», - пишет А.Кунанбаева [1, с. 98].

В целом эпическое искусство выполняло в традиционном обществе роль социализации личности. Оно в концентрированном виде сохраняло и передавало исторический опыт многих поколений, хранило в себе кодекс морали. Поэтому эпическое искусство было не только и не

столько искусством, сколько – своеобразной философией, этикой, историей и литературой в ее высокохудожественной форме.

3. Акынское искусство

Акын (*ақын*) – певец, поэт-импровизатор. Основной сферой деятельности акынов является участие в айтысе – песенно-поэтическом состязании. Кроме того, акыны проводили некоторые семейные обряды: *бет ашар* – открытие лица невесты, поминальные *тои, асы*.

В определении этимологии (происхождения) слова «*ақын*» мнения исследователей расходятся. Одни считают его вариантом персидского слова «ахунд», что означает «певец», другие определяют его как «*ағын*» – поток (имеется в виду поток импровизации), третие возводят его значение к древнетюркскому «*ақын*» - нападение, налет, состязание. Как бы то ни было, все эти обозначения не противоречат друг другу и по-разному дополняют сложившийся образ казахского акына.

Возникновение акынского искусства исследователи (Е.Турсынов, А.Кунанбаева) относят к более раннему времени, чем период формирования искусства жырау. В качестве доказательства они указывают на следующие обстоятельства:

1) Акынами могут быть и мужчины и женщины. На этом основании предполагается, что акынство возникло еще в эпоху матриархата, предшествующую патриархальному укладу общества. Жырау могли быть только мужчины.

2) Акын – представитель рода, жырау – представитель союза племен, всего ханства. Родовое общество, как известно, предшествовало образованию союза племен и ханства.

3) Акын возглавляет и выполняет ритуальные, обрядовые действия, причем наиболее древние из них – свадьбу, поминальные тои, асы и др. Жырау ритуальные функции не выполняет.

4) Акынство связано с элементами тотемизма – наиболее древней формы верований. Каждый акын имел своего зооморфного духа-покровителя. Например, таким тотемом у Жамбыла был лев, у Суюнбая – волк. Во время айтыса эти духи помогали акынам выигрывать состязание. У жырау элементов тотемизма нет.

5) Самым же главным признаком древности акынства исследователи считают участие акынов в песенно-поэтических состязаниях – айтысах, которые в своей основе восходят к ритуальной вражде фратрий, члены которых состоят в экзогамном браке. *«Айтысы в отдельных своих чертах сохраняют древние черты, которые отражены в преимущественном восхвалении достоинств своего рода и умалении таковых в другом; отсутствие практики состязания между членами одного рода; обширная типология жанров айтыса, ориентированная на участие в нем молодежи брачного возраста; допустимость ритуальной грубости, оскорбительной и невозможной вне рамок айтыса»,* - пишет А.Кунанбаева [1, с. 98].

Айтыс – это диалогическое состязание акынов в песенной импровизированной форме. Целью айтыса является повергнуть противника метким и острым словом, неожиданной мыслью, образными сравнениями и т.д. Айтыс происходит в присутствии слушателей, которые выступают в роли эксперта и судьи. Нередки были случаи, когда айтыс акынов решал серьезные межродовые тяжбы и споры.

В песенно-поэтической импровизации акынов определяющее значение принадлежит слову, тексту, а напев, то есть музыкальное начало играет второстепенную, вспомогательную роль. Тем не менее, красивый напев, его качественное исполнение и хорошие вокальные данные певца оказывают большое влияние на восприятие текста.

Выступление акына имеет свою определенную композицию. Первую часть выступления представляет так называемый акынский зачин. Зачин обычно состоит из одного или нескольких высоких звуков, выдержанных на фермате. С помощью такого зачина акын демонстрирует силу и красоту своего голоса, и, одновременно, призывает слушателей к вниманию. Эту особенность выступлений акынов тонко подметил великий Абай:

Песня, нотой высокой начавшись, парит,
И как будто бы «Слушай меня!» говорит.

После такой длительной ферматы следует речитативная импровизация, которая обрушивается на противника ошеломляющим потоком. Это – средняя, основная часть выступления акына, где главенствующая роль принадлежит слову.

Третья, завершающая часть представляет собой небольшую мелодизированную каденцию, распеваемую на алексические слова, вроде *оу, ей, игигай, даридай* и т.п. Здесь на первый план выступает музыкальное начало.

В прошлом каждый акын имел свой личный мотив или мелодию (*сарын*), которую использовал в своих выступлениях. Многие из таких сарын-мелодий распространялись в народе как самостоятельные песни. Таково, например, популярное *желдірме* Исы Байзакова или мелодия Нартая.

Инструмент, в основном домбра, иногда сырнай (гармонь) является непременным атрибутом акынов. Хорошее владение инструментом значительно облегчает процесс импровизации. В течение айтыса акын может менять размер поэтического стиха (7-8 и 11-ти сложные размеры), соответственно меняется и мелодика речитатива. В таких случаях без поддержки музыкального инструмента бывает довольно сложно. Акыны используют инструментальные проигрыши между куплетами и в тех случаях, когда необходимо обдумать текст дальнейшей импровизации.

Нередки случаи, когда акыны, обладающие красивым голосом, исполняют народные и народно-профессиональные песни, а также терме, толгау и другие произведения из репертуара жыршы.

4. Народно-профессиональное песенное искусство (искусство салов и серэ)

Народно-профессиональное песенное искусство относительно молодое, время его расцвета датируется серединой 19 века. Регионами распространения являются центральный, северный и западный Казахстан, несколько позже – юго-восточные области республики.

Носителей профессионального песенного искусства в народе называют сал или серэ (*сері*). Относительно значения этих терминов нет единого мнения. Сами певцы считают их почетными званиями, которые дает сам народ. (И в наше время некоторые поэты и певцы гордо называют себя *сері*, например, Сәкен сері Жүніс (Сәкен Жүнісов).

Сал и серэ – личность многогранная, одаренная во многих отношениях. О таких личностях в народе говорят «*Сегіз қырлы, бір сырлы*» - дословно: с восемью гранями, одним секретом. Сал и серэ - поэт, певец и композитор в одном лице, кроме того, они были увлекательными рассказчиками, хорошими наездниками, борцами, фокусниками, жонглерами, многие из них выступали в айтысах акынов. Салы и серэ возглавляли артистическую труппу, которая разъезжала по аулам, выступала на ярмарках, тоях. Они красиво одевались, имели хорошего скакуна, борзую охотничью собаку, ловчую птицу. Поведение их отличалось вольностью, часто - экстравагантностью, они, полностью посвятившие себя искусству, вели особый, богемный образ жизни. Кругом общения салов и серэ была молодежь, их репертуар, состоящий в основном из песен любовно-лирического содержания, адресовался молодежи.

Профессиональные певцы обладали красивым и сильным голосом, слышным, по народному определению, на расстоянии одного перегона овец (*Қозы көш* – около 8 километров). Качественные характеристики голоса певца получили в народных выражениях: «*күміс көмей, жез таңдай* – серебряное горло, медное небо», «*көмейінен бал тамған* – из гортани сочится мед». Салы и серэ обладали всеми приемами певческого искусства – большим дыханием, отчетливой дикцией, хорошей фразировкой и тонкой филировкой звука. Эти качества приобретались ими в процессе профессионального обучения. В дальнейшем свои знания и умения они оттачивали в выступлениях перед большой аудиторией слушателей. Одним из условий профессионального роста певцов были поездки по аулам. Встречаясь с другими певцами и слушая их выступление, салы и серэ обогащали свой репертуар, перенимали опыт, повышали свое мастерство.

Народно-профессиональные певцы хорошо владели музыкальным инструментом, так как сложные в интонационном и ритмическом отношениях песни было немыслимо исполнить без инструментального сопровождения.

Основу репертуара салов и серэ составляют лирические песни, в основном любовного содержания. Эти песни, по сравнению с обрядовыми, бытовыми, а также песнями *қара өлең*, представляют собой качественно новое явление в развитии казахского песенного искусства. Мелодика народно-профессиональных песен характеризуется гибкостью и интонационной насыщенностью, наличием виртуозных пассажей и звуковых «узор». Ритмика отличается свободой, отсутствием квадратности и жесткой зависимости от словесного текста.

На формирование народно-профессиональной песни оказали воздействие два истока – народно-песенная традиция и акынское искусство. Первый исток определил круг тем и образов, а также запевно-припевную форму песен. Темы утраты, прощания и оплакивания, занимающие большое место в фольклорных песнях, развиты и усилены в творчестве народно-профессиональных

певцов. Кроме того, в профессиональных песнях появились новые темы, отсутствовавшие в фольклорных жанрах: песни об искусстве, об исполнительстве и песни-завещания. Особое место в народно-профессиональном творчестве занимают юмористические и сатирические песни, высмеивающие недостатки людей.

В народно-профессиональных песнях дальнейшее развитие получила куплетная форма, в них, в отличие от народных лирических песен, большое внимание уделяется припевной части формы. Припевы народно-профессиональных песен отличаются масштабом, часто превышающим размеры запева, виртуозностью и гибкостью интонации и ритма. В них, как правило, отсутствует смыслонесущий текст, они строятся на алексических словах, поэтому в припевах основную роль играет музыкальное начало.

Влияние акынской традиции проявляется в яркой, «концертной» форме исполнения песен. Также как искусство акынов, выступление салов и серэ предназначено для большого круга слушателей.

Связи с акынской традицией проявляются также в том, что у каждого профессионального певца есть песня, которой он представляет себя слушателям. В ней употребляются такие устойчивые поэтические формулы, как *«Я – певец, известный всем трем жузам», «Я – соловей среднего жуза»* и т.п. В песне-самопредставлении певец характеризует себя, свое искусство и мастерство пения. Некоторые такие песни приобрели значение песен-автопортретов, например, «Қ*ысмет*» Асета, «*Майра*», «Ғ*азиз ақын*», «*Біржан сал*» и другие.

5. Искусство кюйши

Кюйши (*күйші*) называют создателей и исполнителей кюев – самостоятельных инструментальных пьес для домбры, кобыза или сыбызгы. Другое значение слова «кюй» связано с выражением эмоционального состояния человека (например, оно употребляется в таких выражениях, как «*көңіл-күй*», «*қал-жағдай*»).

По отношению к народным музыкантам применяются и другие термины: *домбырашы, қобызшы, сыбызғышы*, которые обозначают только исполнителей.

Искусство кюйши своими корнями уходит в далекое прошлое. В эволюции данного искусства можно выделить два этапа: первый, наиболее ранний этап можно назвать фольклорным. Это период анонимного коллективного творчества, когда авторы и исполнители не выделяли себя из традиции. Ранние инструментальные произведения по сей день бытуют без имени автора как народные. Второй этап развития инструментального искусства характеризуется развитым индивидуально-авторским началом, это период высокого профессионального творчества, классические достижения которого приходятся на 18-19 века.

Ведущей сферой народного инструментализма является домбровая музыка. Она распространена по всему Казахстану и пользуется огромной популярностью. На обширной территории республики существуют разные стили, традиции и индивидуальные творческо-исполнительские школы домбровой музыки. В крупном плане выделяются два стиля домбровых кюев: токпе (*төкпе*) и *шертпе*. Кюи токпе распространены на западе Казахстана (в Мангистауской, Атырауской, Западно-Казахстанской, Актюбинской и частично в Кзылординской областях). Кюи шертпе – в центральном, восточном и южном регионах республики.

Токпе-кюи в музыкально-стилевом отношении представляют собой целостное явление, тогда как внутри кюев шертпе существуют разные стилевые ответвления, составляющие региональные традиции: центрально-казахстанская (или аркинская – по названию местности Сары-Арка), южно-казахстанская (или каратауская – по названию гор Каратау) и восточно-казахстанская.

Кюи токпе характеризуются двухголосной фактурой, яркой динамикой, непрерывностью темпового и ритмического развития, активностью мелодического становления и наличием композиционных форм-схем. Кюи шертпе, напротив, одноголосные, более камерные, имеют свободное изложение интонационно-ритмического материала, основанного на песенной мелодике. Внешне кюи токпе и шертпе различаются способами звукоизвлечения, в первом случае – это кистевые удары по струнам всеми пальцами, во втором случае – щелчковая и щипковая игра на двух струнах попеременно. Отсюда название стилей: *төкпе* от слова «*төгу*» – сыпать; *шертпе* от слова *«шерту»* – щелчок.

Кюи токпе развиваются по отточенной веками форме-схеме. Разделы этой формы имеют народное название: бас буын, орта буын, сага (*сағa*). Бас буын (от слова *бас* – голова, *буын* – сустав или звено) означает головной или главный раздел кюя. На домбре он

располагается в начальней (верхней) зоне грифа. Отличительным его признаком является стереотипность интонационно-тематического материала.

Орта буын (от слова *орта* – середина, *буын* - звено) – серединный раздел, располагающийся между бас буын и сага. Орта буын характеризуется индивидуальностью и развитостью интонационно-тематического материала.

Слово «*сага*» многозначно, на домбре оно обозначает место соединения грифа с корпусом инструмента. Сага знаменует собой высокий регистровый подъем музыки – звуковысотную кульминацию.

В кюях шертпе такой формы-схемы нет, они развиваются свободно, импровизационно.

Наиболее яркими представителями западно-казахстанского стиля токпе являются Курмангазы, Даулеткерей, Есбай, Есир, Казангап, Дина, Сейтек и др. Традицию кюев шертпе представляют Байжигит, Таттимбет, Тока, Дайрабай, Сугур, их ученики и последователи. Своим творчеством эти кюйши внесли большой вклад в развитие инструментальной музыки. Многие из них создали свою индивидуальную школу, принципы которой сохраняются и развиваются в наше время.

Домбровые кюи – многочисленная часть инструментального наследия казахов. Менее многочислены кобызовые и сыбызговые кюи. Кобызовые кюи насчитываются всего около 30-ти. В основном это кюи легендарного Коркыта и Ыхласа Дукенова, жившего в конце 19-го начале 20-го века. Кобызовые кюи делятся на две группы: квартовые и квинтовые. Квартовые кюи (то есть кюи, исполняющиеся в квартовом строе кобыза) в сюжетно-тематическом отношении связаны с шаманской мифологией и творчеством бахсы. В них нашла отражение тема борьбы жизньи и смерти, поиски бессмертия. Таковы кюи Коркыта и некоторые кюи Ыхласа.

Кюи, исполняющиеся в квинтовом строе кобыза, связаны с творчеством жырау. В них воплощены сюжеты эпоса (героического и лирико-бытового), малых эпических жанров (толгау), легенд, охотничьих и военных ритуалов. В количественном отношении квинтовые кюи значительно меньше, чем квартовые.

Квартовые кюи больше одноголосны и исполняются в нижнем регистре. Они не имеют устойчивого композиционного плана. В них превалирует импровизационное начало.

Квинтовые кюи, напротив, развиваются по 3-х частной схеме. Одноголосное начало ассоциируется с медленным вступлением к повествованию, это своего рода пролог. Иногда характер музыки вступления напоминает призывную речь, обращенную к слушателям. В середине кюя наблюдается резкое темповое и ритмическое ускорение. Это - основная часть произведения, передающая перипетии сюжета. Она отличается двухголосной (бурдонной) фактурой и наличием звукоизобразительных моментов. В третьей, заключительной части кюя снова возвращается повествовательная манера изложения, это своего рода итог повествования, эпилог, назидательная речь.

Еще меньше распространены сыбызговые кюи. Эти произведения невелики по масштабам, многие из них представляют собой небольшие наигрыши, основанные на песенных мелодиях. Часто на сыбызгы исполняются сами народные песни.

Известны две традиции сыбызговой музыки: западно-казахстанская и восточно-казахстанская. Мелодии западно-казахстанских кюев отличаются протяжностью, широким диапазоном, преобладанием минорного ладового наклонения. В этих кюях используются выразительные возможности всех регистров инструмента. Наиболее яркими представителями традиции являются Сармалай, Ысхак Уалиев, Макар Султангалиев.

Восточно-казахстанские сыбызговые кюи характеризуются бурдонно-обертоновой фактурой и, как следствие, богатством обертонов, мажорно-ладовым наклонением мелодии. Традиция представлена в творчестве Тлека, Жантели, Шерубая, Мусы, Шанака, Калека и др.

Литература:

1. Кунанбаева А. Жанровая система казахского музыкального эпоса. Опыт обоснования // Музыка эпоса. Йошкар-Ола, 1989.
2. Турсынов Е. Возникновение бахсы, акынов, сэри и жырау. - Астана, 1999.
3. Исмаилов Е. Акыны. - Алма-Ата. 1957.
4. Жубанов А. Струны столетий. - Алма-Ата, 1958.
5. Жубанов А. Соловий столетий . - Алма-Ата, 1966.

6. Шегебаев П., Елеманова С. Казахская музыкальная литература. Учебник для музыкальных колледжей. – Астана, 2012.

Shegebayeva Aktota

QUESTIONS OF CLASSIFICATION OF NATIONAL TOOLS

Шегебаева А.П.

ХАЛЫҚ АСПАПТАРЫН ЖҮЙЕЛЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Белгілі Ресей ғалымы И.В.Мациевский халық аспаптары туралы былай дейді: «Народные музыкальные инструменты – это традиционно используемые народом орудия звукового творчества, его музыки. Музыкальные инструменты отражают сложную систему образно-звуковых представлений народа и эпохи, являясь особого рода материальным памятником традиционно бесписьменной музыки… Народные музыкальные инструменты – явление духовной культуры народа. Они тесно связаны с его бытом, укладом, хозяйственной жизнью, верованиями, обрядами, праздниками, ритуалами, другими видами народного творчества… Музыкальный инструмент, к тому же, является одновременно феноменом материальной культуры. Материал, из которого он изготавливается, конструкция, форма, способ хранения тесно связаны с традициями материального производства» [1, 59-61].

Берілген анықтама бойынша халық аспаптары қатарына музыкалық-эстетикалық мақсатта ғана емес, өмір тіршілігінің кез келген саласында, соның ішінде аңшылықта, жауынгерлік жорықта, көшіп-қону кезінде, малшылықта, тағы басқа жағдайларда қолданылатын дыбыс құралдарын жатқызуға болады. Дегенмен, зерттеушілердің арасында музыкалық аспапқа деген көзқарас әр-түрлі. Музыкалық аспаптар қатарына нені жатқызуға болады, «халық аспабы» деген түсініктің көлемі мен шеңбері қандай деген сұраққа аспаптанушылар бір-біріне қарама-қайшы келетін жауап береді. Олардың кейбіреулері музыкалық аспаптардың халық арасындағы қолданысына сүйене отырып «*халық аспабы*» деген ұғымды өте кең түсінеді. Бұндай ұстамды этноорганологияның *этнографиялық бағыты* деуге болады. И.Мациевский Б.Сарыбаевтың еңбектерін осы бағытқа жатқызады [1, 54].

Басқа зерттеушілер (А.Шеффнер, К.Закс, К.Квитка, К.Айзиковитц) музыкалық аспаптарды эстетикалық көрсеткіштеріне байланысты анықтайды. Бұндай ұстанымды И.Мациевский этноорганологияның *өнертану бағыты* деп белгілеген [1, 54]. Аталған зерттеушілердің пікірінше, музыкалық аспаптардың қатарына дыбыстарды белгілі бір биіктік пен ырғақта ғана шығара алатын аспаптарды жатқызуға болады. Бұлай болған жағдайда *трещотка, колотушка, свисток* сияқты көптеген Қиыр Шығыс, Сібір, Африка, Океания халықтары қолданатын үрлемелі және ұрмалы аспаптар музыкалық құралдар қатарынан сырт қалатыны анық. Сондықтан музыкалық аспаптарды дұрыс анықтау үшін оларды келесі жүйеге сәйкес қараған жөн: *халық – халықтың материалдық мәдениеті – жалпы құрал – дыбыс беретін құрал – халықтың музыкалық аспабы*.

И.Мациевский аталған еңбегінде халық аспаптарын зерттеу тарихының келесі бағыттарына тоқталады:

1. *Тарихи-морфологиялық бағыт*. Оның өкілдері: Г.Беккер, И.Мачак, Т.Вызго, К.Вертков, Р.Галайская, П.Чисталев, И.Тынурист және т.б. Бұл ғалымдар өздерінің еңбектерінде музыкалық аспаптардың құрылымына, жасалған материалына, жасау әдісіне, акустикалық-техникалық көрсеткіштеріне, қолданысына және олардың даму кезіндегі ұшыраған өзгерістеріне сүйенеді. Тарихи-морфологиялық әдістемеге археологтардың еңбектері жақын келеді.

2. *Музыкалық-стилистикалық бағыт*. Оның өкілдері А.Хыбинский, К.Квитка, Г.Дрэгер, Ц.Рихтман, Г.Благодатов, Л.Ленг, Г.Тампере, Р.Зелинский негізгі көңілді музыкалық аспаптың дыбыстар қатарына, оның жүйелігіне, аспаптың ырғақтық-динамикалық мүмкіндіктеріне, орындау ерекшеліктеріне аударады. Бара-бара бұл бағыт *органология ғылымының органофонияға,* яғни аспаптық музыканы зерттейтін ғылымға айналуына ықпал етті.

3. *Құрылымдық-типологиялық бағыт* Э.Эмсгаймер, Э.Штокман, О.Эльшек, Г.Моектің еңбектерінде орын алды. Бұл бағытты ұстанатын ғалымдар музыкалық аспапты халықтың материалдық және рухани мәдениетінің туындысы деп қарайды.

Осы аталған ғылыми-әдістемелік бағыттардың жетістіктері мен кемшіліктерін ескере отырып И.Мациевский алғаш рет *жүйелі-этнофониялық әдістемені (системно-этнофонический метод)* ұсынған. Бұл әдістеме бойынша музыкалық аспап халықтың арнайы мақсатпен дыбыс шығаратын құралы ретінде қарастырылады. Аспап халықтың музыкалық-

бейнелік түсініктерінің көрсеткіші, соған қоса ол халықтың материалдық мәдениетінің үлгісі. Аспапты онда орындалатын музыкасыз түсіну қиын, сондықтан *аспап-орындаушы-музыка* деген үш жақты бірлік қазіргі замандағы аспаптанудың ең маңызды талабы болып саналады.

Халық аспаптарын топтап жүйелеу – аспаптану ғылымының аса маңызды мәселелердің бірі. Қазақстанда 1970-1980 жылдарға дейін Ресейде қалыптасқан фольклористиканың әдістемелері қолданылып келді. Б.Сарыбаев қазақ халық аспаптарына арналған зерттеуінде К.А.Вертковтың 1975 жылы жарық көрген «Русские народные музыкальные инструменты» кітабына сүйене отырып қазақ аспаптарын былай деп жіктейді:

«I. ДУХОВЫЕ. Подгруппы: 1. Флейтовые – сыбызғы, сыбызғы свистковой системы, саз сырнай, ускирик, тастауык, ыскырауык.

2. Язычковые с одинарным язычком (тростью) – камыс сырнай, кос сырнай.

3. Мунштучные – муиз сырнай, уран, бугышак, керней.

II. СТРУННЫЕ. Подгруппы: 1. Щипковые – жетыген, шертер, домбра. 2. Смычковые – кыл кобыз.

III. МЕМБРАННЫЕ. Подгруппа: 1. Ударные – дангыра, кепшик, дабыл, дудыга, дауылпаз, шындауыл.

IУ. САМОЗВУЧАЩИЕ. Подгруппы: 1. Щипковые – шанкобыз (шанкауыз). 2. Ударные – асатаяк, шын, коныpау» [2, 47-48].

Б.Сарыбаев бұл жіктеуге былай деп түсініктеме береді: «Некоторые казахские инструменты следует отнести к типу смешанных. Так, например, дангыра (инструмент типа бубна) и кыл кобыз имеют дополнительные источники звука в виде подвешанных к ним металлических пластинок, колец и т.д. Таким образом, дангыра и кыл кобыз объединяют в себе два разносторонних инструмента. Дангыра становится мембранно-самозвучащим, а кыл кобыз – струнно-самозвучащим» [2, 48].

Бұл жіктеу Қазақстанда ең алғашқы болғандықтан XX ғасырдың 70-ші жылдарында прогрессивтік жетістік болды. Дегенмен, Б.Сарыбаевтың еңбегі сынсыз қалған жоқ. Зерттеушілер көбінесе *«самозвучащие»* деген анықтамаға сын білдірді. Олардың айтуынша, аспаптар өздігінен өзі дыбыс шығармайды, аспаптарға қалай болса да орындаушы әсер етеді, сондықтан «*самозвучащие*» деген анықтама шындыққа жанаспайды.

Ал *шаңқобызға* келер болсақ, оны «*самозвучащие*» аспаптар тобына жатқызудың ешқандай негізі жоқ. Бұл аспап та өздігінен өзі дыбыс шығармайды. Шаңқобызда дыбыс шығару үшін оның тілшігін шертіп, оған дем беріп отыру керек. Сондықтан шаңқобызды «*самозвучащие*» аспаптар тобына емес, үрлемелі аспаптар тобына жатқызған дұрыс. Әрине, бұл аспапта шертпелі аспаптардың көрсеткіші бар, өйткені шаңқобыз темір тілшігінің шертілуі арқылы ғана дыбыс шығарады.

Қазақтың шаңқобызына ұқсаған басқа елдердің аспаптары (мысалы, якуттардың *хомусы*) туралы да әр-түрлі пікір бар. Кейбіреулер бұндай аспапты үрлемелі топқа жатқызса, басқалары шертпелі немесе идиофондар тобына жатқызады. Шын мәнінде, логикалық тұрғыдан қарағанда, шаңқобыз тектес аспаптар, әрине, үрлемелі тілшікті аспаптар тобына жататыны анық.

1980-ші жылдарда Э.Хорнбостель мен К.Закстың дүние жүзі халықтарының аспаптарын жіктеуге арналған «Систематикасы» КСРО республикаларында белгілі бола бастағаннан бері қазақ аспаптары осы жүйе бойынша топтала бастады.

Дегенмен, айта кету керек, Қазақстанда, басқа республикаларға қарағанда, шетелдерде қабылданған аспаптарды топтау жүйесі әлдеқайда ертерек енгізілген. Мысалы, А.Маргулан аспаптарды бөлуде екі жағдайды ескерген: 1) дыбыстың пайда болуы, 2) ойнау тәсілі. Осының арқасында М.Маргулан аспаптардың келесі топтарын келтіреді:

1. аэрофондар*: қамыс сырнай, саз сырнай, мүйіз сырнай, қос сырнай, бұғышақ, үскірік, ұран, тастауық, керней, сыбызғы.* Бұл аспаптардың дыбысы жел үрлеудің нәтижесінде пайда болады;
2. хордофондар*: жетіген, шертер, домбыра, қобыз, қылқыобыз, шаңқобыз.* Бұл аспаптарда дыбыс тартылған ішектің қозғалуынан пайда болады. Ішекті аспаптар *ұрмалы, шертпелі және ысқышты* деп бөлінеді.
3. идиофондар*: асатаяқ, қоңырау* (бұларда дыбыс аспаптың өзінен шығады), *дабыл, дауылпаз, шыңдауыл, даңғыра, кепшік, дудыға* (бұл аспаптарда дыбыс тартылған теріден туындайды) [3].

(Бұндағы *аэрофон* сөзі *аэро – ауа, фон – дыбыс* деген сөздерден құралған, *хордофон* деген атау *хорд – ішек, фон – дыбыс* сөздерінен*, ал мембрано-идиофон* деген сөздер *мембрана – тартылған тері, идиофон – дыбыс шығаратын қатты заттар* деген мағынаны білдіреді).

Көріп тұрғанымыздай, А.Марғұланның келтірген топтамасында шаңқобыз хордофондар, яғни ішекті аспаптар тобына кіріп тұр. Бұның да өзіндік логикасы бар, өйткені шаңқобыздың дыбысы оның тілшігін шерту арқылы шығады. Бірақ орындаушының беріп отырған демі (ауасы) болмаса бұл аспаптан дыбыс шығару мүмкін емес. Сондықтан шаңқобызды үрлемелі және шертпелі аспаптардың көрсеткіштерін жинақтаған ерекше аспап деп белгілеген дұрыс.

Сонымен, музыкалық аспаптар – әр халықта және оның тарихының әр кезеңінде әртүрлі қабылданатын ерекше музыкалық-эстетикалық әсер беретін құрал. Бір елде музыкалық аспап ретінде саналатын дыбыстық құрал басқа елдерде музыкалық аспап ретінде қабылданбауы мүмкін. Тіптен бір халықтың өзінде музыкалық аспап ретінде қолданылған құрал келесі тарихи кезеңде өзінің музыкалық функциясын жоғалтуы мүмкін. Қазақ халқында сондай аспаптардың қатарына *шаңқобыз, саз сырнай, үскірік, асатаяқты* жатқызуға болады. Кезінде шаңқобыз бен асатаяқты қасиетті аспап ретінде бақсылар қолданғаны белгілі. Бірақ XX ғасырдың басында бұл аспаптар бұрынғы өзінің қолданысынан айырылып, әйелдердің ермегі, немесе балалардың ойыншық тәрізді аспабы болып қалды.

Қазіргі кезде «халық музыкалық аспаптары», «халық аспаптық музыка» деген ұғымдарға зерттеушілердің арасында тұрақты көзқарас қалыптасты деуге болады. И.Мациевскийдің айтуынша: «Народная инструментальная музыка – это проявляемая в звуковых комплексах с помощью звуковых орудий или выполняющих их функции частей тела человека область традиционного духовного творчества, которое отражает коллективное сознание, опыт, культуру народа и функционирует в связи с его внутренними духовными потребностями» [4, 316.]. Осы анықтамаға қарағанда адамның шапалақ қағысын, аяғымен топырлауын немесе денесіне (кеудесіне) ұрып дыбыс шығаруын да, егер олар музыкалық іс-әрекеттердің функциясын атқарса, ерекше музыкалық аспаптар қатарына жатқызуға болады. И.Мациевский бұларды *корпоро- немесе аутоаспаптық* (*аутоинструментальная*) музыка деп белгілейді [4, 317]. Ойын қорыта келе ғалым былай дейді: «Сознательно используемые человеком орудия (взятые у природы или специально изготовляемые), служащие для воспроизведения и известной материализации звуковых структур, которые в определенной этно-исторической ситуации функционируют как явления традиционной музыки, - народные музыкальные инструменты» [4, 318].

Халық аспаптарының тағы бір маңызды көрсеткіші – олардың кәсібилігі. Бұл туралы И.Мациевский былай дейді: «Развитие исполнительской и композиторской техники, стабильные формы учебного процесса, становление народной педагогики и теории музыки, формирование исполнительских школ, творческие соревнования, система профессиональных тайн, социализация и становление особой демографии деятельности традиционных музыкантов-инструменталистов, цеховая организация, становление особых форм организации исполнителей, формирование особых жанров и форм выступления музыкантов, рамочность, концертирование – все это характерные черты традиционного инструментализма как явления профессионального художественного творчества, профессионального искусства» [4, 318].

Жоғарыда айтып кеткендей, Қазақстан ғалым-зерттеушілері осы күнге дейін халық аспаптарына қатысты «кәсіби өнер» деген анықтаманы қолданбаған. Халық аспаптарының дәстүрлі қоғамдағы қолданысы туралы Б.Сарыбаев өз кітабында былай деп жазып кеткен: «Основное назначение инструментов: дудыга, шын, муиз сырнай, керней, уран, дабыл служили для подачи воинских сигналов; бугышак, дауылпаз, шындауыл использовались во время охоты; дангыра, кыл кобыз, с металлическими подвесками и асатяк применяли, в основном, баксы для проведения ритуалов; сыбызгы, шертер, кос сырнай и камыс сырнай являлись принадлежностью пастухов; домбра, кыл кобыз без металлических повесок, жетыген, кепшик, саз сырнай, ускирик, тастауык, конырау и шанкобыз были популярны у народных исполнителей. Но не все инструменты употреблялись только в определенной среде. Так, например, дабыл иногда встречался у охотников, а кепшик и домбра – у баксы» [2, 48]. Әрине, Б.Сарыбаевтың мақсаты қазақ аспаптарын түбегейлі зерттеп, олардың өмір-тіршіліктегі қолданысын жан-жақты ашу болған жоқ. Зерттеушінің басты мақсаты жоғалып немесе ұмыт болып кеткен қазақ халық аспаптары туралы деректер жинап, оларға сипаттама беру, кейбіреулерін қайта жасап халықтың қолданысына енгізу еді. 1980-ші жылдары қазақ

музыкасының, соның ішінде аспаптық музыканың кәсібилігі туралы мәселелер енді ғана көтеріліп жатқан кез болатын. Қазақстан музыкатану саласында әншілік өнерді халық-кәсіби өнер түрі ретінде бірінші дәлелдеген С.Елеманова болса, домбыра мен қыл қобызға қатысты халықтың кәсіби өнері туралы мәселелерді алғаш көтергендер Б.Аманов пен А.Мұхамбетова болды [5].

Осы ғалымдардың еңбектеріне сүйене отырып былай деп қорытындылауға болады. Жалпы халықтың аспаптық музыкасы – халық-кәсіби өнер түрлерінің бірі. Қазақтың *сыбызғы, шаңқобыз, шертер, саз сырнай* сияқты аспаптары ермек үшін жасалмаған. Сыбызғы шопандардың ғана аспабы емес, ол кәсіби музыкалық өнер аспабы. Сол сияқты саз сырнай мен шаңқобыз әйелдердің ермегі немесе балалардың ойыншығы емес, бұлар да кәсіби музыкалық аспаптар. Сондықтан біз өзіміздің төл мәдениетіміздің құндылығын, соның ішінде халық аспаптарының әлеуметтік дәрежесін кемсітпей, оларға замануй ғылыми көзқараспен қарағанымыз дұрыс.

Әдебиеттер:

1. Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора Л.,1983.
2. Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты – Алма-Ата, 1978.
3. Маргулан А. Қорқыт күйші // Известия казахского филиала АН СССР, Вып 1.- Алма-Ата, 1944.
4. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры – Алматы, 2007.
5. Мухамбетова А. Казахский кюй – Алматы, 2002.

Shamshiev Almat

ESSENCE KAZAKH DANCE

Шәмшиев Алмат

ҚАЗАҚ БИІНІҢ МӘН-МАҒЫНАСЫ

Әрбір ұлттың басты ерекшелігі оның рухани құндылықтарында жатыр. Ошағынан от кетпеген, белдеуінен бесті аты кетпеген қазақ қандай қасіретті кезеңді басынан кешірсе де дінін, тілін, әдет-ғұрпын, салтын ұмытпады, ең бастысы рухани құндылықтарын жоғалтпады. Қазақты қазақ қылып тұрған оның тілі, сол тілде жасалынып тұрған рухани құндылықтар, сосын мәдениеті, әдет-ғұрпы, салт-дәстүрі.

Рухани құндылықтарын сақтап дамыта алған ұлттар ғана қалыпты өмір сүре алады. Сондықтан да әрбір мемлекеттің бүкіл саясаты ұлттық құндылықтарға, халықтың асқақ армандарына негізделген. Сонда ғана халықтың дамуы үшін мүмкіндіктер ашылып, ұлттық болмысының барлық жағы қамтылады.

Сол ұлттық құндылықтарымыздың ішіндегі халықты халық ретінде танытатын өнердің бір саласы бидің де алар орны ерекше. Себебі, би қазақ халқының тұрмыстық болмысын, өнер сүйгіштігін жан-жақты аша түсетін ұлттық сахна өнерінің бір түрі. Би өнері – ұлттық салт-дәстүрді дәріптейтін өнердің бірі. Қазақтың би өнерінің түп-тамыры ғасырлар қойнауынан нәр алып, бүгінгі ұрпаққа жеткендігі белгілі.

Көптеген тарихи, археологиялық жазба деректер қазақ халқының би мәдениетінің болғанын айтады. Осы мәселенің маңында тарихшы-этнографтардың, би өнерін зерттеуші ғалымдардың еңбектеріне сүйенсек, қазақ биінің ежелгі түрлерінің болғанына және көнеден келе жатқан тарихына көз жеткіземіз. Биден тек орындаушы ғана танылып қоймайды, дәуірдің, қоғамның, ортаның тіршілік бейнесі, атмосферасы айқын аңғарылады. Халықтың тұрмыс-тіршілігін, дүниетанымы мен ұлттық болмысын бейнелейтін «Киіз басу», «Торсық би», «Өрнек би», «Насыбайшы», «Ұтыс би», «Буын би» тағы басқа билері, халықпен бірге жасасып келе жатқан рухани мұрасына айналып отыр. Мысалы, «Аю биінің» шығу тарихы туралы дерек көздеріне сүйеніп көрсек. Жалпы осы би туралы көптеген аңыз-әңгімелер бар, әсіресе Шығыс Қазақстан облысы тұрғындары арасында. Соның біреуі: ертеде бір аңшы болыпты. Бір күні ол аң аулап жүрсе орман арасында бір аю киікті өлтіріп алып, оны арлы-берлі лақтырып, ойнап жүр екен. Батырлығына ептілігі сай әлгі жігіт аюды толық бақылап болғаннан кейін оны соғып алады да, бітеудей сойып, терісін киіп ауылға қайтады. Қуанышын жасыра алмаған ол шаттана биге басады, әсіресе, аюдан көрген алғашқы қимылдарды қайталап билейді. Жігіттің ерлігіне

сүйінген жұрт ақ тілек айтып, мал сойып, той жасайды. Сол тойдан бастап аңшы билеген «Аю биі» жұрт арасына тарап, бүгінге жеткен.

Би — үлкен өнер. Ал үлкен өнерді адамның тек көзбен көріп қана қоймай, жүрекпен сезініп, түйсінетіні ақиқат. Егер де біз, халқымыздың арғы-бергі тарихына терең зер салсақ, би өнерінің сонау ықылым заманның өзінде-ақ, қазақтың ұлттық өнерінің бір бұтағына айналғанын айқын аңғарамыз. Арғысы, елімізден табылған таңбалы тастардағы топтық би нақыштары, бергісі, ұлы тұлға Мұхтар Әуезовтің, би майталманы Шара Жиенқұлованың зерделі сөздері біраз шындықтың бетін ашады. «Қазақтың мидай даласы… Көкпарды көз алдыңызға елестетіп көріңіз. Бәйгені көрдіңіз бе? Жорғаның жүрісін көрдің бе? Міне, осының бәрі қимыл-қозғалыс. Аттың желісі, жәй жүрісі, сылбыр жүрісі, шабыс жүрісі осының бәрі би емес пе, би. Қазақтың күйін тыңдап көріңіз, қандай әуен иірімдері, ырғақтар жатыр. Қол өнері, ағаш үйдің өзі, ою, кілем тоқу, өрмек тоқу, ши орау, осының бәрі қимыл, осының бәрін ойлап музыкасын тауып, күйін тауып сәйкестірсең би болып шығады» [2, 56].

Иә, қай халық болмасын өзінің би өнерінде тақырыпты, мазмұнды, образдарды және мінез-құлығын өз ұлтының өмірінен алады. Осыған орай, қазақ биінің өзіндік нақышымен, толқынды тебіренісімен, салт-дәстүріміз, ұлттық ойындарымыз және ұлттық ою-өрнектерімізден, әшекей бұйымдарымыздан құралған қимылдар арқылы бүкіл әлемді таң қалдырып отыр.

Қазақ биі өнерінің мазмұндық ауқымы өте кең. Халқымыздың өмір салты, тыныс тіршілігі осы өнердің тақырыбының сарқылмас қайнар көзіне айналды. Сондықтан да, қазақ биі шығармашылығын ұлттық мәдениетіміздің келелі бір тармағы деп білген жөн, ол халық шығармашылығымен қоса кәсіби сахна өнерінің дамуына да үлкен үлес қосып келеді.

«Халықтың шығармашылық мәдениеті адамның сана сезімімен бірге адамгершілік болмысын тәрбиелеп іске асырды. Қандай халық болмасын ұлттық мәдениетке мән бермей өзін ұлт ретінде көрсете алмайды. Сондықтан суретші, композитор, балетмейстер өзінің туындысын жазарда халық мәдениетін оқып білуге талпынады. Қандай халықтың географиялық орналасуын, тарихын, әлеуметтік өмірінің ерекшеліктерін ескереді» - деп, би өнерін зерттеуші ғалым Т.О. Ізім өзінің «Уақыт және би өнері» атты еңбегінде жазған [4, 39].

Ең әуелі биді шығармастан бұрын, қазақтың күйлеріне үлкен мән береміз. Қазақтың тілінің мән-мағынасын қапысыз танитын адам «Күй» деген сөзді естігенде сан түрлі сезімге бөленеді.

Күй-адамның белгілі бір сезім сәті. Ол сезімнің қуанышты болуы да немесе мұңды, қайғылы болуы да мүмкін. Көшпенділердің дәстүрлі ұғым-танымы бойынша, ең киелі сезім, сол сезімді оятатын ең киелі сенім-тәңірлік, таным-сеніммен ұштасып жатады.

Демек, үш-ақ әріптен тұратын «Күй» деген сөз әу баста «Тәңірлік» құбылысты білдірген.

Міне, осы күйлердің де сазы мен дыбысталуы арқылы қазақ билерінің образы, мән-мағынасы да ашылары хақ. Мысалы, Б.Жұманиязовтың «Серпін» күйін алайық. «Серпін» күйінің ырғағы биге арналғандай. Күйдің басынан, аяғына дейін қуанышты, көтеріңкі ырғақтар арқылы ауыл жастарының той-думаны, сонымен қатар жастардың аударыспақ, қыз қуу, ат шабыс, орамал тастау, тағы басқа ұлттық ойындарымызды көз алдымызға елестетеді. Күйдің аты айтып тұрғандай би серпіліс пен жігерлікті талап етеді. Мазмұны мен музыканың ырғағы да биге арналып жазылғандай.

Бүгінгі таңда, бұл күйге арнайы қойылған билер, сахнада орындалып жүр. Дей тұрғанмен нағыз қазақтың иісін шығарып, нақышына келтіріп орындап жүрген «Серпін» күйіне қойылған «Серпін» биі Астана қаласындағы «Наз» мемлекеттік би театрының репертуарынан кең орын алды. Сонымен қатар ертедегі қазақ ою-өрнегі мазмұны жағынан үш түрлі ұғымды білдіреді:

- мал өсіру мен аңшылық;
- жер-су, көшу-қону;
- заттардың сыртқы бейнесі.

Осылардың қайсысында болмасын, қошқар мүйіз оюы қолданылып, аралысып отырады. «Қошқар мүйіз» ою-өрнегі байлық пен молшылықтың нышаны. Сондықтан да қазақ ою-өрнегі қошқар мүйіз түрінен бастау алатындығы осыған дәлел.

Ал осы «Қошқар мүйіз», «Сыңар мүйіз», «Шаршы», «Үшкүл», «Шеңбер», «Иірім», «Түйе табан», «Сыңар өкше» тағы басқа би өнерінің қол-аяқ қимылдарында қолданып, Шара апамыз суреттеп кітап бетіне енгізіп кеткен. Сондықтан да қазақ биіндегі әрбір қимыл осы

қазақ ою өрнектерінің айғағы десек болады. Әр ою - өрнектің би өнерінде өзіндік орны болуы керек. Біз кейбір билерде барлық ою - өрнектерді қолданып, бір - бірімен байланыспайтындығын да көріп жүрміз. Зерттеуші Т.О. Ізім қазақ биінен окулық жазған Ш. Жиенқұлованың және басқа ғалымдардың да еңбектеріне сүйене отырып, бірнеше қол, аяқ қимылдарына талдау жасап өткен.

Ш. Жиенқұлованың «Би құпиясы» кітабында келтірілген «Қос өркеш» қимылы қос қолды жоғары көтере, білезік тұсынан айқастырып, алақанын алға қарата бес саусақты шашырата ашып ұстау арқылы орындалса, Д. Әбіровтың «Қазақ би тарихы» атты еңбегіндегі «Тышқан із» қимылы жігітерге арналған шапшаң ырғақта, қырынан сәл қиғаш артқа, қос аяқпен еденде жылжи секіру арқылы орындалатын қимыл екенін көрсеткен [3, 33].

Қарап отырсаңыз қазақ биі қимылға өте бай. Кезінде қазақ биінің негізін қалап кеткен Ш.Жиенқұлова, Д.Әбіровтар сынды ғалымдардың логикалық түрде жүйеге келтіріп, көптеген қимылдарды биге енгізе отырып, кітап бетінде суреттеп берген. Жоғарыда айтып өткендей ұлттық ою-өрнектерге, салт-дәстүрімізге, тұрмыс-тіршілігімізге, ұлттық киімімізге, мінезімізге, қазақи әшекей бұйымдарымызға сүйеніп, көптеген ұлттық билер қазақ биінің қорына сәтті енді. Қыздарға арнайы қойылған көптеген билер ұлттық ою-өрнектерден бөлек зергерлік әшекей бұйымдарға да сүйеніп шығарылғанын көріп жүрміз. Мысалы: Зәуірбек Райбаевтің «Шолпы» биін қараңызшы. Осы биде алқа, сырға, білезік жалпы әшекей қимылдарын насихаттай келе бидің тақырыбына байланысты «Шолпыны» билеп жүрген қыздар бір-біріне шолпы тағып, нағыз қазақ қыздарының сұлулығын биде анық көрсеткен. Музыканың баяу ырғақты әуеніне қойылған үйлесімді қимылдар арқылы қыздардың образы ашылған. Балетмейстердің бұл биді қояр алдында көп ізденгенін биді қарап отырып-ақ байқауға болады. Ертеден келе жатқан бұл би бүгіннен ертеңге дейін жалғаса беретіндігі жайлы ешкімнің күмәні жоқ шығар.

Балетмейстер З.Райбаевтың осы «Шолпы» биіне зерттеуші, ғалым Т.О. Ізім де өзінің «Уақыт және би өнері» атты еңбегінде: «Ырғала басып бір сызық бойымен бірінен кейін бірі сахнаға шыққан қыздар бір қолын алдыңғы қыздың иығына қойса, екінші қолы толқынды қимылдармен алуан түрлі сүреттемелер жасай жылжиды. Оң қолдарындағы шолпыларын ырғалта жүріп билеген қыздар, бидің аяғында шолпыларын бір–бірінің бұрымына тағады. Биде қыздардың сымбатты да сұлу келбеті, жібектей төгілген шашы, сүйкімді жүріс-тұрысы шолпының күмістей сыңғырлаған үні шебер сүреттелген» деп жазған [4, 23].

Қазақ биіне тереңірек үңілсек, қыздардың орындауындағы әр бидің мағынасына қарай тағылатын әшекейлердің де орны бар. Ғалымдарымыздың зерттеп, зерделеген деректеріне сүйенсек, сонау ықылым замандағы қыз-келіншектер киіз басу, жүн сабау, келі түю, ши орау, тағы басқа тұрмыстық шаруаларды атқарғанда «Шашқап» деп аталатын, әшекейді тағатын болған, мұның мәні шашты, бұрымды шаң тозаңнан, күн көзінен қорғайды, әрі сәндік бұйым ретінде қолданылады. Оны мақпал, шұға, барқыт, мауыты тәрізді көк, қызыл түсті маталардан бұрымның ұзындығы мен жуандығына орай пішіп тігеді. Шашқаптың жоғарғы төмен жағынан ою өрнекпен безендіреді, зер, оқа моншақтарымен сәндейді, кейде оған маржан, меруерт, күміс шеттіктер тағады. Ал, шолпының күміс, алтын теңгелерден тізбелеп жасалған түрін «Шаштеңге» деп атайды. Шолпы мен шаштеңге шашбауға немесе бұрымның ұшына тағылады. Шаштеңге таққан қыз-келіншек мезгілсіз жүрмеуге тиіс. Өйткені күміс сыңғыры қыз-келіншектің мезгілсіз жүргенін хабар беріп айтып қояды.

Мінекей ұлтымызда әр дәстүрдің, әр әшекейдің ою-өрнектің өзіндік мәні болса, ұлттық биімізде де осы рухани, мәдени байлықтарымыздың алар орынының маңызы зор. Дегенмен, бүгінгі таңдағы кездесіп жүрген кейбір би қойылымдары, киім үлгілерінің көңілден шықпайтынын да аңғарып жүрміз.

Мұнымен не айтқымыз келеді, яғни кезінде қазақтың дәстүрлі би мәдениетінің дамуына өз үлестерін қосқан Ш.Жиенқұлова, Д.Әбіров, З.Райбаев сынды балетмейстерлер мен ғалымдардың, педагогтардың еңбектері бүгінгі күнге дейін жетті, әрі қарай жалғаса береді де, аты аталаған және тағы басқа қазақ биіне үлес қосып жүрген ғалым ұстаздардың да би қойылымдары 1985 жылы Алматы қаласы филармониясының жанынан ашылған «Алтынай» би ансамблінің репертуарында алтын қор ретінде сақталып келеді. Қазақ биін зерттеуші профессор Т.О.Ізім «Алтынай» атты еңбегінде: «Алтынай» би ансамблінің өнері, бағдарламасы, жалпы даму жолы қазақ би өнері тарихына өзіндік құбылыс болып еңгені анық. Бұған дәлел «Құсбегі-дауылпаз» биіндегі кепшік аспабы, «Бақсы ойындағы» кепшік пен асатаяқ аспаптарын қолдану өзіндік жаңалық ерекшелігімен сахна төрін барынша ажарландырды. «Шалқыма» биіндегі торсық, «Киіз басудағы» сабау, сайыс биіндегі найза «Қылышпен биіндегі» қылыш.

Міне осы дүниенің барлығы сахнадан орын алды. Бұл билердің бәрінің астарында халқымыздың тұрмысы, салт-дәстүрі, этнографиясы, көне музыкасы жатыр» - деп жазған [5, 28].

Бұл билер үлкен оймен, ізденіспен қойылған дүниелер екенін аңғаруға болады. Биде қолданылған әр атрибуттың өзіндік қасиеті болады. Соған байланысты оны биде де лайықты етіп, көрсете білу керек.

Қазақтың дәстүрлі би өнері жалпы мәдениеттің бір бөлігі ретінде халықтың өмірін, оның кәсібінің даму деңгейін, эстетикалық мақсат-мұраттарын, қазақ халқын құраған ұлыстардың ықпалын көрсетеді. Осының барлығы бір жерге тоғысып, қайталанбас пластикалық кешен қалыптастырды және ол жалпы қазақ мәдениетінің ерекшелігін көрсетеді.

Қазақ биі - ұлтымыздың бай, мол қазыналы салт-дәстүрінің айнасы. Қаншалықты ел салт-дәстүрге бай болса, соншалықты би өнері де бай. Ұмыт қалған көптеген дәстүрлерімізді, ұлттық ойындарымызды осы би өнері арқылы сахна төрінен көре аламыз. Өйткені қазақ биінің дамуына байланысты, кеңінен тараған дәстүрлеріміз ұлттық ойындарымыз би («Беташар», «Қоштасу», «Көкпар», «Бәйге», «Қыз қуу» және тағы басқа) қойылымдарында көптеп кездеседі. Сондықтан биді қоюшы балетмейстер өзінің қойған биін ерекшелендіремін деп ізденеді.

Ұлтымыз салт-дәстүрге, ұлттық ойындарға бай болғандықтан әлі де сахна төрінде шығарылмаған дәстүрлеріміз баршылық. Сөзіміз дәлелді болу үшін, бүгінде Астана қаласындағы «Наз» мемлекеттік би театрының қоржынында қыз жігіттердің орындауындағы «Секіртпе» деген биді атағымыз келеді. Сонау ерте кезде ауыл балалары арқан жіптердің (скакалка) басын буып, бір-біріне жалғап, секіріп ойнаған. Соны эстетикалық түрде әр түрлі түсте боялып жасалған арқан жіппен билетіп, ауыл жастар ойынын жаңаша түрде сахна төріне әкелді. Бидің барысында орындаушылардың би қимылдары да өзгешелеу және балетмейстердің өз стилін байқауға болады. Әзіл-қалжыңнан тұратын бұл бидің авторы талантты өнерпаз Д.Т.Сүлейменова.

“Қазақтың дәстүрлі түсінігінің ерешелігіне байланысты музыкалық бейнелер туралы ойлары жеткіліксіз. Көпшілікке белгілі, көптеген шығыс халықтарындағыдай қазақтар да көпетеген заттар туралы пікірлерін біржақты, дауыстап, тік айту түрін қабылданбаған. Сондықтан ым-ишарамен айту қазақтардың дәстүрлі ойының басты сипаты десе де болады”,- деп жазады С.Ш. Аязбекова «Картина мира этноса» атты кітабында [1, 37].

Ия, дегенмен уақыттың, қоғам өмірінің өзгеруімен тікелей байланысты ойынның түрі мен мазмұны да өзгерді.

Ойын-сауықтар көркем – эстетикалық қызметімен бірге мынандай міндетті және қоғамыдық қызметтерді қоса атқарды: тәрбиелік, әскери спорттық, рәсімдік, қарым-қатынастық және т.б. әсіресе, ойындар бірнеше жақын ауылдардың тұрғындары жиналатын мерекелер кезінде жиі өткізіледі. Әр түрлі ру өкілдері арасында ең жақсы әнге, күйге, ең үздік бишіге сайыстар өткізілді. Тұрмыстық сюжетке құрылған билер көбінесе комедиялық сипатқа ие болды. Пантомималық билерде ашқарақтар, жалқаулар мен өзге де адам бойындағы жағымсыз қылықтар күлкіге айналдырылды.

Жастардың ойын–сауықтары шариғаттың қарсылығына қарамастан қыздар мен бозбалалардың өзара таныстығына, бір-бірін түсінуі мен достықтарына әсер етті. «Бұлар «Қыз қуу», «Алтыбақан», «Ақсүйек», тағы басқа да ойындар» – деп жазылған “Қазақстан хореографиясының тарихы” кітабында [7, 97].

Көбінісе ер жігіттеріміздің биінде кездесетін ұлттық ойындар. Сайыс-салт атты найзагерлердің жекпе-жегі, ертеден келе жатқан әскери жарыстардың бір түрі.

«Аударыспақ» - қарсыласын аударып түсіру мақсатында болатын ат үстіндегі күрес. Оған ат құлағында ойнайтын, мықты епті, қарулы, кемеліне келген ер азаматтар ғана қатысады.

«Теңге алу» - шауып келе жатқан аттының жердегі теңгені алуын көрсететін ат үсті өнері.

«Көкпар» - ат үстіндегі ойын, салт атты екінші адамнан серкені тартып алады.

Қарап отырсаңыз қазақтарда ер жігіттердің өмірін жылқы жануарымен тығыз байланысты екенін байқауға болады. Яғни, халық сеніміндегі ғұрыптардағы, ойындары мен эпостарындағы әндері мен күйлеріндегі қазақтардың рухани мәдениетіндегі жылқыға табынушылық, жігіт еңбегі мен аттың шабысын көрсететін көптеген билердің тақырыбын анықтады. Атқа деген бұл көзқарас жылқы қимылы үйлесімділігіне байланысты көптеген билер мен жекелеген қимылдардың жасалуын анықтайды және түсіндіреді.

Осыған байланысты қазақ биіндегі аяқ қимылдарында кездесетін «тұлпарша», «желдірме», «ат шабыс», «тепең жорға», «тебінгі», «тезгінді жүріс», т.б. тәрізді аттарға ие болды. Бұл – қазақтың өзінің сенімді серігі жылқыға деген сүйіспеншілігі.

Осылай ер азаматтарымызды би арқылы батырға, жылқыға, жебеге, қыранға теңегеннен кейін, керісінше қыздарымызды жоғарыда айтып өткендей «Ай десе ауызы бар, күн десе көзі бар» деп нәзіктікке сәл ғана соққан баяу желден үзіліп кетердей талшыбыққа, сұлулыққа теңейді. Сондай-ақ, құстың нәзік аққуына теңесе, табиғаттың бүршік атқан гүліне теңеген. Жалпы қазақ қыз–келіншектердің бар бітімі табиғаттағы және табиғат құбылыстарындағы сұлулық туралы халықтың ұлттық түсінігімен байланысты суреттеледі.

Барлық эпостық жырларда батырдың әйелі сұлу, ақылды, сезімтал, кіршіксіз адалдығымен ерекшелінген. Дей тұрғанмен қазақ биінде қыздардың қолына қылыш алып «Қылышпан» биін билеуі немесе қамшымен ат үстіндегі шабысты көрсететін билерді де көріп жүрміз.

Бұл әрине тектен-тек емес, болмаса ер азаматтың бейнесін сахнада сомдап көрсететін жігіттердің жоқтығы да емес. Батырлар жырын оқып отырсаңыз әйелдер мен қыздардың қару ұстап, еркектермен қатар өз халқының бостандығы мен бақыты үшін шайқасқаны туралы айтылады.

Болмаса қазақтың ұлттық «Қыз қуу» ойынына қараңызшы, бұл ұлттық ойында қыздар еркектермен қатар жарыса отырып, атпен тамаша шабады. Қызды қуып жеткен жігіт сыйлық ретінде оған бірнеше қайтара сүйгіздіреді. Егер жете алмаса, қыз атын кері бұрып алып, оны қамшысымен сабалайды. Осы және осыған ұқсас ойындарда жауынгер қыздардың тамаша батырлық сипаттары жазылған [6, 102].

Зерттеуші ғалым Т.О.Ізім: «Қазіргі заманда, қазақ халқының дәстүрлі би шығармашылығының қайта өркендеуінде Ә.Ысмайлов, Ш.Жиенқұлова, Д.Әбіров, О.Всеволодская-Голушкевич сынды аға ұрпақтың еңбегі орасан зор болды. Олар ұмыт бола бастаған би түрлерін, әр түрлі қимыл – әрекеттерімен жалпы қазақ халық биіне ғана тән пластикасын қалпына келтіріп, артына мұра етіп қалдырды» - деген [4, 27].

Сонымен қорыта айтсақ, қазақ биі – бишінің қозғалысы мен дене қимылы арқылы көркем образды бейнелейтін ұлттық сахна өнері. Қазақтың ұлттық би өнері ерте заманнан қалыптасқан, халқымыздың аса бай ауыз әдебиетімен, ән-күйлерімен, дәстүрлі тұрмыс салтымен біте қайнасып келе жатқан көркем өнерлердің бірі. Халықтың көркемдік ойының бір көрінісі ретіндегі би өнері өзінің эстетикалық болмысында қазақ жұртының жалпы дүниетанымына сай арман-мұраттарын бейнелейтін қимылдар жүйесін қалыптастыра бермек.

Әдебиеттер:

1. Аязбекова С.Ш. «Картина мира этноса». Институт философии и политологии МОиН РК Алматы 1999. – 285 б.
2. Әуезов М. Шығармалар жинағы. Т.11 Алматы, 1969- 480 б.
3. Әбіров Д. Қазақ билерінің тарихы: Оқу құралы. Алматы, ИздатМаркет, 2006.
4. Ізім Т.О. Уақыт және би өнері. Алматы, Полиграфия сервис , 2008.190 б.
5. Ізім Тойған. Алтынай. Алматы.: Өнер, 2010. – 112 б.
6. Кәмәләшұлы Б. Қазақтың байырғы салт-дәстүрлері. Алматы.: Өнер, 2006.152 б.
7. Қазақстан хореографиясының тарихы: оқулық/Т. Қышқашбаев, Ә. Шаңқыбаева, Г. Жұмасейітова, Ф. Мусина.-Алматы: ИздатМаркет, 2005. 185 б.

Myrzabek Oljas

THE RELATIONSHIP OF THE EPIC MELODIES AND TRADITIONS KYUIS

Мырзабек Олжас

ЖЫР МАҚАМДАРЫМЕН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРДІҢ САБАҚТАСТЫҒЫ

Кез-келген өсімдік, жан-жануар, адам баласы тұрған жерден нәр алып, сол ортаға бейімделіп, табиғатынан еліктеп өседі. Бұл дәлелденген қағида. Сыр өңірінің мақам-сазы теңіздің тереңінен тартқандай сырлы да сазды болуы әсем табиғатының әсерінен болса керек. Сарқырап аққан Сырдай жігерлі, тайдай тулаған толқындай жойқын, шалқар теңіз бетіндегі шулаған аққу-қаздың үніндей ашық, теңіздің тереңіндей тылсым, сайраған бұлбұлдың үніндей анық. Мұның бәрі Сыр өңірінің жырауларына тән қасиет. «Үні аққу құстың дауысындай» немесе «көмейіне бұлбұл ұя салған»деген теңеулер көп нәрсені аңғартса керек. Ән қадірін білетін қазақ халқы әншінің дауысының саңқылын аққуға теңесе, қайырма қайырудағы шеберлігін бұлбұлға теңеген.

Қазақ халқының мінез-қылығын, психологиясын дәл көрсете алатын бірден-бір жанр оның музыкасы. Жерінің кеңдігін, әсем табиғатын ,тұрмыс-тіршілігін, салт-дәстүрін және әр адамның жеке басының мұң-мұқтажын, қуанышы мен қайғысын, арманы мен сағынышын аспап арқылы баяндайтын қазақ халқы тіпті күнделікті әзіл-қалжыңын да аспапқа сала алатын болған.

Қазақ жерінің кеңдігі сияқты музыкасының да ауқымы өте үлкен әрі күрделі. Жыр-күйлерден циклді күйлерге дейін,шертпе күйден төкпе күйге дейінгі аралықтағы мазмұндылығы аспан мен жер арасын , о дүние мен тірілер әлемін, он сегіз мың ғаламда ұшқан құс, жүгірген аң , жыбырлаған жәндікке дейін қазақ күйшілерінің назарынан тыс қалмаған. Күйді түсіне алмаған, сіңіре алмаған тыңдаушыға (әсіресе басқа ұлт өкілдеріне) күй біркелкі болып естілуі мүмкін. Қоңыр үнді қобыз бен домбыра, қазақтың өз үнін, өз дауысын ғана салуға лайықталған, бейімделген. Сондықтан күйді түсіну және түйсіну үшін қазақ тілін өте жақсы білу заңдылық. Жоғары дәрежеде дамыған қазақ музыкасы терең мазмұндылығымен, ритмикалық байлығымен және үнемі дамып, өрлеп, жетіліп тұратындығымен құнды.

Киелі Сырдың суын ішіп, Тәңір жазған тағдырын Сыр топырағында туысқан күй бабасы Қорқыттың күйлері күні бүгінге дейін сақталып жетіп отыр. Қорқыттың қиялынан туған қоңыр күйлерінің сарындары Сырдың мақам-сазында сақталған сияқты. Құпиясы көп қобыздың қоңыр үнімен үндесу үшін көмеймен жырлау, көмей тілді қозғау қажет болса керек. Басқаша тәсілмен қобызбен үйлесу, қобызға ілесу мүмкін емес. Қазақ даласының өзге өңірінде кездесе бермейтін, Оғыз мәдениетінен сақталған жыраулық дәстүрдің маңырама үлгісі де осы Сыр бойында сақталаған. Күн өткенмен көнермей ұлы көшке ілесіп, күні бүгінге дейін жеткен көмеймен жырлау Қорқыт пен Қобыздың қасиеттілігін сыйлаудың кереметілігін көрсетерді. Ұлы көшке ілесіп ұлы өнерді жеткізген жыраулар да ұлы болып табылған. Күй бабасы Қорқытттан бастау алып жалғасын тапқан қазақ музыкасының қайнарын да осы жыраулардан, жырдың мақам-сазына іздеген абзал.

«Күй әннен де, жырдан да көне, сөз қалыптаспастан бұрын шығуы ықтимал. Бұған дәлел жан-жануарлардың күйге иіп, дыбысқа етілуі. Жыр-дыбысталған сөз, күй –дыбысталған ой» - дейді Б. Жүсіпов [1, 9б.]

Шынында да қоңыр қобыздан төгілген Қорқыт күйлері Сыр бойының мақам-сазында сақталса, ал мақам-саз Сыр бойының күйшілік дәстүріне негіз болғандығы талас туғызбаса керек.

Сыр бойының күйшілік дәстүрі, күйлері, күрделі ырғағымен (ритмімен) қағыстарымен ерекшеленеді. Сыр бойының күйшілік дәстүріне мыңдаған жылдық даму тарихы бар жыраулық дәстүрдің мақам-сазы өзек болғанын әлі ешкім зерттеп жаза қойған жоқ.

Сыр бойының мақам-сазы европалықтарға, жалпы орыс тілді қазақтарға тыңдауға қиын, тіпті арнайы музыкалық білімі бар сауатты музыканттарға да мақам-сазды түсіну, оған сіңу қиынға соғары анық. Сырдың мақам-сазы европалықтарға таңсық екенін көптеген ғалымдар жазып қалдырған.Сондықтан Сыр бойының мақам-сазын сипаттап, суреттеп жазғаннан, оны зерттеушілерге мақам-саздың өшпеген тірі күйінде тыңдағаны дұрыс болар еді. Мақам-сазды қаншама жазып қандай дәлдікпен сипаттағанымен оны түсіну, елестету қиын, демек мақам-саз нотаға қандай таза күйінде түссе де оны орындаушының жырау-жыршының өз ауызынан естігенге ештеңе жетпейді.

Эпикалық жырлардың тартымды болуы аспап сүйемелдеуіне байланысты. Жырау неғұрлым аспапты жақсы игерсе мақам-сазда соғұрлым сұлулана береді. Жыр-дастандардың мақамы күрделі және күйге көбірек ұқсайды.Егер белгілі бір термені алып оның сөзін айтпай тек музыкасын ойнасақ кіріспе (жыр бастау) әрі қарай темасы, куплетпен қайырмасы, сосын аяғы кода (қайыру)белгілі бір музыкалық формаға айналды. Күй күрделі жанр. Оны жырау жыршылар да білген.Таңды-таңға асыра жырлайтын жырау-жыршылар өзінің қасиетті өнеріне құрметпен қарап жыр-дастандардың музыкасын ән,әуен, мақам, саз демей «жырдың күйі» ғой деп дәріптеп отырған. Шынында да Сыр өңірінің жыр-дастандарының музыкасы яғни мақамы күрделі, әрі күйге ұқсайтындығы да рас, және бұл негізсіз емес. Ұлы Қорқыт бабамыздың қобыз сарындарыны Сыройында сұлу сазға айналып, жыраулық дәстүрге негіз болған. Сыр бойының жыр мақам-саздарында Қорқыт бабамыздың қобыз сарындарының сарқыншақтары «бой көрсетіп» қайталанып кездесіп тұрады. Қасиетті Қорқыт күйлері Сыр елінің жыраулық дәстүріне, ал жыраулық дәстүр өз кезегінде Сыр бойының күйшілік өнеріне негіз болғанға ұқсайды. Сыр бойының күй мектептерін қалыптастырған Мырза, Қазанғаптардың күйлері

Қазақстанның өзге өңірлерінің күйлеріне мүлде ұқсамайтындығы сондықтан. Қазақ музыкасының қайнарын да Қорқыт күйлерінен іздеген абзал.

Әдебиеттер:

1. Б. Жүсіпов. Сыр бойының жыраулық-жыршылық дәстүрі. өнертану кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның автореферaты. . Алматы,1999ж, 24 б.

МАЗМҰНЫ
СОДЕРЖАНИЕ

Поздравления с 15 летием казахского национального университета искусств в рамках международного форума искусств и заседания совета ректоров вузов искусства стран СНГ…….

I СЕКЦИЯ. I SECTION.КӨРКЕМДІК БІЛІМ.
THE ART EDUCATION.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Lomov S. P. . PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY OF ART TODAY AND TOMORROW
Ломов С. П. . ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА СЕГОДНЯ И ЗАВТРА. 3

Amanjolov. S.A .SPECIAL POLICIES OF PRESIDENT N.A. NAZARBAEV TO ACHIEVE INTERNATIONAL LEVEL IN THE FIELD OF SCIENCE AND EDUCATION
Аманжолов . С.А....ҒЫЛЫМ МЕН БІЛІМ БЕРУ САЛАСЫН ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ДЕҢГЕЙГЕ ЖЕТКІЗУДЕ ПРЕЗИДЕНТ Н.Ә.НАЗАРБАЕВТЫҢ ЕРЕКШЕ БАҒЫТТАРЫ.....7
Ermolina Tatyana MONTESSORI-APPROACH IN MUSICAL UPBRINGING OF PRESCHOOLERS
Ермолина Т.В. …..МОНТЕССОРИАНСКИЙ ПОДХОД В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ ДОШКОЛЬНИКОВ……..11

Khussainova Gulzada ….FORMING OF ETNOKUL'TURNOY KREATOSFER OF FUTURE MUSIC MASTER
Хусаинова Г.А.ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ……...13

Шаймерденова С.К……. MODERNISATION IN THE FIELD OF KAZAKHSTAN EDUCATION AND CULTURE
Shaimerdenova Saule МОДЕРНИЗАЦИЯ В СФЕРЕ КАЗАХСТАНСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРЫ……21

Alpeissova G.T……. TO MEET THE ANNIVERSARY: PRACTICAL SEMINAR-WORK OF «ETHNOSOLFEGGIO IN MUSICAL FORMATION OF KAZAKHSTAN»
Альпеисова Г.Т НАВСТРЕЧУ ЮБИЛЕЮ: СЕМИНАР-ПРАКТИКУМ «ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА»……24

Ашимбекова С.Р. ВСЯ ЖИЗНЬ – МУЗЫКА
Ashimbekova Saule ALL LIFE is MUZYKA……..27

Boranbayeva Aiymgul A MAN OF HONOUR
Боранбаева А.С. ЧЕЛОВЕК ЧЕСТИ.....29

Borambaeva Kunimgul AN HONOURABLE MAN OF GENEROUS NATURE
Борамбаева К. АБЗАЛ ЖАН ҚАДІРЛІ АҒА.....31

Agzamova Diana THE CHOREOGRAPHER CHARACTER IN BALLET ARTISTS' ATTITUDE AND ESTABLISHING
Агзамова Д. О. РОЛЬ ПЕДАГОГА – ХОРЕОГРАФА В ВОСПИТАНИИ И СТАНОВЛЕНИИ БУДУЩИХ АРТИСТОВ БАЛЕТА…….34

Akbulatov Dauren FROM THE HISTORY OF MUSICAL PSYCHOLOGY
Ақболатов Д.К. МУЗЫКА ПСИХОЛОГИЯСЫНЫҢ ДАМУ ТАРИХЫНАН.....37

Aldamzharova Dinara THEORETICAL AND METHODICAL FEATURES OF THE KAZAKH DANCE IN THE LEARNING PROCESS

Алдамжарова Динара ҚАЗАҚ БИІН ОҚЫТУ ҮРДІСІНДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСТЕМЕЛІК МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ.....41

Ankisheva G.S.,Zhumabaeva G.A. INTONATION EXERCISES ON THE SOLFEGIO LESSON
Анкишева Г.С., Жумабаева Ғ.А. «СОЛЬФЕДЖИО» САБАҒЫНДАҒЫ ИНТОНАЦИЯЛЫҚ ЖАТТЫҒУЛАР.....44

Argingazinova Culnara THE STRUCTURE AND CONTENT METHODICAL COMPLEX ON THE SUBJECT OF "MUSIC" FOR 6 AND 7 CLASSES 12-YEAR-OLD SCHOOL
Аргингазинова Г.Б. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИХ КОМПЛЕКСОВ ПО ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКА» ДЛЯ 6 И 7 КЛАССОВ 12-ЛЕТНИХ ШКОЛ.46

Askarova Madina SOME ASPECTS OF EDUCATION OF THE VAUDEVILLE VOCALIST
Аскарова М.А. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПИТАНИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА..51.

Assylhanov Y.S. ARMAT BEKTAS'S «SYLLOGISTIC LINE» - A NEV DIRECTION IN ART WORLD
Асылханов Е.С. «СИЛЛОГИЧЕСКИЕ ЛИНИИ» АРМАТА БЕКТАСА – НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В МИРОВОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ…….55

Assylhanova A.Y. WORKING FEATURES OF THE CONTENT OF THE CURRICULUM OF THE SUBJECT «MONUMENTAL AND DECORATIVE ART» FOR THE STUDENTS OF «DESIGN OF ARCHITECTURAL ENVIRONMENT» AT CREDIT SYSTEM OF EDUCATION
Асылханова А.Е. ОСОБЕННОСТИ СОДЕРЖАНИЯ РАБОЧЕЙ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ПРЕДМЕТА «МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО» ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ» ПРИ КРЕДИТНОЙ СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ…….56

Borambaeva Kunimgul THE PERIOD OF STUDYING A SCHOOL SONG
Борамбаева К.С. МЕКТЕП ӘНДІ ЖАТТАУ КЕЗЕНІ.....58

Dauletbak M.T.THE FORMATION OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL COMPETENCE OF SINGER
ДаулетбакМ.Т .ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ ЭСТРАДНОГО ПЕВЦА.....61

Dusenbinova Aliya ABOUT THE NATIONAL REPERTOIRE OF CONTEMPORARY PIANO PEDAGOGY OF KAZAKHSTAN
Дюсенбинова А.Ж. О НАЦИОНАЛЬНОМ РЕПЕРТУАРЕ В СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ КАЗАХСТАНА……..64

Yesmurzayeva Assel NEW FEATURE DANCE IN MODERN EDUCATIONAL INSTITUTIONS
Есмурзаева А.Т. БИ ӨНЕРІНІҢ ҚАЗІРГІ КЕЗДЕГІ БІЛІМ ОРДАЛАРЫНДАҒЫ ЖАҢАШЫЛ СИПАТТАМАСЫ.....68.

Zhanataeva G.E. К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-МОТИВАЦИОННОМ РАЗВИТИИ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ
Жанатаева Г.Е. TO THE QUESTION OF ABOUT MUSICAL MOTIVATED DEVELOPMENT OF YOUNG PIANISTS……72

Zhubaeva Gulpharida HISTORY OF DEVELOPMENT OF INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS IN THE TEACHING
Жубаева Г. А БІЛІМ БЕРУДЕ ПӘНАРАЛЫҚ БАЙЛАНЫС ЖОЛЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУ ТАРИХЫ 74

Zinyllina Shanqak,
Bulakbaeva M. K. WAYS OF DEVELOPING CREATIVE FLAIRS OF FUTURE SPECIALIST ON BY MUSIC MEANS
Зейнуллина Ж.
Бұлақбаева М.К. МУЗЫКА АРҚЫЛЫ БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТТЕРІН ДАМЫТУ ЖОЛДАРЫ.....77
Ivanova Marina DEVELOPING A COMPETITIVE PERSON THROUGH MUSIC EDUCATION
Иванова М.В. ФОРМИРОВАНИЕ КОНКУРЕНТОСПОСОБНОЙ ЛИЧНОСТИ ПОСРЕДСТВОМ МУЗЫКЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ……79

Izim Toigan THE PROBLEM OF METHODS OF DANCING
Ізім Т. О. ҚАЗАҚ БИІН ОҚЫТУДЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ.....82

Isaeva .A. A. THE THEORETICAL BASIS OF MUSIC PRE-SCHOOL EDUCATION IN INTERNATIONAL MODERN EXPERIENCE
Исаева А.А. ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ЗАМАНАУИ ТӘЖІРИЕБЕДЕГІ МЕКТЕПКЕ ДЕЙІН МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ МЕН ТӘРБИЕ БЕРУДІҢ ӘДІС-ТӘСІЛ НЕГІЗДЕРІҢ ШОЛУ.....86.

Kazhenova L.Zh. TO STIMULATE LOGICAL THINKING ABILITIES OF STUDENTS AT DOMBRA CLASSES
Каженова Л.Ж. ДОМБЫРА СЫНЫБЫНДА СТУДЕНТТЕРДІҢ ЛОГИКАЛЫҚ ОЙЛАУ ҚАБІЛЕТТЕРІН АРТТЫРУ.....90

Kakenova Asel TRAINING AS THE PROFESSIONAL SELF-REALIZATION'S FORM OF THE FUTURE TEACHER OF MUSIC
Какенова Асель ТРЕНИНГ КАК ФОРМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА……93

Kamelinova Anara PROBLEMS SCENIC EXCITEMENT MUSICIAN
Камельинова А.С. ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ МУЗЫКАНТА……97

Kassabekova Ainur NEW DIRECTIONS FOR EDUCATION
Қасабекова А.И. БІЛІМ ЖӘНЕ ТӘРБИЕ БЕРУДІҢ ЖАҢА БАҒЫТТАРЫ.....101

Korganbekova Sholpan PATRIOTIC EDUCATION IN THE ORCHESTRA CLASS
Корганбекова Ш. ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ОРКЕСТРОВОМ КЛАССЕ.....105.

Xenofontova D.V. CREATIVE ORIGIN OF ETHNOCULTURAL VALUES IN ART EDUCATION OF KAZAKHSTAN
Ксенофонтова Д.В. КРЕАТИВНОЕ ЗАРОЖДЕНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА.....109

Kulbekova Aigul PEDAGOGICAL METHODS FOR SCIENTIFIC AND RESEARCH SKILLS DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC FACULTY STUDENTS
Кульбекова А.К. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ……112

Maymakova L.K. THE CONTENT AND NATURE OF ACTIVITY OF THE TEACHER OF MODERN HIGH SCHOOL
Маймакова Л.К. СОДЕРЖАНИЕ И ХАРАКТЕР ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ СОВРЕМЕННОГО ВУЗА……116

Manyakin V.I. DEVELOPMENT OF TRADITIONS OF RUSSIAN PIANO SCHOOL IN KAZAKHSTANIAN PIANO PERFORMING ART AND PEDAGOGICS (ON THE EXAMPLE OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF EUGENIA PETROVNA EFENBERG – VILMAN).

Манякин В.И. РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В КАЗАХСТАНСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ПЕДАГОГИКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЕВГЕНИИ ПЕТРОВНЫ ЭФЕНБЕРГ – ВИЛЬМАН)……118

Meneyeva Laura FORMATION OF PATRIOTIC CONSCIOUSNESS BY MEANS OF TRADITIONAL SCHOOL CULTURE (FOR EXAMPLE KAZAKH DANCE)
Менеева Л. А. ФОРМИРОВАНИЕ ПАТРИОТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКОГО ТАНЦА)……..123

Muratov Gani NEW TECHNOLOGIES IN MUSIC ARTS
Муратов Гани МУЗЫКА ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ.....125
Myrzakulova M. K. SOLUTIONS TO PROBLEMS IN THE PREPARATION OF THE ORCHESTRA CONDUCTOR IN KAZAKHSTAN
Мырзакулова М.К. ПУТИ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМ В ПОДГОТОВКЕ ДИРИЖЕРОВ ОРКЕСТРА В КАЗАХСТАНЕ.....128

Ospanova T.U. METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF MUSICOLOGY STUDENTS TRAINING
Оспанова Т.У. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ.....131

Rudneva T. N. INTERPLAY OF PSYCHOLOGICAL AND PHYSIOLOGICAL ASPECTS AT THE BEGINNING STAGE OF VOICE'S TRAINING
Руднева Т.Н. ВЗАИМОСВЯЗЬ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ И ФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА……...134

Sagatova Aigul MODERN ASPECTS OF PLAYING DOMBRA AT UNIVERSITIES
Сагатова А.Ж. СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВУЗОВСКОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМБРЕ ……139

Selezneva Rimma, Kizima Elona, Musiyuk Olga INTEGRATED PUBLIC LESSON «CHILDREN'S ALBUM» P.I. TCHAIKOVSKY
Селезнева Р.С.,.Кизима Э.В,.Мусиюк О.П ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ОТКРЫТЫЙ УРОК «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И.ЧАЙКОВСКОГО……..143

Smetova Almagul, Tulubayeva Zaure MODERN CHAIMS FOR MUSIC TEACHER IN THE FRELD OF PROFESSIONAL GROWTH
Сметова А.А., Тулубаева З.Ж. СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К УЧИТЕЛЯМ МУЗЫКИ В ОБЛАСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА…….147

Suleimenova Danira ROLE OF THE «MANDATORY PIANO» IN SHAPING THE PERSONALITY OF CONTEMPORARY MUSICIANS
Сулейменова Данира РОЛЬ ПРЕДМЕТА «ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ ФОРТЕПИАНО» В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАНТА.....152

Tlenchiyeva R.R. THE MEANING OF VOCAL-STUDENT'S INDEPENDENT WORK IN CREDIT EDUCATION SYSTEM
Тленчиева Р.Р. ЗНАЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА - ВОКАЛИСТА ПРИ КРЕДИТНОЙ СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ……..155

Uketaikyzy Gulbanu……MORAL AND SEX EDUCATION OF KAZAKHSTANI YOUTH WITH THE HELP OF MOVIE AND TELEVISION
Укетайқызы Gulbanu……НРАВСТВЕННО-ПОЛОВОЕ ВОСПИТАНИЕ КАЗАХСТАНСКОЙ МОЛОДЕЖИ ПОСРЕДСТВОМ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ……159

Utalieva Zhanna,
Ukitay-kyzy Gulbanu PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL ESSENTIALS IN THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES BY THE STUDENTS OF ART PROFESSIONS
Уталиева Жанна,
Укетай-кызы Гульбану ПСИХОЛОГО- ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ……...161

II СЕКЦИЯ . II SECTION.
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР.
THE ART OF MUSIC.
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Akparova G.T. EARLY SAMPLES OF CHAMBER AND TOOL SONATAS OF THE KAZAKHSTAN COMPOSERS
Акпарова Г.Т. РАННИЕ ОБРАЗЦЫ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОНАТ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ…….166

Abdykalykova Guldana TRANSCRIPTION KYUIS IN PIANO MUSIC OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN
Абдыкалыкова Г.Г ТРАНСКРИПЦИИ КЮЕВ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА……171

Altynbekova S.M. ABOUT THE CITATION IN COMPOSITIONS FOR VI OLIN OF KAZAKH COMPOSERS
Алтынбекова С. М. О «ЦИТАТНОСТИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СКРИПКИ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ……176

Arziyev Zufar SOME PECULIARITIES OF PIANO CREATION S. PROKOFEV
Арзиев З.З. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА С. ПРОКОФЬЕВА.....179.

Akhmerov Bekzat ALMAS SERKEBAYEV. CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA №3
Ахмеров Бекзат АЛМАС СЕРКЕБАЕВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №3……182

Baysakalov Aral K. MUSIN`S METHODIC-PERFORMANCE ANALYSIS OF SONATA FOR VIOLIN AND PIANO
Байсакалов А. Б. МЕТОДИКО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО К. МУСИНА……187.

Baranovskaya Tatyana PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY «THE SEASONS»
Барановская Т.О. П. И. ЧАЙКОВСКИЙ «ВРЕМЕНА ГОДА»……189

Belozyor Lyudmila FROM THE HISTORY OF KAZAKH MUSIC
Белозёр Л.П. ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ… 195

Bukuneva Dana FEATURES OF NATIONAL IDENTITY COMPOSER STYLE OF KAZAKHSTAN
Букунева Д.М. ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА……...199

Dyachkova Svetlana MUSICAL WRITING AND MODERN KAZAKH MUSICAL CULTURE

Дьячкова С.В. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПИСЬМЕННОСТЬ И СОВРЕМЕННАЯ КАЗАХСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА……201

Yergalieva A.T. REQUIEM WRITTEN IN THE URALS
Ергалиева А.Т ЖАЙЫҚТА ЖАЗЫЛҒАН РЕКВИЕМ.....205

Esenova Asem PERCEPTION OF CHORAL MUSIC
Есенова А.Б. К ПРОБЛЕМЕ ВОСПРИЯТИЯ КАЗАХСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ..208

Zhantupova Aya GENRE AND STYLISTIC MODELS IN "FOLK-ON-LINE" CONCERTINO FOR TWO PIANOS OF THE ALIBI OF ABDINUROV
Жантупова Ая ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В КОНЦЕРТИНО «FOLK-ON-LINE» ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО АЛИБИ АБДИНУРОВА……212

Kanapina Z. D. GAZIZA ZHUBANOVA'S STRING QUARTETS
Канапина З. Д. СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ……215

Karimov Negmetulla FOUR PIECES FOR VIOLA SOLO BY GHASISA ZHUBANOVA
Н.Х Каримов ЧЕТЫРЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТА-СОЛО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ…217

Karimov Timur TWO PIECES FOR VIOLINO AND PIANO BY ERKEGHALY RAKHMADIEV
Каримов Т.Н. ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА……220

Karimov Tair POEM-IMPROVISATION BY VLADIMIR NOVIKOV
Таир Каримов ПОЭМА-ИМПРОВИЗАЦИЯ ВЛАДИМИРА НОВИКОВА…….222

Lukjanova Rogneda CREATIVE PORTRAIT OF SAULE TUYAKOVA
Лукьянова Р.В. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ САУЛЕ ТУЯКОВОЙ……225

Latyshova Larissa NON-TRADITIONAL FORMS OF THE NOTATION IN PIANO WORKS OF SERIKZHAN ABDINUROV
Латышова Л.В. НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ НОТАЦИИ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕРИКЖАНА АБДИНУРОВА……227

Mosienko Dina ACOUSTICAL PERCEPTION OF A HARMONIC VERTICAL IN THE COURSE «JAZZ SOLFA»
Мосиенко Д.М. СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ В КУРСЕ «ДЖАЗОВОЕ СОЛЬФЕДЖИО»……231

Murzakhmetov O. NATIONAL IDENTITY VOCAL AND CHORAL WORKS OF MUKHAMEDJANOVA
Мурзахметов О. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С.МУХАМЕДЖАНОВА……..235

Мырзақұлова Ұ.Ж. ТӨКПЕ КҮЙЛЕРДІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ РЕПЕТУАР ТАҢДАУДАҒЫ РӨЛІ
Myrzakulova Urlay KYUIS FEATURES AND THEIR ROLE IN THE CHOICE OF REPERTOIRE……237

Ostankovich Marianna «GLADDEN ABOUT YOU»
Останькович М.А. «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»…….241

Saparova L.K. CONCERT PLAY «VOCALISE» OF C.ERKIMBEKOV IN A. MUSAHADJAEVA 'S PERFORMING ARTS

Сапарова Л.К. КОНЦЕРТНАЯ ПЬЕСА «ВОКАЛИЗ» С. ЕРКИМБЕКОВА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ А. МУСАХАДЖАЕВОЙ……246

Suragankyzy Zhansaya E.USENOV'S TRADITIONAL INSTRUMENT MUSIK
Сұрағанқызы Ж. Е.ҮСЕНОВТІҢ ДӘСТҮРЛІ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫ.....249

Tasbergenova Symbat GHTINGALE OF THE STAGE NURZHAMAL USENBAEVA
Тасбергенова С.З. САХЫНА САНДУҒАШЫ НҰРЖАМАЛ ҮСЕНБАЕВА.....253

Yakiyayev N.P. CLASSIC OF MODERN DOMBRA MUSIC – S.TURYSBEK
Якияев Н.П. ҚАЗІРГІ ЗАМАН ДОМБЫРА МУЗЫКАСЫНЫҢ КЛАССИГІ – С.ТҰРЫСБЕК.....255

Musagulova G. Zh. HISTORICAL PRECONDITIONS OF FORMATION AND DEVELOPMENTS OF MUSICAL ART KOREANS OF KAZAKHSTAN
Мусагулова Г.Ж. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КОРЕЙЦЕВ КАЗАХСТАНА.....259

Mukhamedzhanova Svetlana BAROQUE OPERA.BEGINNINGS.
Мухамеджанова С.В. ОПЕРА БАРОККО. ИСТОКИ……..265

III СЕКЦИЯ . III SECTION.
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.
THE ART OF THEATER AND ENTERTAINMENT SHOWS
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Zhumadyarova Eleonora METHODICAL FOUNDATIONS OF CHOREOGRAPHY TEACHING: CLASSIFICATION OF POSES OF CLASSICAL DANCE BY E.VALUKIN'S SYSTEM
Жумадьярова Э.С. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ХОРЕОГРАФИИ: КЛАССИФИКАЦИЯ ПОЗ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА ПО СИСТЕМЕ .П.ВАЛУКИНА…...270

Nussipzhanova Bibigul REGARDING PROFESSIONAL EDUCATION IN THE FIELD OF CIRCUS ARTS
Б.Н.Нусипжанова О ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В СФЕРЕ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА 273

Sadykova Zhanara THE CULTURE OF THE MODERN THEATRE AND AUDIENCE
Садыкова Ж.Е. ҚАЗІРГІ ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕН МӘДЕНИЕТІ.....278

Sultanova Zhanagul SHAKESPEARE IN UNION STAGE
Сұлтанова Ж. С. ШЕКСПИР КЕҢЕС САХНАСЫНДА.....281

Ukeyeva Lyazzat BULAT AYUKHANOV – INNOVATOR OF KAZAKHSTAN BALLET IN THE COURSE OF TWO CENTURIES
Укеева Л.К. БУЛАТ АЮХАНОВ - НОВАТОР КАЗАХСТАНСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА ДВУХ СТОЛЕТИЙ……...285

IV СЕКЦИЯ . IV SECTION.
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
FINE ARTS AND DESIGN
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Kulchikova Saule WOMEN'S IMAGE IN THE EXHIBITION "KAZAKH FOLK EPOS. HISTORY AND TRADITIONS OF KAZAKH PEOPLE"
Кульчикова С. Ж. ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ НА ВЫСТАВКЕ «КАЗАХСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС. ИСТОРИЯ И ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА»……288

Mahat Leyla METTERS OF COLOR PERCEPTION
Махат Л.Б. ВОПРОСЫ КОЛОРИТА……290

Muchametshanov Bahytbek,
Dosmaqandetov Batirbek A VALUE OF SCULPTURE IS IN DEVELOPMENT OF CREATIVE CAPABILITIES OF FUTURE SPECIALIST
Мухаметжанов Б.А.,
Досмағанбетов Б. БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ КӨРКЕМДІК-ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ҚАБІЛЕТІН ДАМЫТУДА МҮСІН ӨНЕРІНІҢ АЛАТЫН ОРНЫ.....294

Sagitkyzy Aigul THE IMPACT OF MODERN TRENDS IN THE DEVELOPMENT AND FORMATION OF NATIONAL MOTIVES IN ART
Сағитқызы А. ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТЫ ӨНЕРДІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫНДАҒЫ ҚАЗІРГІ ТЕНДЕНЦИЯЛАРДЫҢ ЫҚПАЛЫ.....296.

Seitmoldinov Darkan PROBLEMS OF ARTISTIC EDUCATION IN THE PROCESS OF TRAINING OF ARCHITECTS AND DESIGNERS
Сейтмолдинов Д.Н. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ АРХИТЕКТОРОВ И ДИЗАЙНЕРОВ……300

Yussupova Ardak FRENCH EXIBITIONS IN KAZAKHSTAN (LAST YEAR)
Юсупова А.К. ФРАНЦУЗСКИЕ ВЫСТАВКИ В КАЗАХСТАНЕ (2012 г.)……..303

V СЕКЦИЯ . V SECTION.
МӘДЕНИЕТТАНУ
CULTUROLOGY
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Alimkulova Saltanat CULTURE AS A BASE OF WORLD VIEWS
Алимкулова С.Б. КУЛЬТУРА КАК БАЗА МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ……307

Alpeissova A.T. TEACHING TOLERANCE PUPILS MEANS MUSIC ART
Альпеисова А.Т. ВОСПИТАНИЕ ТОЛЕРАНТНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА……309

Janseitova S. S.,
Arynova A. D. PROFESSIONAL RELATIONS PROBLEMS SUBLANGUAGE MUSICOLOGY AND CULTURE
ДжансеитоваС.С.,
АрыноваА.Д. ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПОДЪЯЗЫКА МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРЫ……312
Jhanseitova Svetlana “FOLK THEORY OF MUSIC” AND MYTHOLOGICAL VIEW OF THE WORLD
Джансеитова С.С. «НАРОДНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА……..316

Yeleugozhina Zhannat THE POPULAR ART OF THE SONG AS THE REFLECTION OF A FUND MUSICAL AND NATIONAL LEXICOLOGY
Елеугожина Ж.Б. НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ФОНДА НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ 323
\
Kanguzhina Tokzhan SOME ASPECTS OF THE CONCEPT IDEA ANTHROPOMOR\
Кангужина Т.М. О НЕКОТОРЫХ АНТРОПОМОРФИЧНЫХ АСПЕКТАХ КОНЦЕПТА МЫСЛЬ……326

Omarova Almira RELIGIOUS IMAGES OF TENGRIANITY

Омарова А.Е. ТӘҢІРШІЛДІКТІҢ ДІНИ БЕЙНЕЛЕРІ.....330

Ostankovich Dmitriy CREATIVE ACTIVITY OF KAZAKHSTAN COMPOSERS IN THE FORMATION OF COUNTRY'S IMAGE
Останькович Д.В…….ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА В ФОРМИРОВАНИИ ИМИДЖА СТРАНЫ……...334

Bondartsova Tatiana, Povalyashko Galina O TEMPORE, O MORE!
Бондарцова Т.М., Поваляшко Г.Н. O TEMPORE, O MORE!.....336

Seidibaeva B.Sh. MODEL OF KAZAKHSTAN INTERETHNIC AND INTER -RELIGIOUS TOLERANCE
Сейдыбаева Б.Ш. ЭТНОСАРАЛЫҚ ЖӘНЕ КОНФЕССИЯАРАЛЫҚ ТОЛЕРАНТТЫЛЫҚТЫҢ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ҮЛГІСІ.....339

Smayeva Ainur KAZAKHSTAN MULTINATIONAL UNITED COUNTRY
Смаева А.К. ҚАЗАҚСТАН КӨПҰЛТТЫ БІР ТҰТАС ЕЛ.....343

VI СЕКЦИЯ . VI SECTION.
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
CINEMA, TV AND MASS CULTURE
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Aliaskarova Kunduz IMAGE OF THE HERO IN WORLD ANIMATION
Алиаскарова К.М. ОБРАЗ ГЕРОЯ В МИРОВОЙ АНИМАЦИИ……347

Altaibayeva Sholpan FROM HISTORY OF THE KAZAKH CINEMA. 60S OF THE 20TH CENTURY. MEMORIES ABOUT SHAKEN AIMANOV
Алтайбаева Ш.Ю. ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОГО КИНО. 60-Е ГОДЫ XX ВЕКА. ВОСПОМИНАНИЯ О ШАКЕНЕ АЙМАНОВЕ……349

Atageldieva Moldir SCREEN VERSION OF BATYR'S IMAGE IN THE KAZAKH ORAL LITERATURE
Атагелдиева Мөлдір ҚАЗАҚ АУЫЗ ӘДЕБИЕТІНДЕГІ БАТЫРЛАР БЕЙНЕСІНІҢ ЭКРАНДАЛУЫ.....354.

Bektassova Zhomazhan LITERATURA CONNECITION BETWEEN CINEMATOGRAPIC AND ARTISTIC PUODACION.
Бектасова Ж.Т. КИНО ӨНЕРІ ЖӘНЕ КӨРКЕМ ШЫҒАРМАЛАР АРАСЫНДАҒЫ ӘДЕБИ БАЙЛАНЫСТАР.....359

Berkova Nadezhda ON THE QUESTION OF SHOOTING METHOD OF ANIMALS FOR SCIENTIFIC FILMS
Беркова Н.Н. К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ СЪЕМКИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ С УЧАСТИЕМ ЖИВОТНЫХ…….361

Jarbekova Aynur THE WEAKNESS OF WOMAN'S IMAGE IN THE CONTEMPORARY KAZAKH FILMS
Джарбекова Айнур БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ӘЙЕЛ БЕЙНЕСІНІҢ ӘЛСІЗДІГІ...365

Jumabekov Erjan FEATURES OF PRODUCTION AND PERSONALITY DIRECTING TV SERIES
Жұмабеков Ержан ТЕЛЕСЕРИАЛ ӨНДІРІСІ МЕН ӨЗІНДІК РЕЖИССУРА ЕРЕКШЕЛІГІ..367

Mukhtar Erubaev CAMERA ROLE IN AN IMAGERY STYLE OF A MOVIE
Мұхтар Ерубаев КИНОКАМЕРАНЫҢ ФИЛЬМНІҢ КӨРКЕМДІК ҚҰРЫЛЫМЫНДА АТҚАРАТЫН ҚЫЗМЕТІ.....372

Kydyrbaiev Aivar FEATURES OF SPECIAL EFFECTS IN THE MODERN KAZAKH CINEMA (ON THE EXAMPLE OF THE MOVIE «VICTORY SWORD»)
Кыдырбаев Айвар ОСОБЕННОСТИ СПЕЦЭФФЕКТОВ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «МЕЧ ПОБЕДЫ»)……375

Meiramova Sabina DEVELOPMENT STRATEGY OF THE NATIONAL FILMMAKING. WAYS TO PROMOTE KAZAKHSTA FILMS ON THE WORLDWIDE MARKET
Мейрамова С. СТРАТЕГИЯ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНОПРОИЗВОДСТВА. ПУТИ ПРОДВИЖЕНИЯ КАЗАХСТАНСКИХ ФИЛЬМОВ НА РЫНКЕ……378

Mukusheva Nazira THE IMAGE OF WOLF AT MODERN KAZAKH CINEMA
Мұқышева Н.Р. БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ БӨРІНІҢ БЕЙНЕСІ.....381

Smailova Inna THE ESCAPE FROM REALITY: CORRECT TIME MOVIE BENEFITS
Смаилова Инна ОТХОД ОТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ: ВРЕМЯ КОРРЕКТНЫХ КИНОПОСОБИЙ……384

Sultangazy Zhanat THE FOLKLORE USE OF TODAY'S KAZAKH ANIMATION
Сұлтанғазы Ж. БҮГІНГІ ҚАЗАҚ АНИМАЦИЯСЫНДАҒЫ ФОЛЬКЛОРДЫҢ ИГЕРІЛУІ..390

Namazbekova Assem IMAGES CREATED ASANALI ASHIMOV IN FILM
Намазбекова А.Ч……АСАНӘЛІ ӘШІМОВТІҢ КИНОДА СОМДАҒАН БЕЙНЕЛЕРІ.....394

VII СЕКЦИЯ . VII .
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ETHNO-CULTURAL RESEARCHES AND FOLKLORE
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Akhmetbekova Dauresh QUESTIONS OF FORMING OF ETNOKUL'TURNYKH KNOWLEDGES FOR STUDENTS ON THE EXAMPLE OF COURSE OF MUSIC HISTORY
Ахметбекова Д. ВОПРОСЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОКУЛЬКУЛЬТУРНЫХ ЗНАНИЙ У СТУДЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ КУРСА ИСТОРИИ МУЗЫКИ……398

Dukembay Gulzhanat,
Dukenbay Nazimbek SONG'S TRADITIONS OF KAZAKH PEOPLE (PREPARATION OF KAZAKH AND RUSSIAN-ENGLISH MUSICAL EXPLANATORY DICTIONARY)
Дукембай Г.Н.,
Дукенбай Н.С. ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КАЗАХСКОГО НАРОДА (О ПОДГОТОВКЕ КАЗАХСКО-РУССКО-АНГЛИЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТОЛКОВОГО СЛОВАРЯ).....402

Esenyazova Aina ETHNO-CULTURAL SPECIFICITY – AS A KEY PROBLEM OF LITERARY TRANSLATION
Есенязова А.К. ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА – КАК КЛЮЧЕВАЯ ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА……...405

Zharaspayeva Galiya CLASSIC AND FOLK – PAINTING THE SPIRITUAL LIFE OF THE KAZAKHS AND ETHNIC CULTURE OF THE KAZAKH PEOPLE
Жараспаева Г.К. КЛАССИКА И ФОЛЬКЛОР – ПОЛОТНО ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ КАЗАХОВ И ЭТНОКУЛЬТУРЫ КАЗАХСКОГО НАРОДА……410

Kairatov Asset TURKIC SIGNAL WIND INSTRUMENTS
Қайратов Асет ТҮРІК ХАЛҚЫНЫҢ ӘСКЕРИ БЕЛГІ БЕРЕТІН ҮРЛЕМЕЛІ АСПАПТАРЫ.....415

Kamzina Gulnur WAYS OF FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC ENSEMBLES IN KAZAKHSTAN

Қамзина Г.А. ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ФОЛЬКЛОРЛЫ-ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ АНСАМБЛЬДЕРДІҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ.....417

Kassabekova Ainur NATIONAL GENDER AND FAMILY POLITICS
Қасабекова А.И. ҰЛТТЫҚ ГЕНДЕРЛІК ЖӘНЕ ОТБАСЫЛЫҚ САЯСАТ.....422

Kozhanova Maral MUSICAL LANGUAGE OF KOBYZOVY MUSIC
Кожанова М.К. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КОБЫЗОВОЙ МУЗЫКИ.....425
.
Moldakhmetova Zulkiya POETIC CREATIVITY OF THE KAZAKH PEOPLE
Молдахметова З.Н. ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАЗАХСКОГО НАРОДА….430

Nakhanova Bulmeken ORNAMENT – CULTURAL HERITAGE OF COUNTRY
Наханова Б.У. ОРНАМЕНТ – КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ СТРАНЫ…….433

Tabys Venera JETYGEN AND MULTISTRING INSTRUMENTS
Табыс Венера ЖЕТІГЕН ЖӘНЕ КӨП ІШЕКТІ АСПАПТАР……434

Umasheva Ayazhan IMPORTANCE AND MEANING OF THE KAZAKH NATIONAL MEN DANCE IN THE EDICATION OF THE YOUTH
Умашева А.М. ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ЖІГІТТЕР БИІНІҢ ҰРПАҚ ТӘРБИЕСІНДЕГІ.....438
МӘНІ МЕН МАҒЫНАСЫ
Уразалиева К.А. ХАЛҚЫМЫЗДЫҢ МӘДЕНИЕТІН ЖАҢҒЫРТҚАН АСПАПТАРЫ
Urazaliyeva K.A. MUSICAL INSTRUMENTS REVIVING THE CULTURE OF PEOPLE..440

Shegebayev Pernebek TYPES OF NATIONAL AND PROFESSIONAL ART OF KAZAKHS
Шегебаев Пернебек ВИДЫ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО .443
ИСКУССТВА КАЗАХОВ

Shegebayeva Aktota QUESTIONS OF CLASSIFICATION OF NATIONAL TOOLS
Шегебаева А.П. ХАЛЫҚ АСПАПТАРЫН ЖҮЙЕЛЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ.....450

Shamshiev Almat ESSENCE KAZAKH DANCE
Шәмшиев Алмат ҚАЗАҚ БИІНІҢ МӘН-МАҒЫНАСЫ.....453

Myrzabek Oljas THE RELATIONSHIP OF THE EPIC MELODIES AND TRADITIONS KYUIS
Мырзабек Олжас ЖЫР МАҚАМДАРЫМЕН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРДІҢ САБАҚТАСТЫҒЫ..457