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

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 25 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН «V- БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: КӨРКЕМ БІЛІМДЕГІ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР: МӘСЕЛЕЛЕР, ТӘЖІРИБЕ, КЕЛЕШЕГІ"» ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

(28 наурыз 2016 жыл)

"PROCEEDINGS OF THE INTERANATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE" OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS, DEDICATED TO THE 25TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN "5TH BORANBAY READINGS: INNOVATIONAL TECHNOLOGIES IN CREATIVE EDUCATION: ISSUES, EXPERIENCE AND PERSPECTIVES"

(28 march 2016)

«МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ, ПОСВЯЩЁННОЙ 25-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ РК «V-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ»

(28 марта 2016 года)
ASTANA
АСТАНА

УДК 378:7.0
ББК 74.58 : 85.1
Ө-48

Бас редактор/главный редактор: член-корр. МАНПО, канд. пед.наук, PhD, зав кафедрой «Музыкальное образование», профессор **Г.А.Хусаинова**

«V БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «КӨРКЕМ БІЛІМДЕГІ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР: МӘСЕЛЕЛЕР, ТӘЖІРИБЕ, КЕЛЕШЕГІ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары.

«V БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ»: Материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств. - Астана, КазҰӨУ, 2016.-282 б.-қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-9965-881-99-2

Халықыралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдар жинағында білім беру мен өнер салаларындағы инновациялық дамудың мәселелеріне арналған мақалалар мазмұндалған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые проблемам инновационного развития в сферах образования и искусства.

УДК 378 :7.0
ББК 74.58 :85.1

ISBN 978-9965-881-99-2

© ҚазҰӨУ, 2016

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Apasov Anton

CREATIVE TASKS SYSTEM FOR MUSICAL COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF LEARNING MUSIC TEACHER

Апасов А.А.
кандидат педагогических наук,
Омский государственный педагогический университет

СИСТЕМА ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО МУЗЫКАЛЬНО-КОМПЬЮТЕРНЫМ ТЕХНОЛОГИЯМ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

В последние годы в системе профессиональной подготовки педагога-музыканта особую важность приобретает процесс информатизации музыкально-педагогического образования и освоение учителями музыкально-компьютерных технологий.

Наибольшую эффективность музыкально-компьютерные технологии находят в практике создания композиций и аранжировок. Обращение к музыкальному компьютеру обеспечивает удобство создания электронной партитуры и ее инструментовки в реальном времени, широкие возможности управления компонентами формы (мелодией, гармонией, агогикой, экспрессией, динамикой, фактурой и др.) и возможность бесконечного обновления средств синтеза звука.

В последние годы музыкально-компьютерные технологии получили широкое освещение в литературе. Среди исследователей, занимающихся вопросами музыкально-компьютерных технологий и проблемами электронного музыкального творчества, следует отметить Г.Г. Белова [1], И.Б. Горбунову [2], С.Л. Долгушина [3], И.М. Красильникова [4], С.П. Полозова [6]. Технологическим аспектам компьютеризированного музыкального творчества посвящены труды А.П. Ментюкова [5], А.А. Устинова [8], С.В. Пучкова и М.Г. Светлова [7]. Не смотря на обилие первоисточников мы не находим в них системного описания музыкально-компьютерных технологий. Тем не менее, анализ данных работ выявляет наличие, по крайней мере, семи стабильно встречающихся в текстах технологий – это технология MIDI, технология секвенсорной записи, технология звукового синтеза, технология звукозаписи, технология звуковысотной коррекции, технология амплитудно-частотной коррекции, технология пространственно-временной обработки.

Технология MIDI (от англ. Musical Instruments Digital Interface – цифровой интерфейс музыкальных инструментов), появившаяся более 30 лет назад, представляет собой не только физическое соединение электронных музыкальных инструментов, но еще и протокол передачи данных – цифровой «язык», являющийся общим для аппаратных и виртуальных секвенсоров, синтезаторов, семплеров, контроллеров, процессоров эффектов.

Технология секвенсорной записи (от англ. sequence – последовательность, порядок) позволяет записывать, изменять, сохранять и воспроизводить все действия музыканта – от нажатия на клавиши до управления параметрами синтеза и обработки звука. Секвенсор способен "запоминать" последовательность сигналов, приходящих от различных устройств и чаще всего реализован в виде компьютерной программы. В аппаратной части технологии используются контроллеры – устройства, преобразующие физический процесс (например, нажатие клавиши, или поворот ручки) в MIDI-команды. На основе этих сигналов происходит воспроизведение звука той или иной продолжительности, высоты, тембра и интенсивности. Чаще всего в качестве контроллера используется MIDI-клавиатура, хотя существуют и другие виды: панели с наборами фейдеров и вращающихся ручек, электронные ударные (в виде установки, маримбы, ксилофона и др.), духовые контроллеры, MIDI-гитары, MIDI-скрипки.

Технология звукового синтеза, может быть реализована как аппаратно, так и виртуально. Как правило, синтезатор является конечным пунктом, приемником MIDI-данных в цепочке контроллер (клавиатура) – секвенсор (программное обеспечение ПК) – синтезатор (виртуальный или аппаратный). На основе данных, поступающих в синтезатор, происходит синтез звуковых колебаний в соответствии с различными алгоритмами и методами синтеза.

Технология звукозаписи включает в себя не только *аппаратную* и *виртуальную* составляющие, но еще и *акустическую*. Процесс записи инструментов и голосов связан с созданием специфических условий: обеспечением минимального уровня шума, благоприятного уровня и продолжительности естественной реверберации, что достигается с помощью звукоизоляции и акустического оформления помещения. Аудиоредакторы предоставляют широкие возможности редактирования звуковых волн, представленных в цифровом виде: разделение, удаление, копирование, склеивание, микширование.

Технология звуковысотной коррекции построена на выявлении неточностей интонирования и их исправлении. Данная технология реализуется в многофункциональных вокальных процессорах, а также

ряде компьютерных программ. Применение данной технологии встречает неоднозначное отношение к ней в музыкальном сообществе, поскольку она позволяет сгладить погрешности исполнения. Однако сама по себе технология не несет в себе негативной основы. Аналогичные возможности редактирования содержат в себе и другие технологии: технология секвенсорной записи – функцию выравнивания ритмических погрешностей исполнения, технология амплитудно-частотной коррекции – функцию изменения тембра и динамики..

Технология амплитудно-частотной коррекции выражается в изменении спектральных и динамических свойств звуковых волн с помощью ряда приборов: эквалайзеров, компрессоров, экспандеров, лимитеров, гейтов:

- эквалайзер – устройство коррекции тембра с помощью частотных фильтров;
- компрессор – устройство сжатия динамического диапазона и повышения общего уровня звучания;
- экспандер – устройство восстановления динамического диапазона;
- лимитер – устройство ограничения уровня сигнала;
- гейт – устройство подавления сигнала в определенном динамическом диапазоне.

Технология пространственно-временной обработки основана на задержке сигнала во времени и используется для создания у слушателя объемной звуковой панорамы. Приборы пространственно-временной обработки отличаются временем задержки, количеством отраженных сигналов, коэффициентом уменьшения амплитуды звукового сигнала. При использовании дилея, фленжера, фэйзера, хоруса и реверберации происходит смешивание исходного звукового сигнала с его копиями.

Разработанный для студентов педагогического вуза комплекс творческих заданий направлен на постижение художественно-выразительных возможностей музыкального компьютера с одной стороны, и формирование музыкально-композиционного мышления – с другой. Каждая из семи музыкально-компьютерных технологий представлена несколькими видами заданий:

Технология MIDI в учебной деятельности студентов может быть представлена следующими заданиями:

- Редактирование ритмоинтонационной структуры (изменение высоты и длительности звучания, добавление и удаление нот, редактирование силы нажатия на клавишу, транспонирование, квантование начала и окончания звучания).

- Редактирование контроллеров (добавление педали, вибрато, глиссандо, изменение громкости, панорамы).
- Редактирование темпа и размера (ускорение, замедление, резкая смена темпа, установка размера).
- *Технология секвенсорной записи* применяется непосредственно в процессе работы над композициями или аранжировками:
- Реконструкция композиции из фрагментов, данных преподавателем. Применение таких простых форм композиции необходимо, в первую очередь, для формирования знания интерфейса музыкально-цифрового продукта.
- Инструментовка MIDI-файла представляет собой процесс присвоения партиям музыкальной фактуры тех или иных музыкальных тембров.
- Сочинение недостающих компонентов фактуры. Необходимо стремиться к созданию полнозвучной фактуры, соблюдать принцип комплементарности (взаимного дополнения), следовать нормам голосоведения, присущим тому или иному стилю музыки.
- Сочинение недостающих разделов формы. Задание может варьироваться по степени сложности в зависимости от уровня знаний и умений студента. В частности преподаватель может предложить сочинение продолжения или начала мелодии, второй части в простой или сложной двухчастной форме, контрастной или развивающей середины в трехчастной форме, припева к запеву и др.
- Изменение жанровой и/или стилевой первоосновы заданной преподавателем заготовки связано с многообразием форм, стилей и жанров композиции и аранжировки, жанрово-стилевым моделированием, а также стилизацией как основным композиционным приемом.

Технология звукового синтеза является одной из самых сложных для освоения студентами областей знания. За всю историю электронной техники были выработаны десятки различных подходов к синтезу. Для формирования навыков управления синтезом звука студентам могут быть предложены следующие задания:

- Синтез звука на основе его описания. Преподаватель дает студентам словесное описание инструмента, на основе которого студенты должны синтезировать звучание.
- Синтез звука в соответствии с образцом. Студентам дается образец звучания. Их задача – найти пресет, похожий на данный инструмент, скорректировать его звучание, или синтезировать тембр «с нуля».

- Синтез звука на основе самостоятельно семплированных звуков. Данная работа ставит своей целью ознакомление студентов с методом синтеза звука на основе реальных колебаний.

Технология звукозаписи наиболее эффективно осваивается на базе студии. Работа в студии звукозаписи дает возможность каждому студенту реализовать себя в процессе творческого музицирования, в сочинении и аранжировке музыки, звукорежиссуре фонограмм, погрузиться в творческую атмосферу музыкального общения в близких к реальной профессиональной деятельности условиях, реализовать свой музыкальный проект.

Технология звуковысотной коррекции применяется как к вокальным, так и инструментальным солирующим партиям. В процессе данной работы у студентов формируется звуковысотный и гармонический слух, развивается умение оценки точности интонирования, появляется навык изменения высоты и продолжительности звука, форманты, глубины вибрато и степени глиссандо.

Технология амплитудно-частотной коррекции реализуется через творческий подход студентов к решению звукорежиссерских задач. Частотная и динамическая сбалансированность микса аранжировки или композиции создает благоприятные условия для восприятия его слушателем.

Технологии пространственно-временной обработки существенно влияют на характер звучания: расположение инструмента или голоса в стерео панораме, его приближенность или удаленность от слушателя, общее пространственное впечатление от звучания сочинения или аранжировки.

Представленный выше комплекс заданий был апробирован на базе Омского государственного педагогического университета. Анализ результатов педагогического эксперимента позволяет сделать вывод о том, что музыкально-компьютерные технологии являются эффективным средством приобщения студентов педагогического вуза к сочинению и аранжировке, обращение к ним способствует активному повышению мотивации к музыкально-творческой деятельности, развитию способности к самостоятельной постановке и решению творческих задач.

Литература:

1. Белов, Г.Г. Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта) [Текст] : учеб.пособие / Г. Г. Белов, И. Б. Горбунова, А. В. Горельченко – Санкт-Петербург : СМИО Пресс, 2006. – 216 с.

2. Горбунова, И.Б., Музыкальный компьютер в детской музыкальной школе [Текст]: учеб.пособие / И. Б. Горбунова, А. В. Горельченко – Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. - 65 с.

3. Долгушин, С.Л. Мультимедиа. Информационные технологии в музыке [Текст] : учеб.-метод. пособие / С. Л. Долгушин – Омск : «Мир музыки», 2004. – 187 с.

4. Красильников, И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования [Текст] / И. М. Красильников. – Дубна : Феникс+, 2007. – 496 с.

5. Ментюков, А.П. Музыка, электроника, интонирование [Текст] / А. П. Ментюков, А. А. Устинов, С. А. Чельдиев – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1993. – 314 с.

6. Полозов, С.П. Обучающие компьютерные технологии и музыкальное образование [Текст] / С. П. Полозов – Саратов: Изд-во Сарат. Ун-та, 2002. – 208 с.

7. Пучков, С.В., Музыкальные компьютерные технологии: современный инструментарий творчества [Текст] / С. В. Пучков, М. Г. Светлов – Санкт-Петербург :СПбГУП, 2005. – 232 с. :илл.

8. Устинов, А.А. Моделирование музыкального исполнения: возможности и ограничения [Текст] / А. А. Устинов – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2002. 208 с.

Феттер П.З.
Омский государственный педагогический университет

СОВРЕМЕННЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ К САМОАНАЛИЗУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Профессиональная деятельность музыканта-педагога в современных социокультурных и экономических условиях претерпевает существенные и динамичные изменения, что обусловлено, прежде всего, необходимостью творческого поиска новых подходов к содержанию школьных уроков, методов и средств его реализации в музыкальном учебном процессе [1].

В свете сказанного особую актуальность приобретает сегодня такое личностно-профессиональное качество учителя музыки и одновременно его актуальная профессиональная компетенция, как самоанализ профессиональной деятельности [3].

Руководствуясь разработанными в педагогике школы, вузовской музыкальной педагогике структурой и содержанием готовности будущих учителей к различным видам профессиональной деятельности, включающими в себя мотивационный, содержательный и процессуальный компоненты, представляется возможным выделить следующие элементы содержания подготовки к названному самоанализу:

- развитие мотивации к данному виду деятельности;
- усвоение методологических знаний по проблеме самоанализа;
- формирование соответствующих умений осуществления последнего;
- опыт индивидуально-творческой деятельности самоанализа в его методологическом аспекте [1].

Указанные задачи и способы создания соответствующей мотивации органично дополняются посредством использования ряда компьютерных технологий в образовательном процессе. Так, для ознакомления с соответствующими источниками студентам рекомендуется обращение, например, к Интернет-ресурсу «Электронное периодическое издание «Открытый текст»», разделу «Текст музыки», сетевой режим доступа http://www.opentextnn.ru/, в содержании которого студенты могут ознакомиться и изучить работы видных российских и зарубежных ученых, музыковедов, музыкантов-психологов и педагогов.

В реализации содержательного компонента готовности студентов к самоанализу профессиональной деятельности, прежде всего, необходимо сосредоточить внимание на освоении ими специальных знаний о данном самоанализе. Это, в первую очередь:

- представление о самоанализе в его методологическом аспекте;
- знания об основных сущностных характеристиках самоанализа методологического компонента профессиональной деятельности учителя музыки;
- знания о структуре данного самоанализа [3].

Первая тема лекционного и семинарского занятия может быть определена как «Актуальность самоанализа профессиональной деятельности учителя-музыканта в методологическом аспекте» [2]. Важно подчеркнуть актуальность владения современным учителем музыки широкой панорамой знаний, прежде всего, методологического характера, позволяющих ему на новом, качественно более высоком уровне осуществлять профессиональную деятельность. В связи со сказанным важно демонстрировать студентам роль самоанализа, позволяющего осуществлять экстраполирование вышеуказанных знаний в сферу собственной практической работы, познавать и преобразовывать различные явления и процессы музыкально-педагогической действительности, в том числе на основе ознакомления с содержанием такого Интернет-ресурса, как «Фестиваль педагогических идей», раздел «Музыка», сетевой режим доступа http://festival.1september.ru/.

Дальнейшие темы носят характер методологического исследования представления о самоанализе и являются разноуровневым изучением его понятия, структуры и функций. Так, вторая тема - «Философский уровень самоанализа профессиональной деятельности учителя музыки» – основное внимание уделяет осмыслению студентами его философских основ и, прежде всего, такой категории, как рефлексия. Поучительно также обратить внимание студентов на то, что многие аспекты рефлексии, исследуемые вышеназванными мыслителями прошлого, получили свое развитие в трудах современных ученых-философов.

Третья тема, рассматривающая общенаучный уровень самоанализа профессиональной деятельности учителя музыки, включает в себя знания о нем из области общей и музыкальной психологии, музыкознания, общей и музыкальной педагогики.

Задачу заключительной темы – «Частнонаучный уровень самоанализа профессиональной деятельности учителя музыки в методологическом аспекте» – следует видеть, прежде всего, в том, чтобы на основе ранее усвоенных студентами знаний сделать обобщение по всей проблеме, а также рассмотреть структурные компоненты данного самоанализа. Подчеркнем, что в реализации содержания указанных тем существенная роль также отводится компьютерным технологиям, используемым как в формате аудиторной, так и внеаудиторной самостоятельной работы студентов.

Литература

1. Абдуллин Э.Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта. Учебное пособие [Текст] / Абдуллин Э.Б. – СПб, Издательство «Лань», Издательство «Планета музыки», 2014.

2. Зубачевская Н.А., Феттер П.З. Профессиональная коммуникация учителей музыки и возможности компьютерных технологий в содержательно-организационном обновлении школьного урока//Инновационная деятельность педагога-музыканта. Вып 1. – Омск, ОмГПУ, 2011.

3. Феттер П.З. Подготовка педагога-музыканта к самоанализу профессиональной деятельности в методологическом аспекте [Текст] // Наука и образование в жизни современного общества: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции. В 12 частях. Ч.1. Тамбов, ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015.

С.А.Аманжолов
доктор педагогических наук, профессор
Университет Туран -Астана, г.Астана

ТЕОРИЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Содержание детских рисунков зависит от общей умственной активности рисующего ребенка. Познавательный интерес ребенка к окружающей действительности приводит к тому, что все многообразие жизни становится предметом изображения. Для того чтобы правильно анализировать выразительные средства детского искусства, нельзя забывать о среде, в которой вырос ребенок. Каждое художественное направление имеет свой предмет изображения и создает свой набор выразительных средств.

Ребенок присваивает выразительные средства так же, как всю духовную культуру общества, в котором живет. В настоящее время горя и проблем, которые окружают детей, очень много. Мы, взрослые, перед ними в долгу. Дети - одаренные художники. Они помогают нам верить в силу идеала. И не стоит объявлять эту веру заблуждением. Они не случайно видят в жизни и создают в своем искусстве идеальные образы. Детский рисунок - это первое и полное впечатление, которое рождается от столкновения чистой мечты с жизнью. Сейчас, когда многие пытаются развенчать человека, попирая гуманистические принципы человеколюбия и добра, нам особенно нужна стойкая вера в то, что счастье должно быть у всех.

Детские работы - важное подспорье для взаимодействия с миром детей. Безусловно, нет лучшего способа понять детей, постичь их внутреннюю жизнь, чем познакомиться с детскими рисунками. Дети всегда рисуют солнце и человека под солнцем. Если перебирать детские рисунки, на которых изображено солнце, то можно представить себе небосвод в тысячу солнц, где каждое солнце будет особенное, непохожее на другое. Детские рисунки сегодня можно встретить всюду. Даже некоторые говорят, что рисунки детей в наши дни - это рисунки современных передвижников. Лучшие рисунки детей выставляют сегодня в разных городах.

Общество воспитания детей искусством стран Европы, Африки и Ближнего Востока при Организации Объединенных Наций организует традиционную международную выставку детского рисунка. ЮНЕСКО проводит конкурсы и издает альбомы детских рисунков. В России в советское время были созданы 2 научно-исследовательские лаборатории художественного воспитания.

Лабораторию при АПН РСФСР возглавлял до 2006 года Лауреат Государственной премии СССР, заслуженный деятель науки РСФСР, академик РАО, доктор педагогических наук, профессор В.С.Кузин, сейчас эти функции выполняет продолжатель научной школы Н.Н.Ростовцева, В.С.Кузина Академик РАО и РАХ, доктор педагогических наук, профессор С.П.Ломов, лабораторию при АПН НИХВ возглавляет Народный художник СССР, профессор Б.М.Неменский. В этих научных лабораториях изучаются детские рисунки, разрабатываются программы и учебники по методике преподаванию изобразительного искусства в школе. В этих лабораториях работают ведущие ученые-педагоги, художники-педагоги и методисты России.

В последнее время в разных точках земного шара возникают эстетические центры с галереями детского рисунка. О детских рисунках в наши дни говорят очень много. Для одних детский рисунок-это самая объективная информация о состоянии детского рисунка в нашей стране, это целый новый мир, вызывающий глубокую заинтересованность и серьезное желание расширить этот мир, дать ему все необходимое для его развития и серьезно разобраться в его проблемах. Другие настороженно или даже насмешливо обращают наше внимание на действительные с их точки зрения проблемы, существующие в жизни, с раздражением указывают, на инфантильность мышления в детских рисунках как будто оно может быть иным, раз это дети, на то, что ребенку чужд профессионализм.

До самого конца XIX века детские рисунки были скрыты от нашего взора. Ребенок творец не обращал на себя никакого внимания, никто не умел видеть и ценить пропорции, формы, линии и краски его рисунков. И только сравнительно недавно педагоги поняли, что детские рисунки надо собирать, изучать, выставлять в музеях, коллекционировать. Стали понимать, что изобразительный талант ребенка может доставлять взрослому человеку радость.

По детским рисункам можно воссоздать картину нашего времени: несутся поезда, мама за праздничным столом, пейзажи, портреты, машины и т.д. Ученые психологи Л.С.Выготский, Е.И.Игнатьев посвятили свою жизнь исследованию детских рисунков. Благодаря этим ученым мы получили объясняющую природу детских рисунков, а также экспериментальный материал для организации учебного процесса.

В настоящее время на художественно-графическом факультете Московского педагогического государственного университета под руководством академика РАО, доктора педагогических наук, профессора С.П.Ломова и доктора педагогических наук, профессора

С.Е.Игнатьева проводится большая научно-исследовательская работа по проблеме развития художественного образования в РФ. В ней участвуют ученые не только из Российских регионов, но из Германии, Китая, Монголии, Украины, Белоруссии, Казахстана, Таджикистана и других Республик бывшего Союза.

Сколько люди рисуют, столько существует и обучение рисованию. Все великие мастера учились у великих художников, потому что всякое обучение в конечном счете ориентируется на какие-то высшие образцы. Иначе это будет обучение ремеслу, а не искусству. Так и обучение детей в школе.

Детское рисование, как мы видели, во многом, а иногда даже принципиально отличается от взрослого искусства. Что же брать за высокий образец при обучении детей рисованию? Практика показывает, было бы гораздо плодотворнее брать за высшие образцы именно детские рисунки-рисунки способных детей. Если учитель рисования разбирается во взрослом искусстве, но не понимает детского, не знает лучших образцов детского искусства и не любит детские рисунки, то он, собственно говоря, будет учить детей не тому, чему он призван учить. Вообще обучая какому-нибудь мастерству, им показывают, как надо делать, а потом исправляют ошибки в их работе, добиваясь совершенства. Так учат, например, водить машину или точить детали на станке.

Любовь к занятию рисованием должна сохраняться при всех условиях, и здесь все зависит от чуткости педагога.

Всякое творчество демократично по самой природе. И когда ребенок рисует, нет места командованию, нажиму, угрозам, наказаниям. Тем более нет, что стремление познавать до такой степени свойственно ребенку, что никакого принуждения для этого не требуется.

Дети всегда адекватно, как говорят психологи, отражают свойства личности. Их рисунки это свидетельства о детстве, которым можно доверять полностью. Если что-то в детском рисунке нас удивляет, если впечатление от рисунка не совпадает с тем впечатлением, которое производит на нас ребенок, то никогда не стоит думать, будто ребенок нарисовал неправильно и плохо, вероятнее всего, мы просто плохо знаем возрастные особенности ребенка.

В настоящее время учителям необходимо знать об истории развития детского рисунка. Только тогда мы можем организовать и проводить учебный процесс на должном уровне.

Задача современного учителя изобразительного искусства очень трудна. Поэтизируя детский рисунок, он не должен приспосабливаться

к детям. Каждый ребенок должен научиться разводить краски, заточить карандаш, подобрать бумагу, верно использовать свет или выбрать верную точку изображения. При этом у каждого ребенка должна быть возможность следовать внутреннему чутью и быть совершенно свободным творчески.

Литература

1. Ломов С.П.,Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М.: Прометей. -2011. 188с.
2. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. М.:Агар, 1997.
3. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. М.: Учпедгиз, 1960.

Косогорова Л.В.
кандидат педагогических наук, профессор
Московского государственного института культуры, Москва
АлексеенкоЕ.В.
кандидат педагогических наук, доцент
Орловского государственного университета, Орел

ОРГАНИЗАЦИЯ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КОМПЕТЕНТНОСТИ СТУДЕНТОВ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

«Культура – это сотворенная человеком материальная и духовная среда обитания, всё то, что способствует возвышению человека и гуманизации общества… Вне культуры настоящее и будущее народов, этносов и государств лишается смысла» (Из Декларации прав культуры). Культура – это результат совместной жизнедеятельности, обустройства жизни многих поколений людей, их отношений друг с другом, со средой обитания, миром на основе выработанных веками идеалов, ценностных ориентаций. По точному выражению М. Бахтина «Мы можем и должны иметь свое лицо, свою самобытность, но мы должны быть еще и единой нацией, взаимодействуя друг с другом и идя вместе по общероссийскому пути в будущее». [1, 465]

При разработке модели интеграционного образовательного пространства мы учитывали большой потенциал Этнокультурного центра как важного структурного компонента учебной, учебно-воспитательной, научно-исследовательской, просветительской, и творческой деятельности студентов.

Творческим коллективом кафедры декоративно-прикладного творчества МГИК и представителей регионов (г. Орла, Шуи, Великого Новгорода, Магнитогорска, Белгорода и др.) определена образовательная стратегия, направленная на формирование личности, способной к активной и эффективной жизнедеятельности в многонациональной и поликультурной среде, обладающей развитым чувством понимания и уважения различных национальных культур.

Только во взаимодействии, в диалоге, проявляются особенности каждой отдельной культуры. Это подтверждают итоги студенческой конференции «Межкультурная коммуникация и диалог культур» в рамках III Межкафедральной практико-ориентированной, научно-исследовательской Недели толерантности «Единство в многообразии» (рук. к. п. н, проф. Н.Д.Булатова). На примерах общечеловеческих ценностей, представленных в опыте взаимодействия этнокультур, возможно формирование гуманистического менталитета, воспитания поколений 21в. в духе культуры мира и ненасилия, в сотрудничестве и партнерстве.

Мы считаем, что личностный рост и развитие профессиональных качеств будущего специалиста являются результатом интегрированного воздействия образовательного процесса и этнокультурной образовательной среды развивающего типа. Оно должно способствовать развитию взаимопонимания, солидарности и терпимости между людьми, между этническими, социальными, культурными и религиозными группами, а также между суверенными нациями» [2]. В.А. Шаповалов отмечает, что «этнокультурная компетентность предполагает готовность к преодолению трудностей в коммуникативных и иных формах взаимодействия с представителями различных этнических общностей, а именно: - непредвзятость позиции при оценке других людей, их национально психологических особенностей; способность эмоционально, участливо и тактично откликаться на запросы, интересы и поступки людей других культур».

Концептуальное направление должно основываться на идее культурологического подхода, а также связей между учебными дисциплинами, которые представляют собой совокупность целенаправленных и последовательных средств художественно-эстетического воздействия. Его сущность заключается в интеграции дисциплин музыкально-эстетической, искусствоведческой и культурологической направленности, приобретении профессиональных умений и навыков в художественно-творческой деятельности. На процесс формирования модели образовательной области «Искусство» немаловажное влияние оказали разработки среднего специального и высшего образования по

специальности «Народное художественное творчество» (коллектив авторов под научной редакцией Т.Я.Баклановой).

Структурно-содержательное направление научно-методического обеспечения, как нам представляется, должно строиться с учетом новых педагогических технологий и систем.

Методический блок должен обеспечивать учебную деятельность студентов по всем необходимым предметам. К нему относятся научно-теоретическая и методическая литература, нормативные документы, учебные планы и программы, организация разных видов, типов контроля деятельности студентов..

Подготовка квалифицированного педагога должна включать практическое освоение народных культурных и художественных традиций своего региона, не ограничивая учебно-воспитательный процесс ориентацией на один вид творчества.

В содержание теоретической части учебных занятий включаются сведения о быте народа, особенностях его труда, ритуалов и обрядов в контексте временных изменений. В результате чего у студента углубляется представление о национальном многообразии и целостности культуры родного края.

Такой подход в преподавании строится с учётом методологических основ системы художественного образования и воспитания средствами народного и декоративно-прикладного искусства (научная школа доктора педагогических наук, профессора Т.Я. Шпикаловой).

Разработаны и введены в практику инновационные подходы в области дидактики, художественной методики образования [4], которые реализуются с учетом методологических подходов.

Культурологический подход – *как центральная идея этнопедагогики* - обеспечивает интеграцию усвоенных знаний через раскрытие существенных связей социокультурных явлений и процессов, через овладение способами и приёмами культурологического познания, обеспечивающих применение социокультурных знаний в жизненных ситуациях.

Художественно-эстетический подход позволяет соединить процесс этнохудожественного образования с воспитанием эстетической культуры личности на основе освоения специфики художественно-образной системы искусств.

Интегративный подход обеспечивает качественно новый уровень в преподавании традиционной народной культуры.

Личностно-ориентированный подход ставит личность в центр учебно-воспитательного процесса, обеспечивающего полноценное вхождение в культуру.

Этнорегиональный подход обусловливает возможность органичного включения регионального компонента в содержание вузовского образования.

Экологический подход сохраняет связи человека с родной землей, с природой как основой художественного творчества.

Деятельностный подход - неразрывность теоретической и практической сторон обучения и воспитания на основе народных традиций. [4, 11]

Выделим модули интеграционного образовательного пространства вуза, направленные на обеспечение профессиональной подготовки специалистов: модуль образовательных ресурсов учебно-воспитательного, научно-исследовательского, информационно-просветительского назначения; модуль информационных ресурсов образовательного назначения; организационно-целевой модуль.

Модули интеграционного образовательного пространства обеспечивают студентам доступ к учебно-методическим, научно-исследовательским и другим ресурсам интеграционного образовательного пространства. Необходима организация междисциплинарных взаимосвязей дисциплин гуманитарного и естественнонаучного циклов, обеспечивающая формирование компетентности личности в профессиональной деятельности.

Литература:

1. Абдулатипов Р. Г. Российская нация (этнонациональная и гражданская идентичность россиян в современных условиях). - М.: Научная книга, 2005.

2. Солодухин В.И. Интеграция деятельности социально-культурных институтов в формировании специалистов этнокультурных объединений: системно-структурный подход: Автореф. дис. докт. пед.. наук.-. М., 2009.

3. Шаповалов В.А. Высшее образование в поликультурном обществе.- Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006.

4. Шпикалова Т.Я., Бакланова Т.И., Ершова Л.В., Концепция этнокультурного образования в РФ. -Шуя, ГОУ ВПО «ШГПУ», 2006.

Ажмуратова С.Ж.

МУЗЫКА САБАҒЫНДАҒЫ ЖАҢА ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯНЫ ҚОЛДАНУ ЖОЛДАРЫ

Мұғалімнің қызметі - бұл әркез өзгеріске ұшырап, қайшылық танытып өсіп келе жатқан адамның ішкі әлеміне енумен айрықшаланады. Мұғалім мен оқушының ынтықматастығын, қарым-қатынасын ешбір оқулықпен ауыстыра алмайсыз.

Әр мамандықта өзіне тән ерекшеліктері бар. Музыка мұғалімінің де өзінің сырлары, құпиялары бар. Музыка мұғалімі музыкаға сүйіспеншілікпен қарайтын, өзін балаларға беру ынтасы, нағыз музыкасыз өмір сүре алмайтын, өзінің ісіне берілген оқытушы-музыкант әрқашанда осы сезімдерімен өмір сүреді.

Ол тек қан өз пәнін жақсы білетін кең білімді алған адам ғана емес, сонымен қатар, қоғамда жоғары маңызды тұлға болуы керек. Музыкалық өнерді сан-қилы амалдарымен балаларды тәрбиелеп, ол идеология майданының жұмыскері болып келеді. Оны көзқарастары, түсініктері, ұсынулары жоғары дәрежедегі маңыздылықты білдіреді, - деді О.А. Апраксина - музыка пәнінің мұғалімі.

Музыкалық мәдениетке тартылуында музыкалық-теориялық дайындықта өте қажет. Әрқайсысы сауатты музыкант сияқты мұғалім музыкалық әдебиетті, музыка тарихын ілу керек. Музыкалық тілдің ерекшеліктері мен заңдылықтарын ұғып алу керек.

Бүгінгі заманның талаптарына сай, білім жүйесі және жоғары деңгейдегі икемділік пен дағдыны иемденген жоғары білікті мұғалім ғана қазіргі оқушыларды музыка өнеріне тарта алады.

Музыка мұғалімінің біліктілігін сөз қыла отыра келесі жағдайларды қарастырамыз:

1) алдымен ол қандай дайындықты меңгерген;

2) бұл дайындық қазіргі заман талаптарына сай ма?

3) білімін жетілдіріп, өздігінен кәсіби білімі мен дағдысын тереңдетіп отыра ма?

Музыка мұғалімінің ерекшелігі сол, арнайы білімдері, біліктілігі мен дағдысы педагогикалық шеберлігімен үйлесімділікте болуы қажет.

Оның қызметінің түрлері және мектептегі жұмысы – музыка сабақтары және сабақтан тыс әртүрлі мерекелік іс-шаралар, музыка мұғалімінен кәсібилікті және біліктілікті, сонымен қатар, ең алдымен педагог болуды талап етеді.

Соңғы жылдардағы демократиялық өзгеріс, педагогикалық шығармашылықтың еркіндігіне бекітілген құқық, мұғалімдер әлеуетінің шығармашылық дамуына септігін тигізді.

Қазіргі кезде музыка сабақтарында ақпараттық технологияны қолдану аясы кеңеюде. Бұл қуантарлық жайт. Себебі, ақпараттық технология музыка сабақтарында мәтінді, дыбысты, графикалық және бейне ақпаратты, сонымен қатар, олардың қайнар көздерін жаңаша қолдануға септігін тигізеді, яғни, бұл дегеніміз музыка сабағының әдістемелік мүмкіншілігін кеңейтеді және заман талабына сай деңгейді береді. Бейнемагнитафон, компьютер тек қана оқу материалын меңгеруге ғана емес, сонымен қатар, баланың таным қызметін белсендіруде, шығармашылық әлеуетін жүзеге асыруда, музыкалық мәдениетке деген қызығушылықты тәрбиелеуде, рухани әлемін қалыптастыруда мол ықпалын тигізеді.

Ақпараттық технологиялардың көмегімен тақырыпты меңгеруде компьютерлік музыкалық бағдарламаларды, сапалы жазылған музыканы тыңдауға, видеожазғыштағы шығарманың фрагменттерін көруге және өнер, кескіндеме, музыка, әдебиет жөнінде кең мәлімет алуға мол мүмкіндік туындайды.

Заман жағдайына сай, мұғалім дайын бағдарламалық материалды қолдана алмайтын сәтте, бірден-бір енгізетін ақпараттық-технология ол музыка сабағын оқытуда жиі қоданылатын Power Point бағдарламасы. Бұл бағдарламада мұғалім және оқушылар презентациялар жасайды, бағдарлама музыка сабағын және сабақтан тыс жұмысты өткізуде ақпараттық көмек береді. Бұл мультимедиялық проекторды қолдану әдістемесі. Презентация мұғалімге өзінің әңгімесін көркемдеуге көмектеседі. Power Point бағдарламасы өз көрермендерін жалықтырмайды. Себебі, оқушылардың зейінін өтіп жатқан материалға тоқтатады және кез-келген сәтте аз уақыт кетіріп тақырыптың керекті жеріне бірден қайтып баруға болатын мүмкіндігі бар.

Музыка сабағында оқушылардың баяндама мен рефераттар дайындайтын кездері болады. Интернеттің пайда болуы және ондағы мәтіндік және басқа да ақпараттың кеңінен болуы оқушыларға сабақ барысында дайын жазба қағазына (шпаргалкаға) бірден-бір себепкер. Power Point бағдарламасымен жұмыс барысында бұндай жағдай орын алмайды. Себебі презентацияны дайындау үшін оқушы үлкен ғылыми-ізденіс жұмысын жасауы қажет.

Power Point бағдарламасы музыка сабағында карталар, суреттер, тарихи тұлғалардың портреттерін, видеофрагменттерді, диаграммаларды қолдануға мүмкіндік береді. Презентация музыка сабағының әр кезеңінде нәтижелі қолданылады.

Жаңа материалды түсіндіру барысында слайдттарды жасау анимацияны қолдануға мүмкіндік береді, ал өз кезегінде анимация мұғалімге оқу материалын кезең-кезеңмен түсіндурге көмектеседі.

Бұл технологияны қолдану жоғары нәтижеге қол жеткіздіреді және:

- оқушының тұлға ретінде дамуына;
- оқушылардың сабақтарына теген қызығушылықтарының өсуіне;
- оқыту барысында оқушылардың танымдық белсенділігінің өсуіне;
- оқушылардың өзін-өзі бағалауының өзгеруіне;
- оқушылар бойында белсенділікті тәрбиелеуге;
- музыканы қабылдауды дамытуға септігін тигізеді.

Компьютерді немесе басқа да техникалық құралдарды музыка сабағында қолдану - бұл негізгі мақсат емес. Бүгінгі қоғамдық даму, өмірдің барлық аясында жаңа ақпараттық технологияларды қолдануды талап етуде. Компьютермен тілдесу арқылы сабақты техникалық тәжірибеге айналдырып алмауымыз шарт.

Әдебиеттер:

1. Гаркуша К.Г. Инновациялық технологиялар негізіндегі бастауыш мектеп мұғалімдерінің музыкалық-эстетикалық дайындығы. Автореф. Пед.ғыл. кандидаты. Қарағанды. 2006. – 28 б.
2. Полат Е.С. Білім беру жүйесіндегі жаңа педагогикалық жән ақпараттық технологиялар. М. 2000.
3. Topreferat.com, sabaqtar.kz

Аргингазинова Г.Б.

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП СТАНОВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В КАЗАХСТАНЕ: МЕКТЕБЫ, МЕДРЕСЕ, РУССКО-КАЗАХСКИЕ ШКОЛЫ

История становления образования в Казахстане представляет значительный интерес для педагогики, так как позволяет выявить предпосылки, особенности, исторические закономерности, традиции и тенденции развития образовательной системы. Представляется важным установить влияние общественно-исторических, социально-экономических условий жизни народа на становление образования в Казахстане в XIX веке.

Изучение различных исследований показывает, что в Казахстане в дореволюционный период получают развитие различные типы школ: мусульманские и церковно-приходские школы; светские русско-казахские, русско-туземные школы; средние, начальные и профессиональные учебные заведения; войсковые реальные училища, школы

мастериц и мастеров, старшинские школы; сельскохозяйственные, фельдшерские школы.

До вхождения Казахстана в состав Российской империи значительное место в просвещении Казахстана до революции занимает мусульманское образование, реализуемое в кадемистских и новометодных мектебах и медресе. Считается, что эти мусульманские школы «уходят своими корнями в глубокую древность и являются не более, как тюркским отпрыском старой арабско-персидской школьной системы» [7].

Вопросы мусульманского образования, функционирования и просветительской деятельности мектебов и медресе затрагиваются в трудах А.Е. Алекторова [1,2], И. Ильминского [4], С.М. Граменицкого [3], Н.П. Остроумова [6], Г.М. Раздыковой [7], З.Т. Садвокасовой [8], Г.С. Султангалиевой [9], А.С.Тасмагамбетова [10].

Ценные сведения о деятельности мектебов можно получить из очерка историка, этнографа, члена-корреспондента Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии Николая Петровича Остроумова (1846-1930) «Мусульманские мактабы и русско-туземные школы в Туркестанском крае», напечатанного в «Журнале Министерства народного просвещения. Новая серия. Часть I. 1906, февраль. С-Петербург. 1906. С.113-167».

В своем очерке Н. П. Остроумов указывает «Мусульманская образованность занимает, как известно, видное место в истории культурного развития не только Азии, но и Европы» [6, 113].

Значительное количество мектебов в Казахстане появилось в первой половине XIX века. Эти мектебы и медресе нельзя назвать чисто казахскими, потому что там также обучались жившие в этих городах узбеки, татары, таджики и др. Большинство мектебов и медресе существуют при мечетях, в «богатом приходе-квартале может быть и частная школа» [6, 115].

Кочевым и полукочевым образом жизни казахов обусловлено появление в аулах временных «передвижных» мектебов на летовках - во время остановки аулов на «джайлау», куда стекалось большое количество юрт, и зимовках - во время остановки аулов на «кыстау».

В начальной школе учились примерно четыре года, учебный год длился 4-5 месяцев. Продолжительность учебного курса по времени не регламентировалась и зависела от прилежания ученика, и от того насколько быстро ученик усвоит содержание книг.

Однако содержание образования в них было сугубо религиозным, а обучение осуществлялось схоластически, буквослогательным

методом. Это приводило к тому, что кроме заученных на память молитв дети, как правило, ничему не могли научиться в этих школах.

Получившие образование в мектебах могли продолжить обучение в медресе, которые готовили служителей ислама - мулл для преподавания в мектебах, казиев (судей), богословов, толкователей шариата и других высших духовных лиц [11].

В начале XX века традиционные мектебы и медресе перестали удовлетворять возросшие запросы общества. Началось движение за реформирование мусульманских школ, организаторами которого выступили джадидисты. Они критиковали старометодные мектебы и медресе за господство в них чисто религиозного содержания образования, схоластические методы обучения. В начале второго десятилетия XX века под влиянием этих новаций в Степи стали появляться так называемые новометодные школы. Одним из основателей этого направления обучения был известный тюркский просветитель, общественный деятель И. Гаспринский.

Рекомендовалось снабдить школы необходимым учебным оборудованием и учебниками, а учителей обеспечить постоянной заработной платой.

В новометодных школах был лучший состав учителей, имелись доступные учебные пособия и оборудование. Более эффективными были и методы обучения.

Некоторая часть казахской интеллигенции обучалась в новометодных школах. Например, в Уфе в медресе «Галия» учился Б. Майлин, в Оренбурге в медресе «Усмания» — К. Болганбаев и другие. А. Кунанбаев обучался у сторонников новометодных школ в медресе «Ахмет-Риза» в г. Семипалатинске.

Но новометодные мектебы не получили широкого распространения. Со временем царское правительство старалось взять под контроль мусульманское обучение. Жесткая позиция противодействия царского правительства открытию новометодных школ, объяснялась тем, что новометодные медресе рассматривались как центры пропаганды идей панисламизма и пантюркизма.

В период присоединения Казахстана к Российской империи система государственного административного управления остро нуждалась в переводчиках, грамотных служащих, чиновниках, что привело к созданию сети различных типов школ, среди которых особое место занимали русско-казахские школы. В городах Оренбурге, Омске, Уральске открываются русские школы, в которых обучались дети городских жителей и казачеств. В 1761 года на Змеиногорском

свинцово-цинковом руднике (Восточный Казахстан) открывается первая школа для детей горнозаводских рабочих.

В 1894 г. поднимается вопрос об открытии начальных школ в Акмолинской и Семипалатинской областях. В 1902 г. для ускорения работы по открытию русско-казахских школ была создана дирекция народных училищ Акмолинской и Семипалатинской областей в Омске, во главе которой стоял А.Е.Алекторов. Его усилиями открываются в 1902-1903 гг. 12 аульных школ в Семипалатинской области.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что XIX является важным периодом для формирования системы образования Казахстана. Мектебы и медресе являлись центрами просвещения, способствовали распространению образования среди казахов. Общественно-политические и социально-экономические условия в XIX - начале XX вв. стали основанием для возникновения разных типов светских школ, среди которых особое значение принадлежит русско-казахским школам.

Литература:

1. Алекторов А.Е. Из истории развития образования среди киргизов Акмолинской и Семипалатинской областей // Журнал Министерства народного просвещения. – 1906. – № 12. – Ч. 362.

2. Алекторов А.Е. Новые течения в жизни магометанских школ // Журнал Министерства народного просвещения. – 1909. – Ч. 20.

3. Граменицкий С.М. Очерк развития народного образования в Туркестанском крае. – Ташкент, 1896. – 88 с.

4. Материалы по истории образования и просвещения народов Волго-Уралья в рукописных фондах Н.И.Ильминского. Сборник документов и материалов / Авторы-составители: Р.Р. Исхаков, Х.З.Багаутдинова. – Казань. Институт истории им. Ш.Марджани АН РТ; Изд-во «ЯЗ», 2015. 620 с.

5. История Казахстана с древнейших времен до наших дней. - Алматы: Атамура, 2000. - Т.3. - 765 с.

6. Остроумов Н. П. Мусульманские мактабы и русско-туземные школы в Туркестанском крае // Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия. Часть I. - 1906, февраль. С-Петербург. 1906. – С.113-167

7. Раздыкова Г. М. История мусульманского образования в Казахстане. – Павлодар: Кереку, 2010. – 150 с.

8. Садвакасова З.Т. О положении мектебов в Казахстане в конце XIX - начале XX веков. //Саясат. – 2002. - № 3,4. - С. 80.

9. Султангалиева Г.С. Западный Казахстан в системе этнокультурных контактов (XIII начало XX вв.): дис. … докт. истор. наук. - Актюбинск, 2003.

10. Тасмагамбетов А.С. Народное образование и православное миссионерство в мусульманских окраинах Российской империи во второй половине XIX - нач. XX вв. //Актуальные проблемы краеведения: матер. науч. практ. конф. – Атырау, 2007. - С. 52

11. Фаршхатов М.Н. Народное образование в Башкирии в пореформенный период в 60-90-е г. XIX в. – М.: Наука, 1994. – 146 с.

Бейсембаев Е.Г., Мырзакулова М.К.

О РОЛИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДИРИЖЕРСКОМ КЛАССЕ

Деятельность концертмейстера в дирижерском классе – это целое искусство создания ансамбля с дирижером, в котором фортепиано принадлежит очень важная роль – роль оркестра. Какими же навыками и качествами должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером в дирижерском классе? Конечно же, хорошее владение роялем, как в техническом, так и музыкальном плане. Причем, невозможно пианисту добиться больших успехов в аккомпанементе, если он не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьет в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность взаимодействия между двумя партиями.

Кроме владения навыками пианистического мастерства, концертмейстер должен освоить множество дополнительных изменений: навык организовать партитуру, «выстроить вертикаль», обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, знать дирижерскую сетку и т.д. Концертмейстерское исполнительство в дирижерском классе является важным звеном практической деятельности пианиста. Данная статья посвящена анализу различных особенностей работы концертмейстеров в классе у дирижеров-симфонистов.

Деятельность концертмейстера в дирижерском классе начинается уже с самых первых уроков. Для того чтобы понимать дирижерские жесты и намерения, надо изучит основные приемы дирижирования с двух-, трех-, четырехдольными сетками, ознакомиться с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятия звука», а также концертмейстер должен знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки.

Очень важный момент при работе концертмейстера с дирижером – это звукоизвлечение, которое должно иметь природу оркестрового звучания. Чтобы не было расхождений, концертмейстер должен «как

бы пропевать» на фортепиано мелодию, а для этого нужно стараться преодолевать молоточковую ударную природу фортепианного звука, все время, приближаясь к звучанию голоса.

Практика показывает, что каждый, даже очень даровитый, профессиональный и «техничный» пианист не решается предназначить себя этой работе, потому что она требует от музыканта, чтобы он, оставаясь полностью пианистом-виртуозом, стал также и дирижером, исполнителем оркестра и преподавателем.

Концертмейстер должен обладать хорошим музыкальным слухом, артистизмом, воображением, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

Оркестр является уникальным природным музыкальным инструментом, он способен воспроизводить разные оттенки звука, от нежного «пианиссимо» до мощного «фортиссимо». Помня об оркестровой природе звука, опытный концертмейстер всегда стремится преодолеть ударную молоточковую природу фортепиано, подражая оркестровому звучанию. И поскольку «точка» у дирижера бывает почти не видна, концертмейстеру приходится полагаться не только на свою интуицию, но и на умение почувствовать импульс дирижера, а именно когда должен возникнуть звук.

В процессе работы над симфоническим произведением необходимо сочетать работу над точным воспроизведением нотного текста с проникновением в сущность музыкального образа.

Концертмейстеру приходится сосредотачивать всю свою чуткость, а именно: концертмейстер, дирижер и оркестр должны составлять единое целое.

Между студентом-дирижером и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого оркестрового произведения. Умение слушать – очень важная деталь профессионального мастерства дирижера.

Если между партнерами есть непрерывный контакт, взаимопонимание и согласие, то результат будет всегда положительный. Концертмейстер предостерегает начинающего дирижера от бессмысленных жестов во время дирижирования.

Поговорим о специфике игры в 4 руки. Существует три способа исполнения симфонической музыки в классе дирижеров: на двух фортепиано в 4 руки, на одном фортепиано в 4 руки и на одном фортепиано в 2 руки. С нашей точки зрения, оптимальным способом является первый, когда в распоряжении у каждого пианиста имеется полная клавиатура, да и для студента-дирижера предпочтительнее

иметь два источника звука, так как концертмейстеры по мере сил, подражают симфоническому оркестру, окружающему дирижера со всех сторон.

Хотя нужно здесь заметить, что студент-дирижер должен обращаться не к пианистам, а к воображаемому оркестру, учитывая расположение инструментов. Итак, симфоническое произведение исполняется в четыре руки на двух фортепиано. Каковы же здесь важные моменты для концертмейстеров? Дирижер и два концертмейстера, соединив усилия, создают полотно симфонии или увертюры (очень осторожно нужно использовать педаль, так как «объем информации в единицу времени» в симфонической музыке уж очень велик).

Разумеется, вообще избегать употребления педали не следует. Педаль, как известно, душа рояля, как вибрация у струнных инструментов без нее инструмент, а тем более два, звучат бедно и жестко, и следовательно в таком случае невозможно никакое подражание оркестровым краскам. Сосредоточить верхние голоса партитуры выпадает исполнителю партии Primo, в которой звучат партии: флейт, гобоев, кларнетов, скрипок, альтов, арфы, иногда валторн - то есть тех групп, на долю которых выпадает, как правило, важнейший тематизм симфонического произведения.

Чтение с листа в классе симфонического дирижирования и смысл обучения студента-дирижера в том, чтобы он завладел как можно большим репертуаром, «взял в руки» максимально большее количество симфонических произведений.

Основное золотое правило чтения с листа и в сольной игре и в нашей ситуации - глядеть всегда вперед и мыслить по возможности большими комплексами. Необходимо сказать, что чтение с листа в 4 руки «под руку» дирижера, на наш взгляд, легче, чем чтение сольного произведения. Умный и профессиональный студент-дирижер может и должен посодействовать собственному «оркестру».

Студент-дирижер, воодушевившись в самом процессе исполнения, может взять инициативу в свои руки. Бывают, разумеется, талантливые студенты, имеющие за плечами годы учения, некоторый опыт, богатый репертуар, отличную технику - для таких, концертмейстеры служат благодарным оркестром.

Концертмейстерской деятельности посвящено не так много литературы, но из известных авторов, обратившихся к данной теме, можно назвать Н. Крючкова, А. Люблинского, Е. Шендеровича. Е. М.Шендерович говорил, что в деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Концертмейстер помогает студенту - дирижеру обогатить симфони-

ческий репертуар, лучше понять, усвоить и передать содержание произведения. Быстрота и активность реакции, воля и самообладание – все это качества, которые очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера.

Тщательное прочтение нотного текста – симфонического произведения, безукоризненное следование динамическим оттенкам и темпам, внимание к точному выполнению ритма, логической акцентировке, интонационной чистоте – таковы основные задачи концертмейстера в дирижерском классе. Выполнение их дает возможность совместно с дирижерами участвовать в воплощении творческого замысла композитора, передать образ произведения правдиво, одухотворенно, выразительно и ярко. Конечно, концертмейстерам приходится приспосабливаться к творческой манере многих преподавателей, в дирижерских классах которых они работают. И каждый преподаватель - дирижер вносит свою лепту в воспитании концертмейстеров.

Мы надеемся, что эта статья будет интересна молодым музыкантам, работающим концертмейстерами, поможет понять специфику работы в дирижерских классах.

Литература:

1. Бейлина С. З. В классе профессора В. Х.Разумовской. – Л.: Музыка, 1982.

2. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988.

3.Крючков, Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет изучения/Н.А.Крючков.- Л., 1996.

3. Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей: Вып.3/Ред. – сост. А. Лагутин. – М.: Музыка, 1991.

4. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: монография / Под редакцией А.И. Демченко. — Госуд. автон. образоват. учр-е средн. профес. образ-я «Рязанский муз. колледж им. Г.ИА. Пироговых». Рязань, 2012.

5. О работе концертмейстера/ Ред.-сост. М.Смирнов. - М., 1994.

6. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.

7. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – М.: Музыка, 1987.

Борамбаева Кунимгуль

ЖАС БАЛАЛАРДЫҢ ВОКАЛДЫ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Табиғаттың адам баласына тарту өткен тамаша сыйы - *ән.* «Ән миллиондардың жүрегін біріктіреді» деп Бетховен айтқандай, оның эмоциялық ықпалы өте күшті. Ән өз көркемдігі және маңыздылығымен алалар жанын баурап, олардың ақыл - ой, сана сезімнің кеңейтіп, жақсы мінез-құлықтарының біртіндеп қалыптасуына әсерін тигізеді.

Эстетикалық тәрбиенің ең басты салаларының бірі - музыка. Музыканың адам жанына ететін әсері жөнінде ұлы ойшыл Аристотель былай деген: «Ырғақ пен әуенді әрқашан өмір шындығы болады. Онда адамдардың қахары мен көркемділігі, ерлігі мен байсалдығы және оларға тән барлық қайшылықтар, сонымен бірге адамдардың мінез-құлықтары да бейнеленеді. Мұны біз әдетте өз тәжірибемізден де байқауға болады. Біз ырғақ пен әуенді тындағанымызда көңіл күйіміз өзгеріп сала береді».

Балаларға эстетикалық тәрбие беруді қазақ халқы сонау ертеден, көшпелі тұрмыс кезінде-ақ бастағандығын мына мысалдан байқауға болады. Қазақтың байырғы тарихын зертеушілердің бірі ғылым Волфеон өзінің «Қазақтар» /киргизы/ деген еңбегінде қазақ халқының әнге құмарлығын айта келіп: «Әннің қазақ өмірінде алатын зор маңызын басқа халықтан кездестіру екі талай. Қазақтар тіпті жай сабақты да балаларға ән көмегін оқытады. Алдымен жеке дыбыстарды әндетіп, соңынан толық бір сөзді әнмен айтады», - деп жазды. Ал, Түркістанда он екі жыл тұрып, қазақ музыкасын зерттеген этнограф П.П.Тихонов «Музыка және өмір» журналының 1911 жылғы № 3: «Қазақтарға тән ән құмарлық қасиет ана сүтімен бірге бітеді. Қазақтар балаларына жаңадан қаз-қаз тұра бастаған кезде-ақ ән үйрете бастайды...»

Айта кетсек, осы сөздер әлі күнге дейін өзектілігін жоймаған:

Мәселенің өзектілігі. Көптеген әдебиет болса да эксперименталдық зерттеу өткізілсе де әлі күнге дейін балалардың вокалдық тәрбиесінің бірыыыыңғай әдістемесі жоқ десе де болады.

1. Ақырғы кездегі байқау бойынша балалардың дауыс бұзылу фактілері әлі жойылған жоқ.

2. Коллективтік түрде ән айтқанда балалардың өзіндік психофизиологиялық ерекшеліктеріне назар аударылмайды.

3. Балалардың есту қабілеті, даму жағдайы жасалынбайтын фактілер әлі де көп.

4. Балалардың акустикалық және регистрлік құрамының тәртібі саналмайтын жағдайлар көп кездеседі.

Өкінішке орай хормен ән айтқанда көп мұғалімдер әншілік тәрбиенің мақсатын түсіне қоймайды.

1. Ән айтқанда көбінесе дыбыс күштілігіне салып балалардың дауысын бұзуға қолайлы жағдай тудырады.

2. Шығарма таңдауында әр сыныптағы оқушыларының жас ерекшелігін есепке алмай, кең тараған «жұрттың аузындағы» әнді ала салып балалардың дауыс аумағы, регістрлік құрамы жөнінде хабар жоқтығын көрсетеді.

3. Балалардың дауысының акустикалық ерекшеліктерімен вокалдық тілін білмегендіктен күнділікті тілмен вокалдық тәртіпке айтылатын тілді ажырата алмайтын жағдайлар да көп кездеседі.

4. Хормен ән айтқанда балалардың музыкалық және есту қабілетін дамытуға жағдай жасалынбайды.

Ән айту үдірісі функцияның айрықша қиын жүйені білдіреді, оның ерекше қызметі жоғары жүйке тамыр қызметінің жалпы заңдылығының органикалық бірлігінде өтеді.

Үн шығаруға қатысатын барлық органдар қорыта келгенде үн аппаратын құрастырады. Оның құрамына мыналаркіреді: дене құрылымындағы қосымша құрылыстармен ауыз және мұрын қуыстары, көмекей, үн шығаратын байланыстарымен жұтқыншақ, кеңірдек бұтағы, өкпе, дем алу, бұлшық ет және көптеген кеуде жасаушы, құрсақ қуысының бұлшық еті. Бірақ бұл әлі тегіс емес.

Дауыс аппаратымен құлақ – бұл хабарды дыбыс арқылы жіберу жүйесінің айырылмас екі бөлігі.

Есту қабілеті, организімнің айналасындағы аумақты болып жатқан дыбыс құбылыстарын миға дейін жеткізетін, сезім мүшесі болып есептелінеді. Дауыс аппараты есту арқылы миға кірген хабарды ғана немесе осы есту арқылы алған әсерлерінің негізінде миға туындаған ойларды білдіре алады.

Сонымен, дауыс аппараты есту арқылы қабылдаған хабарларды ғана шығара алады. Бұның бәрі дұрыс вокалды түсініктерді бала шағынан дамытудың маңыздылығын көрсетеді.

Осы уақытқа дейін іс-тәжірибемен қатар ілімде балалардың кіші жасында, 7-10 жас, әншілік дауысының регистрлік мүмкіндіктер мәселесі туралы қарама-қарсы пікірлер бар, осы себептен балалар дауысын тәрбиелеуге әртүрлі тәсілдердің болуы мүмкін.

Басқаларының ойынша балалар дауысының регистрі ересек әншілердің регистрларымен бірдей, яғни балалар дауысында да сол үш

регистр бар:*кеуделік, фальцеттік* негізгі ретінде және *микст* /немесе аралас дауысты өңдеу қорытындысы ретінде/.

Бала дауысының даму үдерісін басқару – бұл оның табиғатына карсы келетін бір бағытты еріксіз үйрету емес керсінше оның, үдерісінің табиғи ағымының табиғатын барынша ескере отырып, бұл үдеріске оның ішкі қисынымен болып жатқан әрбір әсерін келістіріп отыру деген сөз.

Кіші мектеп жасындағы балалардың әншілік дауысының даму әдістемесін жасап отыра ең бастысы оның регистрлық табиғатын ескерген жөн, яғни мұғалімге оқыту барысында кездесетін бастапқы материалды білу керек. Сондықтан да вокалдық тәрбиесі жоқ балалар негізіне қандай регистрді пайдаланатындығын анықтау қажет.

Зерттеудің мақсаты: Мектептегі кіші балалар дауысымен жұмыс істеу әдістемесінің негізгі ережелерін тәртіптеп қазақ мектебінде істейтін ән-күй мұғалімдері методикалық нұсқау ретінде қолдану.

Зертеудің міндеттері: балалар дауысының дұрыс бағытта жағдайларын зерттеу.

- Жас ерекшеліктеріне байланысты балалар дауысының акустикалық және регистрлік құрамын талдау.
- Әр баланың психо-физиологиялық дамуына есепке алып отырып өзіндік вокалдық есту қабілетін белсендету.
- Балалар дауысының кемістіктерін табу және топтау.
- Кемістіктері бар балалар дауысымен жұмыс әдістемелерін іздеу.

Үн шығару аппараты туралы түсінік

Үн шығаруға қатысатын барлық органдар қорыта келгенде үн аппаратын құрастырады. Оның құрамына мыналар кіреді: дене құрылымындағы қосымша құрылыстармен ауыз және мұрын қуыстары, көмекей, үн шығаратын байланыстарымен жұтқыншақ, кеңірдек бұтағы, өкпе, дем алу бұлшық ет және көк етпен кеуде жасушасы, құрсақ қуысынын бұлшық еті. Бірақ бұл әлі тегіс емес. Үн шығаруға жүйке тамыр жүйесі де қатысады. Жүйке тамыр орталықтарда көрсетіліп отырған барлық органдармен қосатын қозғаушы және сезімтал жүйке тамырлары бірге. Үн шығару органдарының жұмысын күрделі психо—физиологиялық актісі болып есептелінетін олардың функцияларын бір тұтас ән шығару үдерісін құрыстыратын орталық жүйке тамыр жүйесінен тысқары қарауға болмайды.

Балалар дауысының акустикалық құрамы.

Әншілік немесе вокалды тілдің акустикалық ерекшеліктерінің дамуы мен зерттелуі табысты болып отыр. Ересектердің тілінің функ-

циясына келетін болсақ, оның акустикалық ерекшеліктері едәуір қарқынмен зерттеліп жатыр. Ал, балалардың тілінің, әсіресе балалардың вокалды тілді, ерекшеліктерді зерттелмей қалып отыр. Сол шақта балалардың акустикалық тілін зерттеу ересектердің тіл функциясының бір қатар маңызды заңдылықтарын ашып, кейбір дыбыс тілінің акустикалық параметрлерінің қалай қалыптасатынын анықтауға көмегін тигізер еді. Балалардың вокалды тілінің заңдылығын түсінуге және бір қатар вокалды педагогикалық мәселелерді шешуге маңызы зор.

Жобамен жүз жыл бұрын неміс физигі Герман Гельмгольц дауыс обертонын анықтау үшін қарапайым құралды пайдаланған: бұл екі тесікті шынылы немесе темір шар. Жіңішке тесік жағымен шарды құлаққа енгізіледі, егер шар дыбыс шығарса бұл шар резонанды үніне жақын обертон бар екен деген сөз. Әр түрлі биіктіктегі обертондарды көрсету үшін, резонанстық үндері Гельмгольцке белгілі болған әр түрлі шарлар болғаны белгілі болған.

Бұл құралда дыбыс қабылдағыш ретінде дыбыс күшейткіш пайдаланылады. Әрі қарай дыбыс электр сигналы ретінде күшейткішке түседі, одан кейін оны негізгі құрамдарына бөлетін электроакустикалық фильтрлерден өтеді.

Әр дауысты дыбыста формант біреу немесе екеу емес, одан да көп. Әр адамдарда форманттары бірдей дауысты дыбыстардың өзінде өзінің жиілік күйімен айрықшаланады, кеңдігімен және жеделдігімен /бала мен әйел дауысында, ерлер мен салыстырғанда барлық форманттары кішкене жоғары/.

Кіші жастағы балаларда жоғарғы әншілік формантаның нашар болуы - айқындалған заңдылық. Кіші жастағы балалардың тамақ бұлшық еттері әлі толық қалыптасып болмандығы, оларда дем алу аппараты және де резонаторлары мен артикуляторлық функциялары нашар дамығындығы белгілі жағдай.

Әдебиеттер:

1. Вопросы вокальной педагогики. – М., 1962-1984. – вып. I – VII.
2. Вокальный словарь под редакцией И. Кочневой, А. Яковлевой. Л.:Музыка,1988
3. Детский голос. / Под. ред.В.И.Шацкой. – М., 1970.
4. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
5. Стулова Г.П. Хоровой класс. – М., 1988.
6. Соколов В. Работа с хором. –М.:Советская Россия , 1961.

7. Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы.-М.Музгиз, 1950.
8. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе.-М.:Просвещение, 1982.
9. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж.-С-П: Лань, 1997.

Даулетбак М.Т.

БАЛАЛАРҒА ДАУЫС ҚОЮ

Жас ұрпаққа эстетикалық тәрбие беру оқытушылардың алдында өте маңызды роль. Эстетикалық тәрбиенің бір бөлігі-ол музыкалық тәрбие берудің басты мақсаты жастардың ойын, шығармашылық қабілетін дамыту, музыка өнері арқылы әсемдікті, сұлулықты, ішкі жан дуниесі сұлу, рухани бай ерекше тұлғаны өсіру. Осы тақырыпқа тоқтағаным, әншіні бала кезінен тәрбиелеу керек. Адам жаратылысынан, дүниеге шыр етіп келгенде ең бірінші үнін қандай жоғары регистрде шығарады. Ол физикалық құбылыс баланың өкпесіне ауа барғанын білізеді. Бірінші кезден бастап өте дұрыс тыныс және дем алады. Кейін бара-бара не бір себептермен бәрі ұмытылады. Уақыт өткен сайын әнші болам деп ұмтылған жастарды дұрыс тыныс алуды қайтадан үйрете бастаймыз. Бұл арада әр сөзге ажар беріп, оның мағынасын толықтыратын ең қарапайым тәсіл-интонация, яғни дауыс ырғағы әр сөздің айтылу мәнері. Жұдырықты тістеп, әріптерді айту : а, ә, о, ө, ұ, ү, ы, і. Келесі кезекте әріптерді сөздермен алмастыру керек: бар, ал, ажар, айдар, қара, қарға, қыз, қарағай. Бұдан соң әріптерге қайта көшіп, оларды біртіндеп әуенге қосу керек.Құлақ пен мойынның бұлшық еттері жұмсарып босағаннан кейін, диафрагманы тазарту керек.

1. Тік тұру керек, жауырын сүйектері сегізкөзден жоғары тартылыу тиіс;
2. Ұзтаздың бағыт-бағдары бойынша екі қолмен көкжелкеден ұстап, дем алу;
3. Қабырға мен көк еттің арасына қолды қойып, жаттығуды қайталау. Яғни, иық пен жауырын бұлшық еттерін босату;
4. Диафрагманы сағат тілімен уқалап, жұмысқа қосу;
5. Қолдарды айқастыра құшақтап,одан кейін жазып жіберу; Бұл дем алу барысында диафрагманы қалдықтар мен кірден тазалауға жәрдемдеседі;

6. Қолды көтеріп, денені алма-кезек оңға және солға бұру арқылы дем алу.

Жаттығу аяқталғаннан кейін диафрагманы тексеру керек.

Жаттығулар барысында оқушы өз денесін көзбен көріп, жан дуниесін сезінуге тырысуы қажет. К.С.Станиславский әр кез актерлардан дене мүшелерін баптап ұстауды талап етеді. Яғни, дауысты баптаудың, анық сөйлеудің, әсем қимылдың ережелерін қатаң бақылауды ескертетін. «Актердің күңкілдеп, сақауланып немесе мұрын астынан міңгірлеп сөйлеуін жат қылық деп санайды. Актерлардың тіл білмейтіндігін-сараңдығы, білімсіздігі» -деп ұғатын. Оның басты себебі-сөз астарына үңілмегендіктен, үніне құлақ аспағандықтан, дауысты және дауыссыз дыбыстардың үндестік заңына көңіл бөлмегендігінен деп санайтын.

Ұлы ақын –Абай: «Жартасқа бардым, күнде айқай салдым, одан да шықты жаңғырық!»-деп бекер айтпаса керек. Сахналық туынды өзінің мән-мағынасымен, тақырыптық мазмұнымен сөйленген сөз арқылы ғана есте қалады. Кейіпкерлердің тыныс –тіршілігі, сезімі сөз арқылы бейнеленеді. Сондықтан да артистер сахнада дұрыс сөйлеу және дұрыс ән орындау үшін әріптің дыбысын қоюдан бастау керек. Аңық сөз, айшықты сөз, ашық үн, асқақ дауыс-сахна сәні, сахна нәрі. Сұлу сөз және әсем ән-актер шығармашылығының тірегі [2, 49-50].

Адамның тілі оның басындағы миының функциясы болып табылады. Қоршаған ортаға тусінікті болуы үшін тілді, яғни естілетін сөзді жүзге асыратын сөйлеу аппараты деп аталатын бірқатар органдардың, жүйелер мен бұлшық еттердің бір уақыттағы қатаң қызметі талап етіледі. Сөйлеу аппаратына жататындар: өкпе, кеңірдек тарамдары, кеңірдек(трахея), көмей, жұтқыншық, ауыз қуысы және қосымша қуыстары мен мұрын қуысы. [3, 68] 3 сүрет.Қырынан кесілген көмей:

1-көмей үсті; 2-тіл асты сүйек; 3-тіл асты-көмей үсті жалғаулық;4-шөміш тәрізді шемір-шек; 5-қалқан тәрізді шеміршек;6- созылмалы конус қыры; 7-(дауыс желбезегі)жүзік тәрізді шеміршек; 8-кеңірдек саңлауы [4, 72].

Дауыс жаттығулары кезінде бас және кеуде резонаторларын бір уақытта қолдануға көңіл аудару аса қажет. Бас резонатор дауыстың алысқа жетілуіне көмектессе, ал кеуде резонаторы оның тембрін қамтамасыз етеді. Дауыс жаттығулары бойынша жасалған жұмыс бір мезетте жасалған есту қабілетін тәрбиелеу жұмысы да болып табылады.

Дауыспен жұмыс барысында сақтық және біртіндеушілік қажет. Өйткені, ол адамның психологиялық көңіл-күйіне жаңа міндеттер қабылдау үшін керек. Дауыспен жұмыс барысының алғашқы кезеңінде оқушы диапазон орталығын тауып және дыбыс пен тыныс үйлескенде, олар бір арнаға шоғырлануы тиіс. Одаң соң, дауыс жаттығулары байланысады [5, 73].

«Дауыс қою» пәні келесі пәндермен тығыз байланыста жүргізіледі: сольфеджио, эстрадалық вокал, хор, фортепиано.

Әншілік жұмыс жүргізуге дайындау мақсатында дауыс аппаратын қыздыру, қажетті тонға келтіру дағдыларын бекіту:

1) Ән айтуда дұрыс тыныс алу жаттығуларын орындау, дұрыс позицияны резонаторлар арқылы сезіну.
2) Фразировкамен жұмыс жасау.
3) Дыбыс шығару сипатына тән ерекшеліктерімен және орындау мәнерімен жұмысты жалғастыру.
4) Кантиленаны дамыту.
5) Регистрлерді араластыру, ауысу ноталары.
6) Әртүрлі стилдегі, жанрдағы эстрадалық шығармалармен танысу.
7) Дауыс диапазонымен жұмыс жасау.

Оқу барысында әр бала бағдарламасында берілген репертуар мөлшерін терең меңгеруі тиіс. Оның үйрену көлемі мен дәйектілігі баланың дайындық дәрежесі мен жеке ерекшеліктеріне байланысты.

Біздің кафедрамызда 2014 жылы «Эстрадалық вокал» мектебі ашылды. Кәзір үлкейіп эстрада бөліміне айналдық. Балалар өте дарынды. Олардың дауыстарын нығайтуға, шеберліктерін өркендеуге күрделі жұмыс атқарып тәрбиелейтін жөніміз бар. Бұл өте үлкен жауапкершілік. Баланың дауысы әлі қатаймаған кезі, дауыс связкалары әлі талай өзгереді, өседі. Сол себептен жаттығулар тек қана бір октаваның көлемінде өткізіліуі қажет. Біраз уақыттан кейін бала сабақта өзін еркін сезініп, жаттығуларды дұрыс түсінуі қалыптасқанда диапазонды кеңейтуге болады. Орындаушылық және репертуар жағынан деп ойлаймын. Балаларды жастайынан тәрбиелеп әлемдік музыка мәдениетінің өркендеуінің процесстерін және тенденцияларын түсінетін жаңа маман түрлерін (эстрада-джаздық орындаушылар) қалыптастыру.

Әдебиеттер:

1. Тұранқұлова Д. Сырлы сөз. Алматы: Білім, 2003, 204 б.
2. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение. Ростов на/Дону.: Феникс, 155с.

3. Дәулетбақ М.Т. Эстрадалық вокал: Оқу әдістемелік бағдарламасы.Астана.: КазҰӨУ, 2013 ж.

Жуматаева Н.С.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПОДГОТОВКИ РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

На современном этапе развития нашего общества все больше требований к профессионализму в различных сферах деятельности. Принимая во внимание то, что хореография – одна из самых сложных и специфических жанров искусства, требующая длительной и основательной подготовки, следует обратить особое внимание, делу подготовки специалистов обучающих подрастающее поколение искусству танца.

Здесь опыт и личный пример педагога оказывают значительное влияние, особенно на первом этапе обучения, когда большинство студентов нуждаются в повышении исполнительских навыков и углублении теоретических знании, в познании «секретов» мастерства постановщика хореографических произведений.

Важным этапом учебно-воспитательной работы в процессе подготовки студентов выступает обучение навыкам работы с исполнителями. Особенно с теми, кто изначально не подготовлен к танцевальной деятельности. При этом, существенную роль играет концертная деятельность учебных ансамблей и отдельных студентов, так как это и непосредственный опыт творческой работы хореографического коллектива, и действенный фактор, стимулирующий обучающихся к повышению своего профессионального уровня и наконец, приобщение к сценической деятельности, которая будет доминирующей в их будущей работе.

Отмечая индивидуально-психологическую особенность творчества, основоположник теории танца Ж.Ж. Новерр, подчеркивает: «балетмейстер не способен испытывать сильные чувства, он не способен и выразить их – жесты его холодны, лицо невыразительно, позы лишены истинной страсти». [5] Автор рекомендует начинающим хореографам: «преуспеть в сочинении можно лишь тогда, когда сердце ваше обуреваемо волнением, душа ваша растрогана, а воображение объято пламенем» [5].

В искусстве танца процесс создания самобытного, оригинального, нестандартного хореографического произведения, возникновение и

реализация замыслов в пластике несет в себе облик социальных, культурных, психологических, педагогических и профессиональных факторов. По утверждению Г.В. Бурцевой, «хореографическое творчество - есть такое художественное моделирование, в ходе которого необходимым и достаточным условием деятельности является творческая активность мастера-хореографа» [2].

Хореографическая лексика очень богата и многогранна: поэтический язык классического танца; характерные движения народного танца; выразительные движения джаз-танца, танца-модерн; пантомима, мимика, бытовой жест и т.д.

По мнению А. Белого, художественный символ играет важную роль в поиске хореографической образности, с его помощью развивается хореографическое действие, сюжет, эмоционально-зрительное общение в танце. Ценную мысль в данном направлении высказывает Г.В. Бурцева: «Хореографическое переживание – эмоция, испытываемая субъектом в процессе рождения (сочинения), действия (исполнения) и ощущения восприятия (видения) - есть выражение смыслов хореографических символов. Поэтому содержание танца подчас трудно перевести на язык конкретных слов» [2].

Многолетний практический опыт специалистов-хореографов позволяет разделить творческий процесс в создании хореографического произведения на *три основных этапа:*

- интуитивный проблеск художественной идеи, осмысление и осознание ее;
- логический период, составление плана, схемы дальнейших действий по сочинению композиции танца, опытная работа по формированию образа будущего произведения;
- практическая реализация замысла, конкретные действия профессионала по осуществлению сочинения и постановки танца.

Составными элементами системы профессионального обучения в вузе являются теоретическая и практическая подготовка студента-хореографа. Прежде всего, отметим, что эффективность знаний студентов в области хореографии во многом определяется включением творческого элемента в преподавание дисциплин, т.к. создание на занятиях атмосферы заинтересованности, активности, что способствует качественному усвоению материала.

Известно, что в соответствии с существующими учебными планами изучение специальных предметов, таких как: теория и методика преподавания классического танца, теория и методика преподавания народно-сценического танца, теория и методика преподавания казахского танца, теория и методика преподавания

историко-бытового танца, теория и методика преподавания современной хореографии, проводится не менее трех-четырех раз в неделю. Что является основополагающим в подготовке будущих педагогов-хореографов. Предмет «искусство балетмейстера» или «композиция постановки танца» является одним из основных в подготовке данных специалистов.

При 4-х летнем обучении его следует ввести со 2-го полугодия первого курса, четко распределив на предстоящие семь семестров целесообразную последовательность разделов.

При действующих ныне учебных планах вузов культуры и искусства, музыкальных факультетов педагогических университетов, уровень профессионализма выпускников – будущих педагогов-хореографов во многом зависит от опыта и мастерства преподавателей, их способностей готовить специалистов в сжатые сроки.

Следует отметить что, в целом профессия педагога-хореографа требует от обучающихся значимых качеств личности – любви к детям, избранной специальности, воли, оптимизма, эмоциональности, чтобы качественно и эффективно решать в будущей предстоящей деятельности, поставленные перед ним задачи.

Литература:

1. Белый А., Символизм как миропонимание М. 1994 г. – 47 с.
2. Бурцева Г.В., Управление развитием творческого мышления студентов-хореографов, Дис. к.п.н. 2002 г. – 32 с.
3. Гусев В.П. Методика преподавания народно-сценического танца. .2003
4. Захаров Р. Сочинение танца. М. 1983 .
5. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах, М.: Искусство 1965 . – 375 с.
6. Эльяш Н. Образы танца М. 1970 г.

Кожебаев Д., Сагат П., Хусаинова Г.А.
член-корр. МАНПО, PhD, кандидат педагогических наук

ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

Китай – большое, активно развивающееся государство. В формировании общественного сознания и культуры населяющего данное государство народа, огромную роль играет, как и во всём современном мире, вся сфера образования. Музыкальное образование

также является его неотъемлемой частью. Формирование учительских кадров для общеобразовательных школ является основной целью музыкально-педагогического образования Китая. В настоящее время оно находится в стадии реформирования. В связи с этим представление о современном состоянии, достижениях и проблемах музыкально-педагогической образовательной системы Китая, а также изучение и понимание исторических корней её развития является содержательным элементом нашего коллективного исследовательского поиска и легло в основу написания данной статьи.

В древних Китайских источниках "Шуннаме" эпохи Династии "Шунь" говорится, что император был заинтересован в музыкальном воспитании своего сына. Он стремился, чтобы будущий наследник раскрыл свои таланты был воспитанным,прилежным и примерным ребенком. Для чего в императорском дворе обязательно присутствовали музыкальные воспитатели, которые обучали будущего императора через знакомство с песнями, рассказами, эпическими сказаниями и т.д. Что позволило нам сделать вывод о том, что в эпоху Династии "Шунь" музыкальному воспитанию предавалась большое значение на императорском уровне [1].

Как утверждается в императорском источнике "Шуннаме": в то время впервые появляются первые учебные музыкальные заведения. При этом свидетельствуется наличие руководителей данных учебных заведений, музыкальных воспитателей, музыкальных исполнителей, в том числе, организаторов массовых мероприятий (в современном языке это были бы организаторы массовых шоу и представлений) и т.д. Они тоже считались первыми просветителями в области музыкального образования и музыкального воспитания.

В эпоху Династии Жоу, датируемой 236 - 1123 г.г., зародились первые профессиональные музыкальные направления и открывались музыкально-учебные заведения. Преимущественное право обучаться в них имели только сыновья и дочери императорских семей, а также дети знатных и богатых граждан Китая [4].

Первым просветителем эпохи Династии "Шунь" является Жоу Гундань. Он внёс много усилий и труда для развития системы музыкального воспитания в Китае. Он отмечал, что музыка и этика должна изучаться в обязательном порядке, что данные направления будут иметь большой воспитательный потенциал для подрастающего поколения, в том числе, на государственном уровне. Он пропагандировал значение воспитательного процесса, основанного на народных традициях, обрядах, эстетике, живописи, изучаемых во взаимодействии с музыкальным искусством. Музыкально-образовательный про-

цесс должен обязательно осуществляться в сопровождении четырёх видов деятельности: сбора и записи народных песен и других музыкальных произведений;их исполнением;изучением музыкальной теории;созданием и совершенствованием музыкальных инструментов.

Главным педагогическим трудом Жоу Гунданя является «Музыкальная педагогика». Из китайских источников он считается самым редчайшим представителем в области музыкального просвещения. Он много трудился над идеей сделать музыкальное искусство "вечным", он воспитал большое количество музыкантов-исполнителей. Благодаря ему было изучено, охранено и распространено среди народа большое количество музыкальных сочитнений.

В Китае музыкальное искусство издревле является одной из главных тем общения. Через удивительные выразительные возможности музыкального искусства могли между собой общаться императоры, политические деятели страны, национальная интеллегенция [5].

В эпоху Династии "Суй" и "Тань" (907 - 581 г.г.) музыка как вид искусства стало делиться на музыкальные (песенно-танцевательные), художественные и драматические жанры.

Во времена Династии "Тань" впервые стало распространяться обучение педагогов и воспитателей для императорского двора. Появилась практика систематически, каждый год проводить экзаменационные испытания для учителей музыки, которым присваивались высокие, средние и низкие категории, а раз в десять лет учителя сдавали большой экзамен в рамках государственной аттестации, в результате получения которой так же оценивался профессиональный уровень, а если его качество не удовлетворяло комиссию, категорию учителя понижали или отбирали совсем. Экзаменующиеся музыканты-исполнители должны были играть на большом аттестационном экзамене в среднем 50 серьезных произведений. Если же исполнитель не знал нужного количества произведений, то звание "музыкант-исполнитель" также не засчитывалось. Воспитанники музыкальных заведений так же оценивались. Для достижения звания "музыкант-исполнитель" могло уходить до 15 лет музыкальной подготовки. Но были и краткосрочные подготовительные курсы. Это трехлетние, двухлетние и годовые курсы. Если на этих курсах ученики не выполняли план курса, то из области музыкального искусства переводились в другие области искусства [2].

Император Династии «Тань» Тань Шуанзунь был прославлен как выдающийся деятель музыкального искусства. Он слыл мастером-исполнителем, композитором. Его произведение "Весенний луч" до сих пор исполняется китайскими музыкантами. [3]

В эпоху Династии "Сунь", "Юань", "Минь", "Чинь" (907 - 1840 г.г.) музыкальная культура постепенно переместилась из императорского дворца в народ [1].

Начиная со времён Династии "Минь" и "Чинь" система музыкального образования стала активно заниматься массовым воспитанием музыкантов-исполнителей. Из народа стали появляться и выделяться талантливые поэты, писатели, сказители, создаваться исполнительские музыкальные коллективы, тем самым воспитывалось будущее поколение народных творческих дарований Китая.

Как показывает исследователь Лю Цин, изучившая особенности высшего музыкально-педагогического образования в современном Китае, все исследователи внесли неоспоримый вклад в формирование представления о высшем музыкально-педагогическом образовании Китая, вместе с тем, круг актуальных вопросов, связанных с историей музыкально-педагогического образования, его генезисом и периодизацией, изучен слабо. Что вызвало наш интерес к данной проблеме, именно с точки зрения древних исторических сведений [6].

Литература:

1. Су Уи Го. Симфония// "Музыка Ши" научный журнал. 20 том, № 3, 2001
2. Янь Иынлю. Древняя музыкальная история Китая. Пекин: Народная музыка, 1980
3. Жин Уында. Древняя музыкальная история Китая. Пекин: Народная музыка, 1994.
4. Шю Хайлин. Древнее музыкальное образование Китая. Шанхай: Педагогическое образование, 1997.
5. Сун Жинан, Жоу Жучуань. Китайская музыка (краткая история). Шандун: Музыка, 1993
6. Лю Цин. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, Санкт-Петербург, 2009

Кобозева И. С.,
академик Международной академии наук
педагогического образования, доктор педагогических наук,
Мордовский педагогический институт

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В МОРДОВИИ В 50-е ГОДЫ XX СТОЛЕТИЯ

Историко-педагогическое рассмотрение развития отечественного музыкального искусства и образования, показывает, что оно

осуществлялось в 50-е годы XX столетия, будучи обеспеченными совокупностью аксиологических оснований государства.

Музыкальное искусство и образование, развиваемые в различных республиках, регионах, культурных условиях, разными этносами, отразили, определенную общность их идейных и педагогических традиций.

Сказанное относится и к Мордовии, в которой немалый потенциал музыкально-творческой и музыкально-образовательной эволюции начал реализовывать после 1917 года. Для республики 20-х – 40-х годов XX столетия вопрос о музыкальном образовании, его содержании, демократизации и народности являл собой одну из важных национально-культурных задач в развитии данной стороны духовной жизни. При этом выделялись два основных направления. С одной стороны, признание за музыкальным образованием факта влияния на процессы личностного музыкально-культурного развития, а с другой – как сугубо культурной национальной ценности в ее общечеловеческой значимости.

Однако к середине XX столетия Мордовия еще не выдвинула солидную композиторскую школу, и в 50-е годы формировалось творчество основоположников профессионального музыкального искусства республики – Леонтия Петровича Кирюкова (1895-1965 гг.) и Леонида Ивановича Воинова (1898-1967 гг.).

Арсенал сочинений Л. П. Кирюкова, познавшего основы профессионального мастерства в Московской консерватории под руководством А. В. Александрова, В. А.Белого, И. В. Способина.

Искусство Л. П. Кирюкова отличалось достаточно конкретным характером: им были созданы к 50-м годам опера "Несмеян и Ламзурь" (1944 г.); музыка к театральным пьесам "Литова" (1943 г.), "Норов ава" ("Мать плодородия", 1944 г.), "Мордовская свадьба" (1946 г.); кантата "30-летие Октября" (1948 г.), "Торжественная ода в честь 20-летия Мордовии" (1950 г.); скрипичный концерт (1950 г.); многочисленные обработки народных песен и хоровые сочинения.

Такую же направленность имело и творчество Л. И. Воинова, длительное время общавшегося с пианистом и композитором А. Б. Гольденвейзером, с виртуозом - балалаечником В. С. Трояновским. Среди его сочинений: кантата для хора, солистов и оркестра "Край родной" (1957 г.); увертюра "35 лет Октября" (1952 г.) и "Мордовская рапсодия" (1953 г.) для оркестра народных инструментов; первый (1945 г) и второй (1951 г.) концерты для балалайки с оркестром.

Большим достоинством личностей Л.П. Кирюкова и Л.И. Воинова, достоинством, сыгравшим немаловажную роль в педагогической

деятельности, явилась необычайная четкость их национально-культурных идеалов, которые у того и другого составили основу своего служения музыкальному искусству и образованию. Глубокая вера и незыблемая убежденность выражались в той горячности энтузиастов, с какой Л. П. Кирюков и Л. И. Воинов их проповедовали.

Ученик просветителя, ученого и педагога Макара Евсевьевича Евсевьева (1864 – 1931), последователь его передовых демократических взглядов, Л. П. Кирюков в национальной культуре видел средство познания жизни и окружающей человека действительности [4].

Л. П. Кирюкова всегда заботила постановка музыкального образования в Мордовии [1]. Он неоднократно высказывал мысли о воспитании национальной творческой интеллигенции; о создании теоретико-композиторского отделения в музыкальном училище [2].

В 50-е годы Л. П. Кирюков возглавил Объединение композиторов республики – творческую лабораторию, где формировалось большинство самодеятельных авторов, где закладывались основы их музыкального мастерства, рос и расширялся музыкальный кругозор будущих деятелей национальной музыкальной культуры.

Педагогическая деятельность Л. И. Воинова теснейшим образом связывалась с задачами творческими и исполнительскими в Темниковском оркестре народных инструментов: она отражала художественные искания композитора и дирижера [5].

Ряд черт, присущих Н. И. Бояркину, Н. И. Ворониной, А. И. Макаровой, Л. П. Юшковой, П. В. Криворотову и многим другим деятелям национальной музыкальной культуры, образования, является продолжением и дальнейшим развитием основных принципов, художественных устремлений и педагогических традиций, созданных основоположниками национального профессионального музыкального искусства Мордовии.

Музыкальное искусство и образование Мордовии в 50-е годы XX столетия стремилось последовательно придерживаться решения тех задач, идеи которых сформировались в предвоенные годы [6, 183].

Наряду с этим особое значение приобрел уровень развития национальных композиторских школ, поскольку именно в них находила проявление общенациональная ориентация музыкального искусства, реализующаяся в содержании музыкального образования. В последующем это стало одним из центральных сюжетов отечественной истории музыки. Т.Н. Хренников, выражая общенациональный дух советской музыки, в унисон со многими своими современниками, такими как Д. Б. Кабалевский, С.С. Прокофьев, Г.В. Свиридов и другие, писал:

«Верно говорят некоторые мои русские коллеги: если бы не было Хачатуряна, Караева, Мшвелидзе – я сегодня писал бы иначе" [7, 4-5].

Вне всякого сомнения, взаимосвязь общечеловеческих и национальных ценностей явилась практическим путем не только развития музыкального искусства и образования Мордовии в 50-е годы XX столетия, но и культуротворения, то есть создания музыкально-культурного сообщества народов страны, объединенного единой творчески-эстетической и духовной направленностью.

Литература:

1. ЦГА РМ Ф.Р.-1122, оп.2, д.156, лл.79-81.
2. ЦГА РМ Ф.Р.-1122, оп.1, д.349, лл.47-48.
3. ЦГА РМ Ф.Р.-1122, оп.1, д.224, лл.12-13.
4. Бояркин, Н. И. Л. П. Кирюков и его основополагающая роль в зарождении и развитии мордовской профессиональной музыки [Текст] / Николай Бояркин // Становление мордовской профессиональной музыки. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – С.52-78.
5. Бояркин, Н. И. Мордовский мелос и творчество Л. И. Воинова [Текст]/Николай Бояркин // Становление мордовской профессиональной музыки. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – С.78-93.
6. Луначарский А. В. Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая [Текст] / Анатолий Луначарский // Собрание сочинений в восьми томах. – М.: Худож. лит., 1967. – Т.7. – С.183-198.
7. Хренников Т. Н. По ленинскому пути [Текст] / Тихон Хренников // М.: Советская музыка, 1973. – № 2. – С.2-6.

Ковалев Д.А.
кандидат педагогических наук

СОДЕРЖАНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Содержание основ музыкального образования связано с ценностными ориентирами учащихся и предполагает со стороны педагога умелый подбор методов и психологических приемов, которые должны не только соответствовать программным требованиям, индивидуальным способностям ученика, но и обладать художественными достоинствами, быть глубокими по содержанию.

Под руководством педагога учащиеся знакомятся с лучшими образцами народного творчества, произведениями современных

авторов и шедеврами мирового музыкального исполнительского искусства; совместно с учителем они посещают концерты, принимают участие в конкурсах и фестивалях. Это позволяет подрастающему поколению научиться ориентироваться в музыкальном мире.

Под понятием «метод» в педагогике, по традиции, принято понимать упорядоченный способ деятельности для достижения учебно-воспитательных целей. Метод характеризуется тремя признаками: направленностью обучения (цель), способом усвоения (последовательность действий), характером взаимодействия субъектов (преподавание и учение). При этом способы учебной деятельности учителя и учащихся тесно связаны между собой и находятся во взаимодействии. В отдельные периоды развития музыкальной педагогики на первом плане оказывалось обоснование метода как последовательности действий учителя- по овладению учащимися учебным материалом. Современная система образования в Казахстане ставит задачи, основанные на организации совместной деятельности педагога и учащихся, при которой активность субъектов образовательного процесса становится главным и определяющим фактором методической оснащенности [1, 65].

Программа и методика в их диалектической, взаимодействующей и постоянно развивающейся связи образуют единую педагогическую концепцию. Эта связь не единственное, но обязательное условие успешного ведения занятий по любому школьному предмету.

Существуют различные подходы к классификации методов. В педагогике одной из наиболее распространенных является классификация методов по источнику получения знаний: словесные методы, когда источником знаний является устное или печатное слово; наглядные методы, когда источник знаний – наблюдаемые предметы, явления, наглядные пособия; практические методы, когда учащиеся получают знания и вырабатывают умения, выполняя практические действия.

Объяснение музыки должно нести в себе что-то поэтическое, что приближало бы слово к музыке. При восприятии музыки, слово не может исчерпать смысловую многозначность художественного образа. Оно дает лишь направление, в котором развивается творческое воображение ребенка [3, 63].

Способы по преодолению восприятия младшими школьниками классической музыки можно обозначить следующими связями: диалектические связи – многосторонние дидактические связи, в которые включается музыка и дети и связи последовательные, ретроспективные а перспективные, связи контрастные, связи различных музыкальных

произведений между собой, связи музыки о детским опытом. В широком и насыщенном виде, выстраиваясь в целостную систему, они оказываются связями, в которые вступает юный слушатель в обычной, педагогически не организованной ситуации восприятия искусства.

Обращение к музыкальной классике, к лучшему, что создано выдающимися представителями мировой музыкальной культуры, - принципиальная установка программы. Языком педагогики это изучит: воспитать жизненную позицию школьников в мире музыки. В этой эмоциональной атмосфере слагаются детские взгляды, позиции дерзость смыкается с творчеством, формируются социальные связи.

Традиционная методика опиралась на психологические представления, согласно которым музыкальный слух и музыкальное восприятие отождествлялись со звуковой ориентировкой [2, 125].

В этой связи в современной системе школьного образования в Казахстане появились новые по содержанию программы по Музыке для общеобразовательных школ.

Целью новых программ явилось музыкально-эстетическое воспитание учащихся средствами традиционной художественной культуры своего народа.

При этом педагог оценивает развитие школьника, руководствуясь не усредненной меркой "хороший – плохой ученик", а с учетом индивидуального продвижения школьника, имея в виду его исходный уровень. Главное, чтобы не погасить у ребенка активности, уверенности в себе, стремления глубже и многосторонней познать музыкальное искусство [5, 55].

Участие в хоре создает возможность весьма быстрого роста музыкального сознания и восприимчивости, так как личное участие в воспроизведении развивает эти свойства, почувствовав себя «творцом или «соучастником-носителем» чьих-либо творческих замыслов [6, 203].

В равной степени та же закономерность действует и при восприятии инструментальной музыки детьми. Наиболее эффективно восприятие в том случае, если включается активность не только слуховая, но и зрительная, и моторно-двигательная. В связи с этим, среди действий, с помощью которых ребенок может отразить воспринимаемую музыку, особое место занимает вокализация, а также пластическое интонирование, нотная, графическая запись. Все это помогает пережить музыку, точнее понять замысел композитора, тверже и быстрее ее запомнить.

Один из наиболее нетрадиционных, творческих вопросов педагогики музыкального обучения - вопрос о том, как можно достичь реализации воспитательной задачи программы в конкретной ситуации урока.

Первая ступень музыкально-педагогического воздействия – связана с эмоциональным раскрытием (радость, удивление, восхищение) личности ребенка, с вовлечением не только перцептивных, но и интеллектуальных способностей, жизненного опыта и мотивов личности в процесс музыкальных занятий. Вторая ступень музыкально-педагогического воздействия, служит развертыванию этого "возбужденного интереса" в процесс [6, 39].

Важная роль принадлежит двум факторам: новизне и устойчивой значимости факторов внешнего воздействия. Первое обычно требует от учителя предварительных установок - оригинальных приемов, средств и способов эмоционального введения в урок, своего рода. Второе - связано с новой формой актуализации жизненного и музыкального опыта школьников, подкрепления их уверенности и стремления к музыкальному развитию. Существенное значение имеет второй фактор, поскольку он определяет устойчивость и последовательную преемственность развития школьников в любых ситуациях музыкального обучения, а также и вне музыкальных занятий.

Рассмотрения вопросов, составляющих содержания психологических основ музыкального обучения младших школьников, отметим, что круг этих вопросов вращается вокруг процесса музыкального обучения: музыка - учитель - учащийся, учитель является глубоко заинтересованным посредником творческого взаимодействия школьников с музыкальным искусством.

Литература:

1. Абдулин Э.Б. Музыка в начальных классах. М., 1985г. С. 65

2. Теплов Б.М.. Психология музыкальных способностей М., 1947г. С. 123

3. Дополнительное образование детей: Учеб. пособие для студ. высш. учебн. заведений./ Под ред. О.Е. Лебедева. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003.С.63

4. Из истории музыкального воспитания. Составитель Апраксина О.А. Москва Просвещение 1990 г.- С.28

5. Порфирьева А.Л. Музыкальная классика и современность. М., 2002г.С.55

6. Школяр И.В. Музыкальное образование детей. М.: 2001г.

Кунекова Т.М.

ОТ ЧИТАЮЩЕГО УЧЕНИКА К ЧИТАЮЩЕЙ СТРАНЕ

Отвечая на вызовы сегодняшнего дня – век информационных технологий – необходимость формирования информационной культуры человека становится одним из важнейших аспектов развития личности и общества в целом. Базовым навыком, входящим в эту культуру, является навык чтения и понимания текста (художественного, научного).

Новые информационные технологии все глубже поникают в нашу жизнь. Школьники наиболее подвержены их влиянию. В этой связи родители, педагоги, библиотекари выражают тревогу по поводу того, что печать проигрывает в соревновании за читательское внимание экрану - телевизионному или компьютерному. Увеличение числа телевизионных каналов, развитие кабельного телевидения и новых возможностей, которые представляют видеотехника и компьютеры, приводит к тому, что «экранная культура» все сильнее влияет на чтение детей и подростков.

И эта проблема остро стоит не только в Казахстане. Молодые россияне предпочитают книге Интернет, телевизор и компьютерные игры. Современная молодежь хочет получать информацию визуально, легким и увлекательным способом.Активное чтение постоянно теряет свою популярность, что негативно отражается на абстрактном мышлении подростков, их способности понимать прочитанное и размышлять над его смыслом.

Кризис чтения – явление глобальное. В той или иной — а порой и в гораздо большей — степени он коснулся и развитых западных стран. Но там повсеместно общественность и государство давно забили тревогу и приняли серьезные меры для решения проблемы. В официальную лексику многих стран вошло понятие «политика в области чтения».

Во Франции она стала приоритетной задачей министерства культуры. А в США в 1985 году была принята государственная программа. В ней недвусмысленно сказано, что «для сохранения и развития американской демократии необходимо срочно превратить Америку в нацию читателей». Для реализации программы был создан Центр книги с местными филиалами в штатах. В Германии аналогичную задачу решает Немецкий фонд чтения. Правительство Великобритании в конце 90-х годов приняло широкомасштабную национальную стратегию в области грамотности.

В Казахстане активную деятельность ведет Казахстанская Ассоциация по Чтению. КазАЧ (Казахстанская Ассоциация по

Чтению) официально зарегистрировалась как филиал Международной Ассоциации по Чтению в 2002 году. Международная Ассоциация по Чтению что имеет продолжительную почти шестидесятилетнюю историю, она многочисленна – объединяет более 350000 педагогов из 90 стран мира.

В настоящее время в Республике Казахстан ведут активную деятельность четырнадцать региональных Общественных Объединений "Развитие Критического Мышления через Чтение и Письмо", которые являются учредителями Ассоциации "Казахстанская Ассоциация по Чтению".

Целями деятельности Ассоциации являются – улучшение качества обучения на всех уровнях, развитие осознания значимости критического мышления и постоянного самообучения среди учителей, а также проведение семинаров и консультаций с привлечением международных специалистов и улучшение квалификации учителей, профессоров и методистов всех областей Казахстана. Ассоциация способствует профессиональному развитию учителей-членов ОО через Конференции, журналы и семинары.

КазАЧ издает ежеквартальный журнал «Голос и Видение». Профессиональный журнал предназначен учителям, преподавателям, методистам и тем, кто заинтересован в развитии критического мышления, совместного поиска и изменения отношений в ученической среде.

Для нас, казахстанцев, должен быть интересен опыт зарубежных стран в продвижении культа чтения.

Так в 2012 г. в Австралии проводился Национальный год чтения, в котором приняли участие публичные библиотеки, правительство, группы местной общественности, СМИ, коммерческие организации-партнеры и широкие слои населения [1].

Сегодня в Казахстане необходима реализация такой Программы по чтению, которая поможет существенным образом изменить и в обществе, и в государственных структурах отношение к книжной, читательской культуре.

Реализация такой политики приведет к повышению интеллектуального потенциала нации, станет важным инструментом сохранения и развития культуры Казахстана, поддержания и приумножения богатства казахского языка, что будет способствовать решению жизненно важных проблем, достижению стратегических целей развития страны.

Литература:

1. http://chtenie 21.ru/publications/7340
2. http://www.mcbs.ru/chtenie/

Kurochkina Tatiana

DEVELOPMENT OF MUSICAL THINKING OF STUDENTS IN THE CLASS PIANO CHILDREN'S MUSIC SCHOOL

Курочкина Т.В.
преподаватель фортепиано
Детская музыкальная школа, г. Есиль

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

В музыкальном образовании одно из наиболее важных мест занимает обучение игре на фортепиано.

Проблема нахождения, обоснования и внедрения в процесс обучения действенных приемов, форм и методов, приносящих максимальный эффект развития музыкального мышления учащихся в настоящее время является особенно актуальной.

Музыкальное мышление является специфической психической функцией, с помощью которой учащийся взаимодействует с художественно-звуковой реальностью музыкального искусства. В музыковедении музыкальное мышление рассматривается как продуктивное творческое мышление, отражающее различные виды человеческой деятельности: от отражения, восприятия к созданию и общению. Основоположником теории музыкального мышления был Б.В. Асафьев [2]. Вслед за интонационной теорией Б.В. Асафьева об основных закономерностях музыкального мышления как социального феномена говорит музыковед А.Н. Сохор, подчеркивая, что музыкальное мышление развивается в процессе музыкальной деятельности [4]. М.Г. Арановский рассматривает музыкальное мышление как вид коммуникативной деятельности, уточняя, что посредством музыкального языка осуществляется передача информации [1]. В.В. Медушевский в своих трудах раскрыл сущность музыкального мышления – это формирование духовного мира человека, воспитание его чувств [3].

В настоящее время современные школьники активно используют информационные технологии: персональный компьютер, ресурсы интернета, электронные игры. В этой связи в обучении в ДМШ необходимо использовать инновационные методы работы. Детское воображение проявляется и формируется ярче всего в игре, в творчестве и восприятии музыки. Именно восприятие музыки активизирует творческую деятельность учащихся, так как в процессе восприятия школьник производит различные логические операции: сравнивает, объединяет, обобщает.

Опираясь на инновационные технологии, в данном случае - мультимедийный проектор, восприятие музыки проходит в новом аспекте.

Мультимедиа - технология взаимодействия звука, видео, графики, текста, управления интерактивного программного обеспечения с использованием современных технических и программных средств. Видеоряд позволяет воплотить в новой форме - музыкальном клипе, презентации - дополнительные впечатления, которые несет в себе музыкальное произведение.

На раннем этапе обучения мало послушать музыку, нужно уметь представить, осознать услышанное. Так как у начинающих пианистов еще нет навыков словесно передавать мысли, характеризовать услышанное, целесообразно использовать наглядность. Встречи с героями музыкальных произведений можно преподнести в форме прогулки по сказкам.

В рамках школьного проекта «Музыка для детей» было проведено мероприятие «П.Чайковский «Детский альбом», где в яркой, красочной и доступной форме было рассказано обо всех произведениях этого музыкального цикла.

Одной из первых прослушивалась пьеса из «Детского альбома» П.И.Чайковского - «Баба Яга», затем следовал просмотр фрагмента из мультфильма с таким же названием. Сравнительный анализ разных произведений с одинаковым названием позволяет учащимся услышать своеобразные краски в музыке, различать смену настроений, мыслить и грамотно излагать свои идеи, эмоционально отзываться и т.д.

Используя современную техническую аппаратуру, появляется возможность раскрыть учащимся любую тему, например: дать детям представления о первичных жанрах музыки (песня, танец, марш) и их характерные особенности.

- песня имеет разный характер – то напевная и протяжная, то задорная и веселая. Используя исследовательский метод работы, учим учащихся сравнивать песни разные по характеру и содержанию, находить общее и различие между жанрами народного фольклора;

На занятиях расширяется представление о том, что песня, танец и марш в контексте инструментальной музыки преобразовываются в музыку песенную, танцевальную и маршевую. Нахождение в каждом музыкальном произведении характерных черт песни, танца и марша – одна из задач музыкального занятия.

Пользуясь интернет-ресурсами, можно найти большое количество иллюстраций и видео маршей и танцев разных эпох и народов, посмотреть костюмы, обсудить стиль.

Пение – один из видов исполнительской деятельности, способствующее развитию певческой культуры, интонированию, развитию слуха, ритма, эмоциональной отзывчивости.

Учащиеся с удовольствием играют в шумовом оркестре. Здесь используется как самостоятельный репертуар, так и симбиоз с песней или с фортепианными пьесами, зачастую происходит инсценирование песен.

Сегодня нельзя не учитывать большой интерес молодежи и музыкальной общественности к цифровым электронным музыкальным инструментам, ставшими доступными в последнее время. Эти инструменты обладают огромным выразительным потенциалом, развивающим композиторские, исполнительские, звукорежиссерские способности учащихся.

Начиная с подготовительного класса, на уроках специальности полезно привлекать ребят к игре на синтезаторе. Учащиеся знакомятся с понятиями «тембр», «мелодия», «аккомпанемент», «аранжировка», а также получают сведения по технике безопасности. В репертуаре учащихся в подготовительных классов - те же пьесы, которые определены в программе. Мы вместе подбираем тембр и стиль.

Использование цифрового фортепиано для пианистов предпочтительнее синтезатора. Многотембровость, автоаккомпанемент, регистрационная память (для фиксации настроек и их оперативного извлечения); обработка и синтез звука (для создания акустической атмосферы и продуцирования звукового материала самим пользователем); секвенсер (для создания фонограмм); готовые сонги-минусовки (для музицирования под фонограмму), выход на внешние носители – SD-card-дискета; MIDI, USB, AUDIO – порты (для коммутации с внешними устройствами) - все это становится незаменимым помощником при подготовке к урокам сольфеджио, развивает тембровый слух, позволяет освоить множество музыкальных стилей и направлений, в том числе принадлежащих к массовой культуре, раскрывает творческий потенциал детей.

Игра в ансамбле вызывает живой интерес у учащихся, активизирует их внимание, организует исполнительскую волю, повышает чувство ответственности за ансамбль.

Ребята старших классов объединяются в ансамбли с разным составом инструментов. Например: синтезатор + фортепиано, 2 электропиано+ синтезатор. Синтезатор + аккордеон, минусовая фонограмма + синтезатор и т.д. Репертуар разнообразный: классика, джаз, современная популярная музыка, песни.

Суть творчества заключается не в накоплении знаний, умений, навыков, а в умении учащегося открывать новые идеи, мысли, создавать музыкальные образы, делать оригинальные выводы. Обучить творческому акту нельзя, но это не значит, что учитель не может содействовать его развитию.

Таким образом, музыкальное мышление – показатель развития личности в целом. Ее целенаправленное формирование открывает широкие возможности для раскрытия творческих способностей и развития духовной культуры учащихся.

Литература

1. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г. Арановского. - М, 1974.

2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

3. Медушевский В.В. Музыкальное мышление и логос жизни. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сборник статей / Отв. ред. И.Г. Ляшенко. Киев, 1989.

4. Сохор А.Н. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г.Арановского. - М., 1974.

Ломов С. П.
Действ. член (академик) Российской академии образования,
Действ.член (академик) Российской академии художеств,
Академик-секретарь РАО, Зав. кафедрой живописи МПГУ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ИСКУССТВО В ГЛОБАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сегодня все мировое сообщество вступило в новую эпоху своего развития. Это случилось стремительно и незаметно.

Мы, все вместе и каждый отдельно, стали другими и продолжаем неудержимо меняться, не замечая этого изменения. Мы не успеваем объяснить этот быстро меняющийся мир и пытаемся понять его через экраныТВ, мобильных телефонов, пытаемся не запутаться в сетях Интернета и всякого рода информационных технологиях.

Позади эпоха индустриализации и атомный век, впереди век информационных технологий – инструмент глобализации.

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.

Более полувека назад философская категория Вернадского о ноосфере воспринималась как фантазия. Сегодня она воплотилась в ощутимую технологическую реальность. Человечество изменилось. Индивидуальное сознание, инстинктивно защищаясь от всего нового, сберегая интеллектуальные силы для решения насущных, неотложных повседневных проблем, считает эти изменения фантазией, миражом, а в лучшем случае –ересью.

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.

Общество ищет решения этой проблемы. И к слову сказать, это решение лежит на поверхности. Еще великий Достоевский сказал: «Красота спасет мир». В этом-то и заключается вся суть решений.

Творчество – вот ключевое слово эпохи информационных технологий. Именно благодаря ему труд из библейского проклятия все в большей степени превращается в развлечение. «Разумно трудящийся» человек все в большей степени становится, по опережающемуся выражению братьев Стругацких, «человеком играющим».

Собственно говоря, развлекаясь, деятельностно играя в структурно обусловленном мире человек, да и само человечество – развивается, эволюционирует. Информационные технологии оказывают прямое воздействие не только на сознание, но и на подсознание человека – открывая для него новое направление своей эволюции, формируя новую ментальность личности.

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.

В заключение имеет смысл обозначить важнейшие этапы эволюции образования и искусства в глобальном мире.

- Формирование нового коллективного сознания в мировом образовательном пространстве, сознания способного изменить адекватность и эффективность человечества и существенно расширить границы его непосредственного взаимодействия с окружающим миром.

- Интеграция эволюции сознания с отдельно взятых индивидов на их коллективы, включающие не только отдельно взятые образовательные и культуросообразные организации, но и целые общества.

- Качественное повышение значения культуры, в том числе (и в первую очередь) национальной, как фундаментальной основы формирующихся новых производительных сил, непосредственно связанных с общественным и личным сознанием.

- Известно, что 95% информации о внешнем мире обеспечивает человеку зрение. Его значение исключительно велико, ибо именно оно оказывает прямое воздействие на подсознание. И именно эта область не исследована и не нашла своего применения в образовательном пространстве многих стран.

Принципиальное изменение 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». Поэтому не случайно В.И.Ленин обозначил один из главных лозунгов, лозунг «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

На практике это означает начало – восприятия слова, связанного с логикой как с преобладающим типом мышления, - перехода к восприятию целостных образов, связанного с непосредственным воздействием на чувства. Задача информационных технологий такое восприятие существовало в искусстве в виде случайных творческих озарениях.

Сегодня в России намечен путь вхождения в международное образовательное пространство, намечены ориентиры развития культуры и искусства. Мы пытаемся встроиться в технологическую архитектуру победителей с одной единственной стратегической целью: при первой возможности «выпрыгнуть» из нее и выстроить собственный технологический храм на «селиконовой» долине у Сколковского шоссе под Москвой.

Литература

1.Ломов С.П. Дидактика художественного образования.– М.:Педакадемия, 2011

Мылтыкбаева М.Ш.

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН (МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА)

Межпредметные связи – важный дидактический принцип, реализующийся в самых разных педагогических системах. Они являются важным условием и результатом комплексного подхода в

обучении. В учебный процесс активно внедряются формы обучения, способствующие практической реализации принципа межпредметных связей, разрабатываются новые подходы к процессу обучения.

В процессе познания действительности все возрастающую роль играет *математика.* Сегодня нет такой области знаний, где в той или иной степени не использовались бы математические понятия и методы. Одной из таких перспективных областей для образовательных целей служит музыка.

Раздумывая об искусстве и науке, об их взаимных связях и противоречиях, Г. Нейгауз пришел к выводу, что математика и музыка находятся на крайних полюсах человеческого духа, что этими двумя антиподами ограничивается и определяется вся творческая духовная деятельность человека и, что между ними размещается все, что человечество создало в области науки и искусства.

Взаимоотношения математики и музыки всегда были предметом обсуждения ведущих теоретиков, композиторов. Вся история музыки свидетельствует о том или ином математическом начале в музыке.

Настоящий возврат к математическому способу творчества и в целом композиторскому мышлению демонстрирует XX век. Математическое начало отчётливо проявляется, например, в серийной музыке представителей нововенской школы (А. Шёнберг, А. Веберн). Современные композиторы С. Губайдулина, Э. Денисов, К. Штокхаузен использовали при написании музыки такие математические закономерности как ряд Эратосфена (простые числа, делящиеся на единицу и на самих себя), числа Фиббоначи (ряд чисел, каждое последующее является суммой двух предыдущих), арифметическую и геометрическую прогрессии.

В музыкально-теоретических дисциплинах, таких как «Теория музыки», «Гармония», «Полифония», «Анализ музыкальных произведений» ярко прослеживается взаимосвязь музыки и математики. Музыкально-теоретические дисциплины связаны с математикой не только отдельными математическими понятиями (число, симметрия, золотое сечение, счёт и др.), но и педагогическими методами и приёмами (применение схем, графиков, формул и т.д.).

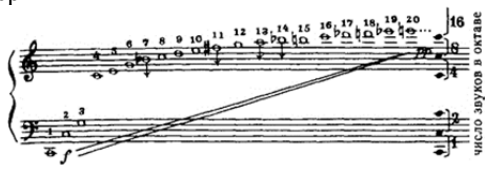
На разных уровнях обучения музыкантов в дисциплинах музыкально-теоретического цикла при изучении различных тем обучающиеся имеют возможность проследить взаимосвязи между музыкой и математикой.

Понятия *«Консонанс и диссонанс»* в теории музыки зачастую объясняется преподавателем без объяснения природы их образования, имеющей тесную связь с математическими *закономерностями*.

Один из первичных объектов теории и гармонии - *музыкальный интервал.* При исследовании природных свойств интервалов, связанном с точной характеристикой их качественного своеобразия и их выразительности, используются *числа,* числовые показатели интервалов (в числах колебаний — 1:2 — октава, 2:3 — квинта, 3:4 — кварта, 4:5 — натуральная большая терция, 5:6 — малая терция и т. д.).

Звучащее тело издает спектр интервалов, числовая упорядоченность которых позволяет всем им сливаться в единый музыкальный звук, как бы содержащий в себе ядро всей музыкальной гармонии. Этот спектр называется натуральным звукорядом (чем подчеркивается природный характер музыкальной гармонии) (пример 1).

Пример 1



Важный вопрос в теории музыки - становление *музыкального строя*, в истории которого большую роль сыграл пифагоров строй (математическое выражение интервальных коэффициентов).

Строй натурального мажора объясняется с точки зрения *пифагорова строя*:

$$1 \quad \frac{9}{8} \quad \frac{81}{64} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{243}{128} \quad 2$$

до ре ми фа соль ля си до

$$\frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{256}{243} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{256}{243}$$

Цифры внизу обозначают интервальные коэффициенты соседних ступеней гаммы; (9/8 есть тон, а 256/243- полутон). Основные консонансные интервалы в пределах октавы - квинта и кварта - являются соответственно средним арифметическим и средним гармоническим частот основного тона и октавы. Кроме того, октава, квинта, кварта и тон образуют геометрическую пропорцию: октава / квинта = кварта / тон.

Таким образом, музыкальная гамма разделена на пропорциональные части: она буквально пронизана пропорциями, а пропорциональность, как известно, является одним из объективных критериев красоты.

Пифагоров строй впоследствии сменился «чистым строем». Его рождение связывают с именем выдающегося итальянского композитора и музыкального теоретика Джозеффе Царлино (1517-1590). Чистый строй способствовал формированию мажорного и минорного ладов, развитию музыкальной гармонии.

Выдающейся заслугой Царлино было не только выявление консонантности большой терции (5/4), но и построение «совершенной гармонии» - объединение большой терции и квинты в гармоническое трезвучие. Это был первый в истории музыки аккорд, а само трезвучие является основой всего гармонического языка музыки. Также Царлино обнаружил, что если отложить те же большую терцию и квинту вниз от основного тона, то окраска звучания аккорда существенно изменится.

Так был открыт закон, известный сегодня каждому юному музыканту: смена большой терции на малую переводит мажорное трезвучие в минорное.

Следующий этап развития - равномерно-темперированный строй, при котором каждая октава делится на набор одинаковых ступеней. Чаще всего деление происходит на двенадцать ступеней, отстоящих друг от друга на расстоянии хроматического полутона ($1 : \sqrt[12]{2}$). Такой строй господствует в западной музыке с XIX века. Исторически предшествующий натуральный строй имел ряд недостатков — прежде всего, позволял транспонировать и модулировать без возникновения существенных диссонансов только в ограниченное количество тональностей. Одним из теоретиков и пропагандистов такого строя был немецкий композитор и органист Андреас Веркмейстер.

Принцип золотого сечения – высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей в искусстве, науке, технике и природе.

Золотое сечение в музыке - обнаруживающаяся во многих музыкальных произведениях связь важных особенностей построения целого или его частей с т.н. золотым сечением.

Развивая и уточняя высказанные Э. Розеновым положения, Л. Мазель установил, что деление в отношении золотого сечения является признаком устойчивости, внутренней завершённости мелодии. Л. Мазель ввёл понятие «золотое сечение» в курс анализа музыкальных произведений; и постепенно оно прочно вошло в обиход музыкознания.

Изучая мелодии Л. Бетховена, Ф. Шопена, А. Скрябина музыковед Л. Мазель установил, что во многих из них вершина, или высшая точка, приходится на сильную долю шестого такта или на последнюю мелкую долю пятого такта, т.е. находится в точке золотого сечения.

Наиболее обширное исследование проявлений золотого сечения в музыке было предпринято Л. Сабанеевым. Им было изучено две тысячи произведений различных композиторов. Наиболее детально им были изучены этюды Шопена. В них он обнаружил 154 золотых сечения; всего в трех этюдах золотое сечение отсутствовало.

Композиторы нововенской школы в своих композициях также придерживались строгих правил. А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, Г. Эйслер, Т. Адорно и др. пользовались специально разработанными атональными техниками, связанными с концепциями сериальности, серийности, додекафонии и пуантилизма.

Сходными методами стали пользоваться и композиторы-сериалисты К. Штокхаузен и П. Булез, которые присвоили числовые обозначения всем параметрам музыки и сочиняли, совершая математические манипуляции с числами.

Интересно отметить, что не все композиторы стремились к тотальной упорядоченности музыкального материала. Как и любое другое явление, после расцвета математизированную музыку постиг кризис. Характерно в этом отношении появление т.н. «интуитивной музыки» (К. Штокхгаузен), где партитуры могли состоять из словесного описания. Другое направление в музыке XX века связано с поисками новых звучаний, имеющих происхождение от принципов случайности, импровизационности, свойственных восточной музыке.

Таким образом, в области взаимосвязей музыки и математики можно обнаружить интересные подходы в изучении музыкально-теоретических дисциплин. Инновации в этой области уже достаточно известны на Западе. В США, к примеру, издано несколько учебников по музыке и математике как интегрированному предмету.

Изучение этих взаимосвязей происходит и в образовательном процессе учебных заведений Казахстана. Так, в рамках проекта «Музыка и математика» (начало – июнь 2001 г.) в колледже Жании Аубакировой состоялись встречи с учеными США - профессором Иллинойского университета с Дейвом Русиным, математиком, преподавателем интегрированного предмета «Музыка и математика», а также с известным американским ученым и музыкантом Скоттом Биллос (семинар на тему: «Музыка и математика: познание и мастерство» состоялся в феврале 2003 года).

Существуют большие возможности внедрения в дисциплины музыкально-теоретического цикла междисциплинарных занятий в разных формах. При этом формы проведения могут быть самыми различными: от интегрированного урока для изучения одной из тем курса до семинаров, мастер-классов и конференций и т.д.

Литература:

1. Волошинов А. Математика и искусство - Москва, “Просвещение”, 2000
2. Воробьев Н. Числа Фибоначчи – Москва, «Наука», 1992
3. Зверев И.Д., Максимова В.Н. Межпредметные связи в современной школе - М.: Педагогика. - 1981. - 195 с.
4. Мазель Л. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм, "Музыкальное образование", 1930, No 2.
5. Морих И. Творческие задания по музыкально-теоретическим дисциплинам.- СПб., 2011
6. Розенов Э. К. О применении закона "золотого деления" к музыке, "Известия СПб. Общества музыкальных собраний", 1904, вып. июнь - июль - август, с. 1-19;
7. Сабанеев Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения – Москва, «Искусство», 1925
8. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. - 544 с., ил.

Примбаев Ш. И.

ДАЛА ТАБИҒАТЫНЫҢ КӨРКЕМДІК КӨРІНІСІ НЕГІЗІНДЕ СТУДЕНТТЕРДІҢ ЭКОЛОГИЯЛЫҚ ДҮНИЕТАНЫМЫН ДАМЫТУ ЖОЛДАРЫ

Ел Президенті «Қазақстан – 2030» бағдарламасында табиғат жағдайының қиын кезеңде тұрғанын нақты атап өтіп: «...экологиялық нашар ахуал бүгінде адам өлімінің жиырма пайызына себеп болып отыр. Қоршаған ортаны ластаушыларға берік тосқауыл қойылу қажет», - деген болатын. Бұл мәселенің тиімді шешілуі мектепте оқушыларға экологиялық білім мен тәрбие беру арқылы олардың экологиялық мәдениетін қалыптастыру барысында мүмкін болатыны анық.

Қазақстан Республикасының Білім туралы Заңында «...білім беру жүйесі міндеттерінің бірі ретінде белсенді азаматтық ұстанымы бар жеке адамды тәрбиелеу, республиканың қоғамдық-саяси, экономикалық және мәдени өміріне қатысу қажеттігін, жеке адамның өз құқықтары мен міндеттеріне саналы көзқарасын қалыптастыру» атап көрсетілген. Осы тұрғыдан келгенде, жоғары оқу орындарының «Дизайн», «Сәулет», «Көркемсурет» мамандықтарының студенттеріне саналы тәртіп пен сапалы білім беріп, туған жерінің табиғатын

қорғайтын мәдениетті тұлға етіп қалыптастырудағы атқарар рөлі зор екені даусыз.

Қазіргі таңдағы қоғамның саяси, әлеуметтік және экономикалық дамуындағы жаңару үдерістері өткен тарихымыз бен мәдени мұраларымызды қайта қарауды, рухани құндылықтарымызды саралап, оны жоғары оқу орындарының оқу-тәрбие үдерісіне ендіру арқылы студенттердің экологиялық мәдениетін қалыптастыруға қолайлы жағдайлар жасалып отыр. Экологиялық мәдениетті кескіндеме пәні арқылы қалыптастырудың мүмкіндіктері мол.

Егер картинада табиғат бейнеленсе, бейнелеу өнерінің бұл жанры пейзаж деп аталады.

Пейзаж – француз сөзі, ландшафты, табиғатты бейнелеу. Пейзаж дербес жанр ретінде Қытайда, Жапонияда және басқа шығыс елдерінде, сондай-ақ Еуропада дамыған. Пейзаж қайсыбір жерлерді жай ғана айнытпай бейнелей салу емес, онда суретшінің сезімдері мен ойларын берудің үлкен мүмкіндіктері жатыр. Адам өмірімен салыстырып қарағанда табиғат өмірі мәңгілік сияқты болып көрінеді. Пейзаж өнері де әр алуан. Кейбір пейзаждар табиғаттың өмірде бар нақты көрінісін бейнелесе, енді біреулері суретшінің қиялынан туады. Ондай шығармалардың бәрінде де суретшілер табиғаттың мінез-құлқын айнытпай беруге тырысады.

Табиғаттың барша сұлулығын алдыңа жайып салатын суретшіні пейзажист суретші деп атайды.

Пейзаж өзінің пайда болу тарихында бірден дербес жанр болып кете алмады. Тек 16 -17 ғасырларда ғана дербес жанрға айналды. Ол кезде голланд суретшілері салған пейзаждар ерекше даңққа бөленген.

19 ғасырда да тамаша пейзаж туындылары дүниеге келді. Орыс суретшілері А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, И. И. Левитан, А. И. Куинджи шығармаларында бейнеленген табиғат көріністері неткен сұлу, неткен мәнді десеңші.

Табиғатты бейнелеу Қазақстан суретшілері Ә. Қастеев, Ә. Исмайлов, Қ. Қожықов, А. М. Черкасский, Қ. Телжанов, С. Мәмбеев шығармашылығында да үлкен орын алады. Туған табиғатты бейнелей отырып суретшілер оның сұлулығы мен поэзиясын түсіне білуге, ғажайып өлкемізді бұрынғыдан да терең сүйе білуге баулиды.

Сонымен кескіндеме пәні шындықты игерудің және танудың құралы. Өнер шындықты және рухани өсудің басты шарттарының бірі болып табылады.

Оқу тәрбие үдерісінде студенттерге эстетикалық, экологиялық тәрбие беру барысында іскерлік пен икемділікті қалыптастыру көзделеді.

Жеке адамның сыртқы мәдениеті мен ішкі дүниесінің ұштасып жатуы эстетикалық сұлулықтың белгісі А.П.Чеховтың сөзімен айтқанда адамда: келбет, киім, жан дүниесі, ойы бәрі сұлу болу керек.

Эстетика - әдемілік, сұлулық негізі.

Кескіндеме сабағында пейзаждық кесіндеме шығармалары, суреттік шығармаларстуденттердің эстетикалық дүниетанымын байытады. Пейзаждар адамның Отанға деген ыстық ықыласын анық беріп, патриоттыққа тәрбиелейді.

Ә. Қастеев тақырыптық суреттермен қатар табиғат көрінісін бейнелейтін пейзаждар салған. «Тау пейзажы», «Медеу келбеті» картиналары осыларға қосылады.

Қазақ бейнелеу өнерінде суретші Ә.Ысымайлов шығармашылығы көрнекті орын алады. Суретшінің еңбектері индустриалды Қарағанды мен туған жер табиғатының көріністерін бейнелеуге арналды.

Қазақстан бейнелеу өнеріндегі ерекше тұлға Қанапия Темірболатұлы Телжанов. Қ. Телжанов қазақ халқының өмірі мен тұрмысы жайлы замани және тарихи тақырыптағы «Жамал», «Бейбітшілік оттары», «Домбыра әуендері», «Атамекен», «Кокпар», «Тыныштық», «Бүркіт салу», «Қыз қуу» атты шағын поэтикалық көріністер мен монументті еңбектердің, кең тынысты әрі қанық бояулы триптихтардың авторы. Суретші шығармашылығы қазақ бейнелеу өнеріне елеулі бет бұрыс алып келді.

Қазақ бейнелеу өнерінде ерекше орын алатын дара тұлға А.Ғалымбаева. Суретшінің «Жайлау жолы», «Болашақ», «Совхоз», «Шопан қыздары», «Совхоздағы кеш», «Сенімді қарауыл», «Автолавка» шығармалары ауыл еңбеккерлерінің өмірін көрсетеді.

Суретші М. Кенбаевтың ерекше туындыларының бірі – «Асауды ұстау» картинасы. Картина қазақ жігіттерінің батылдығы мен шеберлік өнерінің шексіздігін көрсететін көркем туынды. Көлденеңінен сызылыңқы етіп алынған картина форматы, қазақ даласының кеңдігін, адамдардың болашаққа қарай ұмтылысын символды түрде көрсетеді.

С. Мәмбеевтің шығармашылығындағы негізгі тақырыптар – замандастар өмірі, туған жердің табиғаты және еңбек адамдары. Суретшінің «Сұқбат», «Тауда» деп аталатын картиналары Москвадағы Третьяков галереясында, «Қоныс аудару», «Көктем» шығармалары Москвадағы шығыс халықтары өнерінің музейінде сақтаулы.

Міне, осы секілді көптеген пейзаж картиналарын көшіруде студенттің ішік жан дүниесі байып, өз елінің табиғатын қорғауға деген құштардығы артары сөзсіз. Жоғарыда айтылған суретшілердің картиналарының шынайылығы соншама, бір сәт өзіңізді сол бір қаймағы бұзылмаған, тамылжыған табиғат құшағында тұрғандай

сезінесіз. Сыңсыған ну орман, гүл көмкерген шалғынды алқап, сылдырай аққан тұма бұлақ... бәрі-бәрі де - жаныңа соншалықты жақын көріністер.

1960-шы жылдардың бас кезінде мұндай сұлу табиғаттың қаймағы бұзылмаған еді. Ол жылдары Табиғат-ана келбетіне әлі қаяу түсе қоймаған-ды. Ал суретші кейіпкерлерінің жүздері жарқын, қанағатшыл, тәубашыл кейіпте бейнеленген.

Қазіргі кезде туған табиғатымыз ластанып, адам ағзасына зиян тигізетіндей жағдайда. Табиғатты қорғау - қазіргі кезде өмір сүрушілер ғана емес сондай-ақ, болашақ ұрпақтардың да денсаулығы мен хал-жағдайы дұрыс және өз уақытындағы шешімдерге тәуелді болатын қазіргі кездегі мәселелердің бірі. Сондықтан да әр адам өз деңгейінде туған табиғаттың гүлденуіне атсалысуы қажет.

Әдебиеттер:

1. https://kk.wikipedia.org/wiki
2. "Қазақстан" ұлттық энциклопедиясы, Алматы, "Қазақ энциклопедиясы", 1998 ж. 8-том
3. http://bigox.kz/kazakstan-suretshilerinin-omiri-men-shygarmalarymen-okushylardy-tanystyru-adisteri/

Сагатова А.Ж.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА ДОМБРЕ - ОДИН ИЗ ПУТЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

В современном образовании Казахстана важным является воспитание национального самосознания студентов, понимаемого как идентичность. Вопросы формирования национальной идентичности связаны с рядом факторов. Это связано с глубокими глобальными процессами, происходящими в современном мире, а также с тем, что наступила новая социальная и культурная эпоха, которая характеризуется своими ценностями и нормами.

«Казахстан - священная земля для каждого казаха. Казахстан - отчий дом для казаха на планете. И каждый казах, где бы он ни находился, должен помнить, что он - частичка казахского народа», - сказал Н. Назарбаев[1]. В своем послании народу Казахстана стратегия «Казахстан-2050» Президент Республики Казахстан особо подчеркивает: «Патриотизма, демократического, окрашенного истинной любовью к Отчизне, к ее народу. Патриотизма, который

должен стать движущей силой в строительстве благополучного, гордого, обладающего развитой экономикой и высокой культурой» [2].

Домбра – самый любимый и распространенный инструмент в музыкальной культуре казахов. Домбра, как музыкальный инструмент 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» [3, 13].

Обучение на домбре способно реализовать задачи формирования национального сознания студентов, патриотического воспитания, и вместе с тем может поднять престиж казахской инструментальной музыки. Традиционная инструментальная культура обладает в этом смысле огромным педагогическим потенциалом и может способствовать стать одним из факторов формирования национальной идентичности подрастающего поколения.

В казахской музыке сформировались два разных стиля домбровой инструментальной традиции: восточной – *шертпе* (пальцевая, щипковая техника игры), западной – *төкпе* (кистевая, бряцающая техника игры). Различия на уровне манеры звукоизвлечения являются ключевыми и определяют разность и других уровней кюев.

Инструментальная традиция шертпе – исполняется щипком, то есть здесь налицо пальцевая техника. Кюи-шертпе – в основном, лирические. Часто в них проявляется философское или созерцательное начало. Стиль «шертпе» охватывает Центральный, Восточный, Южный (Семиречье) и Северный Казахстан. «В шертпе – иная метроритмическая организация. Эта закономерность заключается в образовании здесь характерных и для песенных жанров метрических групп – фраз 7, 8, 11-сложного строения, «размываемых» процессом различных ритмоштриховых и интонационных преобразований этих фраз. Подчинение же в целом ритма интонации определяет песенную или одноголосно-монодийную природу кюев шертпе [4, 331].

Стиль «токпе» характеризуется кистевой техникой, то есть домбрист играет здесь кистью правой руки. Токпе кюй распространен в Западном Казахстане. По-разному сложились судьбы этих школ. Западная школа в силу объективных причин в самом начале формирования нового казахского советского искусства сразу стала во главе музыкальной инструментальной культуры Казахстана [5, 5].

Современное музыкальное образование, а именно обучение на домбре способно формировать и развить у студентов национальную идентичность. Это возможно на основе двух компонентов, которые образуют единую этнокультурную модель. Остановимся на каждой в отдельности.

1. *Формирование эмоционального компонента*. Эмоциональность – «это свойства человека, характеризующие содержание, качество и динамику его эмоций и чувств» [6].

Важнейшая сторона художественно-эмоциональной стороны исполнения заключается в раскрытии внутреннего смысла и содержания музыки, в донесении его до слушателей.

Чрезвычайно важным представляется выявление в музыкальном тексте различных средств музыкальной выразительности, а также определение их роли в становлении художественного образа.

2. *Формирование ментального компонента, который позволит познать* глубинное содержание национальной инструментальной традиции казахского народа. Особое дарование позволило выдающимся кюйши отразить в музыки видение и восприятие мира. Постижение этого компонента позволит студенту осознать себя как личность, принадлежащей к казахской национальной культуре и народу.

В кюях шертпе «нет единого канона формы, а песенно- мелодическое начало создает относительно свободное вариантное развитие тематизма, порождающего: а) строфическое строение на уровне «ритмо-интонационных комплексов» [7], б) различные «блочные конструкции» на уровне ком- позиции (формы) целого» [4, 331].

Для того, чтобы эмоциональный и ментальный компоненты в единстве способствовали формированию национальной идентичности личности, в процесс воспитания включаются многие средства традиционной инструментальной культуры.

Необходимость обращения к истокам народного искусства, традициям, обычаям народа не случайно. Не секрет, что помимо экономических трудностей, Казахстан сейчас переживает кризис воспитания подрастающего поколения. Нарушились традиции, порвались нити, которые связывали старшее и подрастающее поколения. А. Жубанов, придавая, огромную роль казахской инструментальной музыке в воспитании, писал: «Наша современная советская казахская инструментальная музыка куда богата по наличию разнообразных музыкальных инструментов, так и по обширному своему репертуару. Но, как бережливые хозяева, мы не хотим терять и скромную пастушескую сыбызгы с ее личным, задушевным голосом и настойчиво работаем над ее усовершенствованием» [8, 268].

Не случайно казахский кюй ЮНЕСКО включило в список культурного наследия человечества. Назначение кюя заключается в установлении связи между народом и его историческими корнями и традициями посредством исполнения классических произведений и импровизаций [9].

Кюй, исполняемый на домбре для значительной части слушателей является обычным явлением, и лишь немногие, а именно исполнители и знатоки осознают его глубокую содержательность и философскую значимость. Поэтому осознанное исполнительство на домбре является одним из путей формирования национальной идентичности студентов в современном музыкальном образовании.

Литература:

1. http://kazinform.kz/
2. Послание Президента Республики Казахстан – лидера нации Н.А.Назарбаева народу Казахстана стратегия «Казахстан-2050».- http://www.myshared.ru/slide/401498.
3. Жәкішева З.С. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. Казахские традиционные музыкальные инструменты.- А.: Алматы кітап, 2008.
4. Омарова Г. Казахская традиционная музыка и аспекты сравнительного изучения тюркских музыкальных культур.-Вестник Казну. Серия филологическая, № 4 (134),2011.
5. Есенұлы А. Кюй послание всевышнего. -А: Көкіл, 1997.
6. Карпенко Л.А., Петровский А.В., Ярошевский М.Г.*Краткий* психологический словарь.- Ростов-на-Дону: ФЕНИКС, 1998.
7. Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши.- Автореф. дис… канд. искусствоведения. -Л.,1987.
8. Жубанов А.К. Струны столетий. -А., 1958.
9. http://tengrinews.kz/

Tanirbergenov Medeubek, Zholdasbekova Gulnara

THE PROCESS OF TEACHING INTEGRATION

Танирбергенов Медеубек, Жолдасбекова Гүлнар
Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік педагог. институты, Шымкент

ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ОҚЫТУ ҮДЕРІСІНДЕГІ ИНТЕГРАЦИЯ

Педагогикалық тұрғыдан интеграция үдерісі – көпқырлы, күрделі және кешенді құбылыс. Көптеген ғалымдар мен педагогтар бұл

үдерісті ұғынуға және анықтамасын беруге талпыныс жасауда. Оқу жүйесіне қатысты «интеграция» екі түрлі мағынада қабылданады:

- біріншіден, оқушыларға қоршаған орта туралы бірыңғай түсінік беру (мұнда интеграция оқу мақсаты ретінде қарастырылады);
- екіншіден, пәндік білімдерінің жақындасуының жалпы мақсат-намасын табу (мұнда интеграция оқу құралы ретінде).

Н.С.Сердюкова, интеграция - дифференциация үдерісімен қатар жүретін, оқудың сапалы жаңа сатысында пәнаралық байланысты іске асырудың жоғарғы формасын көрсететін, ғылымдардың байланысы мен жақындасуы деп санайды.

Е.Ю.Сухаревская, интеграцияны оқытудың белгілі сатысында оқу мен тәрбие беру мазмұнының бөлімдері мен элементтерінің, білім беру жүйесінің аясында әдістер мен формалардың бір мақсатқа бағынуы, - деп қарастырады.[2, 128]

Педагогикалық үдерістегі интеграцияға, біздің ойымызша, В.С.Безрукова нақты түсінік береді.

Интеграция үдерісін ол алуан түрлі қырынан қарастырады:

1. Педагогикалық интеграция - компоненттері ажырамайтын өзара байланыстың жоғарғы түрі (білім беру кезеңдері мен бөлімдері), жаңа объективтілік – дара объект, жаңа құрылым, объектігі байланысқа түсетін жаңа функциялар.

2. Педагогикалық интеграция – бұл оқушыларды дайындау жүйесін күшейтуге бағытталған, бір қатар білім беру бөлімдерінде атқарылатын тәрбие беру мен оқытуды ұйымдастыру түрлерін, мазмұнның принциптерін, мақсат бірліктерін көрсетудің жоғарғы үлгісі.

3. Педагогикалық интеграция – бұл оқушыларды дайындау бөлімдеріндегі оқу-тәрбие үдерістерісінің алуан түрлі компоненттері негізінде күшейтілген педагогикалық бірлік құру.

Жүзеге асыру деңгейіне қарай интеграцияның жіктелуі бойынша зерттеушілердің пікірлері алуан түрлі. В.П.Аберган оқу үдерісінде интеграцияның 3 деңгейде қарастырады:

- пәнаралық байланыс;
- дидактикалық жинақтау;
- тұтастық.

В.Т.Фоменко интеграцияның екі деңгейін ұсынады [4, 138]: ең төмен (пәнаралық байланыс деңгейі) және жоғарғы (ірі және алуан түрлі блок мазмұндарының өзара сіңісуі). В.Т.Фоменко интеграция логикалық және мерзімді қатынастары сай келмейтін «сатылас» және мазмұны бір кездері мерзімді деңгейге шығатын «дөңгейлес» болады деп санайды [4, 219].

Қазіргі заманғы ғылымның интеграция ұстанымын көрсететін, жаңа дидактикалық эквивалентерінің құрылу процесі деп емес, бұл жағдайда интеграцияны білімнің бір пәннен екінші пәнге ауысуы және қызметін ауыстыру деп түсіну керек.

Заманауи мектептерде интеграция бірнеше бағыт бойынша және келесі деңгейлерде жүзеге асырылады:

- пән ішіндегі интеграция;
- пәнаралық интеграция;

«Интеграцияланған сабақты қалай ұйымдастыруға болады» мақаласының авторлары И.Коложвари мен Л.Сеченникова айтқандай, мектеп пәндерінің барлығы өзіндік интеграцияланған мүмкіндікке ие, бірақ олардың үйлесімді болуы, интеграцияланған курстың тиімділігі көптеген жағдайларға байланысты. Сондықтан жаңа бағдарлама құру барысында, педагогтар мен әдіскерлерге интеграция мүмкіндігі мен қажеттіліктерге қорытынды жасауға көмектесетін жағдайларды ескеру керек [1, 89]. Ол үшін мұғалім өз сыныбының дайындық деңгейін саралайды, олардың психологиялық ерекшеліктері мен танымдық қызығушылығын бағалайды. Ондай жағдайларда интеграцияға негіз болатын салыстырулар, теңеулер қажет болады.

Көптеген пәндердің бағдарламаларында бір қатар «түйісулер» бар. Ол әр түрлі тұрғыдан қарастырылатын жалпы сұрақтар мен мәселелер, сәйкес келетін тақырыптар, зерттелетін құбылыстар. Осылардың барлығы ең болмағанда кейбір тақырыптарға интеграцияға «сұраныс» болып саналады.

Интеграцияланған сабақтың ерекшелігі бұл процесте екі немесе оданда көп педагогтың қатыса алатыны. Осындай интеграцияланған сабақты жүргізу жеңіл ме күрделі ме? Көбіне ол мұғалімнің өзіне байланысты.

Т.Г.Браже бұндай жақындаудың түйісуі алуан түрлі нәтиже береді деп көрсетеді:

а) мүлде жаңа пәндердің пайда болуы (курстардың);

б) бір немесе бірнеше пәндердің мазмұнын жаңартатаын, жаңа арнайы курстардың пайда болуы;

в) бір немесе бірнеше пәндердің материалдарын тәуелсіздігін жоғалтпай біріктіретін сабақ циклдарының (блоктардың) пайда болуы;

г) әр түрлі деңгейдегі және сипаттағы бір реттік интегративті сабақтар.

Мұғалімдер сабақты бірігіп немесе жеке жүргізе алады, бірақ жетістікке бірлесе жұмсалған жігер арқылы жетеді. Мұғалімдердің өзара әрекеттесуіне негізделген сабақтарын да, өзара жақындаспасада, біріктірілгенге жатқызады. Ондай сабақтарды И.Коложвари мен

Л.Сеченикова бірінші дәрежеліге жатқызады. Олардың пікірінше ең көп тарағаны интеграцияланған сабақтың екінші және үшінші дәрежедегісі. Екінші дәрежелісіне олар оқу пәндері ұғымды ақпараттық саланың бірлестігін жатқызады. Педагогикалық іс-әрекетті үйлестіру үшін мұғалімдердің өзара сабаққа енудің көп пайдасын тигізеді [1, 89].

Сондықтан оқушылар өздері деректерді салыстыра бастайтын, бірдей құбылыстар мен оқиғалар туралы пікір таластырып, олардың арасындағы заңдылықтарды орнаталатын, алған білімдерін бірлесе қолдана алатын кездегі төртінші деңгейі маңыздысы деп санайды. Біріктірілген сабақтың мақсаты балаларды әлімді тануға және сол әлемде дұрыс бағдарлауға үйрету болғандықтан, дәл осы деңгейді жоғарғы деп санауға болады.

Сонымен интеграция – бұл дәстүрлі пәндік білімнің торабында жаңа түсініктер алу құралы. Ол біріншіден, сараланған білім торабында білмегенді толықтыру, олардың арасындағы байланысты орнатуға қажет. Интеграция оқушылардың эрудициясын дамытуға, оқытудағы бар мамандандыруды жаңартуға бағытталған. Соған қоса интеграция классикалық оқу пәндерін алмастырмайды, тек алған білімдерді бір жүйеге біріктіреді.

Әдебиеттер:

1. Коложвари И., Сеченникова Л. Как организовать интегрированный урок (о методике интегрированного образования) //Народное образование. - 1996. -№1. - С. 87-88.

2. Сухаревская Е.Ю. Технология интегрированного урока: Практическое пособие для учителей начальной школы, студентов пед. учеб. заведений, слушателей ИПК. – Ростов н/Д: Изд-во «Учитель», 2003. – С.128.

3. Пути и возможности использования педагогических технологий по ИЗО. Монография. LAP LAMBERT Academic Publishing is a trademark of: AV Akademikerverlag GmbH& Co. KG. 2012 г. Germany.- 100 с.

4. Фоменко В.Т. Построение процесса обучения на интегративной основе. – Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1994. – С.138.

Хасьянова Т.В.

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ВОКАЛЬНОГО ПЕНИЯ СТУДЕНТА АКТЕРА

Актуальность и значимость развития музыкальных способностей обусловлено тем, что музыкальное развитие имеет ни чем не замени-

мое воздействие на общее развитие: формируется эмоциональная сфера, пробуждается воображение, воля, фантазия, обостряется восприятие, активизируются творческие силы разума будущего актера. В процессе певческой деятельности успешно формируются весь комплекс музыкальных способностей, эмоциональная отзывчивость на музыку, обогащаются переживания студента. Студенты, занимающиеся певческой деятельностью, более отзывчивы, эмоциональны, восприимчивы и общительны. Владение голосом дает возможность сиюминутно выразить свои чувства в пении.

Несмотря на то, что многие проблемы развития музыкальных способностей и певческих навыков студента актера изучены, однако проблема развития музыкальных способностей вокального пения в работе бакалавриата исследована недостаточно.

Вокал актера обычно по своему звучанию определяют как нечто среднее между академическим (или классическим) вокалом и народным. Главное отличие актерского вокала от академического и народного состоит в целях и задачах вокалиста. Дело в том, что академические и народные певцы всегда работают в рамках определенного канона или регламентированного звучания и для них отклоняться от нормы не принято.

Для того, чтобы добиться этой цели и найти свою оригинальную манеру пения, необходимо овладеть достаточно широким диапазоном технических приемов. Так, к примеру, в вокале, имеет важное значение внятная дикция, поскольку слова являются одной из значимых составляющих любой хорошей песни.

В вокале актера сочетается техника академического вокала и народного пения, а также ряд специфических приемов, характерных именно для эстрады. Многие, начинающие постигать азы техники пения, порой сознательно, пытаются подражать любимым исполнителям актерам, слепо копируя их манеру пения. Как показывает практика, здесь все индивидуально: для одних рождение красивого певческого голоса будет счастливой неожиданностью, а для других – результатом долгого и кропотливого труда.

Разговорной манерой пения пользуются все. Народную манеру пения обычно называют "белым звуком", "открытым пением", в противовес округленному прикрытому звучанию голоса в академической манере.

Слово вокал происходит от итальянского "воче" - голос. Но голос служит только инструментом, само же искусство пения гораздо сложнее одного звуковедения. Оно рисует нам образы, отражает эмоциональные состояния. В пении участвует не только звук, но и

осмысленное слово. Вокал рассматривается как технологический процесс художественного пения. Как всякий специалист вооружен знаниями и определенными приемами, так и актер-певец должен владеть вокальной техникой, то есть свободно управлять своим голосом [2, 205].

По определению международной ассоциации вокал актера как направление возник с появлением городской культуры. Главное отличие эстрадной музыки и по сей день – это простота формы и содержания, доступность понимания массам [3, 55].

Сегодня на актерской эстраде сосуществуют много различных музыкальных стилей и направлений: поп-музыка, рок-музыка, фолк-музыка, рэп, хип-хоп, Р’н’Б (R&B), классический джаз, соул и много-много их разновидностей и гибридов. Каждому стилю соответствует своя манера исполнения, свои вокальные приемы, своя форма и образное наполнение содержания, однако, одинаковая для всех постановка дыхания и постановка голоса.

Правило гласит – дыхание меняется на каждой паузе. В самом начале песни, а также после проигрыша нужно делать носом активный вдох. В оставшихся случаях необходим активный выдох со сменой дыхания. В тексте песни или в нотах дыхание очень удобно обозначать галочками.

В это же время можно начать работать и с текстом. Его нужно прочесть несколько раз и определить сложности в дикции. Эти отрывки нужно изолировать от всего текста и заучить как скороговорку. Темп проговаривания можно довести до быстрого. Это обеспечит запас прочности.

После выполнения технической работы можно заняться и творческой работой. Нужно прочесть весь текст как стихи. Они подскажут драматургию песни. Это позволит окрасить песню живыми эмоциями.

После этого можно всё соединить воедино. Главное, чтобы в конечном итоге ни один компонент не пострадал. Этот этап обычно немного дольше всех предшествующих. Песню нужно записать на магнитофон и объективно оценить.

В начале обучения главная задача – научить студента актера правильно дышать. Полезно использовать дыхательные упражнения в качестве разогревающей гимнастики перед распеванием. Для начала следует проверить работу дыхательных мышц.

На занятиях вокалом в коллективе студенты учатся правильно петь, красиво танцевать, раскрепощенно чувствовать себя в любой обстановке, в том числе и на сцене [4, 505].

Существуют специальные вокальные приемы (вокальные техники) звукоизвлечения, применяемые в экстремальных музыкальных направлениях

В современной профессиональной музыкальной культуре гроулинг использовали джазовые певцы еще в 30-х годах XX века [5, 135].

На развитие студента актера, его музыкально-певческих способностей большое влияние оказывает репертуар, который он исполняет. Репертуар для студента актера выбирается с учетом их индивидуальных и возрастных особенностей, в соответствии с ним подбираются необходимые индивидуальные развивающие упражнения, направленные на решение определенных проблем, преодоление технических трудностей и воплощение творческих задач [6, 6-28].

Эстрадное пение отличается от академического не только самой манерой исполнения, способами вокализации и фонации, но и средствами сценического воплощения.

Внешнее оформление номера очень важно. Причем, все эти средства нужно применять так, чтобы они работали на создание цельного синтетического образа. В этом и заключается сложность музыкального актерского номера [7, 105].

Занятия вокалом позволяют выявить у студента актера лучшие физические качества голоса, раскрытие его красоты; накопление опыта вокального интонирования, обучение приемам пения, навыкам выразительного исполнения; на основе цветоэмоциональной отзывчивости – обогащение тембровых красок голоса, музыкального слуха; освоение приемов снятия психического и мышечного напряжения; расширение знаний об искусстве, певческой культуре.

Отмечено, что при обучении актеров вокальному пению необходима основательная работа. При работе с актерским вокальным репертуаром нельзя сразу работать над динамикой, драматургией, звуком. Все должно происходить поэтапно. Такой подход обеспечивает качественный и скорейший результат.

Литература

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя музыки // Ю.Б. Алиев - М.: Владос, 2000. – 336 с.

2. Вопросы музыкальной педагогики. Сб. статей вып.2/ ред. - сост. В.И.Руденко – М.: 1980. - 580 с.

3.Виды пения и вокальные техники
http://vivaharmony.ru/index.php?module=pages&id=60

4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии // С.Л. Рубинштейн– СПб.: Издательство «Питер», 2002 г. - 720 с.

5.Готсдинер А.Л. Музыкальная психология // А.Л. Готсдинер – М.:1993. – 210 с.

6. Дмитриев Л. Предисловие к книге Д. Огороднова «Воспитание певца в самодеятельном ансамбле» // Л. Дмитриев— М.: 2005. – С. 6 - 28.

7. Дубровская Е.А. «Ступеньки музыкального развития» // Е.А. Дубровская - М., «Просвещение», 2006. – 331 с.

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

А.К.Абдинуров

ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ КЮЕ Т.МЫНБАЕВА «ТУРЕМУРАТ»

После Е.Р. Рахмадиева симфонические *кюи* стали писать многие композиторы, так, к жанру симфонического *кюя* обратились в разные годы М.Сагатов – «Мерген» (1976), Б.Кыдырбек – симфонические *кюи* «Серіктес», «Балғабек», «Омар сарыны», «Оспан әуендері», «Серік Жаннат» (1977). Интересные симфонические *кюи* были созданы позже такими композиторами, как Т.Кажгалиев «Қыз қуу» (1988), А.Бестыбаев «Азия дауысы» (1996), С.Абдинуров - «Сақтар» (2002), А.Токсанбаев «Сергек» (1992), «Кербез» (2008), «Маңғыстау» (2011), «Қайтарма» (2011), «Науша қыз» (2013).

Одними из ярких образцов жанра симфонического *кюя* служат партитуры Т.Мынбаева, созданные в 70-е годы: «Туремурат», «Қарақожа», «Сары Арқа» (1974-1977). Предлагаемый анализ симфонического *кюя* «Туремурат» Т.Мынбаева раскрывает особенности формообразования и оркестровки данного произведения.

«Туремурат» для симфонического оркестра Мынбаева написан на основе домбрового *кюя* казахского народного *кюйши* западного региона Курмангазы.

Форма кюя Курмангазы для домбры «Туремурат» выдержана в традиционной для казахской инструментальной музыке *буынной* форме. Однако, композиционное строение данной домбровой пьесы имеет отличия от других подобных образцов. Кюй начинается со вступления, выполняющего роль *бас буына*, представляющего собой бурдонное обыгрывание звуковысотных устоев свойственных для данного раздела. Приводим схему строения домбрового *кюя* Курмангазы «Туремурат»:

Сага				D			D		
Орта буын		B 20 такт.			B 21 такт.			B 17 такт.	
Бас буын			C			C			C
Вступление	A								
Такты	1-28	29-49	50-89	90-116	117-138	139-180	181-203	204-221	222-261

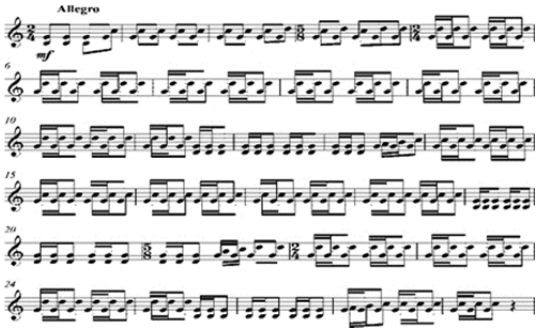
Композитор Т.Мынбаев, как упоминалось выше, выстраивает композицию симфонического кюя «Туремурат» по принципу домбрового кюя Курмангазы. Это сочинение одно из немногих произведений жанра симфонический кюй, которое написано в *буынной* форме. Согласно приведенной ниже схеме заметно сходство в композиционном плане двух сочинений. Первоначальные разделы: вступление, *бас буын*, *орта буын* и *сага* (вторая) проводятся в том же порядке, исключение составляет лишь завершение симфонического *кюя*, где меняются местами разделы *орта буын* и *сага*.

Ниже приодится описание строения симфонического *кюя* Т.Мынбаева «Туремурат»:

Сага				D				D	
Орта буын		B			B		B		
Бас буын			C			C			C
Вступление	A								
цифры	1	2, 3, 4, 5	5, 6, 7, 8	9, 10	11, 12	12, 13, 14, 15	16	17	17
такты	1-22	23-56	57-96	97-118	119-140	141-184	185-193	194-198	199-204

Симфоническое сочинение Т.Мынбаева отличается необычным прочтением домбрового первоисточника, смелыми находками в его оркестровом решении. Особенности формообразования и оркестровки симфонического кюя ярче всего проявляются при его сравнении с самим домбровым кюем Курмангазы. Вступительный раздел в кюе «Туремурат» Курмангазы охватывает значительные размеры. При общей протяженности домбрового оригинала *кюя* в 261 такт, данный раздел занимает 28 тактов.

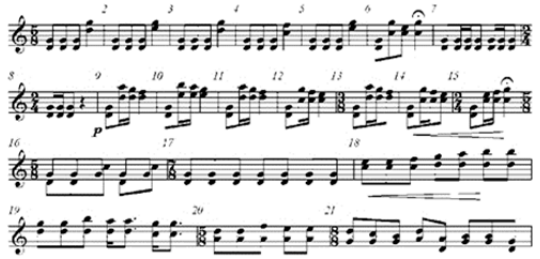
Вступление несет на себе несколько функций: в нем закладывается основной характер, темп, образность сочинения, дается основной ритмический стержень, на котором будет построен основной мелодический контур кюя. Первоначальное движение восьмыми длительностями занимает лишь три такта, через подготовительный переход (занимающий один такт в размере пять восьмых с ускорением) *кюйши* Курмангазы начинает обыгрывать главную ритмическую лейтформулу – две шестнадцатые одна восьмая. Ниже приводится музыкальный пример вступительного раздела домбрового *кюя* «Туремурат» Курмангазы.



Вступительный раздел симфонического *кюя* «Туремурат» сохраняет трехфазность волнообразного мелодического развития, который исполняется с помощью тембра струнных. Мынбаев вносит разнообразие в изменении ритмического характера иструментального сочинения, оставляя самое главное в домбровом *кюе*: его лейтритм.

По традиционным канонам казахской инструментальной школы *токпе* – домбровый кюй должен начинаться с раздела *бас буын* в нижнем игровом регистре. Забегая вперед скажем, что *бас буын* будет звучать сразу же позже эпизода *орта буын*. Таким образом, происходит смещение местами первых разделов в композиции кюя. Ниже приводиться музыкальный образец первоначального проведения *орта буын*.

Внимания заслуживает развитая структура раздела *орта буын* традиционного кюя Курмангазы, состоящая внутри себя из нескольких эпизодов. *Орта буын* в домбровом *кюе* проводиться три раза, первые два из них примерно схожи по продолжительности – 20 и 21 такт, третье проведение сокращено – 17 тактов. Каждый из упомянутых эпизодов в тематическом плане достаточно самостоятелен, однако все блоки объединяет общая звуковысотная зона, характерная для раздела *орта буын*.



Заключительный этап *орта буына* охватывает последние шесть тактов (16-21).

Если начальный раздел *орта буына* был использован в симфоническом сочинении Мынбаева во второй цифре, то следующая часть из *орта буына* нашла свое отражение в цифре 4 симфонического *кюя*. Данный раздел партитуры, с точки зрения особенностей оркестровки интересен использованием групп деревянной духовой группы и струнных, которые исполняют отрывок из *орта буына* домбрового кюя Курмангазы. Мелодическая линия из аккордов, состоящих из кварт, в исполнении тромбонов (именно мелодическая) представляет собой поступенный подъем вверх с достижением своей кульминации (одновременно с другими группами оркестра), и последующий спуск с завершающим аккордом большого мажорного септаккорда на ноте *фа*. Для дополнения необходимо отметить «уточняющую» роль ударных, задачей которых является усиление рельефов мелодических линий.

Пятая цифра данной партитуры представляет собой еще один яркий образец претворения тематического материала традиционного *кюя* (заключительного блока *орта буын*, такты 16-21) силами симфонического оркестра [1, 132-133].

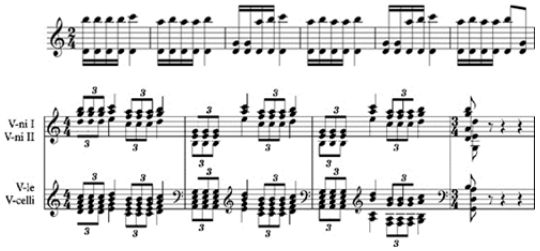
При изложении кюя Курмангазы различными группами оркестра двухголосная природа казахского *кюя* претерпевает значительные изменения. Так, после завершения раздела *орта буын* в домбровом *кюе* начинается проведение собственно *бас буына*. Аналогично этому в симфоническом *кюе* также за проведением материала *орта буына* следует *бас буын*.

Следующий этап в развитии композиционного строения симфонического кюя «Туремурат» (как и традиционного домбрового) является раздел *бас буын* (цифра 6 в партитуре). В данном эпизоде основная мелодическая мысль поручена струнным, ведущим тему *кюя* Курмангазы в многоголосном аккордовом изложении. Монотембровый комплекс группы струных без контрабасов представляет собой сложное переплетение различных мелодических линий.

В данном отрывке партитуры можно наблюдать как каждая партия в группе струнных ведет свою линию развития, причем основную тему ведут первые скрипки в октаву в светлом высоком регистре, другие инструменты буквально «вторят» первым. В итоге получается сложный мелодический микст в котором в едином ритмическом пульсе полифонически сочетаются четыре самостоятельные линии (первые и вторые скрипки, альты и виолончели). Таким образом, проведение мотива домбрового *бас*

буына группой струнных является наиболее близким в тембровом отношении к первоисточнику – звучанию казахского народного инструмента.

Основной тематический материал *сага* поручен струнным в среднем и высоком регистре, именно струнные (все, кроме контрабасов) ведут триольный мотив *кюя* в аккордовом изложении в тесном расположении на ***ff***. В партии первых скрипок легко заметить мелодический контур домбрового сочинения, еще отчетливее ему прозвучать помогает в этом звонкий тембр ксилофона, дублирующий тему *сага* во второй октаве. Предлагаем сравнить отрывок из раздела *сага* домбрового и оркестрового сочинения «Торемурат»:



В цифре 17, которая является кодой, в стремительном темпе подводится итог всего сочинения. Этим последним проведением раздела *бас буын* завершается симфонический кюй Т.Мынбаева «Туремурат».

Подводя итоги хочется отметить следующее, в работе была поставлена задача провести сравнительный анализ традиционного и симфонического *кюя* «Туремурат», с точки зрения сохранения признаков оригинала и его изменения в форме, в драматургии, в тематизме, в приемах инструментального исполнительства; а также определение путей построения симфонической драматургии *кюя* в процессе образования симфонической формы. Так, композиция произведения Т.Мынбаева «Туремурат» в композиционном плане полностью повторяет строение домбровой пьесы, т.к. повторяет *буынную* форму казахского *кюя*.

Литература:

1. Витачек Ф.Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века. М.: Музыка, 1979. С.132-133.

Г.Б.Абдрахман, кандидат искусствоведения,
А.М.Жаппарова

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ПЕРВОИСТОЧНИКА В БАЛЕТНОМ СЦЕНАРИИ

(на примере неоконченного балета Т.Кажгалиева на либретто З.Райбаева «Степная легенда»)

В практике музыковедческого осмысления искусства балета вопросы специфики сценария, либретто поднимаются нередко, хотя специальных обобщающих работ, разрабатывающих теорию этих важных слагаемых любого балета нет. Научная рефлексия по этому поводу присутствует в работах театроведов [6]. Достаточно отметить хотя бы факт того, что в многочисленных искусствоведческих источниках по балету нет достаточно четкого терминологического разграничения понятий «либретто» и «балетный сценарий». Именно это акцентировал Ю.Слонимский, когда писал, что «создается ложное впечатление тождества либретто и сценария в балете; на самом же деле они существенно отличаются друг от друга» [9, 38].

Оперное по происхождению понятие «либретто», подразумевающее литературное изложение действия, уже в XIX веке было активно задействовано в искусстве балета. При этом разделение функций сценариста (литератора), балетмейстера и композитора обуславливало членение творческого процесса создания балетного спектакля на такие этапы, как создание сценария (литератор) – оформление его музыкально-сценического плана (балетмейстер) – сочинение музыки (композитор) – реализация музыкальной партитуры в хореографических образах (балетмейстер).

В ходе функционирования балета произошли изменения не только внутри жанра, но и в распределении функций между участниками акта создания балетного спектакля. Композитор А.Петров, обобщая современную практику сочинения балетов, отмечал, что формы и методы работы балетмейстера с композитором стали основываться на «глубоких и сложных контактах», «…немыслимых ни в эпоху Чайковского, ни в более поздние годы» [7, 56]. А если к этому добавить уже давно свершившийся факт того, что балетмейстер и литератор - одно лицо, то становится очевидным, что этапы прежде «большого пути» создания балетного спектакля сжимаются до предела.

Пояснение сути понятий «либретто» и «балетный сценарий» необходимо для понимания границ их употребления нами при анализе рукописи Либретто балета «Степная легенда» З.Райбаева на музыку Т.Кажгалиева. Материалом для исследования стал машинописный текст либретто балета, рукописные эскизы структурного решения

будущего балета с указанием хронометража, схема последовательности музыкальных номеров, а также рукопись клавира незавершенного произведения Т.Кажгалиева из семейного архива композитора.

«…Балетный сценарий должен отвечать двум непременным условиям: в плане формы – специфической «танцевальности», в плане «содержания» сюжет должен быть современным», - писал И.Соллертинский, вскрывая причины кризисных явлений в развитии балета 30-х годов, которые он видел в отсутствии опытных драматургов-сценаристов и катастрофическом положении дел с балетным репертуаром [10, 49].

Анализ рукописи либретто балета «Степная легенда» дает основание предположить, что перед нами близкий к окончательному вариант совместной работы балетмейстера и композитора, содержащий драматургически и музыкально структурированный прозаический и поэтический текст. Итоговость и тандемность либретто подчеркивается, с одной стороны, отсутствием в рукописи «следов» предварительной работы – комментариев, авторских ремарок, пометок и т.д., с другой - тем, что текст балетного сценария содержит прямые указания композитора, касающиеся структурного решения и музыкального оформления.

Показательно то, что в роли либреттиста выступил балетмейстер Государственного академического театра оперы и балета им.Абая З.Райбаев, изнутри знающий специфику жанра и способы достижения «сценарной хореографичности». Поскольку сценарный план балета представляет собой «умозрительный образ двух драматургий – театральной и хореографической» [5, 68], решающее значение в создании либретто балета имеет умение предвидеть его будущее хореографическое воплощение.

Основу текста либретто составило лиро-эпическое поэтическое изложение популярного социально-бытового эпоса казахов «Козы-Корпеш и Баян-сулу» в сказительской версии Бейсенбая [3] и прозаическом переложении С.Санбаева [4]. Известно, что в традиционной казахской среде бытовало около шестнадцати вариантов эпоса «Козы-Корпеш-Баян-сулу», которые имели некоторые расхождения, как в фабульном решении, так и в структурно-композиционном плане.

Знаток казахского эпоса М.Ауэзов выявил в сюжетном оформлении рассматриваемой поэмы две противоположные трактовки развязки драмы – трагическая гибель героев (варианты Шоже, публикации Березина, Пантусова, Радлова и др.) и «мотив соединения влюбленных при жизни» (вариант Жанака) [1, 8].

В истории казахстанского искусства XX века удивительная по глубине и силе эмоционального воздействия лиро-эпическая поэма «Козы-Корпеш и Баян-сулу» заняла особое место: она стала источником вдохновения не одного поколения художников республики. Неоднократный выбор эпоса «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» в качестве сюжетной канвы музыкально-хореографических произведений также нельзя назвать случайным.

Самым благоприятным исходным материалом для балета, как правило, становятся те литературные произведения, в которых, по меткому выражению Ю.Слонимского, разворачивается не столько «поединок мыслей», сколько «поединок чувств» [9, 35]. Это качество в полной мере реализовано в лирической бытовой поэме «Козы-Корпеш и Баян-сулу».

Конфликт, его движение и развязка – это, прежде всего, столкновение двух эмоциональных миров, яркое «метафорическое повествование», не лишенное, в то же время, реалистичности и даже некоторой повседневности. На последнее качество рассматриваемой поэмы указывал еще М.Ауэзов, когда, анализируя проблему происхождения эпоса, отмечал наличие в «Козы-Корпеш и Баян-сулу» многочисленных обрядовых и бытовых песен - «жоктау», «коштасу», «естирту», «кониль-айту», «жар-жар», «сынсу», «суюнчи» [2, 108].

Важно отметить и высокое эстетическое качество эпоса «Козы-Корпеш и Баян-сулу», органичное сочетание в нем концептуальных мировоззренческих основ национальной культуры и высокоорганизованной художественной формы. Именно это качество, позволившее назвать поэму о любви Козы и Баян «верхом казахской эпики» (Г.Н. Потанин), обусловило удивительную притягательную силу произведения и его глубокое эмоциональное воздействие на слушателя.

Поэма изобилует образными описаниями обстановки и атрибутов жизни и быта народа, ей свойственна естественная «включенность» в канву повествования многочисленных обычаев и обрядов, вызывающих в воображении красочные образы и картины народной жизни.

Это качество поэмы мастерски «обыграно» в либретто, что наглядно видно на примере следующего зрительно выразительного фрагмента рукописи (№4 Кочевье): «Звон бубенцов приближающегося родного кочевья приостанавливают грезы юной Баян. Она спешит навстречу многоголосному шествию тучных табунов Карабая.

Исходя из общей концепции эпического первоисточника, сюжетный материал располагается в либретто З.Райбаева так, чтобы он в полной мере мог быть раскрыт специфическим языком балета. Как и требуют законы жанра, в балетном сценарии события

сближаются, второстепенные детали опускаются. Содержательная канва строится предельно концентрировано и скупо, фокусируя внимание на взаимоотношениях главных участников, группирующихся вокруг образа Баян:

Карабай

Козы-Корпеш ----- Баян-сулу-----Кодар

Многословие и многосоставность участников действия эпической легенды преодолевается в сценарии через усложнение общей «фактуры» изложения фабулы и «сжатием» сценического времени. Необходимо акцентировать в этой связи особое качество рассматриваемого либретто, заключающееся в синтезе «прозы» и «поэзии». «Прозаичность», как известно, связана с действием, «поэтичность» - с образным обобщением, эмоциональностью. Их соединение в балетном сценарии как нельзя лучше отражает, с одной стороны, эпическую жанровую основу, с другой – отвечает природе балетного жанра, выразительность которого основана на мотивированном действием «чередовании сплошного, «чистого танца», и «хореографического речитатива» [10, 44], двигающего развитие действия.

Показательным в этом плане представляется №3 Монолог Баян, содержащий экспозицию образа главной героини (поэтическая часть) и своего рода «проясняющий» ситуацию прозаический фрагмент. В нем в беглом изложении дается информация об уже состоявшейся перекочевке Карабая из Балталы-Баганалы и о зародившихся чувствах девушки к нареченному жениху, которого она из-за упрямства и скупости отца ни разу не видела.

Ретроспективный даже не показ, а скорее «намек» на сложившуюся ситуацию, выстраивает в один событийный ряд поступки и переживания героев, произошедшие с перерывом в тринадцать лет. Эмоциональное уточнение смысла произошедшего мы обнаруживаем уже в следующей сцене – «Кочевье», где либреттист, вновь возвращаясь к ситуации перекочевки, (то есть, нарушения клятвы), дает оценку события и предвосхищает безрадостные последствия поступка Карабая:

Подчиненность замысла балетного сценария принципам эпической драматургии наложила отпечаток на трактовку основных персонажей и особый обобщенно-символический строй изложения материала легенды в либретто. Уже само название балета – «Степная легенда» определяет эпическую жанровую доминанту произведения как рассказа на материале народных преданий. Но этот рассказ

подчинен раскрытию темы любви, он, подчиняясь логике балетной интерпретации, обрастает лирическими эпизодами и размышлениями, рождая новое жанровое качество – взволнованное лиро-эпическое повествование.

Органично встраивается в контекст лиро-эпического произведения фигура певца-сказителя (автора), образ которого неизменно присутствует в тексте либретто. Эффект эпического «сказывания» и временной «отстраненности» минувших событий от реальности возникает уже при первом приближении к рукописи балетного сценария, который предваряется пушкинским эпиграфом «Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой», а также благодаря наличию авторского послесловия:

«Корпеш из удальцов был удалец.
Баян была отрадой для сердец.
Правдивое свое повествование
На том кончает Бейсенбай-певец».

Однако, это лишь внешние репрезентанты «эпичности» либретто. Имманентные свойства повествовательного жанра убедительно раскрыты автором сценария, прежде всего, в трактовке образной системы балета, в особенностях характеристики главных персонажей, заслуживающих отдельного рассмотрения.

Литература:

1. Ауэзов М. Козы-Корпеш – Баян-Сулу // Казахский фольклор. Том 1. -Алматы, 1968
2. Ауэзов М. «Эпос и фольклор казахского народа» //Мысли разных лет. – Алма-Ата, 1961. Сс.76-123
3. Козы-Корпеш и Баян-слу. Перевод В. Потаповой.// Казахский эпос. – А., 1958.
4. Козы-Корпеш и Баян-слу. Казахская народная лиро-эпическая поэма. (Прозаическое переложение С. Санбаева). – А., 1984.
5. Линькова Л. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. – М., 1979. Вып.3. - Сс.54-71
6. Потемкина С.Б Особенности сценарной драматургии балета 1930-1960 гг. Автореф.канд.дис., М., 2013
7. Петров А. Композитор и балетмейстер // Музыка и хореография современного балета. – М., 1974. – Сс.49-61
8. Сираева Н. Музыкальное воплощение эпоса «Козы-Корпеш – Баян-Сулу» в современном композиторском творчестве Казахстана. – Дипломная работа, Алматы, 2001. - 71с.

9. Слонимский Ю. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. – Л., 1974. - С. 31-49
10. Соллертинский И. Статьи о балете. – Л., 1973. - 208 с.

Әбілжанов Халықберген
Альпейсова Г.Т., өнертану кандидаты.

К. ДҮЙСЕКЕЕВТЫҢ «АСТАНА» СИМФОНИЯСЫ: ШЫҒАРМАНЫҢ ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТАҒЫ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ МЕН ТАБИҒАТЫ

«Қазақтың әні мен күйінің осы заманға дейін бұзылмай байырғы болмысын сақтауы, әуезінің топырақтан ажырамауы жаратқанның маңдайымызға жазған бір жақсылығы болса керек. Десек те, Абай атамыз айтпақшы, «адамды заман илемек...» яғни, белгілі бір замандар туғанда өркениеттер қақтығысының салдарынан ұлт өнері белгілі дәрежеде сыртқы сынақ пен қыспаққа түсіп отыратыны рас. Әлбетте, мәдениеттің түп-тамырының зақымданбауы, ұлттық нышанның дін амандығы қай дәуірде де оны бойына дарытқан ұлт өнерпазының қадыр қасиетіне байлаулы болған. Өнерді туындадатын – халық, оның аманатын арқалаушы композитор [1, 10].

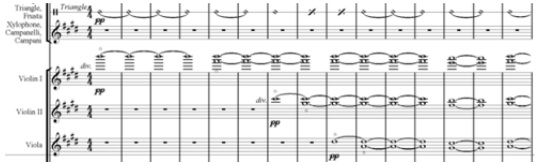
Музыкалық қабілет ана сүтінен, туған жер топырағынан, өсіп жетілген ортадан дариды. Осындай эстетикалық рухани азықпен сусындап, туған елдің әнін, күйін бойына сіңіріп, халқының салтын, дәстүрін ұққан, ел мәдениетіне қанық бола білген дарынды композитор - Кеңес Дүйсекеев. Туып өскен орта композитордың ішкі әлемін рухани байытты, жыр мақамдарын, туған жер әуендерін, қазақтың ұлттық фольклорын жетік білді. Сыр өңірінің күйшілік мектебін тыңдап өсті. Осынадай рухани әлем, өсірген орта болашақ композитордың кәсіби білім алуына үлкен жол ашты. Алматы Құрманғазы атындағы консерваториясында А.В.Бычковтың класынан дәріс алды.

«Астана» симфониясы бір бөлімнен тұратын көлемді ірі шығармалардың бірі. Қазақстан Республикасының өркениетіне айналған бүгінгі таңдағы жаңа бақыт пен парасаттың қаласы Астананың 10 жылдығына арналған симфониялық шығарма. Суреткердің ұлттық төл мектебінен бастау алғаны, симфониялық музыканың арқау болған негізгі мазмұн айшықтай түседі.

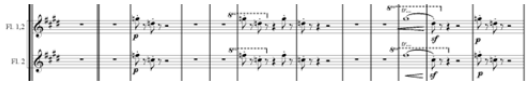
Композитор қоршаған ортаның терең болмысын, лирикалық-эпикалық әлемнің сұлбасын жасайды. Композитордың алдындағы міндеті этикалық, социалдық рухани мәселелерді қоюы, симфония жазуына себеп болды.

Сонаталық аллегро формасында құрылған. 4/4 өлшем бірлігінде ре мажор тональдігінде жазылған. Классикалық үлгідегі симфония кіріспе партиямен басталады.

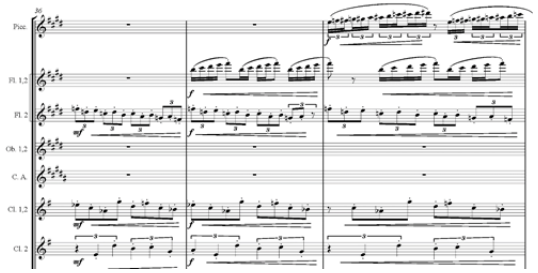
Жазық даланың қапырық ыстығы, қайнаған ортаның алғашқы өмір тынысы, жазық далада басталған жаңа бастама арқау болады. Оркестрлық фактура әдісімен скрипкалардың ашық флажолеттегі квартамен алынған дыбыс тіркестері жазық даланың бейнесін көз алдыңа әкеледі.



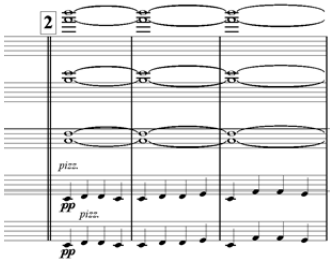
Флейталардың стаккатомен алыстан естілген құстың бейнесін берсе, ағаш аспаптар тобының трель өрнегі сол тіршіліктің бейнесін растағандай.



Симфонияның ішкі ырғағын, қайнаған қозғалысты бейнелеуде араласырғақ (полиритм) басты орын алады. Пикколо аспабында он алтылық триолдарь, флейтада сегіздік триоль болса, фаготта төрттік триольдармен ойналады. Бір ырғақтағы нота тізбегі тоқтаусыз тіршіліктің бейнесін одан әрі жалғастыра баяндайды.



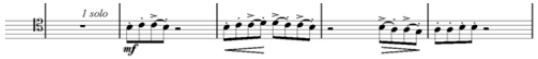
Виолончель, контрабастардың остинатты ырғағындағы төрттік нотаның әуен сызықтары тоқтаусыз қала өмірімен байланысып негізгі патрияның соңына дейін бейнелеп отырады.



Квартамен ойнаған скрипкалардың қысқа ырғағы күй сарынынан қылаң беріп ұлттық нақышты тереңдете түседі.

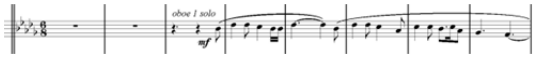
Композитордың стилі, өзіндік қолтаңбасы негіз партиядан көруге болады. Бұл қолтаңба композитор шығармашылығындағы әндерде де орын алары сөзсіз. Фагот аспабындағы негізгі әуеннің ішкі ырғағы мен әуен сызығы, труба бояуындағы контрапункпен ұлттық колорит үндестігін табады және де бүкіл симфонияның өрбитін дәніне айналады.

Осы әуен полифония заңдылығымен дами отырып флейта аспабынан орыналады, кларнет тембрымен жалғасқан әуен дами отырып гобойда секундамен, әуен жүріп отырып скрипкалармен



жалғасады. Мыс аспаптарында полифония тәсіліндегі контрапункт әдісімен жалғасып қосалқы партияға көшеді.

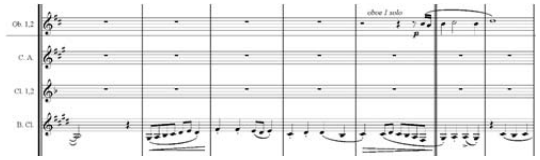
Қосалқы партия си бемоль минорда, халықтық сарында туындайды. Негізгі партиямен контрасты түрде (andante cantabile), лирикаға толы, арман мен сағынышты, алысты меңзеген ұшқыр қиялмен ұштастырады. Әуен сарыны қазақтың толғауы, халықтың дәстүрлі сарындарынан хабар береді. Гобой аспабындағы әуен, қосалқы партияның негізгі түйіні.



Скрипкадағы әуен сызығы қосалқы партияға контрапункт қосымша лирикалық әуен соль бекар дорийлық ладтта жүріп отырады. Сарын нақышы халықтық әуезге бай мұрасымен астасып жатады, осыдан кейін «ля мажор» тональдігіне модуляция, қосалқы партияның даму үрдісімен жалғасын тапқанын естуге болады.

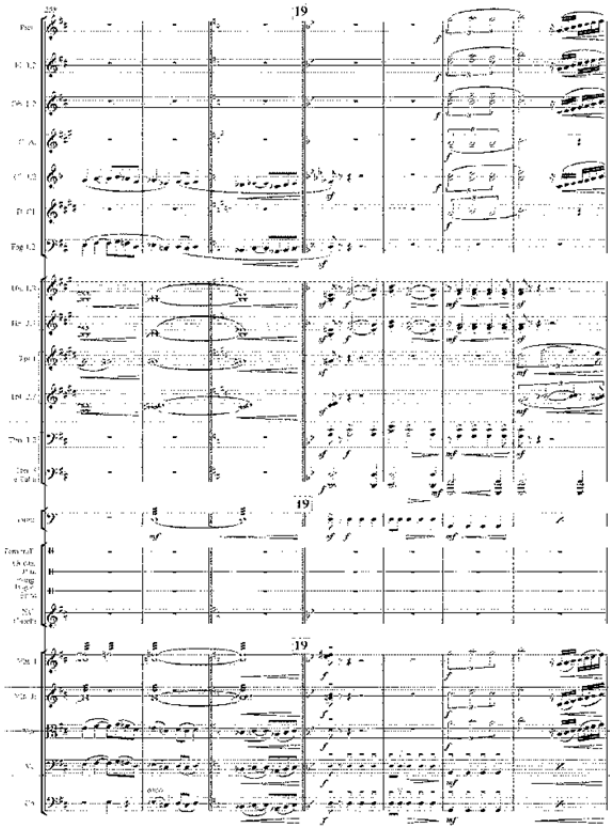
Экспозиция бөлімі біткен соң, симфонияның ортаңғы «даму» бөлімі жалғасады. Екі табиғат, екі мінез өз ара байланысқа түседі. Ре мажор тональдігінде негізгі партияның әуені сызығы туба, тромбон аспабында басталады.

Кіші барабан мен литавр ырғағы оркестрдің педальдік қызметін атқарады. Скрипка партиясындағы жаңаша сарынды әуені созылып жалғаса береді. Композитордың шеберлігі сол, оркестрдің тембрлық қасиетін ашуға жете мән берген, нақты ұлттық бояуды көрсете білді. Бас кларнеттің тембрі негізгі партияны жалғастырады. Полифония



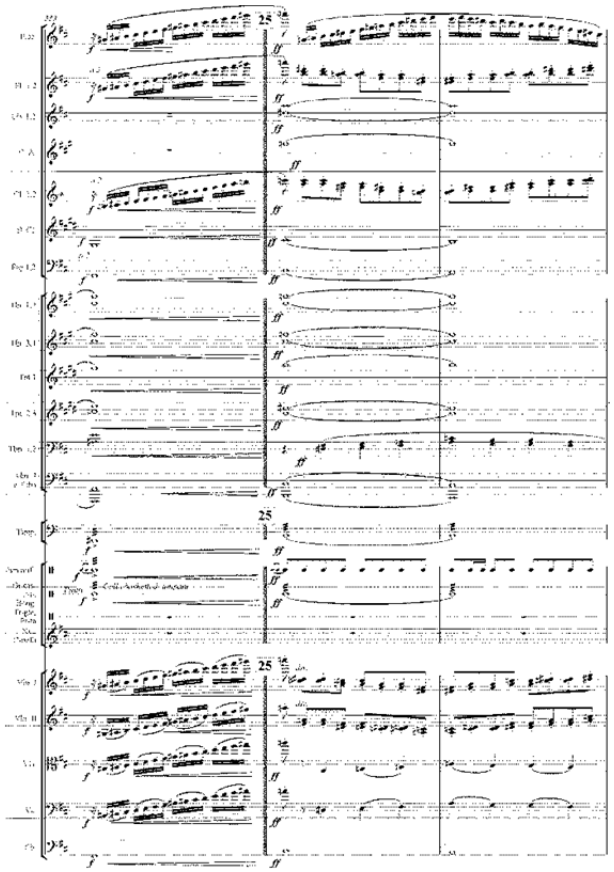
заңдылығы бойынша қос сызықты контрапунк жүзеге асырылады. Қазақ даласындағы тоқтаусыз болып жатқан қаланың тіршлігін бейнелесе, бірде адам мен табиғаттың, қоршаған ортамен күресі суреттеледі. Жетілдіру бөлігінде негізгі партия мен қосалқы партия қатарласа жүруі осыны меңзейді.

Гобойдың көне архайкалық тембры қосалқы партияның әуенін жалғастырады. Екі әуеннің де сарындық интонациясы даму үрдісі бойынша әуеннің әр қырынан өзгеріп жаңа тембрмен бай түседі. Даму бөлімі қарапайым үш бөлімді құрады. 19 сан симфонияның «тутти»

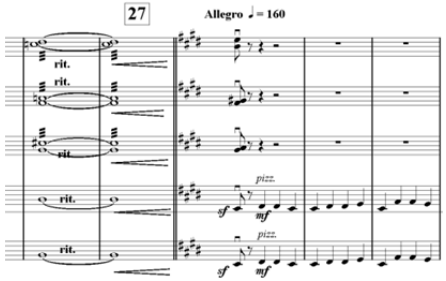


«соль минор» тоналдігі негізгі партияның әуені жай канон (простой канон) үрдісімен жоғары қарай өрбиді.

Бастапқы тоналдік «ре мажорға» оралып кіріспе бөлімінің ырғақтарын жалғастырады. Бұл бөлімде симфониядағы қолданған барлық әуендер дамуға қатысады, тысқары қалмайды. Негізгі партия, қосалқы партиямен қатар өрбиді. 25 сандағы симфонияның жетілген шарықтау мезеті (кульминациясы) «тутти».



Оркестр мақсат мүдденің, халықтың ішкі психологиясы арман тілегінің орындалғанын бейнелейді. Валторна аспабының тембры симфониядағы айтар ойды дамыта түседі, айшықтай түседі.



27 сан реприза бөлімі негізгі партиямен жалғасады. Ми мажор тональдігінде. Төменгі тембрдағы ырғақты остинаты тоқтаусыз жүріп отырады.

Оркестрдің барлық диапазоны қамтылады. Септима, секунда қатынастарындағы негіз әуен жетілген өзгерген түрде тегеурінді ырғақпен бітеді.

Қазақстан республикасының еңбегі сіңген қайраткері, Қазақ Ұлттық Өнер Университет, композиция кафедрасының профессоры, «Құрмет» «Парасат» ордендерінің иегері Кеңес Дүйсекеевтың «Астана» симфониясы композитор шығамашылығындағы үлкен орын алатын қомақты да, көркем шығарманың бірі айтуға болады.

Пайладанылған әдебиеттер

1. Жанғали Жүзбай. Егемен Қазақстан. Мақала. 10 ақпан 2016.
2. Кеңес Дүйсекеев. Туған жер. Әндер жинағы. – Алматы: «Sansam», 2013. – 216ет.
3. Жайлау көші. Камералық оркестрге арналған шығармалар. [ноталар]. Құрастырған: Б.Қыдырбек. Алматы: «Өнер», 1984, - (71-95) – 185бет.
4. Скерцо. [ноталар]. Қобыз бен фортепианоға арналған шығармалар /Кеңес Дүйсекеев/. Құрастырған: Р.Қ.Мұсақожаева. Арман: Қобызға арналған отандық сазгерлердің шығармалары. Қазақстан республикасы Білім және ғылым министлігі. 2019. – 37-49 бет.

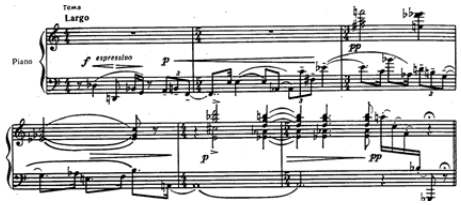
Бакаева И.А., Абдреисова Д. Ж

КОНТРАСТ КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ ИДЕЯ В ВАРИАЦИЯХ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА

Эдисон Денисов – композитор, авангардист, который известен как создатель сочинений в разных жанрах. Одно из центральных мест в его творчестве занимает фортепианная музыка. В списке его фортепианных произведений – программные пьесы: "Знаки на белом", "Pour Daniel", "Точки и линии", "Отражения". Они создавались в разные годы, но издатели объединили их в один сборник, изданный в

1994 году. Помимо названных пьес в него вошли Вариации и Вариации на тему Генделя.

Первые Вариации, открывающие сборник, поражают неординарностью музыки, ее яркой театральной образностью, мастерством развития темы. Но они не привлекали внимание музыковедов как объект исследования. Тем не менее они представляют интерес как высоко художественное сочинение, показательное для стиля Денисова.



Итак, "Вариации" созданы в 1961 году. В структуру сочинения входит шесть вариаций, каждая – строится на основной теме, которая кардинально меняется благодаря новому типу фактуры, темпо-ритмическому развитию. Вариации противоположны по характеру и темпу. Они объединяются идеей контраста-конфликта двух образных сфер. Контраст как основной драматургический принцип заложен в самом начале – в экспозиции темы.

Тема вариаций состоит из трех 2-тактных фрагментов: первый – (1-2 т.т.) – мелодический нижний голос, второй (3,4 т.т.)– мелодический совместно с аккордовым верхним, которые противопоставлены друг другу по образному содержанию и музыкальному воплощению. Если партия нижнего голоса выстраивается как напряженная декламация, то верхний (аккордовый) звучит осторожно, жалобно, как вторая сторона "конфликта". И третий (5, 6 т.т.) – обобщающее завершение, в котором также контрастно сочетаются статичные аккорды и быстрый пассаж.

Контраст подчеркивается динамическими средствами. Ладовая основа темы атональна, выстраивается по принципу серии из 12 звуков, которые даны в первых двух тактах*: des - d-e- es - f - fis - g -a – as - b -h-c*

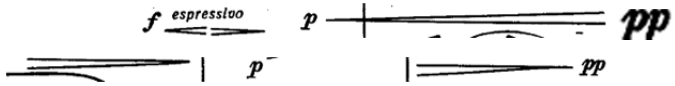
Состав серии включает три сегмента (по 4 звука в каждом) с определенными интервальными соотношениями.

Уже в экспонировании темы сегменты вариантно развиваются. Как у Скрябина: мелодия - это развернутая гармония, а гармония - свернутая мелодия [2].

В теме заложены особенности исполнения, которые должен учитывать пианист. Во-первых, в каждом такте меняется размер – 4/4, 5/4, 3/4, и этого принципа композитор придерживается и далее, вводя

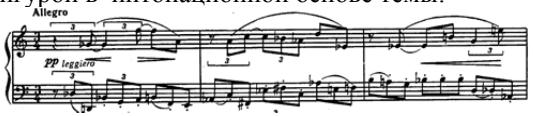
все новые и новые размеры в вариациях – в них появляются 6/4, 2/16, 3/16 и т.д.

Во-вторых, в теме вариаций прихотливо и контрастно меняется динамика. Динамический рисунок темы строится на тончайших переходах: мелодия нижнего голоса начинает на форте, резко, жестко, но в развитии сменяется пиано с волнообразным усилением, а затем уменьшением звука до пианиссимо:

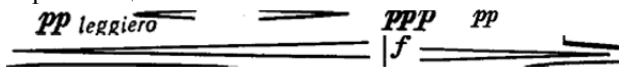


Вариации, которые следуют за экспонированием темы развиваются по диалогическому принципу – одна вариация быстрая, энергично-ударная, вторая медленная и печальная. Это два образных плана, лежащих в основе драматургии пьесы. Вместе с тем в каждой вариации получает развитие определенный компонент темы.

Так, в *первой вариации* ведущим становится план с энергичной триольной фигурой в интонационной основе темы:

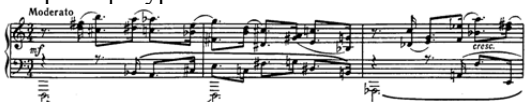


Ее развитие в двух голосах образует полифоническое развитие, близкое фугато. При этом верхний голос в начале не совпадает снижним, образуя самостоятельную линию, но в развитии в верхнем голосе устанавливаются ведущие интонации темы (м.8, тритон, б.7 и т.д.). Динамическая линия выстраивается иначе, чем в теме, по нарастающей:



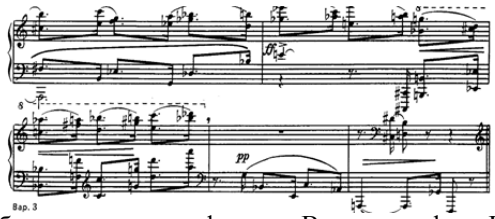
На протяжении вариации господствуют тихие звучания, волнообразная смена от двух пиано к трем пиано. И только в конце появляется форте как результат очередного "столкновения" двух образных планов.

Вторая вариация звучит в медленном темпе**.** В ней получает развитие пунктирная фигура:

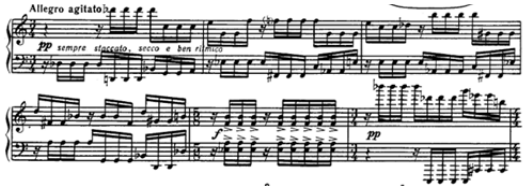


Ритмическое совпадение двух пластов фактуры создает эффект напряженного усилия, преодоления, тяжеловесности. Этому способствует и третий голос – выдержанный бас.

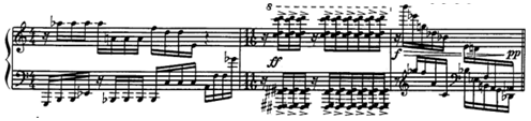
Партии нижнего и верхнего голоса звучат одновременно как единый образ преодоления, но они не совпадают по мелодическому рисунку, образуя самостоятельные линии. В кульминации (5,6 тт.) нижний голос проявляет себя особенно отчетливо, приобретает мощь оркестрового звучания благодаря октавному оформлению:



Третья вариация – быстрое, легкое фугато. В монографии Ю. Холопова и В. Ценовой один из выразительных приемов, который авторы исследования возводят на уровень жанра из-за его рельефной образности, определяется как "стрельба", "уколы" [6, с. 64]. В третьей вариации есть много сходного с этими определениями. Во-первых, по характеру это "возбужденная музыка действия". Энергичный, наступательный образ реализуется в стремительном движении двух полифонических голосов (пианиссимо), прерываемых стучащими аккордами на форте ("стрельба"):

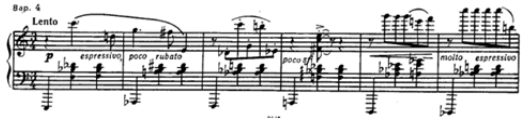


Принцип контраста действует и здесь. Особенно он заметен в конце вариации в динамическом противопоставлении "уколов" и "стрельбы":



Широкий охват регистров фортепиано, стремительный пассаж в конце контрастируют с диссонирующими созвучиями "стрельбы" на фортиссимо.

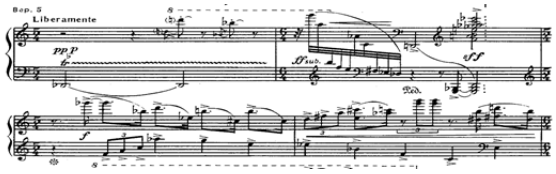
Четвертая вариация вновь медленная. Но в отличие от предыдущих в ней Денисов опирается в ней на характерные признаки вальса:



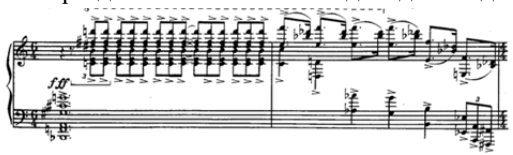
За вальсом закрепилась лирическая образность. Ее подчеркивает и динамический рисунок, в котором преобладают плавные усиления и уменьшения громкости. Эта вариация является своеобразной интермедией, отвлечением от идеи контраста-противопоставления. Четвертая вариация резко противопоставлена

остальным как серединная часть цикла. Но и здесь можно наблюдать характерную для Денисова широту диапазона звучания, при которой контрастируют регистровые тембры. При этом партии верхнего и нижнего голосов охватывают три октавы.

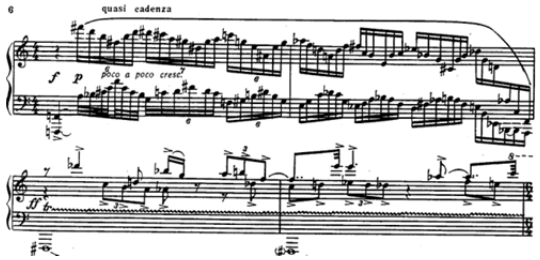
Пятая вариация начинается алеаторически, свободно (Денисов предпочитает контролируемую алеаторику). В интонационную структуру материала входят контрастные друг другу элементы – трель в басу, звуки с форшлагами в верхнем регистре, стремительный пассаж и аккорд-кластер:



Контраст-конфликт переместился внутрь вариации и выражен в противопоставлении выразительных элементов, мелодических планов и динамически. Если в теме вариаций аккорды звучали жалобно на пианиссимо, теперь они изменяют свой смысл на противоположный – это удар на фортиссимо. Динамизации подвергаются все интонационные компоненты темы – пунктирная и триольная фигуры обретают действенность, стремительность, энергию. В заключительном разделе эти свойства доводятся до кульминационного звучания, за которым следует каденция:

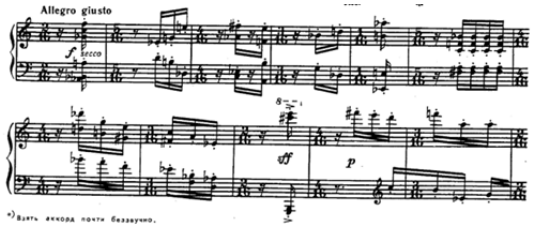


В каденции происходит расширение противопоставления двух начал. Композитор осуществляет это при помощи тематического и фактурного контраста разделов. Первый строится на стремительных арпеджированных пассажах -"шорохах" (термин Ю. Холопова), второй – полифонический.



Пятая вариация – средоточие конфликта.

Шестая вариация – заключительная, по своему характеру близка скерцо.



В ней сосредоточены выразительные приемы Денисова, которые Ю. Холопов называет "уколами", "стрельбой" [6]. Резкие диссонансы (движущийся сонор), звучание на staccatto secco, стремительный темп, динамические контрасты создают наступательный, негативный образ. В развитии темы участвует ритм – в каждом такте меняется размер, который указывает на ускорение.

Таким образом, основой для композиции Вариаций для фортепиано является контраст, который влияет на характер тематизма, его развития. Контраст становится ведущим принципом построения вариаций, их чередования в форме и приводит к рельефной образности музыки. Композитор раскрывает широкие возможности развития темы в серийной музыке. Для развития темы-серии Денисов применяет фактурное, динамическое, интонационное, темпо-ритмическое и жанровое развитие.

Литература:

1. Акопян Л.О. Пуантилизм // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010, с.445-446.
2. Дельсон Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1971. – 432 с.
3. Барсова И. Контуры Столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб: Композитор, 2007. – 238 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
5. Свет, добро, вечность. Память Эдисона Денисова / Ред. В. Ценова. – М.: МГК, 1999. – 488 с.
6. Холопов Ю., В. Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993.

Бассирова С.Е.

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО Г.ЖУБАНОВОЙ «ПАМЯТИ ЮРИЯ ШАПОРИНА»

Современная казахская профессиональная музыка отличается большим жанровым разнообразием. Одно из важных мест в ней занимает камерно-инструментальная музыка.

В 2000-е годы наблюдается значительный рост композиторской активности в этом направлении, нашедший отражение как в количественных показателях, так и в «качественном» наполнении жанра, характеризующимся тенденциями к использованию выразительных возможностей нетрадиционных по составу инструментальных ансамблей (например, А.Кушербаев Трио «Жоқ, мен айтпаймын» - для саз-сырная, конырау и фортепиано, В.Стригоцкой-Пак Трио «Портрет» для гобоя, кларнета и фортепиано, А.Абдинуров Трио «Folk-online»для 3-х роялей, остро современного музыкального языка и новаторских принципов формообразования при прочной опоре на национальную образность и содержание.

Именно этим, на наш взгляд, обусловлена активизация исследовательской активности отечественных музыковедов, наблюдаемая в последние десятилетия, которые все чаще обращают внимание на историко-культурные и стилевые аспекты развития казахской камерно-инструментальной музыки. В числе таких работ - диссертационное исследование Акпаровой Г.Т «Камерно-инструментальная музыка композиторов Казахстана». В работепрослежена эволюция камерно-инструментальной музыки на примере сонатпериода 1930-1990 годов, раскрыта национальная специфика трактовки сонатного жанра и ее стилевые черты в творчествах различных казахстанских композиторов.

Историко-обзорный характер носит магистерская диссертация Д.Б.Панаргалиевой [7], посвященная изучению истории развития фортепианного трио в Казахстане и анализу отдельных образцов жанра.

Однако, несмотря на наличие работ обзорных, обобщающего плана, по-прежнему остро стоит вопрос детального осмысления конкретных образцов казахской камерно-инструментальной музыки В первую очередь, речь идет о творчестве Г.Жубановой – ведущем казахстанском композиторе современности, художнике-новаторе, сказавшем свое оригинальное авторское слово фактически во всех академических музыкальных жанрах.

В середине 1980-х годов ГазизаАхметовна закончила работу над «Трио для скрипки, виолончели и фортепиано», которое посвятила памяти своего учителя Юрия Шапорина. Произведение, отличающееся яркой самобытностью музыки и глубиной замысла, не было издано в советское время и сохранилось в семейном архиве композитора в рукописном варианте.

Являясь наряду выпускницей класса Ю.Шапоринас такими известными композиторами, как Р.Щедрин, Е.Светланов, Н.Сидель-

ников, А.Флярковский. Я.Яхин, Г.Жубанова впитала и обобщила в своем творчестве лучшие традиции советской композиторской школы. С другой стороны, каждое ее произведение явно или скрыто обнаруживает прочные связи с национальной культурой как части мировой цивилизации [2, 20].

Некогда Д. Шостакович сказал, что «Газиза Жубанова не боится выйти за рамки принятой народности и делает это понятие все более широким» [4, 3]. Подобно своему учителю Г.Жубанова, сумела найти «собственную ноту» в музыке, она не боялась смелого синтеза архаики и модерна, востока и запада. Трио «Памяти Юрия Шапорина» для виолончели, скрипки и фортепиано в творчестве Г. Жубановой является одним из таких образцов, демонстрирующих органичный синтез двух культур.

За почти тридцать лет, которые прошли со времени написания трио,онобыло исполнено дважды. О первом исполнении, которое состоялось в Алматы, в концертном зале консерватории имени Курмангазы, известно немного. Второе исполнение состоялось на вечере памяти ГазизыЖубановой в Астане в 2007 году в Казахской национальной академии музыки.

Первыми и единственными в Астане на сегодняшний день исполнителями трио стали Аскар Дуйсенбаев (скрипка), Лаура Откельбаева (виолончель), являющиеся в то время концертмейстерами государственного академического оркестра «Академия солистов» и Сара Асабаева (фортепиано) – преподаватель КазНАМ. Инициатором исполнения выступилмолодой талантливый скрипач Аскар Дуйсенбаев. Ввиду отсутствия отредактированной печатной версии произведения редакцию Трио предстояло сделать самим исполнителям [6].

На первый взгляд, трио Г. Жубановой представляет собой классический образец жанра, здесь присутствуют все основные признаки классического фортепианного трио..

Однако, по образному содержанию, композиционно-драматургическому решению и принципам тематического развития трио Г. Жубановой несколько отходит от рамок классического.

Как отмечает исполнитель партии фортепиано С. Асабаева, сам нотный текст произведения не столь сложен в техническом плане. Сложность заключалась в том, чтобы правильно его исполнить, выстроить горизонталь, не потеряв целостности формы [6].

Из интервью с пианисткой, заведующей кафедрой «Специальное фортепиано», профессором Казахского национального университета искусств» С. Асабаевой о некоторых тонкостях исполнения трио «Памяти Юрия Шапорина» для скрипки, виолончели и фортепиано.

Трио «Памяти Юрия Шапорина» создано Газизой Жубановой в 1985 году. В некоторых источниках указывается дата 1986 год. Произведение посвящено памяти учителя ГазизыЖубановой – Юрия Шапорина [6].

В Астане впервые трио было исполнено в 2007 году, в Органном зале на вечере памяти Газизы Ахметовны Жубановой. Инициатором исполнения именно этого произведения был Аскар Дуйсенбаев, концертмейстер государственного академического оркестра «Академия солистов».

По мнению исполнителя С.Асабаевой: «Сложность исполнения данного трио - в неизвестности. К тому же у нас были рукописные ноты, где встречались и опечатки, которые по ходу мы исправляли сами. Много работали над целостностью формы произведения. Определенную сложность составляло пропорционально изложить все темпы, выстроить кульминации. Каждый вложил свой опыт, слуховой багаж, знания [6]. В учебный репертуар вуза его вполне можно включить, но ни в коем случае не начинающему музыканту. Неопытные исполнители не услышат и не поймут всей глубины этой музыки» [6].

Наибольшие проблемы у исполнителей вызвала работа над композиционной стройностью произведения, специфической чертой которого является непропорциональность частей:

1 часть 2 часть attaca		*3 часть*
Moderato/Lento/Allegro	*Adagio*	*Allegro/Andante/Allegro*
85тактов	149 тактов	233 такта
Сонатная форма	Трехчастная форма	Рондообразная форма

«Прогрессирующие» масштабы лежащих в основе частей музыкальных форм в масштабах целого складываются в 2-х-частную композицию, чему способствует исполнение 1 и 2 частей без перерыва (attaca). Однако, в драматургическом и музыкально содержательном плане сбалансированная таким образом 2-х-частность все же «распадается» изнутри на подразделы.

На слух, по тематическому наполнению и приемам развития 1 часть больше напоминает вступительный раздел к основной (второй) части. В то же время, здесь налицо составляющие сонатной формы:

1 часть					
Экспозиция			*Разработка*	*Реприза*	*Переход ко 2 части*
Вступление	Главная партия	Побочная партия	Материал Вступления и Главной партии	Вступление + Поб.п. - объединены по вертикали	
9 тактов	25 тактов	18 тактов	21 такт	10 тактов	2 такта
g-moll	g-moll	e-moll	a-moll /ато-нальность	g-moll	b-moll
период	простая 2-х-частная форма	импровизационное построение, 3-х-частность	рондообразное строение	период	
скрипка	скрипка, виолончель	фортепиано	скрипка, виолончель, фортепиано	альт, виолончель	альт, виолончель, фортепиано
Moderato		Lento	Allegro/Moderato/Adagio	Moderato	

С образной точки зрения 1 часть вводит нас в мир архаики, в таинственную атмосферу древних обрядовых церемоний и обычаев. Скандирующее монотонное вступление скрипки имитирует звучание национального инструмента кобыз, функционирование которого, как известно, в национальной традиции связано с сакральной сферой – практикой казахских шаманов – баксы и эпических певцов жырау. В традиционном казахском обществе этот инструмент служил средством/проводником для связи с духами, с миром мертвых.

Побочная партия звучит в партии фортепиано соло. Возможно, именно фортепиано олицетворяет здесь человека, мир живых.

Разработка – это контакт, взаимодействие мира мертвых и мира живых, борьба двух начал - центральная часть обряда. Здесь одновременно звучат все инструменты, напряжение чередуется со спадом (Allegro/Moderato/Adagio). В партии виолончели звучит тема вступления (имитация кобыза), в то же время в партии скрипки

проводится тема побочной партии, которая в экспозиционном разделе звучала у фортепиано.

II часть написана в лучших традициях средних частей жанра трио. Медленная созерцательная часть. Здесь композитор несколько отходит от национального колорита. Это лирическая миниатюра, полная глубоких чувств. II часть трио звучит весьма модернистски, что подчеркивается звуковысотной организацией – отсутствием привычной логики гармонической тональности, тональной неопределенностью. Тем не менее, кластерные наслоения, обилие хроматизмов, многозначные аккордовые последования не воспринимаются диссонантно, а звучат вполне гармонично, создавая лирически-созерцательный тон части.

2 часть					
1 часть			*2 часть*	*Переход к 3 части*	*3 часть*
Вступ-ление	Тема 1	Тема 2	Развитие тематического материала 1 и 2	Импровизационное построение	
9 тактов	23 такта	18 тактов	41 такт	11 тактов	31 такт
e-moll	e-moll	e-moll	a-moll /атональность	a-moll /атональность	e-moll
период	период	2-х-частность	abcb (разделы обо-значены по принципу измене-ния фортепианной фактуры)		2-х-част-ность
форте-пиано	Виол-ль Фо-но	Скрипкаи ол-льфо-но	скрипка, виолончель, фортепиано	скрипка, виол-ль, форте-пиано	скрипка, виол-ль форте-пиано
Adagio	Adagio	Adagio	Piumosso		Adagio

После модернистского звучания второй части финал трио воспринимается особенно колоритно. Самая масштабная треться часть является кульминацией всего цикла. С первых тактов заявляет о себе ярко выраженный национальный колорит. Но на этот раз уже не сакральный, а бытовой традиционный – домбровый кюй. Партия фортепиано имитирует домбровое звучание.

Таким образом, несмотря на непропорциональность частей, структура произведения представляется вполне обоснованной и логичной. Здесь композитор словно нарисовал перед нами картинку истории своего народа: архаическую древность (1 часть), историческое

развитие и взаимопроникновение культур (2 часть) и жизненность национальных традиций, воспевание родной культуры (3 часть).

Литература:

1. Акпарова Г. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане// Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования. Материалы юбилейной международной научно-практической конференции. Алматы, 2005. С.141-145.
2. Аязбекова С. Мир музыки ГазизыЖубановой//Время – культура – этнос. Алматы, 1999. 174 с.
3. Джумакова У.Р., Кетегенова Н. Глава «Камерная инструментальная музыка»//Казахская музыкальная литература».1920-1980. Алматы:Ғылым, 1995. – С.165-227.
4. Жубанова Г. Мир мой – Музыка (статьи, очерки, воспоминания). Алматы, 2008. 336 с.
5. Котлова Г.К. Камерно-инструментальная музыка (к вопросу об эволюции жанра)//Сборник научно-теоретических статей памяти И.Дубровского. Алма-Ата. 1990. С.123-138.
6. Материалы интервью с пианисткой С.Ш.Асабаевой. 2015 г.
7. Панаргалиева Д. Диссертационная работа «Эволюция жанра трио в Казахстане». Казахская национальная консерватория. Алматы, 2014. 85с.

Букунева Д.М.

Н. К. МЕТНЕР «ТРАГИЧЕСКАЯ СОНАТА»

Николай Карлович Метнер - один из блестящей плеяды русских композиторов первой половины XX столетия. «Едва ли можно назвать другого композитора, занимающего в семье русских музыкантов более обособленное место», - писал в одной из своих статей музыкальный критик В. Г. Каратыгин.

В наследии Метнера особое место занимают четырнадцать фортепианных сонат. В жанр сонаты Метнер вложил большую часть своих творческих сил. Творчество Метнера и Скрябина рождает в русской музыке другой тип сонаты, в которых композитор стремится

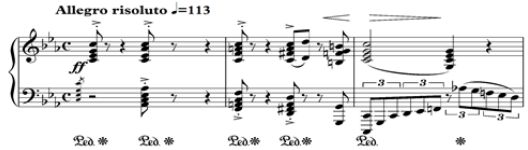
к психологическому углублению музыки, затрагивает важнейшие вопросы внутренней жизни человека, часто в философском плане.

Общая тенденция сонат Николая Метнера — характерное изменение сонатно-симфонического цикла. Из четырнадцати девять сонат написаны в одночастной форме, с сохранением признаков классической структуры. В драматургическом плане все сонаты можно условно разделить на две контрастные образные сферы – драматическую и лирическую с различными оттенками (лирико-эпическая, лирико-созерцательная, лирико-сказочная и и.д.). Также разнообразна по образным градациям и драматическая сфера: «Большая соната» ор.25 № 2, «Патетическая соната» ор.22, «Трагическая соната» ор 39.

Итак, «Трагическая соната» ор.39 № 5 была написана в период 1919-1920 гг. В это же время были созданы три цикла пьес «Забытые мотивы» ор. 38, 39, 40; «Соната-воспоминание» ор. 38 № 1. Это был период метаний, бытовой неустроенности, голода, холода. И после долгих, мучительных сомнений Метнер решается уехать заграницу. В 1921 году пианист и композитор Николай Карлович Метнер отправился на гастроли во Францию, Германию, Англию, Польшу, США, Канаду и больше на родину не вернулся.

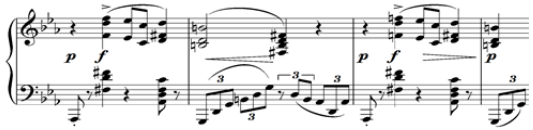
Весь клубок неудовлетворенности, неизвестности, неверия в благополучное будущее, душевной муки буквально «наглядно» передан в «Трагической сонате».

Начинается соната с изложения главной партии, которая состоит из двух контрастных элементов. Первый – отрывистый, аккордовый, ярко декламационного характера. Большое значение в передаче образа играет ритм: короткие акцентированные аккорды восьмыми длительностями, переходящие в прерывистую синкопу и завершается первый элемент заключительным тоническим трезвучием с разложенной фактурой в левой руке.



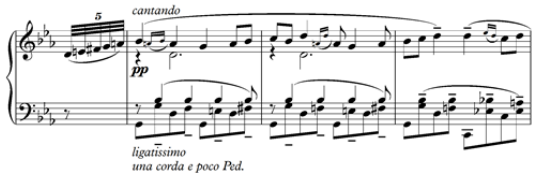
Второй элемент главной партии –собственно тема, ярко контрастно первому и по характеру, и по фактуре изложения. Экспрессивность придает триольный рисунок в левой руке, которая подчеркнута и ремаркой автора –*appassionato.* Тема начинается с восходящей фразы в правой руке, вторая фраза продолжает первую мысль секвенционно на другой высоте.

В последующем развитии Метнер также использует секвенционный метод, но при этом меняет метрическую схему – с четырехдольного на трехдольный, выходя за рамки регулярного метра и давая тем самым дополнительный импульс к развитию. Особо хочется подчеркнуть намеренное наложение в каденционном обороте первого предложения мажорной и минорной II ступени, принципиально акцентируемое автором и дважды повторенное.



Второе предложение начинается с красочных сопоставлений в аккордовой фактуре первого элемента главной партии, модулирующих из далекого си минора в фа минор. Основная тема главной партии переносится в нижний, густой тембральный регистр. При дальнейшем развитии из темы вычленяютя два основных мотива. На регистровом сопоставлении двух элементов темы начинается небольшой разработочный раздел в экспозиции сонатной формы (прием, неоднократно используемый Метнером в сонатных формах). В развитии постоянными точками опоры является яркое тритоновое сопоставление двух далеких минорных тональностей – си минора и фа минора.

Кульминация экспозиции, охватывающая весь фортепианный регистр, приводит к проведению первого элемента главной партии, но в более тяжеловесной фактуре: восьмые трансформируются в четвертные, весомость которых усиливается динамикой - *ff*. Необходимо отметить преобладание минорных красок при проведении и развитии тем главной партии «Трагической сонаты». Постепенно фактура становится более прозрачной, снижается динамичесий накал. Вступает побочная партия. В просветленном ми бемоль мажоре звучит второй тематический элемент главной партии (Метнер использует принцип монотематизма). Однако теперь тема приобретает совершенно иной образ – лирический, мягкий, просветленный. Большое значение при исполнении побочной партии нужно уделить красивому певучему легато, мягкому туше. При втором проведении темы композитор мастерски использует имитационную технику письма. В отличие от предыдущей темы новая изложена в структурно замкнутой простой двухчастной репризной форме (можно предположить, что вторая тема выполняет функцию Медленной части в сонатно-симфоническом цикле). Тема широкого дыхания, песенного характера.



После проведения второй темы побочной партии вновь начинается разработочный раздел.

С *poco quasi recitativo* начинается собственно разработка. Звучат первый элемент и второй элемент главной партии. Но теперь это не отдельные элементы, они связываются в единый тематический поток, интонационно близкие друг другу. Образная сфера меняется: трансформируется интонационный состав тематического материала более зловещего характера, благодаря напряженной полутоновой интонации и тритонового хода в конце фразы. Усиливает некую «демоничность» регистровое решение (диапазон - от си бемоль контроктавы до и бемоль малой октавы), ми бемоль минорная тональная краска, тяжеловесность четвертных длительностей и способ исполнения. Авторская ремарка *secco* дает указание исполнителю: звук должен быть сухим и жестким. Первый раздел разработки – это двухголосное фугато, но не в буквальном смысле. Второй раздел разработки контрастирует первому; полифоническая фактура первой части развития уступает место плотному аккордовому изложению материала, который секвенционно развивает второй элемент главной партии. Третий раздел разработки построен на проведении основного мотива второй побочной темы в тональностях си минор, ре минор.

Реприза, отмеченная возвращением основного темпа **Tempo I,** точно повторяет экспозиционный материал первого предложения. Второе предложение приводит к *Quasi cadenza* (авторская ремарка). Каденция написана в импровизационном стиле, полиритмическим рисунком, с использованием виртуозной пассажной и двойной техники, разными штриховыми исполнениями (стаккатное проведение разложенных аккордов в левой руке и триольные двойные ноты в правой). Кульминация каденции – маркированное проведение основной темы сонаты в увеличении в ярком, гимническом ре мажоре. Заканчивается соната развернутой кодой.

«Трагическая соната» Н. К. Метнера – образец зрелого творческого стиля композитора, в которой сконцентрированы основные характерные черты авторского почерка: драматургическая целостность, строгая продуманность, единство развития, принцип монотематизма с дальнейшей образной трансформацией, своеобразное решение сонатного allegro, в котором разработочный материал захватывает

экспозицию и, безусловно, филигранная, изумительная и, одновременно, технически сложная пианистическая техника письма.

Литература:

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1979, 341 с.
2. Асафьев Б. Симфонические этюды. М.: Композитор, 2008, 308 с.
3. Долинская Е. Николай Метнер. М.: Музыка, 2013, 328 с.
4. Зетель И. Н. К. Метнер – пианист. М.: Музыка, 1980, 231 с.
5. Метнер Н. К. Письма. М.: Советский композитор, 1973, 625 с.
6. Каратыгин В. Метнер. // В кн.: Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.: Музыка, 1965, с. 155-168

Далишева Б.Д.

ФЛЕЙТОВОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ИСТОРИЯ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ

В современной яркой музыкальной палитре Казахстана особое место занимает инструментальная музыка. Как известно, традиции игры на различных музыкальных инструментах заложены в казахской культуре с давних времен.

В настоящей статье наше внимание будет направлено на изучение зарождения и развития отечественного флейтового искусства.

Казахстанская исполнительская духовая школа берет свое начало только с 1-ой половины XX столетия. Одними из первых исполнителями и преподавателями на духовых инструментах были: флейтисты С.В. Смирнов, И.П. Коноплев, гобоисты Н.Гизатуллин, В.Г. Добровольский, кларнетисты П.В. Филатов, А.Е. Мовш, фаготист М.Демин, валторнист А.В.Сазонтов, трубач И.В.Круглыхин.

Исследованием вопросов казахских национальных музыкальных инструментов занимались многие ученые – А.Жубанов, Б.Сарыбаев, А.Мухамбетова и др. Объектом исследования настоящей статьи стал основатель флейтового класса в Казахстане – Иван Петрович Коноплев, а так же речь пойдет и о первых выпускниках флейтистах, получивших образование и оказавших влияние на развитие флейтового искусства именно в Казахстане.

В 1944 году в Алма-Ате открывается Казахская государственная консерватория, куда в 1947 и был приглашен И.Коноплев. До его появления в Казахстане обучением на профессиональном уровне игре

на флейте никто не занимался. В Алма-Ате сразу открылись несколько учебных заведений, направленных на различный уровень обучения. Первыми его учениками стали: Э.Козловицкая, Е.Бреусов, З.Мурзахметова, З.Бакенова, Н.Лискина и позже В.Книтель.

Иван Коноплев, блестяще владевший инструментом, благодаря его педагогическому и исполнительскому таланту, появилось огромное количество желающих окунуться в мир прекрасного звучания флейты. Эти «первые ласточки» впоследствии стали прекрасными музыкантами и педагогами, продолжателями казахстанской флейтовой школы. Хотелось бы подробнее остановиться на некоторых из них.

Первой флейтисткой-казашкой, овладевшей игрой на флейте, европейском инструменте, является Зейнеп Мурзахметова. Она родилась 23 марта 1928 года в Костанайской области. В три года она осталась сиротой и была определена в Ташкентский детский дом. В те годы по всей стране существовали школы, техникумы для воспитания будущих музыкантов.

С 1947 года З.М.Мурзахметова работала в Казахском государственном симфоническом оркестре. В 1948 году открыла класс флейты в Республиканской специализированной музыкальной школе-интернате для одаренных детей, которой было присвоено имя замечательной казахской певицы Куляш Байсеитовой.

За 40 лет педагогической деятельности З.Мурзахметова воспитала огромное количество учеников, лауреатов различных конкурсов.

З.Мурзахметова – педагог высшей квалификации, отличник просвещения, ветеран – часто вспоминала своего преподавателя И.П.Коноплева, говорила: «Первостепенное значение И.П.Коноплев придавал звучанию инструмента, как одному из главных средств выразительности и исполнительского мастерства. Звук – это главный элемент, с него начинается все остальное. Он утверждал, что музыкантам, играющим на духовых инструментах, прежде всего надо иметь глубокий, полный и красивый звук, а что касается техники пальцев, языка, то это дело – «наживное»».

Флейтовое исполнительство Казахстана сравнительно молодое направление в инструментальном исполнительстве. Однако среди всех духовых инструментов флейта занимает лидирующую позицию.

Флейта используется во всех произведениях композиторов Казахстана. В партитурах ей часто выпадает роль солирующего инструмента. Этому способствует органичное развитие преподавательской и исполнительской деятельности флейтистов. В связи с растущей популярностью флейты, композиторы Казахстана все

чаще используют этот инструмент для сольного звучания. И яркий тому пример Валерий Адольфович Книтель – один из последних студентов И.П. Коноплева, занявший после его смерти в 1966 году место преподавателя в Казахской государственной консерватории им. Курмангазы.

За свою 20-ти летнюю преподавательскую деятельность в стенах альма-матер – консерватории им.Курмангазы, Валерий Книтель воспитал и обучил целое поколение флейтистов, лауреатов различных конкурсов, многие из которых стали гордостью нашей страны! Один из них – Кайрулла Жумакенов.

Еще являясь студентом В.А.Кнителя, К.Жумакенов поражал своей изысканной манерой исполнения, виртуозным блеском владения техникой. Конечно же, его мастерство не могло остаться незамеченным.

Композиторы Казахстана специально для него писали свои произведения, среди которых: «Желдирме», «Уршык» Балнур Кыдырбек, 5 пьес «Калейдоскоп» Санат Кибировой, «Косбасар» Ермурата Усенова, «Три фрагмента» Бейбута Дальденбая, «Гаухар» Серика Еркимбекова, «Дервиш» Серика Абдинурова и мн.др.

В XIX столетии флейтовый репертуар строился в основном на салонно-романтических произведениях немецких композиторов, сейчас репертуар флейтистов блистает великолепными произведениями Э.Вареза, Э. Карг-Элерта, Е. Боцца, А. Жоливе.

Востребованность флейтовой музыки в XX веке и высокий уровень исполнителей французской школы, как Поль Таффанель, Филипп Гобер, Марсель Моиз и др. дало новый виток в развитии и возможностях флейтового исполнительства не только в Казахстане, но и во всем мире.

В заключение хотелось бы отметить, что благодаря энтузиазму казахстанских флейтистов, их преданности своему делу, развитию педагогического процесса, культура флейтового исполнительства находится в русле мировых тенденций.

Литература:

1. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973—1982.

2. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам - очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. – Алматы, 2008. 114стр.

3. Интервью с З.М.Мурзахметовой, ноябрь 2015 года.

Капизов С.Н.

ТЕХНИКА ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ЧЕТЫРЬМЯ ПАЛОЧКАМИ

Музыкант-ударник в современном оркестре – это исполнитель-универсал, обладающий разносторонними навыками и виртуозным уровнем техники. Исходя из этого, очень важным в подготовке музыканта, играющего на ударных инструментах, является его постановка. Под понятием «постановка» подразумевается совокупность рационального положения и взаимодействия исполнительского аппарата и всего организма музыканта для игры на ударных инструментах [2, 8].

Применение четырех молоточков позволяет добиваться естественного legato, исполнять на маримбе как простые четырехголосные аккорды в хоральном складе, так и всевозможные арпеджио, играть мелодию с фигурационным гармоническим сопровождением, трех- и четырехголосную полифонию. А одновременное тремолирование четырьмя молоточками сколь угодно продлевает звучание не только интервальных, но и аккордовых созвучий.

Не случайно вопрос техники игры на маримбе четырьмя молоточками является одним из центральных методических вопросов, которому отводятся как отдельные главы в учебниках, так и специальные учебные пособия.

С ходом времени рамки этого обсуждения постепенно расширялись. Если в самом начале 1960-х годов Вида Ченауэт описывала два метода «захвата четырех молоточков», а в середине 1970-х обсуждалось уже от двух до трех вариантов, то сегодня выделяют, как минимум, четыре способа постановки молоточков: «традиционная постановка», «постановка Мюссера», «постановка Бертона» и «постановка Стивенса». Рассмотрим каждую из них в отдельности:

Традиционную постановку называют также «перекрестным захватом» («crossing grip»), потому что при этой манере держать молоточки их рукоятки в ладони Х-образно пересекаются друг с другом. При этом рукоятки внутренних молоточков, тех, головки которых направлены к центру клавиатуры, накладываются на рукоятки внешних молоточков, направленных головками к ее краям (рис.1)

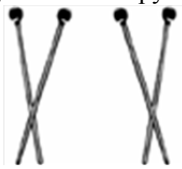


Рис.1. Взаимное расположение молоточков.

При традиционном захвате молоточков четвертый и пятый пальцы прижимают их к ладони, охватывая в месте пересечения. Указательный и средний пальцы окружают внешний молоточек, а первый

палец располагается на внутреннем молоточке. С помощью большого и указательного пальцев палочки раздвигают на величину необходимого интервала и вновь сдвигают при нажатии четвертого и пятого пальцев, по принципу ножниц. Средний палец является поддерживающим, облегчая регулировку интервала между молоточками (рис.2)

Первым, кто отказался от традиционной постановки, был Клэр Омар Мюссер. Ее принципиальное отличие от традиционной постановки состоит в том, что она не является «перекрестной».

Рис.2. Традиционная постановка («Traditional grip»).

В результате между палочками оказывается не один указательный палец, как при традиционной постановке, а два – указательный и средний пальцы. Величина интервала между молоточками регулируется движением первых трех пальцев, которые с небольшим поворотом отодвигают внутренний молоточек от внешнего и вновь придвигают (рис.3.)

Рис.3. Постановка Мюссера («Musser grip»).

Постановка Мюссера, в сравнении с традиционной постановкой, позволяет молоточкам быть более независимыми друг от друга и отзывчивыми на движение пальцев. Она особенно подходит для игры легато, арпеджио или для исполнения полифонических произведений.

Постановка Бертона, так же как традиционная постановка, является «перекрестной», но отличается от нее, прежде всего, тем, что здесь при пересечении рукояток внешний молоточек находится не ниже, а выше внутреннего, прикасаясь к ладони исполнителя (рис.4)

При захвате в ладонь внешний молоточек проходит между указательным и средним пальцами и чуть ниже места пересечения прижимается средним пальцем к ладони, фиксируясь на месте. Внутренний молоточек является подвижным. Четвертый и пятый пальцы перемещают конец его рукоятки и таким образом регулируют величину интервала (рис.5).

Рис.4. . Взаимное расположение молоточков при постановке Бёртона.

Постановка Стивенса возникла в связи с совершенно конкретными техническими задачами. Стивенс стремился добиться максимальной независимости молоточков друг от друга, особенно при выполнении одной рукой различных тремолирующих движений, отчего его постановку часто называют «independent grip» -«независимый захват».

Рис.5 Постановка Бёртона («Burton grip»).

Постановка Стивенса внешне очень похожа на постановку Мюссера. Здесь молоточки также не перекрещиваются, а располагаются рядом друг с другом (V-положение), а между ними проходят указательный и средний пальцы. Отличия между этими постановками заключаются, прежде всего, в способе захвата внутреннего молоточка.

Его рукоятка не упирается жестко в ладонь, как у Мюссера, а чуть выдвинута вперед, лежит на указательном пальце, сверху легко придерживается вытянутым большим пальцем, который не позволяет молоточку соскальзывать с указательного пальца, а у самого конца – средним пальцем. Такое положение обеспечивает более свободное движение внутреннего молоточка, а внешний молоточек прочно удерживается внутри ладони четвертым и пятым пальцами (рис.6).

Рис.6 Постановка Стивенса («Stevens grip»).

На наш взгляд - лучшей постановкой является та, которая наиболее удобна для исполнителя с учетом его физических и технических возможностей. Но, когда работаешь над конкретным произведением, вообще хорошо учитывать тип постановки, для которой (или во многих случаях с помощью которой) оно было написано. Вообще, конкретную пьесу лучше всего (что означает удобнее всего) разбирать и исполнять конкретной постановкой.

Литература:

1. Зельтсман Н. Musings on the Marimba and its Study.PercussiveNotes.-1997, Oct.P.-51-55

2.Купинский К.М. Школа игры на ударных инструментах.М.:Музыка.-1982.

3. Leonida Torebruno. 24 studi per xylophone Marimba und Vibraphone. Studio n6.1985.

4.Методические рекомендации к урокам музыки М.:Музыка, 1971.- С. 80-113

5.Пономарёв Н.А.Техника игры на маримбе. Методологические проблемы современного музыкального образования.М.:Музыка,, 2006.- С. 76-80

6. Сайт интернета: http://freeref.ru/wievjob.php?id=594265

7.Тютюнникова Т.Э.Уроки музыки. Система обучения К. Орфа. М: Астрель., 2002.

8.Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. – 2. – М.: Музыка, 1986.

9.Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1989.

Каримов Н. Х.

ТИМУР МЫНБАЕВ

Тимур Каримович Мынбаев (1943—2011)— сын учёного-селекционера Карима Мынбаева. Родился 4 октября 1943 года в Алма-Ате. Окончил ЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова по двум специальностям: хоровое дирижирование (класс профессора Кудрявцевой Е.П.) и композиция (класс профессора Пустыльника И. Я.). В 1976 окончил там же аспирантуру по теории музыки (рук. И. Я. Пустыльник). Преподаватель в музыкальном училище при Ленинградской консерватории (1966—1972), а также в самой Ленинградской консерватории (1972—1973) Многие годы Т. Мынбаев работал дирижером Государственного симфонического оркестра РК (1973 – 1984), успешно совмещая дирижерскую, композиторскую и музыковедческую деятельность. Его перу принадлежат опера и балет, симфония и симфонический кюй, соната и квартет, оратория, вокально-хоровые циклы, камерные и джазовые сочинения.

В 1984 году переезжает в Москву. Дирижировал оперными спектаклями в Большом и Мариинском театрах, оркестрами ГАСО, БСО, МГФ, Петербургской, Екатеринбургской, Саратовской, Самарской, Ярославской филармоний. В последние годы работал художественным руководителем и главным дирижером симфонического и

камерного оркестров РАМ им. Гнесиных в Москве. Умер 15 апреля 2011 года.

Но рассмотрев в различных аспектах деятельность Т.К.Мынбаева, приходишь к выводу о незаурядной личности дирижера; будь то кадровый подбор, составление репертуара, планирование гастролей, а также далеко не второстепенное, бытовые вопросы оркестрантов, ну и конечно, удивительное отношение к репетиционному процессу. Хотелось бы остановиться на каждом из перечисленных моментов в отдельности.

Подбором исполнительских кадров Мынбаев занимался сам или через инспекторов, выискивая и приглашая в оркестр лучших из лучших музыкантов по Казахстану и соседних республик.

Репертуар составлялся совместно с концертмейстерами, перекосов в сторону классики или современной музыки не было. Ему принадлежит идея создания антологии симфонической музыки казахстанских композиторов.

Тимур Каримович старался приглашать различных дирижеров и исполнителей, не дифференцируя музыкантов на именитых и только что «новоиспеченных». Имея прекрасное образование по двум специальностям (хоровое дирижирование и композиция) Ленинградской государственной консерватории имени Римского-Корсакова, Тимур Мынбаев сам писал довольно много музыки в различных жанрах: опера и балет, симфония и симфонический кюй, соната и квартет, оратория, вокально-хоровые циклы, камерные и джазовые сочинения.

Одно из сочинений Т.Мынбаева является неоднозначным, это балет «Фрески» по «Глиняной книге» Олжаса Сулейменова, по поводу которого до сих пор ведутся споры. Спектакль-балет «Фрески» достойно занимает одно из ведущих мест в национальном хореографическом искусстве и входит в «золотую сокровищницу» балетного искусства Казахстана.

За время руководства Мынбаевым симфонический оркестр РК в своих гастролях охватил всю территорию СССР – от Клайпеды до Владивостока. Иногда наши командировки длились больше месяца. Выступали на разных в больших и малых городах, в военных частях, на заставах, клубах, колхозах и, конечно, на стационарах – филармониях. Т.К. Мынбаев обладал блестящей лекторской практикой и, как правило, анонсировал наши выступления непосредственно он сам.

Что касается репетиций – это отдельный разговор. В моей практике (более 40 лет работы в оркестрах) не припомню, чтобы дирижеры в домашних условиях репетировали предстоящую

репетицию. Я не оговорился, действительно, Т. К. Мынбаев дома репетировал репетицию. Думаю, что это было вызвано максимальной концентрацией и очень бережливым отношением ко времени, отпущенных для работы над произведением. Скрупулёзно изучая партитуру, он делал заметки, закладки, карандашные ремарки – все было подчинено рациональному использованию рабочего времени, ни в коем случае не позволяя себе явиться на рабочее место, если практически наизусть не знал исполняемое произведение.

Тимур Каримович был в первую очередь требователен к себе, но также требовал и взаимности. Не терпел халтуру. Так, например, на работу над 4-ой симфонией Д. Д. Шостаковича Т. К. Мынбаев взял месячную норму репетиционных занятий!!! (я уже не говорю про групповые репетиции). За 10-тилетний период в качестве главного дирижера Государственного симфонического оркестра Казахской ССР (1974 – 1984) оркестром были сыграны практически все симфонии Моцарта, Бетховена, Малера, имеющиеся партитуры Брукнера, Р. Штрауса, все симфонии Чайковского; неоднократно с Глинкинской капеллой исполняли Реквиемы Моцарта и Верди, как в Алма-Ате, так и в нынешнем Санкт-Петербурге. У Тимура Каримовича была цель исполнить все симфонии Д. Д. Шостаковича, и ему это удалось. С большим успехом!

Т.К.Мынбаев был удивительно творческой личностью, который всегда стремился к чему-то новому, неизвестному. Так Мынбаев скомпоновал оркестровые номера и проигрыши из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского, пытаясь создать своеобразную симфоническую сюиту. Насколько это удалось – судить слушателю, но мы, оркестранты, на этом концерте изрядно помучались, играли по оперным оркестровым партиям, со своими оперными условностями…

Снимок последних лет.

И в этом был настоящий Тимур Мынбаев – романтик, бунтарь, хулиган, в хорошем смысле слова.

Нередко устраивались авторские концерты – Э. Денисова, С. Губайдуллиной, Б. Тищенко и других.

В заключении я хотел бы подчеркнуть, что мои воспоминания о Тимуре Мынбаеве преследуют одну единственную цель – восполнить незаслуженно забытую творческую личность.

Чтобы помнили – этот взлет исполнительского мастерства в период 1973-1984 гг. во многом обязан творческой деятельности в качестве главного дирижера Государственного симфонического оркестра Республики Казахстан Тимуру Каримовичу Мынбаеву.

Кожебаев Д., Сагат П., Хусаинова Г.А.
член-корр. МАНПО, PhD, кандидат педагогических наук

ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНИХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

История изготовления музыкальных инструментов Китае имеет очень древние корни. 7000 - 8000 лет до н.э. в Китае впервые были созданы музыкальные инструменты, доказательством чему являются археологические раскопки в области «Жыжиян», в местности «Хымуду», где было найдено 160 костяных дудочек (рис. 1)

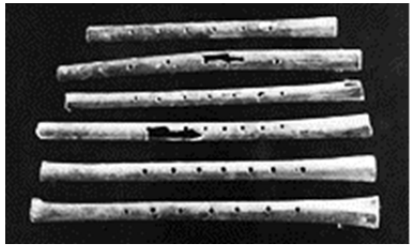


Рис.1 Костяные дудочки

Первые попытки музыкального просвещения в Китае появились еще во времена каменного века, точнее, в родовом обществе. Имеются свидетельства о том, что в эпоху нового каменного века первобытные люди Китая делали музыкальные и ударные инструменты из фарфора и глины. Когда они собирали хороший урожай или же возвращались с охоты с добычью, то старались данное действо сопровождать музыкальными звуками, но в основном игрой на барабанах. Этим они выражали свои чувства радости и скорби. А во время обряда "жертвоприношения" (например, обряда для того, чтобы вызвать дождь) тоже звучала музыка. Таковы первые основы зарождения музыкального искусства в древнем Китае.

Китайская периодизация музыкального инструментария также имеет большую историю и большую культурную ценность. При её рассмотрении можно разделить а следующие исторические периоды.

1. Древняя эпоха (примерно до н.э. от 6000 - до 1711года). Найденные в археологических раскопках данные показывают, что духовые инструменты являются первичными среди всех китайских инструментов. В краю Хынан был найден в раскопках духовой инструмент в виде костяной дудочки. В это же время появляются первые духовые и струнные инструменты, но археологических находок не

обнаружено. Эти инструменты использовались в основном во время охоты и праздников, в их сопровождении исполнялись песни и танцы.

Имеются свидетельства о том, что в эпоху нового каменного века первобытные люди Китая делали музыкальные и ударные инструменты из фарфора и глины.

2. В эту эпоху Династии "Шунь" музыкальные инструменты делали из металла, глины, фарфора и из бамбука, струны изготовливались из шёлка. Музыкальные инструменты делились по звучанию и по смыслу.

Рис 2.Первые нотные записи "Гучина"

3. Начало Эпохи Династии Чин (до н.э. 711 - 256) Эта эпоха, считается Ренессансом китайских музыкальных инструментов. В это время впервые появляются восьмизвуковые нотные правила. (рис.2)

4. "Гучин", который похож на арфу,являлся инструментом данной эпохи (рис.3). Он считается основным инструментом среди китайских инструментов, а также в это историческое время широко употреблялись духовые инструменты.

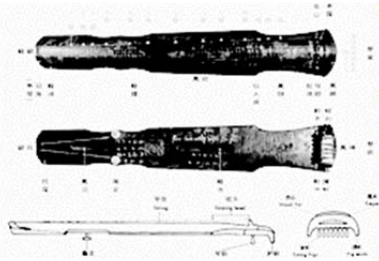


Рис.3. Струнно-шипковый инструмент "Гучин"

Среди исторических китайских эпох Династии Чин, Хань, Суй, эпоха Тань (до н.э. от 221 года - 960 год н.э.). считается эпохой расцвета истории музыкальных инструментов Китая. В это время в Китае широко использовались китайские струнные инструменты. Например, струнный инструмент «Пипа» (Рис.4.).

В эпоху Тань- «Эпоху процветания китайских инструментов» появилась необходимость нотописания, о чём свидетельствует нотная запись "Гучин" и самая древняя нотная книга "Юлан" (494-590 г.г.), которая сохранилась до нашего времени.

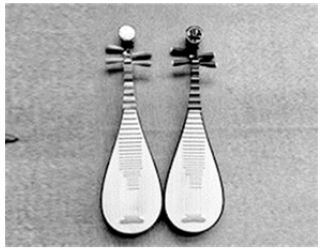


Рис.4.Струнный инструмент "Пипа" (эпоха Династии Тань)

5. В эпохах Династии Сунь, Юань, Минь, Чин (960 - 1840 г.г.) происходило развитие смычковых инструментов. Открылись китайские народные музыкально-танцевательные театры (шичуй), музыкальные театры (шочан). Появились многие виды гучина. Широко в народе распространялись духовые и ударные инструменты.

Литература:

1. Жаушиян. Древние музыкальные инструменты Китая. //Общественно-научный журнал №5 Наниян. : Педагогический институт, 2007
2. Древняя музыка Китая. http://www.docin.com/p-258547603.html
3. Ли Янхун. Музыкальные инструменты эпохи Жоу Цин. Сборник трудов «Изучение народной музыки». 2013
4. Ху Мин. Исследование искусства изготовления музыкальных инструментов в эпоху Суй, Тань. Санши .:Институт Музыки,2013.
5. Музыка эпох Сунь, Юань, Минь, Чин. http://zhidao.baidu.com/link?url=6jRX5HPj0MGSI6FxjlxL_omEN_KpBFf5UBukB6dVtBXLz_Q3QLqzduPeBCpt8wiNuwIB8eikBAovYqzfCgbkRa
6. Китайский традиционный музыкальный инструмент http://www.docin.com/p-1018348205.html

Каримов Таир

ДВЕ ПЬЕСЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

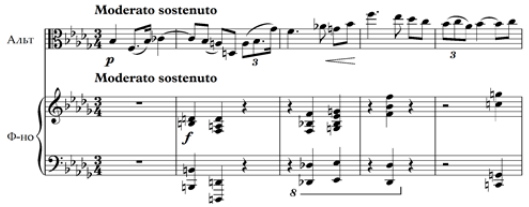
«Сергей Слонимский – важная страница истории русской музыки, без которой она была бы неполной и менее противоречивой. Слонимский всегда новый, но всегда остается самим собой. В нервном присутствии Сергея Слонимского я чувствую себя спокойно и уверенно. Так бывает, когда рядом с тобой друг». (А. Эшпай).

Две пьесы для альта и фортепиано принадлежит перу известного российского композитора-музыковеда Сергею Михайловичу Слонимскому, представителю Петербургской (Ленинградской) композиторской школы. Первые зрелые сочинения С. Слонимского датируются 1957 годом (премьера первого симфонического сочинения «Карнавальная увертюра») – последние опера «Антигона» (2008 год). Балет «Волшебный орех (2009).

Мы предлагаем читателям анализ одного из ранних сочинений С. Слонимского, писанного в 1957 году – Две пьесы для альта и фортепиано. Произведение посвящено Юрию Крамарову. Имя

замечательного музыканта-исполнителя знала вся музыкальная общественность 60-х-80-х годов XX столетия. Его имя занимает достойное место в ряду советских исполнителей, вознесшее альтовое искусство на небывалую высоту - В. В. Борисовский, Ф. С. Дружинин, Д. В. Шебалин.

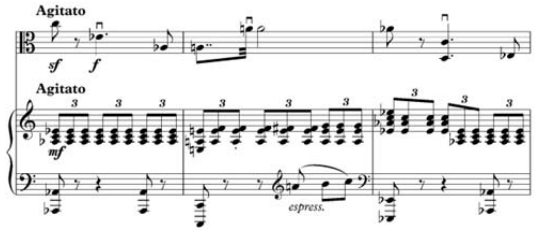
Две пьесы для альта и фортепиано С. Слонимского представляют собой двухчастный цикл, построенный по принципу контраста: медленная Ария и искрометная Бурлеска. Принцип контрастной драматургии пронизывает весь цикл по всем параметрам – образный строй, колористический, тембровый, метроритмический, интонационный, методы тематического развития. Первая пьеса – Ария (Moderato sostenuto), философского содержания, которой соответствует выбранная тональность си бемоль минор, написана в простой трехчастной форме. Основная тема широкого дыхания, большого диапазона, вырастает из небольшого тематического ядра. В первой интонации сконцентрирована основная мысль, с точками опоры (си бемоль – фа). Важно ритмически точно исполнить данный автором ритмический рисунок.



Квартовая интонация будет постоянно моделироваться, сопрягаясь с другими прилегающими нотами (ля-ми). Уже в первых двух тактах дана широкая ладоинтонационная структура (сопоставление ярких минорных красок, где си бемоль минорное трезвучие выступает и как главный опорный устой и как шубертова шестая). Сама мелодия изобилует ритмической свободой, автор явно хотел придать теме определенную ритмоинтонационную свободу декламационного характера изложения. Щемящая напряженность тематизма подчеркивается постоянными опорными интервалами – сопоставлением тритоновой интонации (си бекар-фа) и чистой кварты (фа-си бемоль). Важен регистровый тембр альта – высокий, щемящий.

Средний раздел – Agitato – эмоциональный взрыв речевой интонации, с острыми пунктирными ходами на восходящие октавы. Но вся эмоционально насыщенная интонация альта накладывается на равномерно пульсирующую аккордовую фактуру фортепиано среднего регистра. В целом средняя часть – это диалог между альтом и нижним

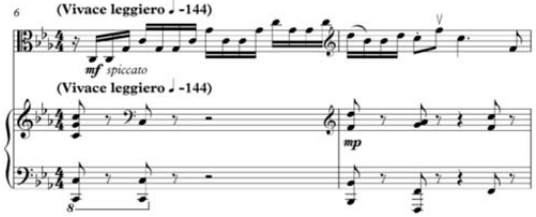
регистром фортепианной партии. Каденционный речитатив солирующего альта постепенно приводит начальной квартовой интонации в уменьшенном ритмическом рисунке, возвращая основную тональность.



Интересно с точки зрения композиторской техники решен репризный раздел Арии. Он представляет собой канон на основном тематическом материале заполняет все регистры, хорошо прослушиваясь и дополняя друг друга.

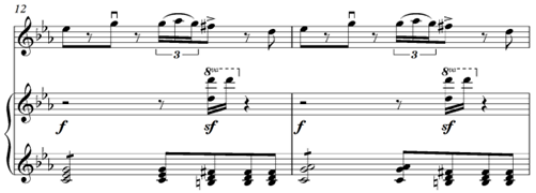
Кульминация подчеркивается уплотнением фактуры и в фортепианной партии и в альтовой. Все двойные ноты у альта необходимо интонационно и ритмически исполнять точно и безукоризненно. Заканчивается Ария просветленным Си бемоль мажором.

Вторая пьеса цикла – Бурлеска (итал. *Burlesca или burletta, от burla* — шутка) - музыкальная пьеса шутливого, порой грубовато-комического характера. Действительно данная пьеса по характеру создает некий шуточно-гротескный образ, прямо противоположный образу предшествующей Арии глубокого лирико-философского содержания. Музыкальный образ Бурлески неоднороден по тематическому составу и состоит из трех элементов, дополняющих друг друга. Первый элемент темы (такты 6 – 11) начинается с ломаного арпеджированного пассажа, взмывающийся вверх на две октавы опять же играется штрихом *spiccato)* и в процессе развития плавно переходит во второй элемент темы.

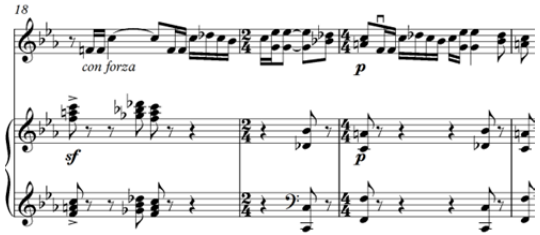


Второй тематический материал (такты 12 – 17) дополняет шутливый образ с некоторым оттенком гротескности, который достигается использованием штриха *рикошет.* Большое внимание нужно уделить

при разучивании и исполнении синкопированному ритму в развитии второго тематического элемента, который необходимо выполнять четко и безукоризненно.



Третий элемент темы (такты 18 – 22) – фанфарного характера из-за первоначальной квинтовой интонации, это игра светотени (постоянно меняющийся Фа мажор-фа минор), с подчеркнуто синкопированным ритмом завершает гротескный образ Бурлески.



Неоднозначна форма второй пьесы. На первый план выходит вариационная форма – тема с двумя вариациями, где методами развития являются тематическая вариантность (проведение в первой вариации третьего элемента) и тембровые вариации (проведение элементов темы у альта и у фортепиано)

СХЕМА ВАРИАЦИОННОЙ ФОРМЫ

Тема		1 вариация		2 вариация		
вступление. a b c		вступление. a b c		вступление a. b c b a		Coda
1 – 5	**6 -22**	**22-26**	**27 - 59**	**60 - 61**	**62 - 95**	**95 - 98**

Однако в тройном проведении темы Бурлески можно обнаружить черты трехчастности.

СХЕМА ТРЁХЧАСТНОЙ ФОРМЫ

Экспонирование		Середина		Реприза		Кода
вступление. a b c		вступление. a b c		вступление a. b c b a		Coda
1 – 5	**6-22**	**22-26**	**27– 59**	**60- 61**	**62–95**	**95 - 98**

При ярком драматургическом контрасте пьес цикла в тематических ядрах Арии и Бурлески обнаруживается интонационное тематическое сходство – кварто-квинтовая интонация, из которой прорастают музыкальные образы.

Две пьесы для альта и фортепиано несомненно входят в золотой фонт альтовой литературы.

Литература:

1. Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского / Сост. Т.А. Зайцева, Р.Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. - 616 с.
2. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. - 556 с.
3. История русской музыки. Учебник / Под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Музыка. 1983-204 с.
4. Милка, А. Сергей Слонимский: Монографический очерк / А. Милка. JL: Сов. композитор, 1976. - 112 с.
5. Рыцарева, М. Композитор Сергей Слонимский: Монография / М. Рыцарева. Л.: Советский композитор, 1991. — 256 с.
6. Слонимский, С.М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С.М. Слонимский. СПб.: Композитор, 2000. — 152 с.
7. Слонимский, С.М. О музыке и о себе / С.М. Слонимский // Музыкальная жизнь. 1997.-№ 10.-С. 9-10.

Каримов Тимур

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «РОМАНСА» Н. МЕНДЫГАЛИЕВА

С именем Нагима Мендыгалиева прежде всего ассоциируется становление и развитие жанров профессионального фортепианного искусства Казахстана. Будучи прекрасным пианистом, Н. Мендыгалиев является автором первых фортепианных концертов в Казахстане, а его замечательная пьеса «Легенда о домбре» вошла в золотой фонд фортепианной литературы.

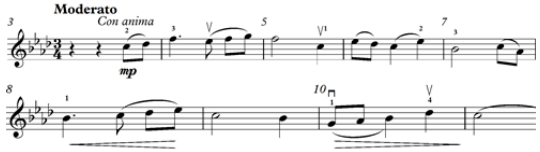
Все творчество Н. Мендыгалиева можно разделить на три ветви: симфоническая музыка (поэмы для симфонического оркестра, 5 фортепианных концертов, вокально-симфонические опучы); хоровые и камерно-вокальные произведения; камерно-инструментальные сочинения.

«Романс» возник в 1965 году – в пору творческой зрелости Нагима Мендыгалиева. В это же время создавалась Поэма для

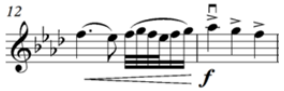
симфонического оркестра и велась работа над Вторым фортепианным концертом.

Форма «Романса» традиционно трехчастная. Распевные крайние части произведения обрамляют середину, которая вносит контраст в тематическом материале, фактуре, более подвижный темп (Moto precendente), ладовая мажорная направленность, постоянно меняющийся метр, нерегулярная ритмика.

Начинается пьеса с небольшого трехтактового вступления в фортепианной партии, которая настраивает слушателя на определенную эмоциональную волну романсного характера. Основная мелодическая линия разворачивается в скрипичной партии, а в фортепианной на разложенный аккордовый аккомпанемент в левой руке накладывается второй вариант темы, образуя своеобразную гетерофонную фактуру. Незамысловатая лирико-повествовательная мелодия требует плавного скользящего смычка во всех используемых частях. Как правило, затактовые ноты, которые начинают каждое развивающее мотивное звено мелодической линии (ноты «до» в пятом такте, «до» и «ля» в седьмом, «си» в восьмом, «ре» в десятом такте) «выстреливают», то есть получается неумышленный акцент, мелодия начинает дробиться, и пьеса теряет смысл романса и ту прелесть, которую представлял автор.

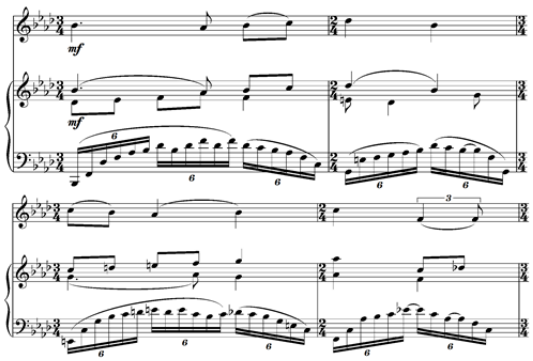


При повторном проведении (второе предложение периода) тема подвергается некоторому варинтному развитию. Необходимо обратить внимание на мелизматическое украшение мелодии в двенадцатом такте.

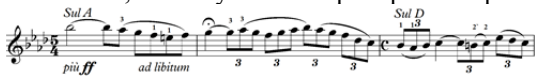


Солисты нередко играют это украшение очень быстро, стараясь «уложить» мелизм строго в ритмическую сетку. В данном случае необходимо сыграть его лирично, выигрывая каждую ноту.

Средний раздел «Романса» начинается в партии фортепиано со смены размера – 4/4. Фактура фортепианной партии становится более уплотненной. Триольный ритм не надо рассматривать как изменение темпа. Напротив, композитор, благодаря триольной, а потом и секстольной пульсации, логично подводят к главной кульминации произведения. Между солистом и фортепиано идет некий диалог.



Своеобразно композитором решен кульминационный раздел всего «Романса». Начинается он с высшей точки –си бемоль второй октавы у солиста, усиленная арпеджированным доминантовым септаккордом основной фа минорной тональности в партии фортепиано. Потом остается одно соло у скрипки. Каденцию необходимо исполнять теплым, чистым, проникновенным звуком без шероховатостей как в левой, так и в правой руке. Лучше играть начало соло на струне А, которая придает в верхних регистрах особую эмоциональность и очень плавно перейти на струну D. Играть свободно, речитативно, на что указывает ремарка автора –*ad libitum.*



В следующих четырех тактах на каденционное скрипичное соло накладывается фортепианная партия, движение постепенно приходит к начальному движению – a tempo. Начинается заключительный репризный раздел, который в точности повторяет первоначальный.

«Романс» Нагима Мендыгалиева – это один из прекрасных образцов музыкальной лирической поэтики в профессиональной музыке Казахстана и по праву занимает достойное место в концертном репертуаре скрипачей.

Литература:

8. Композиторы Казахстана. Справочник. – Алматы, «Sansam», 2011, с.145

9. Композиторы и музыковеды Казахстана. Справочник. – Алма-Ата, «Өнер», 1983

10. Нусупова А. С. Нагим Мендыгалиев //Композиторы Казахстана. Том I. Алматы, «Алматы-Болашақ», 2012, с 158-186

Кузбакова Г., Рамазанова Н.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВИДЕОКЛИП В КАЗАХСТАНЕ: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

Видеоклип - феномен культуры, родившийся в результате синтеза музыки и кино. Будучи достижением современной поп-культуры, видеоклипы стали популярными на телевидение с 80-х годов XX века. Видеоклипмейкерство – явление сравнительно новое в сфере популярной музыки в Казахстане, насчитывающее немногим более всего два десятилетия. Видеоклип, видеоролик или клип (от англ. *clip*) — непродолжительная по времени художественно составленная последовательность кадров., Музыкальный видеоклип также – «аудиовизуальное произведение, отличающееся чрезвычайной жесткостью формы. Соответственно, длина видеоклипа совпадает со стандартом для музыкальной композиции: в среднем 4 минуты. Другим обязательным моментом оказывается ритмическое соотнесение видеоряда со звучащей композицией - "точное", "опережающее", "запаздывающее", но, так или иначе, выдерживающее ритм песни.

Первые видеоклипы в формате короткометражных фильмов на музыку появились еще в начале XX века, но настоящее развитие получили в 1960-е на британской киностудии BBC . С распространением телевидения для исполнителей поп-музыки наряду с живым исполнением стало важно снимать видеоклипы.

Приёмы компоновки видеоряда на основе песни, используя сцены и эффекты, напрямую не связанные с текущим сюжетом режиссёры применяли в таких фильмах как фильмы «Стена» (1982) (англ. *Pink Floyd The Wall*) — кинофильм режиссёра Алана Паркера по сценарию Роджера Уотерса; «Сезон чудес» (1985) — художественный, музыкальный фильм режиссёра Георгия Юнгвальд-Хилькевича по повести Сергея Абрамова «Мелодия раннего утра»; «Выше Радуги» (1986) — музыкальный художественный фильм по одноимённой повести Сергея Абрамова, снимался в Таллине(Эстония) Одесской киностудией; «Áсса» (1987) — фильм Сергея Соловьёва.

Прежде чем обратиться к вопросам истории отечественного клипа, обратимся к исследованиям казахской эстрадной музыки в музыковедческих трудах. Рассматривая поп-музыку в Казахстане, С.Утегалиева отмечает действие двух противоположных тенденций в ее развитии. Первая из них, по мнению С.Утегалиевой, направлена «на интеграцию музыкальных явлений и процессов, происходит быстрое приобщение к достижениям мировой поп-музыки, за счет выхода CD,

видео- и аудиозаписям». Вторая, как выделяет исследователь, связана с ростом национального самосознания и поисками самобытности, и проявляется в творчестве ведущих (и не только – прим. Н.Р.) эстрадных певцов республики, таких как Р.Рымбаева, М.Жунусова и др., молодых музыкантов, представленных такими группами, как «Уркер» - синтез поп-, рок-музыки и казахского фольклора; «Роксонаки» - этно-рок; JCS и «А-студио» - сочетание элементов джаза, компьютерной и народной музыки [5, 170-171].

Позволим себе не согласиться с последним утверждением автора, так как проанализировав творчество «А-студио», нами было определено направление творчества группы как прозападное. В этой связи укажем, что Батырхан Шукенов, бывший солист группы, начинаю с 2000-х годов изменил русло своего творчества, взяв курс на самобытное национальное начало.

Что касается первой тенденции, то следует дополнить в отношении современного бытования фольклора тот факт, что фольклор параллельно существует как в творчестве отдельных исполнителей, так и в виде аудио- и видеозаписей.

Что касательно функционирования фольклора в современных условиях, существует и иное мнение. Культуролог М.Балтабаев говорит о явлении «фольклоризма», понятием которого автор обозначает современную практику художественного творчества – профессиональное или любительское исполнение традиционной музыки [1, 52]. Главное отличие фольклоризма от фольклора, по мнению автора, состоит в том, что первый функционирует в иной среде, нежели исконная традиция – в неразрывной связи с бытом. (Земцовский) [1, 53].

Таким образом, фольклоризм в конкретных социо-культурынх исторических условиях выполняет в определенной степени функцию преемственности традиции.

В иных условиях музицирования, а именно – в эстрадной музыке, звено «композитор» замещается звеном «аранжировщик», либо «исполнитель» песни.

Перейдем к рассмотрению вопросов исторического характера. Важнейшим событием в истории музыкального видеоклипа стало появление в 1979 году телеканала MTV. Спустя некоторое время музыкальный видеоклип на Западе и в России распространился в условиях других специальных музыкальных каналов (VH1, Europa+Tv, МузТв и RuTV в России), главной задачей которых служит непрерывная трансляция видеоклипов. В Казахстане явление музыкального телевидения новое и представлено такими каналами как Хит-тв, Муззон (Muzzone).

Хит-ТВ – первый музыкально-развлекательный канал Казахстана, ведет свое существование с 2001 года. Идеология канала направлена в русле другого западного музыкального телеканала – MTV. Это проявляется в подражании по составлению программ, их посылу, по манере ведения телепередач, не отличающихся зачастую высоким художественным уровнем. Но в то же время, данное явление, безусловно, благотворно как для республики в целом (телеканал транслируется в мировой телевизионной сетке), так и для эстрадных исполнителей в частности, в целях продвижения (промоушна) карьеры.

Муззон (Muzzone) – музыкальный телеканал, начавший свою трансляцию в 2008 году. Телеканал имеет ярко выраженный сегмент аудитории, на которую рассчитан весь контент – молодежь. Главной задачей телеканала наряду с ротацией зарубежных видеоклипов, является популяризация творчества эстрадных исполнителей из стран Центральной Азии.

В современном его понимании, видеоклип в Казахстане ведет начало с 1990-х годов, когда с обретением независимости, на повестку дня встал вопрос о создании собственного рынка развлекательной культуры. Исходя из данного положения, можно говорить о некой эволюции. произошедшей в данном жанре, с наступлением 2000-х годов.

Самыми первыми видеоклипами отечественного производства, стали «Солдат любви», «Нелюбимая», «Стоп, ночь», «Джулия» группы А-студио; «Айсулу», «Тамшылар», «Ода любви» группы АБК; «Наурыз», «Түған елім» группы «Уркер»; «Новый год», «Крестная мать», «Облака» исполнителя Парвиза Назарова и других.

Таким образом, учитывая вышеизложенное, можно утверждать, что видеоклипы, созданные в 1990-е годы, в период становления суверенного государства, еще носили оттенок общесоветской идеалогии. Какие-либо национальные черты в них практически отсутствовали.

В 2000-е годы ситуация на эстраде Казахстана изменилась. Произошло это, на наш взгляд, в связи с влиянием нескольких факторов, а именно:

- развитие института «продюсерства», начавшего свое становление в еще в 1990-е годы и носящий единичный характер. Переступив рубеж XXI века, в музыкальном пространстве Казахстана стали известны имена Баян и Бағым Есентаевых, Эрика Тастембекова, Адиля Джамбакиева, Кыдырали Болманова, Алуи Конаровой;

- усовершенствование технических средств, приобретение дорогостоящей аппаратуры ведущими телеканалами;

- бурное развитие деятельности отечественных клипмейкеров, представленное такими именами, как: Дмитрий Карабецкий («Послание от звезды» Зарины Алтынбаевой), братья Дмитрий и Александр Богачевы («Эти теплые дни» А-студио), Владэк Занковски, Рашид Сулейменов (Аяри «Мама»), Николай Онже («Сулулык» и «Мой дом» JCS), Аскар Узабаев («Ақ желен» Улытау), Дин Махаматдин («Отан ана», «Сағым дүние» Батырхан Шукенов);

- рост национального самосознания и поиски самобытности [с. 170].

Подтверждением последнего фактора, становятся видеоклипы «Отан ана» (2001 г.) и «Сағым дүние» (2006 г.) Батырхана Шукенова. Безусловно, данные произведения искусства (в данном случае мы говорим и музыке и о видео), представляют собой высокохудожественные образцы жанра.

Песня «Отан ана» написана композитором Куатом Шильдебаевым и поэтом Туманбаем Молдагалиевым. Певец и режиссер клипа смогли отразить через музыку, слова и видео одну из основополагающих философских категорий этноса – времени и пространства, *связи времен*. [4, 60]. Одной из таких сакральных для казахского народа песен стала «Отан ана». В связи с чем представляется необходимым рассмотреть видеоклип, который вдохновенно воплотил в жизнь режиссер Дин Махаматдин, и который можно назвать одним из достижений казахстанского клипмейкерства.

На наш взгляд, видеоклип, представляется настоящим гимном степи и предкам-номадам.

По глубине и гармонии всех компонентов клипа (стих, музыка, изображение) и его эмоциональному воздействию, можно сравнить с философскими формами восточной поэзии - рубайят, газель.

Второй видеоклип - «Сағым дүние» является своеобразным продолжением вышеуказанного ролика «Отан ана». Идеей Батырхана Шукенова было создать некую трилогию: «*Несколько лет назад мы с композитором Куатом Шильдебаевым задумали снять триптих. «Сагым дуние» - это была вторая часть после «Отан Ана». В конце клипа я сижу и смотрю вдаль. Появляется кусочек камня с изображением тамги, и вдалеке сияет дух этого камня*», и далее: «*Тема, которую мы продолжаем в клипе, - это обращение к предкам, к нашей истории, к нашим обычаям. Сценарий в этом клипе основан на родовых знаках тамга. Объяснять сюжет нет смысла*» [2].

Приведенные видеоклипы Батырхана Шукенова, отличаются высокохудожественным исполнением, глубинным проникновением в

традиционную культуру, выбором музыкального материала, что в синтезе являют собой национальный продукт [3, 1].

Обращаясь к такой проблеме как фольклор в современной эстрадной аранжировке, необходимо отметить следующее: эстрадная музыка Казахстана явление историческое, она развивалась периодами, водоразделами которых можно назвать обретение суверенитета и независимости.

Литература:

1. Балтабаев М. Современная художественная культура Казахстана. – Алматы, 1998.
2. Вайскопф О. Батыр ходит по краю // Интервью с Батырханом Шукеновым. – Аргументы и факты. - 2006. www.aif.kz.
3. Елеманова С.А. О генезисе, эволюции и стиле казахской традиционной песенной культуры (методологический дискурс) // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Международная интернет-конференция РАМ им. Гнесиных. http://musxxi.gnesin-academy.ru/
4. Касымжанова А. Цвети, сияй жизнь – интервью с Батырханом Шукеновым // Айт, критико-аналитический журнал 1 (2). – Алматы, 2006.
5. Кузбакова Г. Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика. Астана: Мастер По, 2012.
6. Утегалиева С.И. Развитие поп-музыки в Казахстане (на рубеже XX-XXI вв.) // Музыка Казахстана: произведение и исполнитель. Сб. научных статей. Алматы, 2000 г.

Лукьянова Р. В., Жалбынова А. М.

МЮЗИКЛ «АСТАНА!...» АЛМАСА СЕРКЕБАЕВА

Сегодня, мюзикл является одним из популярных, ведущих жанров музыкального театра. Термин «мюзикл» возник как сокращенная форма понятий Musical Comedy (музыкальная комедия) и Musical Play (музыкальная пьеса, музыкальное представление). Один из самых загадочных, интересных и сложных сценических жанров искусства - мюзикл существует в неразрывном единстве с хореографическим, музыкальным, вокальным, драматическим и пластическим искусствами. Ни один музыкально-драматический жанр второй половины XX в. нельзя назвать таким многоликим. «Мюзикл – это музыкально-сценический жанр, использует выразительные

средства музыкального, драматического, хореографического и оперного искусства» [11,19]. Все перечисленные свойства характерны и для мюзикла «Астана!..» современного казахстанского композитора Алмаса Серкебаева.

В начале 2009 года Министерством культуры был объявлен конкурс «Тәуелсіздік толғауы», целью которого стало пополнение репертуаров оперно-балетных и драматических театров. Лучшим, в номинации "Опера", стала опера «Астана!» Алмаса Серкебаева.

Основу сюжета предложил Мухтар Кул-Мухаммед (возглавлявший на тот период Министерство культуры и спорта Казахстана): юноша-казах и девушка-японка встретились в Астане, полюбили друг друга и обрели здесь свое счастье.

В процессе работы изменился жанр произведения. Как было сказано ранее, в конкурсе «Тәуелсіздік толғауы» первое место заняла опера «Астана» Алмаса Серкебаева, на премьере же был поставлен мюзикл «Астана!..». Вероятно, целью композитора стало расширение слушательской аудитории, он хотел привлечь зрителей всех возрастов, старшего и младшего поколения. Язык в разговорных диалогах стал более простой, молодежный и современный, появился сленг. Кроме того, композитор расширил и жанровую сферу: было вставлено много новых номеров, не типичных для оперного произведения, таких как, реп, регтайм, эстрадная песня, что вполне соответствует жанру мюзикла.

Драматургия мюзикла построена на взаимодействии лирического, драматического, комического и повествовательного начал. Лирико-драматическая линия романтического плана раскрывается в любовном треугольнике: Асами – Арман – Тамура. Комический аспект сконцентрирован в интригах, носителями которого являются, прежде всего, Сергей – Марина – Тамура. Типичные атрибуты комической драматургии: переодевание Армана в образ старика-бизнесмена. Героико-патриотическое начало – заключительная сцена – «Гимн Астане».

Театрализация – одна из важнейших составляющих мюзикла.

Первый уровень - масштаб всего произведения – принцип контрастной драматургии, в 1 действии – контраст лирических камерных сцен и массовых эпизодов, во 2 действии противопоставлены две картины: первая картина – дом Тамуры, более камерного характера, вторая картина – массовая свадебная сцена.

Второй уровень – контрастное противопоставление двух пар. Лирико-романтическая пара Асами – Арман. И экстравагантная пара Сергей – Марина.

Третий антитезный уровень – контрастное сопоставление молодежного начала: Арман – представитель духовной интеллигенции, с соответствующей манерой поведения и общения. Сергей – представитель предпринимательской молодежи, с определенной долей изворотливости, хитрости, умения подстраиваться под других в выгодной для него ситуации. Марина – яркий образ «пофигистской» молодежи со своим сленгом, образом жизни, тусовками, рокерами. Этот контраст – отражение социальной молодежной многослойности, характерной для молодой столицы Казахстана. Образы молодежи, контрастно дополняя друг друга, рисуют красочную, феерическую и жизнеутверждающую картину Астаны.

Жанровый антитезис раскрывается в контрастно-дополняющих друг друга музыкально-жанровых пластах.

Структура мюзикла опирается на традицию оперы buffa, классический вариант которой состоит из двух действий, завершавшихся большими финалами, с участием всех действующих персонажей,

Главное место в музыкальной драматургии мюзикла принадлежит *ариям и ансамблям.* Они решены в различных стилях и жанрах – от оперных до джазовых.

Для характеристики каждого персонажа композитор избирает разные музыкальные жанры: Асами (Ариетта, традиционно оперный жанр), Арман (лирическая песня), Сергей (ария– монолог), Марина (рэп, регтайм), Тамура (куплеты, решенные в комедийном ключе).

В мюзикле три пары героев, каждая пара выполняет свою функцию: Арман – Асами - лирические герои, вокруг которых развивается все действие, Сергей – Марина - это движущая сила мюзикла, им принадлежит развитие действия, это характерные персонажи, и третья комическая пара Тамура – Сантехник.

Характеристика главных героев Асами –Арман дана в 1 действии, где они показаны достаточно однопланово.

Главная героиня – Асами, в переводе с японского имя означает "Утренняя красота". Асами - персонаж одухотворенный, возвышенный, благородный. Все эти качества сконцентрированы в Ариетте из 1 действия (единственном сольном номере). Утонченность подчеркивается триольным аккомпанементом у арфы, который накладывается на широко льющуюся большого диапазона мелодическую вокальную партию.

Интонационный строй Ариетты опирается на сцепленные между собой кварто-квинтовые попевки, окруженные прилегающими и вспомогательными звуками, которые своим причудливым кружевным орнаментом рисуют «воздушный» образ японской девушки.

Собственно, японское в музыке выражено малозаметно (диатонические и пентатонические обороты в партии оркестра). При этом «японский» декоративный план органично сочетается с музыкальной характеристикой Асами.

Очень необычно решен сольный выход Армана. У него, так же, как и у Асами, единственный сольный номер в первом действии, который идет сразу после куплетов Тамуры.

Арман покорен красотой Асами, влюбляется в нее с первого взгляда и, как признание в своей любви, поет для Асами романс – лирическую песню Естая Беркембаева «Кусни Корлан». Это тембральное единство душ героев, когда их сердца бьются в одном диапазоне.

В первом же действии дается характеристика и второй пары героев – Сергея и Марины. Это действенные персонажи, помогающие главным героям – Асами и Арману.

Вторая любовная пара образует резкий контраст лирической, одухотворенной Асами – Арман. Марина – олицетворяет собой ту часть молодежи, для которой квинтэссенция образа жизни сосредоточена в слове СВОБОДА. Свобода поведения, свобода выбора, свобода слова, одежды, общения друг с другом и т.д.

У Марины совершенно иной языковой сленг. И музыкальная характеристика исполнена другими средствами: это реп, регтайм, ритм–группа, и обязательно с танцевальными движениями.

Резкость и вызывающая эпатажность свойственна Марине. «Марины мало не бывает», – произносит ее возлюбленный фразу, которой, судя по реакции зрителей, суждено стать крылатой.

Два следующих персонажа – Сергей и Тамура имеют самые развернутые музыкальные характеристики. И это не случайно. Именно эти два образа в процессе развертывания мюзикла переживают удивительное перевоплощение. Сергей после встречи со своим старым другом Арманом и активным участием в его судьбе, сам того не замечая, перерождается в другого человека, Тамура диаметрально меняется после знакомства с женщиной-Сантехником.

Образ Сергея сильно напоминает персонаж Фигаро из оперы Дж. Россини «Свадьба Фигаро» – такой же веселый, неунывающий человек, умеющий найти выход из любой сложной ситуации. Сергей креативщик – он легко выдвигает новые идеи и в состоянии самостоятельно реализовать каждую из них.

Наиболее полно его образ раскрывается в арии из второго действия «Паруса» - типичный развернутый тип арии-монолога, состоящей из медленного и быстрого разделов.

Образ Тамуры на протяжении всего мюзикла претерпевает сильное изменение, и, можно сказать, даже трансформируется. Образ Тамуры, усилен, характерными атрибутами японской культуры – самурайские мечи, кимоно, бытовая утварь, картины. Бизнесмен Тамура в первом действии спектакля является олицетворением сил зла. Он, также, как и Арман, влюблен в Асами. Но его музыкальная характеристика противоположна главному герою по всем параметрам. В мюзикле ему отводится два сольных номера: в 1действии - Куплеты Тамуры, во 2 действии - сцена тренировки Тамуры.

Поскольку номер Тамуры следует сразу после лирически распевной, одухотворенной ариетты Асами, возникает резкий контраст образов (№ 5 «В горах, в деревне, где я рос»).

Вокальная партия Тамуры изобилует пунктирным ритмом, различного рисунка, синкопами, тритоновыми интонациями которые еще больше усиливают некую «демоническую» сущность персонажа.

В то же время в музыкально-стилевой основе мюзикла чувствуется влияние джаза и рока (например, в сцене «Тренировка Тамуры»). Оно заметно в импровизационности инструментальных эпизодов, острой ритмической акцентности.

Неожиданный выход женщины-сантехника, в мешковатом комбинезоне с инструментарием и каким-то куском трубы, рождает третью пару героев Тамура – Сантехник, с ярко выраженным комедийным оттенком. Сантехник - это действующее лицо, которое способствует постепенному перевоплощению Тамуры из злодея в комического, но одновременно с этим трогательного и душевного героя.

Помимо этих персонажей, вызывающих конкретные реминисценции, в драматургию мюзикла включена ещё одна пара – это супруги Мужчина и Женщина, которая образует побочную линию драматургии, создавая некий лирико-психологический аспект в развитии сюжета.

Второе появление супружеской пары происходит в начале второй картины 2 действия. Всепобеждающее чувство Любви - это главное и непреходящее в отношениях между Мужчиной и Женщиной, которое особенно усиливается в юной столице Казахстана Астане, городе счастья, взаимопонимания, весны в душах людей. И вновь, как и Прологе, любовное согласие супружеской пары проецируется на всю «свадебную» картину заключительного акта.

Мюзикл «Астана!..» - это оригинальный проект. Сюжет современный, реалистичный и актуальный для Казахстана, отражает реалии сегодняшнего дня. В нем раскрывается вечная тема любви. По законам жанра мюзикл отражает социокультурную картину

современного общества: многослойность, многонациональность, единство народов, патриотизм.

Литература:

1. Адабашьян, В. Мюзикл. // Музыка наших дней: Современная энциклопедия. — М.: Аванта+, 2002. — 80-81 с.
2. Апанович Т.А. К проблеме становления мюзикла в Казахстане. // Материалы Международной научно-практической конференции. - Астана, 2011. - с.198-202.
3. Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл. // Советский музыкальный театр: проблемы жанров. — М.: Советский композитор, 1982. - С. 231 -289.
4. Зинкевич В. Эндрю Ллойд Уэббер некоронованный король мюзикла. // За рубежом. - 1989. - № 7 (10 февр.). - 22 с.
5. Кампус, Э. О мюзикле. - Л.: Музыка, 1983. - 128 с.
6. Кадыров, Б. В Астане состоялась премьера первого казахстанского мюзикла "Астана!.." - 26.06.2010, Казахстанская правда.
7. Монд О.-Л. Преобразование ансамблевых мизансцен в процессе развития мюзикла. // Научный аспект №2 – 2012 – Самара: Изд-во ООО «Аспект»,2012, с.6-13. http://na-journal.ru/2-2012-gumanitarnye-nauki/56-preobrazovanie-ansamblevyh-mizanscen-v-processe-razvitija-mjuzikla
8. Мустафина, М. Мюзикл о юной столице, источник:
9. Мюзикл «Астана!» – http://afisha.gazeta.kz/archive4750/.

Шевченко Ю.Ю.

ДЖАЗ В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНА

История джаза едва насчитывает сотню лет. Появившись на заре XX века, джаз с тех пор является отражением большинства современных тенденций, определяющих развитие как академической, так и популярной музыки. Его основу составили множество различных источников, что позволяет говорить о синтетичности самой природы джаза [2, 26].

Вместе с тем джаз – продукт смешения не только музыкальных жанров, но и различных культурных традиций. Особую роль в таком положении сыграл постмодернизм как осознание того, что культура и человек стали основным полем для размышлений. Главный же инструмент постмодерна - интерпретация и еще раз интерпретация. Этот девиз в настоящее время активно прилагается к многочисленным

музыкальным явлениям, среди которых особый интерес вызывают джазовые произведения.

Так в контексте постмодернистской теории джаз приобретает качественно иной художественно-эстетический статус: из объекта массовой культуры он переосмысливается в концептуально усложненное, интеллектуально-элитарное музыкальное искусство.

Джаз - область постоянного творческого эксперимента, одно из самых динамичных и меняющихся направлений музыкального искусства, причем джаз в искусствоведческом, эстетическом, социальном и политическом осмыслении приобрел множество контекстов, интерпретаций и штампов. Хотя в советский период джаз воспринимался как культура западного мира, но даже сквозь призму неполных представлений о нем джазовые ритмы были синонимом несогласия с официальной культурой. По мнению современных исследователей, [1, 5], во всем мире авангардисты искали пути для того, чтобы опротестовать ценности буржуазного мира и потребительского общества, а для наших соотечественников это, напротив, был выход в буржуазность и западное мироощущение.

Однако, в первую очередь джаз - это импровизационная музыка с четкой схемой, атональностью и своей эстетикой. Затем, джаз - это диалог инструментов, где каждый имеет развитый коммуникативный резонанс, что в принципе не вписывается в монолитную структуру нотирования произведения. Далее, взаимодействие солистов между собой, взаимная поддержка, развитие диалога с опорой на заранее предопределённый набор знаков, который уникален для каждого акта говорения/импровизации.

В джазовом мире есть множество влиятельных манер исполнения, требующих неортодоксального пересмотра в категориях постмодерна. Ярким иллюстратором возможности переноса стилистических алгоритмов в область джазовой импровизации является фортепианный почерк Телониуса Монка. Изысканное развитие стиля этого музыканта в сфере неортодоксальных модальных и *постбоповых* компонентов нашло продолжение в творчестве пианиста Эндрю Хилла, Итэна Айверсона. Так музыкальный багаж Телониуса Монка можно интерпретировать как созданный им импровизационной язык другого такого же языка, наделенного новыми атрибутами и смыслами.

Но при этом нельзя забывать, что джаз – это сформированный, сложившийся феномен, обладающий своей собственной эстетикой.

В период 1970-1990-х гг. начинается активное взаимодействие джаза с другими ответвлениями массовой музыкальной культуры и, в первую очередь, с *поп*- и *рок*-музыкой, вследствие чего появляются

такие комбинированные формы как *джаз-рок* и *фьюжн*. В *джаз-роке* усложнение собственно джазового текста происходит за счет смешения форм и техник джаза с характерно роковыми тембрами, приемами звукоизвлечения и ритмикой. В 1980-е гг. формируется *этно-джаз*, синтез джазового искусства с так называемой «этнической музыкой» основанной на фольклорных традициях. В то же время анализ этих явлений позволяет определить их общехудожественный смысл и эстетическую природу как джазовую.

Особую ценность применительно к джазовой практике приобретает постмодернистская теория творчества как игры. Опыт деконструкции, подразумевает максимально свободное творчество, в ходе которого происходит расслоение, перемещение, «сборка» минимальных смысловых единиц чужих текстов» [3, 178]. Что и позволяет музыканту оперировать любым жанровым, стилевым, ритмическим материалом, смещая акценты со значительного на второстепенное, переводя спонтанные, стихийно-эмоциональные образы в звуковую форму. Именно поэтому деконструкция особенно органична в джазе, где изначально силен стихийно-эмоциональный, а также иронический контекст.

Джаз - это музыка, которая не раз пережила взлеты и падения. И сейчас для джаза остается пространство для развития идей. Так джаз перерос в новый стиль, получивший название *эм-бейс,* создателем которого стал саксофонист Стив Коулмен. Он и Грэг Осби, Гэри Томас, Кассандра Уилсон совместили ритмику афроамериканских стилей *фанк* и *хип-хоп* с развитыми импровизационными сетами, не уступающими по своей смысловой наполненности лучшим образцам *постбопа* [1, 4-5].

Поиск новых методов и свежих метафор для джазового импровизационного мышления необходимо искать в других, отдалённых не только от джаза, но от музыки как таковой областях.

В целом постмодернистское понимание творчества как игрового процесса предопределяет органичность сближения джазовой практики с теорией постмодернизма. Импровизационность можно считать естественным способом выражения постмодернистской игры, активном наслаждении исполнительской иронией и свободной игрой, осуществляемой в пределах произведения в реальном пространстве - времени. Этому условию в полной мере отвечает ситуация джазового сочинения, рождающегося в процессе спонтанного творчества. Игра как творческое действо, событие, акт произведения смыслов и авторских идей - основа джазового искусства, в котором музыкант-

исполнитель словно заново открывает мир, музыку, творчество посредством импровизации.

Литература:

1. Бержеро Ф. История джаза со времен бопа / Ф. Бержеро, А. Мерлин. -М.: Астрель: Аст, 2004. 160 с.

2. Лубяная Е.В. Техники в фортепианном джазе на рубеже XX-XXI веков. - Современные проблемы науки и образования. - Вып. № 2 / 2014. – с. 162.

3. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: дис …. канд. искусствоведения: М., 2003. - 199 с.

4. Огородова А.В. Этноджаз как социокультурный феномен: дис. … канд. филос. наук. - Белгород, 2008. 169 с.

5. Шак Ф.М. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): автореф. дис. канд. искусствоведения. - Ростов н/Д., 2008. - 23 с.

Ященко М.С.

ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСТАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ОЛЬГИ ХРОМОВОЙ

Среди современных композиторов, чье творчество стало неотъемлемой частью современной музыкальной культуры республики, отмечено яркой индивидуальностью и новизной, можно назвать замечательного композитора Ольгу Хромову. Выпускница Алма-Атинской Государственной консерватории им.Курмангазы, О.Хромова входит сегодня в число тех современных казахстанских академических композиторов, чье творчество отмечено высоким зарядом духовности, неустанным поиском интересных идей и тем для воплощения в самых различных жанрах. Ее перу принадлежат масштабные полотна Кантата-мистерия «Искупление молитвой» для меццо-сопрано, тенора и детского хора, балеты «Самрук», «Медея» и «Secondhand», Фантазия-концерт для фортепиано и симфонического концерта «De profundis….Из глубины», симфоническая фреска «Андрей Рублев», множество камерных сочинений для различных инструментов и инструментальных составов.

По словам самого композитора, камерно-вокальный жанр входит в число излюбленных: активная и систематическая работа в этом направлении началась с самом начале творческого пути – на рубеже

1980-90-х гг. и продолжается по сей день. За этот период О.Хромовой создано около 15 романсов, в том числе на стихи М.Цветаевой, современного московского поэта С.Соложенкиной, и др., вокальный цикл «Разбросанные купола» на сл. В.Муратовского, много эстрадных песен и песен-романсов, в том числе на собственные тексты.

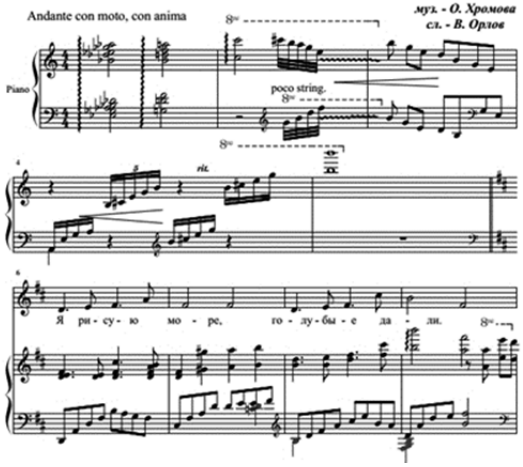
С 1995 года Ольга Хромова включилась в работу с детскими хорами города Алматы. Именно этот факт из творческой биографии композитора стал знаковым, стимулировавшим неподдельный интерес к творчеству для детей и появление большого количества детских песен.

Большой интерес в этом отношении представляет цикл детских песен «Острова детства» в двух 2 тетрадях, каждая из которых представляет собой мини-цикл, состоящий из оригинальных и художественно ярких музыкальных зарисовок.

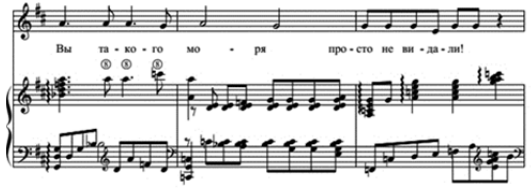
В числе поэтов, с текстами которых чаще всего работает О.Хромова – «корифеи» поэзии для детей Сергей Михалков, Борис Заходер и наши современники – российские поэты Вадим Левин, Марина Бородицкая, Андрей Усачев, Владимир Орлов, и др. Ее привлекает творчество тех детских поэтов, которые, чутко проникая во внутренний мир ребенка, находят соответствующие особенностям его восприятия образы - простые, но выразительные. Композитор воссоздает в музыке причудливые образы детских сказок («Ореховый гном», «Две феи»), мир природы и животных («Уики-Вэки-Воки-Мышка», «Про собак», «Слоник», «Зайка», «Осень», «Солнечный дождик» и др.), самых близких ребенку людей («Песенка о маме», «Мама», «Бабушка»), но может увлечься и ярким фонизмом стиха («Шуршащая песенка»), его визуальностью, зрительной конкретностью («Я рисую море», «Идет весна по городу» и др.).

Одной из интересных в этом плане миниатюр является песня «Я рисую море» на стихи знаменитого российского поэта В.Орлова. Музыкальный материал, искусно положенный на стихи, обладает красочным гармоническим языком, импровизационной фактурой сопровождения и организован с помощью сквозной музыкальной формы.

С первых же звуков, слушатель погружается в атмосферу покоя и единения с природой.

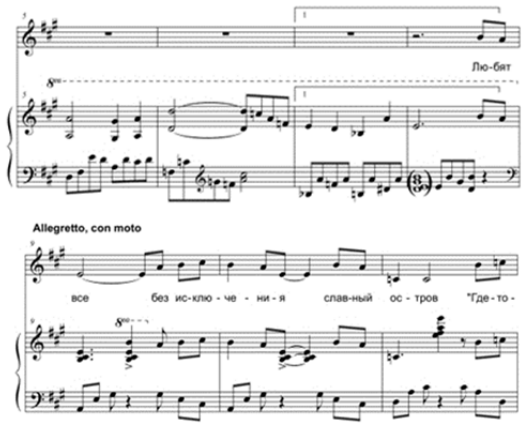


Размеренный рассказ-повествование перебивается ритмически учащенными с характерной формулой суммирования в основе утвердительными фразами «Вы такого просто не видали!». Характер утверждения – по-детски категоричного и наивного, создается не только благодаря формальному повтору текста, но и с помощью музыкальных средств: автор прибегает к простой в интонационном плане речитации, приобретающей значение интонационно-ритмической формулы песни:

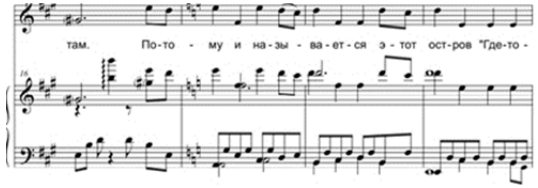


Абсолютно противоположной по настроению является песня на слова известнейшего российского поэта Бориса Заходера «Остров гдетотам». С помощью музыкальных средств, композитор наделяет, казалось бы незамысловатый текст, новым глубоким смыслом. Четкость и лаконичность формы, ясный метр и квадратность структуры придает песне танцевальный характер.

Остров в данном случае представляет образ беззаботного детства и волшебного мира. Эти строки сопровождаются мажорными аккордами, а динамичная смена тональностей недиатонического родства усиливает ощущение бурной энергии юности.

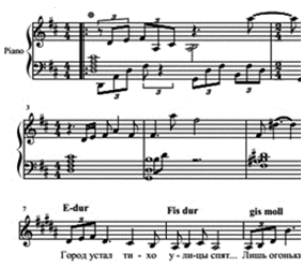


На словах «Потому и называют этот остров «Где-то там»…» лучистый Ля-мажор сменяется сумрачным ля-минором. Простыми средствами музыкальной выразительности, как смена тональности, меняется настроение и смысл текста:



Глубоко лирическим настроением проникнуты песни О.Хромовой для женского голоса, такие как «Ожидание весны», «Ты и я», «Седая осень», «Мой город», написанные на стихи Дениса Дорошенко, Александра Замалька и других поэтов современности.

Среди таких произведений - песня «Мой город». Все в этой песне - и стихи и музыка - говорит о бесконечной любви к родному городу Алматы. Интересно, что композитор изображает два контрастных времени дня – вечер, краткий миг, перед наступающим таинством ночи, и утро, с его жизненной энергией, пробуждением природы, трепетом зарождающегося дня:



Город устал, тихо улицы спят...
Лишь огоньки добрым светом горят
Ты протяни сои руки ко мне,
И растворись в теплом, ласковом сне….
Припев: Алматы, Алматы...

Город нашей мечты, город нашей любви…
Ты так красив! Будешь всегда людям счастье дарить
Солнечный наш Алматы!

Еще одной масштабной областью в вокальном творчестве Ольги Хромовой является жанр патриотической песни. Своей Родине композитор посвятила множество вокальных миниатюр: «Родная земля», «Посвящение Конституции», «Менің Алматым» на собственные стихи, детские песни «Мой Казахстан» и «Туған ел», песня для хора «Отан». Однако вершиной патриотической песни в творчестве Ольги Хромовой и одним из главных достижений явилось написание песни-гимна «Азиада», посвященной VII Зимним Азиатским играм в Казахстане. Эта песня-гимн празднику спорта являет собой яркий синтез культурных традиций.

Инструментальное вступление к песне глубоко символично: звучание народного инструмента шанкобыз и напористых, ритмически характерных попевок, моментально вызывающих ассоциации с началом кюя Курмангазы «Сарыарка», который является фактически «визитной карточкой» Казахстана, создают общий настрой произведения - жизнеутверждающий, патриотический.

Песня «Азиада» представляет собой внутренне цельный музыкально-поэтический плакат политической направленности. Исполненная в финале церемонии открытия VII Зимних Азиатских игр звездой казахстанской эстрады, Народной артисткой Розой Рымбаевой, хором и симфоническим оркестром, она органично «встроилась» в сложную композицию презентационного шоу, была горячо воспринята аудиторией, вызвав восторженные овации слушателей.

Вокальное творчество Ольги Хромовой, без сомнения, является значительным вкладом в современное казахстанское песнетворчество, обогащающее его яркими образцами детской песенности, разнообразием лирических и патриотических песен, и этот процесс продолжается. Ее песни и романсы постепенно входят в репертуар профессиональных и самодеятельных исполнителей, многие из них уже сейчас очень популярны. Все они представляют собой богатый материал для исследования, и, безусловно, большой интерес для современной исполнительской и педагогической практики.

Шегебаев Пернебек, кандидат искусствоведения

ЖЕНСКИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХОВ

Известно, что казахские женщины, в отличие от других восточных народов, не были бесправными или «забитыми». В традиционном обществе они занимали равное с мужчинами положение. Даже после принятия ислама женщины не носили паранджу и оставались свободными и независимыми. С мнениями женщин, особенно матерей и жен, считались не только в быту, но и в решении важных родоплеменных вопросов. В эпоху саков и гуннов женщины даже правили государством. Так, из истории кочевых племен сохранилось имя сакской царицы Зарины и царицы массагетов Томирис. Известно, что под предводительством царицы Томирис войско массагетов разгромило грозную армию персидского царя Кира.

Свободное, независимое от патриархальных догм положение в обществе напрямую повлияло на музыкальное и поэтическое творчество женщин. С их именами зачастую связаны лучшие достижения в области музыкально-поэтического и инструментального искусства. Народ чтит память и восхищается искрометной импровизацией *акынов* (участниц музыкально-поэтических состязаний-*айтысов*) Сары, Айкүміс, Тәжібала, Күріш [1]; задушевными песнями народно-профессиональных композиторов Майры, Жаңыл, Забиры, Алтын; прекрасными *кюями* (инструментальными пьесами) Дины, Алтынай, Балжан, Ақбикеш, Аққыз, Апике, Балбике других. Благодаря своему композиторскому и исполнительскому мастерству они обогатили жанровые и выразительные возможности музыкально-поэтического и инструментального искусства [2].

У казахов наиболее развитой сферой народного инструментализма является домбровая музыка. Лучшие достижения домбрового искусства связаны с именами выдающихся *кюйши* (авторов и исполнителей кюев) XIX века Курмангазы, Даулеткерея, Казангапа, Таттимбета, Дины, Сугура, Есира, Есбая и многих других [3].

Особое место домбровом искусстве занимет творчество женщин. По своему мастерству они не только не уступали, но часто превосходили именитых кюйши. Об этом свидетельствуют многочисленные легенды и биографические рассказы об инструментальном состязании (*тартыс*). Встреча с неизвестной девушкой и состязание с ней – один из устойчивых моментов в биографии известных домбристов (например, состязание Таттимбета с девушкой из рода *найман*, Кулшара – с

девушкой из рода *табын*, Алишера – с девушкой из рода *бите* и т.д.). Такие встречи были целенаправленными или случайными.

Творческое соперничество между мужчиной и женщиной – это своего рода ритуализированное действие, в котором сталкиваются не столько личные интересы домбристов, сколько интересы всего рода. «Участники состязания демонстрируют не только личное исполнительское мастерство, но и несут груз ответственности за домбровую школу рода, от имени которого они выступают» [4, 32]. По мнению исследователя, домбровые состязания (*тартыс*) можно разделить на три вида:

1) тартыс, в котором демонстрируется исполнительское мастерство;
2) тартыс, в котором демонстрируется композиторское мастерство;
3) тартыс, в котором демонстрация композиторского мастерства сочетается с показом искусства мнемотехники на примере запоминания кюя после первого его исполнения [4, 30].

Согласно легендам и биографическим рассказам, в таких состязаниях первенство отдавалось мужчине, даже если превосходство его соперницы было очевидным.

Иногда, чтобы склонить чашу победы на свою сторону, мужчины иногда шли на разные ухищрения. Согласно другой версии легенды, Таттимбет, чувствуя, что проигрывает, неожиданно снимает сапоги и играет кюй защипывая струны пальцем ноги. Лишь тогда девушка признает себя побежденной, так как она не могла ответить сопернику тем же (то есть не могла оголять ноги перед мужчинами).

Во многих легендах, повествующих об инструментальном состязании, кюйши-домбрист выступает в качестве гостя. По казахской традиции каждый путник – это гость, дарованный богом (*құдайы қонақ*), и нельзя отказывать ему в еде и ночлеге. «Ритуал гостеприимства у казахов освящен традицией и довольно сложен по своей структуре. Взаимоотношения гостя и хозяина определяется их обязанностями (*каде*)» [4, 36]. Если обязанностью хозяина был достойный прием гостя, то гость в свою очередь должен был поддерживать общую беседу, поделиться новостями, спеть или сыграть на инструменте.

Одной из особенностей творческого состязания, как инструментального, так и песенно-поэтического, является то, что соревнующимся допускается оскорбительное, уничижительное обращение друг к другу, невозможное в обыденной жизни. Так, например, девушка из рода *табын* обращается в знаменитому кюйши Кулшару, гостившему в ее доме, со словами: «Если ты выходец из аула, где увлекаются искусством, сначала продемонстрируй это, …мне просто лень заниматься приготовлением чая для какого-то *адаевца*» [4, 34].

Эти слова ритуально оскорбительны, так как задевают честь джигита как представителя рода *адай*. Естественно, Кулшар вынужден был незамедлительно вступить в *тартыс*, чтобы защитить честь своего рода [4, 36].

Женское исполнительство на домбре не было чем-то особенным, оно не ограничивалось определенным жанром или стилем. Произведения, автором которых выступают женщины, охватывают все существующие в домбровой музыке жанры: это и глубоко трагические кюи, лирические и лирико-философские кюи, кюи-посвящения, юмористические кюи и т.д. Тем не менее, существуют жанры, создание которых приписывается женщине [5]. Так, согласно легенде, девушка по имени Акжелен впервые исполнила оригинальный кюй, за которым закрепилось имя автора. По мнению исследователей, кюи, относящиеся к жанру «Акжелен» отличаются легким, игривым характером, они простые по форме и удобные для исполнения.

Среди женщин-домбристок почетное место принадлежит непревзойденному импровизатору, талантливому кюйши-композитору любимой ученице великого Курмангазы Дина Нурпеисова (1861-1955). Дина – одна из немногих кюйши, которые донесли до нас в живом исполнении вековые традиции домбрового искусства. Творчество Дины смыкает прошлое с настоящим. В этом смысле ее творческий путь представляет собой связующее звено между классическим прошлым и современным развитием домбровой музыки.

О непревзойденном мастерстве Дины Нурпеисовой свидетельствуют кюи, созданные на темы и образы произведений предшественников (так называемая традиция «*назира*»). Согласно этой традиции, известной многим народам Востока, композиторы используют музыкальные темы других авторов и сочиняют свои варианты произведений, стремясь при этом превзойти достижения предшественников. Такими произведениями Дины являются «*Булбул*» (Соловей) и «*Жигер*» (Энергия). Они созданы в качестве «отклика» на одноименные кюи Курмангазы и Даулеткерея.

«*Булбул*» и «*Жигер*» являются, по единодушному мнению музыковедов и домбристов-исполнителей, вершинным достижением Дины Нурпеисовой. Ее кюи относятся к выдающимся образцам музыкально-философской лирики. В них представлен в глубоко национальной форме тот сплав мыслей и переживаний личности, который придает произведениям поистине общечеловеческий масштаб.

История сохранила имена замечательных домбристок, которые поражали слушателей своим исполнительским и импровизаторским мастерством. Их творчество значительно обогатило традиционное

домбровое искусство. Наследие кюйши-домбристок и сегодня продолжает доставлять слушателям эстетическое наслаждение и служит примером для молодого поколения казахских музыкантов.

Литература:

1. Жармухамедов М. Развитие жанра айтыс в казахской литературе (на каз. яз.) – Алма-Ата, 1976.

2. В сфере обрядового фольклора роль женщины определяется ее природным предназначением (рождение и воспитание ребенка). С данным обстоятельством связано существование сугубо женских обрядовых песен: «*Сыңсу*» – свадебная песня-плач невесты; «*Жоқтау*» – похоронно-поминальная песня, «*Жар-жар*» – свадебное ритуальное песенное состязание между группой парней и группой девушек; песни детской обрядности, связанные с рождением и воспитанием ребенка («*Шілдехана*», «*Бала уату*», «*Әлди-әлди*» и др.).

3. Жубанов А. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата: Казгосиздат худож. лит-ры, 1958. – 395 с.

4. Аманов Б. Тартыс как специфическая форма музицирования в музыкальной культуре казахов // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – с. 25-38.

5. Бахтыгалиева Д. Жанр Акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов. Автореф. дисс. ...канд. иск. – Алматы, 2008. – 30 с.

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Алдамжарова Д.Р.

ҚАЗАҚТЫҢ ДАҢЫШПАН БАЛЕТМЕЙСТЕРІ ДӘУРЕН ӘБІРОВ

Қазақ халық билері халықтың тұрмыс-салтымен, әдет-ғұрыптарымен, дінімен, қоршаған ортасымен, халықтың еңбек қызметімен тығыз байланысты.

Қазақ халқының психологиясын, дүниетанымын және дүниені сезінуін өзіндік бейнелеуін би пластикасы арқылы беруге болады.

Ұлттық би өнерінің белгілі балетмейстерлерінің шығармашылық өмірлері толықтай сахнамен, орындаушылармен, би өнерімен байланысты. Олардың бағыт-бағдары, кәсіби еңбек етудегі шығармашылық жолы балетмейстерлік өнермен сабақтастырылған.

Дәурен Әбіров Қазақстанның Халық артисі, Қазақстан өнер қайраткері, балетмейстер, хореография профессоры. Алматы хореография училищесінің алғашқы түлектерінің бірі Дәурен Әбіров. Ол 1947 жылы республиканың жолдамасымен Мәскеудің А.В. Луначарский атындағы мемлекеттік театр өнер институтының балетмейстер факультетіне оқуға түседі. Балеттік және режиссерлық өнерлердің хас шеберлері профессор Р.Захаровтан, Л.Баратовтан, Т.Ткаченкодан қызғылықты дәрістер, тәжірибелік сабақтар алды.

1951 жылдан өмірінің соңына дейін би өнеріне адал қызмет етті. Ол «Старик Хоттабыч», «Қамбар-Назым», «Аққанат», «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» балеттерін Абай атындағы опера және балет театрының сахнасына шығарды. Осы театрда «Эсмеральда», «Шурале», «Раймонда», «Доктор Айболит», «Легенда о любви», «Берег счастья», т.б. орыс, кеңес балеттерін қойды. Сонымен қатар «Қыз Жібек», «Ыстық көл», «Біржан-Сара», «Жалбыр», «Назугүм» операларында халық билерін де қойды.

Қазақ би өнерінің өркендеуіне үлкен үлес қосқан Д. Әбіров филармония артистері мен ансамбльдерге де билер қойып, артында мол мұра қалдырды. 1952 жылдан 1977 жылға дейін қазақтың Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрында және

Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясында балетмейстерлік қызмет атқарады.

Ұлттық балет мәскеулік, ленинградтық және ұлттық хореография шығармашылығы негізінде қалыптасты. Музыка театры 1937 жылы Мемлекеттік опера және балет театры болып қайта құрылды. Бұл жаңа кезеңде, халық шығармашылығының байлығын пайдалана отырып, театр Еуропа мәдениетінің барлық жетістіктерін игеруге ұмтылған еді. Қазақтың алғашқы балетін жасаушылар кеңестік хореографияның өткен жылдардағы спектакльдеріне сүйеніп, мұндағы хореографиялық драмаға билеу өнерінің тиімділігін, классикалық би музыкасының жақсы дәстүрлерін енгізуге тырысты.

Д.Әбіровтің балетмейстерлік ізденістерімен балет өнерінің қиын кезеңінде ұлттық спектакльдің әрі қарай өркендеуіне көп үлес қосқан балетмейстер «Қамбар Назым» балетін қайта қойды (1959). Спектакльде жақсы көркемдік нышан, балетмейстерлік ой-тұжырымы болды. Мұнда Д.Әбіров патриоттық-романтикалық тақырыпты ұтымды қарастырған. Қазақ халқының өткен өмірін, Қамбар батыр туралы аңызды балет арқылы көрсетуді мақсат ететіндіктен спектакль, кәдімгідей сәтті еңбектің қатарына жатады.

Дәурен Әбіров тарихи тақырыптағы балеттік қойылымымен де қызыға жұмыс істеді. Соның бірі - «Аққұс туралы аңыз» (1968) атты балет Ғ. Жұбанованың музыкасына қойылған үш бөлімді («Аққанат», «Хиросима», «Чайка») новелладан тұратын. Балет сценарийін жасауды тұңғыш рет қолға алған режисер Ә.Мамбетов балетте драмалық театр заңдылықтарын басшылыққа алды.

Д. Әбіровтің балетмейстерлік ұтымды жұмысы балет труппасына да әсерін тигізді. Жастармен жұмыс істей отырып, ол классикалық балетті игеруге бағыт алған, репертуарды кеңейтуге, жаңартуға талаптанды. Сол кезде балет труппасына А.Я.Ваганова атындағы Ленинград хореография училищесі түлектерінің үлкен тобы келіп қосылды. Дарынды балаларды балет труппасына жинау үшін Д. Әбіров хореография училищесіне жиі барды. Ол артистерді Ресейден және КСРО-ның басқа республикаларынан үнемі шақырып отырды. Балетмейстер бола жүріп те кейде ол сахнаға шығып жүрді.

Д.Әбіровтің өзінің ерекше хореографиялық қолтаңбасын енгізген тұсы оның ерлер ғана билейтін қойылымдары. Мұнда еркін кең адым, батыр жігіттің сипатын білдіретін жеңіл әрі екпінді секірістер, үйлесімдік тән. Мысалы, Құрманғазының «Балбырауын» күйінің желісінде қойылған «Балбырауын» биінің техникасы күрделі. Ол классикалық элементтерді үйлестіру арқылы би әрекетін шебер құрастырып, бай

сахналық қимылдармен әрлендірген. Күйде өте әсерлі екпін бар. Ұлттық музыка қорында «Балбырауын» атты күй көп кездеседі.

Бидің бірінші нұсқасын балетмейстер А.Александров сахналаса, екінші нұсқасы 1959 жылы Д. Әбіровтің қойылымында қыз бен жігітке арнау үлгісінде жарық көрген еді. Мұнда пайдаланылған халықтық және классикалық бидің элементтерінің қосылып үйлестік табуы бидің пластикалық мүмкіндігін байытты. Би қимылдарының тереңдетілуі мен кеңейтілуі байқалатын тағы бір ерекше жігіттер биі «Сылқыма», Темірбектің «Шернияз» күйіне қойылды.

Қазақтың Абай атындағы опера және балет театрында Д.Әбіровтің азамат соғысы жылдарындағы кеңес жастарының күресі мен өмірін бейнелейтін «Жастық» (1952) атты балеті қойылған еді. Сюжеті Н. Островскийдің «Құрыш қалай шынықты» романы бойынша түзелген. Балетте ақ гвардияшыларға қарсы жасырын қағаз тарату, коммунистермен құпия кездесу, халық арасында үгіт-насихат жүргізу жұмыстарын бұлжытпай орындаған жұмысшының баласы Петрдың батырлығы туралы айтылады. Сонымен қатар тыңшы ретінде жасырынып, ақ гвардияшыларға қарсы соғыс бастауға белгі беретін шіркеу қоңырауының соғысы да көркемдік міндет атқарады. Оның міндеті қатты шыққан қоңырау дауысы арқылы келетін большевиктер халық көтерілісін бастау қажет.

Д.Әбіровтің спектаклі мазмұнды, әсерлі қойылған. Ол жұмысын ойдағыдай орындап шыққан. Спектакль жеңіл қабылданып, үлкен шеберлік деңгейге көтерілген. Қойылымның идеялық бағыты айқын. Жастықтың жігері нанымды ашылып, көктемнің жайма-шуақ лебіндей әсерлі. Балетте жақсы көркемдік нышан, артистік өнер, ойлы балетмейстерлік ой-тұжырым байқалды. Спектакль ерлер құрамының орындауында ер жүректілік пен еркіндікті жүзеге асырушы қылыш, қалқан ұстаған солдаттар биімен басталады. Бұл солдаттардың достық биі еді.

Үйлену салт-дәстүрлеріндегі «Жар-Жар» (осы аттас рәсімдік өнерге тән қимылдар), «Қоштасу» (қалындықтың құрбыларымен қоштасуы), «Сыңсу» - (қоштасу әні), «Бет ашар» (қалындықтың бетін ашу) қазіргі хореографтардың назарын өзіне аударып отыр. Өз қойылымында балетмейстер осы жағдайды би тілімен әсем берген. Бидегі басты кейіпкер – басына жұқа ақ желегі бар сәукеле киіп кетіп бара жатқан көңілсіз, мұңға батқан бойжеткен. Ол бір отбасының келіні, жары, ақ жаулықта анасы болғалы тұрған қазақ қызының бейнесін жасап тұр. Қыз үшін ертеңгі өмірі жұмбақ, ата-ана әмірімен кетіп барады, атастырған жігіті кім, барар жері қандай, алда не күтіп тұр, құпия.

Сондай-ақ, Д.Әбіровтің әйелдер қол қимылдарын әсем қолдана отырып құрастырған биі «Былқылдақ». Тәттімбет Қазанғапұлының «Былқылдақ» күйінің желісінде қойылған. Биді ол 1954 жылы бір, 1960 жылы екі орындаушыға қойды. Соңынан осы бидің музыкасына «Құрбылар» биленіп жүрді. Екі орындаушы билейтін бұл қойылым қарқынды, жігерлігімен ерекшеленеді. Күйде де бір сыр жатқандай. Тәттімбет «Былқылдақ» күйін «Былқылдақ» өзенінің жағасында шығарса, күй ырғағымен Сарыжайлаудағы сұлу қыздың сылқылдаған күлкісін бейнелеген», – деп Қ.Айтқалиева «Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы» атты диссертациялық жұмысында келтірген [1, 110].

Сонымен, ұлтымыздың халық биін зерделей келе Дәурен Тастанбекұлы қазақтың сахналық биінің негізін қалаған, халықтан шыққан бай мұраны жинап, қайта дамытып, қазақ биінің тарихы туралы жазып, би өнерінің қажеттілігін насихаттаған.

Әдебиеттер:

1.Айтқалиева Қ. Балетмейстер Дәурен Әбіровтің шығармашылық мұрасы// Диссертация// - Алматы. 2007.-184 с.

2.Ізім Т. Өркені өскен би өнері (отан және шетел хореография тарихы): Оқу құралы. – Астана. Фолиант. 2009.-136 б.

3.Абиров Д. История казахского танца. - Алматы. Санат, 1997. – 160 с.

Есмурзаева А., өнертану ғылымдарының магистрі

ҚИМЫЛ-ҚОЗҒАЛЫСТЫҢ ЖАН МЕН ТӘН САУЛЫҒЫНА ӘСЕРІ

Елбасымыздың атап өткеніндей «Адам – елдің басты байлығы», осы адамдардың денсаулығының жақсы, жаман болуына өздерінің іс - әрекеттерінің әсері мол. 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 дені сау, жан-жақты білімді, мәдениетті, өнерлі жастарды тәрбиелеу - бүгінгі өмір талабы. Сондықтан әр адам өз денсаулығының сау болуына өзі жауапты болып табылады. «Тән сұлулығының тамыры – тазалықта, жан сұлулығының тамыры – тән саулықта» деп ақын, қоғам қайраткері Ахмет Байтұрсынов айтқандай, әр адамның таңдауы салауатты өмір салты болуы тиіс [4].

Себебі, би – бұл адамның өз дене қозғалысының мүмкіндіктерін, сонымен қатар нәзік ішкі сезімдерін жеткізе білуі. Бұл өнер түрінің ерекшелігі сол әсем де көркем, көз тартар қалыптар, новаторлық хореография және әсерлі бейнелер болып табылады. Ал қимыл-қозғалыс бұл дене қалпының кеңістікте орналасуы немесе дене қалпының өзгеруі. Орыстың көрнекті хореографы М.М.Фокин: «Кез-келген қимылдың мақсаты мәнерлілік болу керек»,- деп айтқандай, қимыл-қозғалыс және бидің бірлігі көрермендерге қойылымшының ойын көруге, режиссердің шығармашылық байланыста балетмейс-термен бірлесе қойған ішкі байланысы мен қарама-қайшылығын түсінуге және бақылауға мүмкіндік бере білуі қажет [5]. Сол себепті де нақты ойды жеткізу орындаушының шеберлігіне байланысты. Заманымыздың заңғар жазушысы М. О. Әуезов: «Адам баласы жан жемісін татпай, өмірдің терең мағынасында шын мақсатын түсіне алмайды» деген екен [6]. Жан жемісі алдымен оқу-білім, тәрбие десек, сол білім мен тәрбиені бойына сіңіре әрбір жеке тұлға өмірдегі өз орнын таба да тани да білу керек.

Жан саулығы - бұл біздің ақыл-ойдың, тәніміздің, денеміздің саулығы. Ақыл-ой - бұл қоршаған әлем мен өзіңді тану қабілеті, бұл болған оқиғалар мен құбылыстарды талдау, өз өміріңе негізгі ықпал ететін аса ықтимал оқиғаларды болжау, қойылған міндеттерді шешуге, өз мүдделеріңді, өміріңді және шынайы қоршаған ортаның саулығын қорғауға бағытталған үлгі (бағдарлама) жасай білу. Дүниетанымның қалыптасуы ұзақ және күрделі үрдіс. Сондықтан да ол адам өмірін түгел қамтиды. Нәтижесінде жеке көзқарастар және сенім жүйесі дамиды қалыптасады, олар жеке адамның әрекет жасауына басшылық ету. Дүниетаным тек оқу процесінде немесе тәрбие процесінде ғана дамып қалыптаспайды. Ол күнделікті өмірде, тартыс-таласта, отбасында да қалыптасады.

Егер баланың дене қозғалысы, шеберлігі, табиғи дарыны, икемділігі, ұмтылысы жақсы болса би өнеріне бағыттау ең дұрыс таңдау болып табылады. Өйткені, би сабақтары баланың дене бітімінің дұрыс қалыптасуына, ой-өрісінің кеңеюіне, ашылуына көмектеседі, шабытын оятады. Мұндай сабақтарда оқушыларға ерекше ахуал, мұғалім мен оқушы арасында ынтымақтастық қатынас қалыптасады. Мұғалім бұл жағдайда қимылды көрсетуші, түсіндіріп беруші, бақылаушы, бағалаушы емес, танымдық іс-әрекетін ұйымдастыратын ұжымдық шығармашылық істердің ұйытқысы. Хореограф оқушыға жаңа қимыл-қозғалыс көрсете отырып, оның қай бұлшық еті жұмыс істейтінін айтып, бидің денсаулыққа пайдалы тұстарын да көрсетсе, бұл да өз кезегінде бидің табиғатын түсінуге көмектеседі.

Қимыл бар жерде - өмір бар. Кезінде осы қағиданың негізі болған Аристотельдің іліміне сүйенсек: «Жанды дене қозғалмаса өледі» деген тұжырымдамасы сол дәуірден бері адамзаттың ұзақ жасауының, яғни салауатты өмір сүрудің негізгі ілімі болып табылады [1]. Мысалы, қара қарға әр нәрсені бір шоқып жүріп 300 жыл жасайды екен. Сағатына 10м қозғалатын тасбақа да 200 жыл өмір сүреді. Сондықтан бидегі қимыл-қозғалыс денсаулығымызды күшейтіп, ағзадағы зиянды қалдық заттардың сыртқа шығуына және артық салмақты жоюда май жасушаларының еруіне септігін тигізетіні белгілі. Бойымызды тазалап, қан айналымымызды жақсарту, біздің ойлау қабілетімізбен санамызға оң әсер береді.

Сондықтан да би билеудің адам денсаулығына ешқандай зияны жоқ. Керісінше, осы би билеу арқылы күйзелістен де арылуға болады. Бұл үшін өз үйіңізге достарыңызды шақырып алып, тойлаудың яки би кештеріне барудың мүлде қажеті жоқ. Жай ғана жұмыстан шаршап, жүйкеңіз құрып келген сәтіңізде өзіңіздің сүйікті музыкаңызды қойыңыз да, айна алдына тұрып билеуге кірісіңіз. Тек езу жымитып күлуді ұмытпаңыз! Өйткені сіз күні бойы қабақ шытып жүйкеңізге көп мөлшерде салмақ салып алғансыз. Билеп жатып сіз өзіңіздің бүгінгі өткен ауыр күніңізді ұмытып, жеңілдеп қаласыз. Өйткені билеп жатқан адамда зат алмасу процесі жақсы жүреді. Жүрек-қан тамырлары мен тыныс алу жүйелері қалпына келіп, иммунитет күшейеді. Әр түрлі би қимылдарына салып билеуіңіз арқылы сіздің миыңыз да қалыпты жұмысына көшеді. Би билеу, әсіресе, күні бойы телефонға жауап беріп, жұмыс үстелінен тұруға мұршасы болмайтын жұмыскерлердің жүйке жүйесінің қалпымен жұмыс істеуіне және белінің ауруын басуына да көмектеседі. Міне, сондықтан да бидегі қимыл-қозғалыстың жан мен тән саулығына ықпалы өте зор. Би өнері тек әдемі түр-келбет, сыртқы сымбатымыздың әсемдігі ғана емес сонымен қатар - денсаулық кілті.

Әдебиеттер:

1. Аристотель философиясы. 3 т. /«Әлемдік философиялық мұра» сериясы. 2 томдық/ .- Алматы: Жазушы, 2005.

2. Айтмамбетова Б. Жаңашыл педагогтар идеялары мен тәжірибелері.-А., 1991.

3. Зимняя И.А. Педагогикалық психология. Оқулық.Алматы-2005.

4. “Қазақ әдебиеті. Энциклопедиялық анықтамалық. - Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2010.ISBN 9965-26-096-6.

5. Станиславский К.С. Работа актера над собой. - М.: Искусство, 1985

6. Мұхтар Әуезов энциклопедиясы - Алматы, «Атамұра» баспасы, 2011. ISBN 978-601-282-175-8

Жанмырзаева Х.Б.

РАЗВИТИЕ МОТИВАЦИИ И ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ У БУДУЩИХ АРТИСТОВ ЦИРКА СРЕДСТВАМИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

На аренах современных цирков наблюдается сложный процесс поиска и формирования современного исполнительского стиля. Артисты цирка совершенствуют свое профессиональное мастерство и содержание своих номеров за счет умелого и щедрого использования элементов хореографии. Зарубежные артисты цирка одни из первых осознали значение хореографического искусствав эстетико-художественном воздействии номера и активно продолжают осваивать танцевальные па, тогда как отечественные артисты еще с опаской и отсутствием глубокого понимания относятся к занятиям хореографией. Причиной низкой мотивации, на наш взгляд, является отсутствие устойчивого интереса, недостаточное использование новейших достижений хореографического искусства самими педагогами-хореографами.

Инновационные методы в хореографическом искусстве помогут наиболее эффективно реализовать содержание образовательного процесса в подготовке будущих артистов цирка.

Наиболее современные и продуктивные методы представляют собой интерактивную модель обучения. А именно, в такой модели преподавания можно прийти к симбиозу (или синтезу) хореографии и циркового искусства. Метод симбиоза позволяет соединить элементы различных сфер искусств, что способствует рождению качественно новых знаний и эффективной профессиональной подготовки артистов. Инновационные технологии обучения содержат в себе следующие методы и формы работы:

1. Игровой метод;
2. Кейс-метод;
3. Использование видеотехники (видеосъемки).

В искусстве танца игра, по мнению выдающегося философа, исследователя культуры Й. Хейзинга, присутствует в еще большей мере, «...о каком бы народе или эпохе не шла речь, - пишет он, - всегда можно сказать в самом полном смысле слова, что Танец есть сама Игра, более того, представляет собой одну из самых чистых и совершенных форм игры» [4]. В игре происходит рефлексирование,

самореализация, обучающийся принимает решение, за которое он в ответе, игра предполагает творческое начало.

По сравнению с артистами балета артисты цирка мало заботятся о «безупречности» исполнения, об отработанности до автоматизма, совершенстве движений, чёткости и качестве их выполнения. Цирковых артистов в танце больше привлекает выразительность, пластичность, экспрессивность хореографии, свобода движений.

На наш взгляд, игровой метод один из самых популярных способов повышения мотивации занятием хореографией обучающихся любых возрастов.

«Кейс-метод» – это инновационная техника обучения, основывающаяся на реальной ситуации, и содержащая определённую проблематику. Она включает в себя анализ предложенной ситуации, выявление предмета обсуждения, а также пути решения выхода из ситуации. Основной движущей силой этого метода, является технология «создания успеха», формирующая устойчивую позитивную мотивацию обучающихся к познавательной активности [2].

Суть задания – на определённый музыкальный материал составить комбинацию из танцевальных движений и цирковых трюков на основе ранее изученных движений. Стадии выполнения работы с заданием:

1. Ознакомление с проблемой или поставленной задачей;
2. Презентация работы;
3. Анализ и дискуссия, подведение итогов.

На занятиях с использованием и игрового метода, и кейс-метода важно использование видеотехники. Средства видеозаписи исполняют функцию наглядности в процессе формирования и развития двигательных навыков у будущих артистов цирка. Использование видеосъемки во время занятий хореографией будущими артистами цирка позволит самому обучающемуся наглядно увидеть свою ошибку, или наоборот, свои достижения.

Также при анализе видеозаписи собственного занятия, обучаемый может отследить качество исполнения танцевально-трюковых комбинаций. Средства хореографии направлены на воспитание двигательной культуры будущих артистов: сила, скорость, амплитуда, выразительность и грациозность движений. Если первыми двумя качествами, сила и скорость, будущие артисты цирка владеют в совершенстве, то остальные качественные показатели осваиваются ими на недостаточном уровне. Во время танца осанка, чистота и завершенность, вплоть до кончиков пальцев рук и ног, телодвижений, красивый поворот головы, правильная амплитуда шага, техничность и

многое другое имеют важное значение на эстетическое восприятие зрителем. Важность этих моментов порой будущие артисты цирка не осознают, делая ставку на зрелищность.

Произвести видеозапись небольшого фрагмента танцевального движения, исполняя с точки зрения техники хореографии все правильно. Затем, просмотреть отснятый материал. Эта деятельность поможет ему понять как совершенствование техники хореографии существенно и в положительную сторону влияет на восприятие танцевально-трюковой комбинации зрителем. Из этого следует, что работа посредством видеометодов стимулирует учащегося более серьезно и старательно подходить к занятиям хореографическим искусством.

Итак, применение в практике циркового искусства таких современных методов, как игровой, кейс-метод, использование видеометодов развивает мотивацию и творческую активность у будущих артистов цирка.

Литература:

1. Интернет-ресурс:http://www.dslib.net/prof-brazovanie/vzaimosvjaz-tradicionnyh-i-innovacionnyh-metodov-v-professionalnoj-podg-otovke.html.
2. Косолапова М.А., Ефанов В.И., Кормилин В.А., Боков Л.А. Положение о методах интерактивного обучения студентов по ФГОС3 в техническом университете: для преподавателей. // ТУСУР – Томск: ТУСУР, 2012 г. – С. 87.
3. Ожегов С.И. Орфографический словарь русского языка. // Издательство – Локид-Пресс: Москва, 2007 г. – С. 912.
4. Хейзинга Й. HomoLudens; Статьи по истории культуры. // Переводчик, составитель и автор вступительной статьи Д.В.Сильвестров – Прогресс-Традиция: Москва, 1997 г. – С. 416.

Жұмабай Н., өнертану магистрі

ОРАЛХАН БӨКЕЙ ПЬЕСАЛАРЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ РЕЖИССУРАДАҒЫ ЕРЕКШЕЛІГІ МЕН КӨРКЕМДІК ШЕШІМІ

Драматургияның әдебиеттің өзге жанрлардан басты ерекшелігі – оның адам жанын қопара алуымен және пьесада айтылмақ ойды саханада бейнелеп көрсетуге икемделуімен құнды. Әдеби шығарма: роман, повесть, әңгіменің қай-қайсысында да оқырман оқиға желісін әркім өз таным көкжиегінде бедерлеп, өз қиялында қорытуға

мүмкіндік алса, ал драматургияда негізінен автордың айтпақ ойы, оқиға тынысы режиссердің сараптауында толыққанды көз алдыңызға келтіріледі. Сахнадан сурет, оқиға және актерлік ойын синтезі болып үн қатады. Әдебиет зерттеушісі Рымғали Нұрғалидің сөзімен айтсақ, «Әдебиеттің ерекше бір түрі – драматургия театрды нысана етеді, сахнаға қойылу үшін жазылады». [1, 7].

Оралхан Бөкей драматург ретіндегі өзінің бағын XX ғасырдың 70 жылдарынан бастап сынай бастады. Қатарластырының ішінде алғаш болып сахна мен екі ортадағы сеңді бұзып, театр әлеміне арнасы кең жол салды. Әрине, алғашқы сүрлеу оңай емес. Бұған дейін этнографиялық, лиро-эпикалық сарында жазылған қойылымдарға үйреніп қалған көрерменді жаңашыл, заманауи қойлым мәдениетіне тәрбиелеу оңай болмады. Алғашқы сүрлеу драматург үшін жеңіл тимеді. Бірақ «Құлыным менің» драмасы ол шепті бұзды. «Құлыным менің» тек қана қазақ драматургиясы емес, Кеңес драматургиясындағы оқиға болды. Алғаш болып пьесаны «Театр» журналы аударып басып, спектакльден тікелей репортаж жасайды. «Құлыным менің» үлкен пікірталастың арқауына айналады. Бұл – қазақ театр өнеріне арналған бірінші дөңгелек үстел болып тарихқа енді.

Спектакльдің көркемдік сапасы да мәдениет саласы мамандары мен театр сыншыларының жоғары бағасын алып, 1976 жылы аса сәтті шыққан қойылым Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығына ұсынылып, автор Оралхан Бөкей мен Жан бейнесіндегі актер Құман Тастанбеков лауреат атанады.

Жалпы, Оралхан Бөкейдің драматургия қоржынына қосқан мұрасы оншалықты көп емес. Шығармаларының негізгі бөлігі әдеби туындыларынан инсценировка ретінде түзілді. 1974 жылы «Құлыным менің», 1976 жылы «Текетірес», 1982 жылы «Қар қызы», 1984 жылы «Зымырайды поездар», 1985 жылы «Жау тылындағы бала», 1987 жылы «Мен сізден қорқамын», 1993 жылы «Жетоқсан желі» пьесалары өмірге келді.

Драматургтің сахнаға әкелген жаңалығы – ең бірінші проблема қоя алатындығы. Тек қиял қуып, романтиканың соңында жүрген кейіпкерлер Оралхан драматургиясында жоқтың қасы. Сырттай қияли көрінгенімен, іштей әрқасының өз мұңы, өз алаңы бар, Тіпті Таған («Атау кере») секілді күллі ғаламның проблемасын өз иғында тұрғандай сезініп, «Неге біз осы?» деп әлем үшін, ұлт үшін қабырғасы қайыса қиналатын кейіпкерлер жетерлік [2, 58].

Ол асау мінездің иесі – Бозтайлақ. Ардакүрең арғымақ табиғатымен үндестіре берілген пьесадағы бұл бейне шын мәніндегі тұнығы лайланбаған, болмысы бұзылмағын қазақы қалыптың

айнасындай. Автор Ардакүрең тағдыры арқылы еркіндігі тұсалған қазақ ұлтының сол дәуірдегі пұшайман хәлін тұспалдап жеткізеді.

Академик, филология ғылымдарының докторы Рабиға Сыздықованың сөзімен айтсақ, «Қайдасың, қасқа құлыным» уыз жастықтың арманы, ізгілікке іңкәрлігі жайындағы поэма. 1974 жылы М.Әуезов атындағы академиялық драма театрында режиссер Қадыр Жетпісбаевтың режиссерлігімен тұсауы кесіліп, сахнада ұзақ уақыт зор табыспен жүрген пьеса, кейінірек араға бірнеше жыл салып Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық қазақ музыкалық драма театрында Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Бекболат Құрманғожаевтың қолтаңбасында жаңаша құрам, жастар үнінде тіл қатты. Кезінде Жан болып жанды елжіреткен Қазақстанның халық әртісі Тілектес Мейрамов «Құлыным меніңнің» соңғы сахналануында Бозтайлақтың психологиялық күйін шебер жеткізеді. Бозтайлақ бейнесін екінші құрамда ойнаған Жанқалдыбек Төленбаевтың жастық жалыны, мінезіндегі қазақы кеңдігі сәтті берілсе, Тілектес Мейрамов ойыны тереңдігімен тәнті етті. Ең алғаш Әнуар Молдабеков, Фарида Шәріпова, Құман Тастанбековтер жан бітірген қойылым енді Қуандық Қыстықбаев (Жан), Айман Қарбісейітова (Анар), Жанқалдыбек Төленбаев (Бозтайлақ) секілді актерлердің қиялында қайта сарапталып, жаңа заман тілінде көрерменіне жаңаша жол тартты. Бірақ, ашығын айту керек, бұл жолғы сахналану дәл Қадыр Жетпісбаевтың сараптауындай өнер әлеміне сілкініс тудыра алмады.

«Қар қызы» – философиялық мәні терең шығарма. Ондағы суық әлемсұлулықтың, жақсылық пен жамандықтың, ізгілік пен зұлымдықтың контраста берілуі шығарманың көркемдік қуатын арттырады. Өнер – құпиясы мол, сыры терең жұмбақ әлем десек, сол жұмбақ әлемнің жырын суреткер «Қар қызы» арқылы әсерлі жеткізеді.

Жалпы, Оралхан Бөкейдің проза, драмадағы қолтаңбалық ерекшелігі мен жапон әдебиетінің арасынан әдемі үндестік табуға болады.

«Сайтан көпір» мен «Көшкіндегі» оқиға әр түрлі дамығанымен, қорқыныштың себебі – біреу. Ол – айқай. Айқай – символ. Көшкін – табиғаттың құбылысы ғана емес, ол, мүмкін, адамдардың санасына мықтап орныққан қорқыныштардың көрінісі... Кейіпкерлердің айқын контрасы повестің айтар ойын даралап, өзгеше рең берген. «Шынымен де, Оралхан тосын тәсіл, жаңашылдыққа құмар еді. Ешкімді қайталамайтын. Сұлу қызды боранды түні қасқыр жеп кететін «Қасқыр ұлыған түнде» мен «Аспирант қыздың тракторшы жігіті» аталар әңгімелерінің өзі қандай керемет. Контраст қой. Оралханда бәрі контрасқа құрылатын» – дейді жазушы Дулат Исабеков [3, 10].

Қырғыз драматургі Сұлтан Раевтың да әфсана-аңыздық бағыттағы ізденістері Оралхан әлемімен үндес. Автордың «Меккеге қарай ұзақ жол» әфсаналық драмасын Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, режиссер Нұрқанат Жақыпбай Оралхан Бөкей мұрасымен, нақтырақ айтсақ, «Сайтан көпір» повесімен байланыстыра отырып, мазмұнды қойылым жаратып шығарды. Қойылымда Меккеге апарар жолайрықтың қай тұстан бөлінерін әркім өзі түйсінеді, өзінің түсінік-танымына қарай қабылдайды.

Тек аталған шығармалар ғана емес, жалпы, мұндай тәсілдер әлем әдебиеті классиктерінің тәжірибесінде де молынан ұшырасады. Белгілі бір табиғат құбылыстарының астарына заманның ащы шындығын, қоғам түйткілін түйістіру – Латын Америка әдебиетінің ірі өкілі Габриель Гарсиа Маркес, қырғыз әдебиетінің алыбы – Шыңғыс Айтматов шығармашылығында да молынан ұшырасады.

Әлем әдебиетінің көрнекті суреткері Марио Варгас Льоса Маркес шығармашылығы жайлы: «Гарсиа Маркестің тежеу дегенді білмейтін ұшқыр қиялы, ғайып патшалығын шарлап жүре беретін әдеті, қаптаған елестер мен ойдан шығарған оқиғалары – бәрі де оны аспан астында алтын сарай соқтырып, алдаусыратпаған немесе адастырар қалың тұман арасында қалдырмаған. Оның кітаптарының басты құдіреті сонда, онда бейнеленген дүниелердің бәрі де: оқиғалар мен олардың оябы, нышандар мен сиқырлы әлем, сырлы сәуегейлік пен алуан айшықты аңыздар, сайып келгенде, Латын Америкасының болмысына терең тамыр тартады, содан нәр алады, ақыры жазушы парасаты арқылы жаңғырған сәтте, аяусыз ащы шындыққа айналады» – деп жазады [4, 324-325].

М.Льосаның бұл тұжырымы жазушы-драматург Оралхан Бөкейдің шығармашылық әлемімен де өзара үндес. О.Бөкей стиліндегі аңыз-әңгімелер мен аллегориялар, көркем символикалық бейнелеу мен құпияға деген құштарлық, романтикалық шартты бейнелеу тұрпаттары қазақ халқының ұлттық мінезімен терең тамырласып, тарихымен етене үндесіп, тілдесіп жатады [5, 15-16].

Әдебиеттегі мифопоэтикалық көркемдік турасында әңгіме қозғағанда Шыңғыс Айтматов есіміне соқпай өту мүмкін емес. Өйткені суреткердің «Боранды бекет», «Жан пида», «Ақ кеме», «Шыңғыс ханның ақ бұлты», «Қош, Гүлсары», «Кассандра таңбасы», «Теңіз жағалай жүгірген тарғыл төбет» т.б туындыларының философиялық тереңдікте көрінуі мифтің өміршеңдігінен хабар береді. Сол секілді Әбіш Кекілбаевтың «Дала балладалары», «Аңыздың ақыры», «Шыңырау», жазушы Оралхан Бөкейдің «Қамшыгер», «Мұзтау», «Жасын», «Бура», «Кербұғы», «Сайтан көпір», «Қар қызы»,

«Жетім бота», «Атау кере» шығармаларынан да әдебиеттегі мифопоэтикалық пішінді пайдаланудың озық үлгісін көреміз. Таңғажайып ертек сынды финал – О.Бөкей шығармаларына тән құбылыс.

Шығарманың тілдік қуатын байтып, оған мифопоэтикалық форма берудегі көркемдік құрал ретінде қолданылған деталь – поезд. Автор поезд арқылы романға адамдардың үнемі қозағлыста, өзгерісте болатындығын білдіретін фиолософиялық мағына үстеген [7, 108].

1979 жылы режиссер Әубәкір Рахимовтың режиссерлігімен тұңғыш тұсауы кесіліп, сахнаға жол тартқан «Текетірес» драмасының да сахналық ғұмыры қысқа болды. Небәрі бір-ақ маусым сахналанып, репертуардан түсіп қалды.

Алматы қаласындағы Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театры мен Ж.Аймауытов атындағы Павлодар облыстық драма театрындағы «Атау кере» драмасы, сондай-ақ, 2013 жылы Астана қаласының М.Горький атындағы орыс драма театры ұжымымен бірлесе жұмыс істеуінің нәтижесінде туған «Последние причастие» қойылымдары жоғарыда тілге тиек еткен ойымызды бекіте түседі.

Заманауи драматургия дегенде, өнерді бағалаушы ең әуелі шығарманың көркемдігінен бөлек, қоғамның өзекті түйткілдерін драма арқауына айналдырып, кейіпкер сомдауды да сол өлшем аясынан өрістетуді көксейді. Сахналық шығармадан әркім айналасындағы ахуал мен өз замандастарының бейнесін көркем образда көре алса және туынды оқырманын (көрерменін) жаңаша бір соны ойларға жетелей алса – драматургия жанрының басты талабының орындалғаны. Осы тұрғыдан келгенде, жазушы, драматург Оралхан Бөкейдің шығармашылық көркем әлемі алдағы уақытта жан-жақты жіті зерттеуге сұранып тұр.

Әдебиеттер:

1. Нұрғали Р. Драма өнері, Алматы: Санат, 2001.– 7 б;
2. Бөкей О. Көптомдық таңдамалы шығармалар жинағы, VI том. Алматы: Ел –шежіре, 2013. – 58 б;
3. Жұмабай Н. Оралханның драматургиясы // Қазақ әдебиеті. – 2013. – 24 мамыр;
4. Юсуп К. Ақиқаты аңыздай, аңызы ақиқаттай қаламгер.– Астана: Аударма, 2011. – 324-325 б.;
5. Жанұзақова Қ. Оралхан Бөкей прозасындағы романтизм. 6 б /диссертация/;
6. Әуезов М. Әр жылдар ойлары. Алматы: ҚМКӘБ, 1959, 237 б.;
7. Сығай Ә. Толғам, – Алматы:«Парасат» журналы. 2004. – 108 б.

Кадыралиева А., өнертану ғылымдарының магистрі

АКТЕРЛІК ТЕХНИКАНЫҢ АСҚАН ШЕБЕРІ

Соңына мол рухани із тастап кеткен ақиық актер Тынымбек Пірімжанов жайында кеңінен сөз қозғауды жөн санадық. Өйткені, театр сахнасынан елеусіз ғана өтіп кеткен талантты актер аға буынның есінде болар, ал кейінгі ұрпақ ол турасындағы мағлұматтардан мүлдем ада.

Жасөспірім жігіттің алғашқы актерлік қызметі «Аманкелді» спектакліндегі Дробилин рөлімен айшықталды. Ізінше, «Абай» спектакліндегі Тәкежан, «Еңлік-Кебектегі» Кеңгірбай, Гольдонидың «Қонақ үйдің қожасындағы» валер Репофраттың рөлдері сахнаға шықты. Ұйқысыз түндер мен мазасыз күндер басталып-ақ кеткен. Себебі, тәжірибесіз жанға көп іздену, еңбектену, дайындалу ауадай қажет болды. Оның бер жағында Қобыланды мен Қодардың, Мұстай Кәрімнің «Ай тұтылған түн» пьесасындағы Диуана рөлін, қырғыздың Сыбанқұлы мен өркөкірек, менменшіл Ескендірін, Қ.Мұхамеджановтың «Жат елдесіндегі» Сайып рөлдерін шығаруда Тынымбектің өлшеусіз тер төккені айтпаса да түсінікті.

«Абай» спектакліндегі Тәкежан рөлімен тұңғыш көрінген Тынымбек, ҚР халық артисі А.Тоқпановтың көңілінен шығып, кәнігі ұстаздың оң бағасын алған болатын. Белгілі режиссер жалынды жастың ерекше қабілетін тез байқап, Алматыдағы Құрманғазы атындағы өнер институтына оқуға қабылдады. Тынымбек Пірімжановтың өнердегі үлкен қадамы осылай басталған-ды. Көрнекті театр сыншысы әрі зерттеушісі Әшірбек Сығайдың алғашқы мақаласы осы Тынымбек өнері жайында жазылыпты. 2 курстың студенті Әшірбекті арнайы мақала жазуға итермелеген 4 курсты аяқтағалы жүрген Тынымбектің рөл жасау үстіндегі тынымсыз ізденістері еді. Сонау 1967- ші жылы «Лениншіл жас» (қазіргі «Жас алаш») газетінде жарияланған «Өнерде әркімнің өз соқпағы бар» атты Әшірбек Төребайұлының тұңғыш мақаласынан үзінді келтіре кету жөн болар. Себебі, бітірушінің рөлге деген жауапкершілігі, жанкештілігі, әр нәрсеге байыппен қарайтын қырағылығы еңбекқор Тынымбектің табиғатын аша түскендей.

А.Тоқпановтың курсын 1967-жылы «өте жақсы» бағамен тәмамдаған талапты өнер иесі, кезінде өзі жұмыс істеп кеткен төл қара шаңырағы Қызылорда облыстық драма театрына қайта оралады. Кейінірек, М.Әуезов атындағы академиялық драма театрына ауысып, біраз жылдар сонда қызмет етті. Театр артисінің соңғы жылдардағы өмірі Ғ.Мүсірепов атындағы Балалар мен жасөспірімдер театрымен байланысты өрбіді. Бір кездері қазақ театр сахнасында «мінсіз

көсемдер» Ленин, Сталин секілді кесек бейнелерімен сәтті көрінген қағылез орындаушы бірте-бірте назардан тыс қала берген.

Кеңестік кезеңде Ленин бейнесін кескіндеу кез келген актердің еншісіне тие бермегені айтпаса да түсінікті. Белгілі режиссер М.Байсеркенов актер бойындағы ерекше дарынды жіті байқап, басты әрі жауапты рөлді Т.Пірімжановқа сеніп тапсырды. Сол уақыттағы кеңестік тақырыпты меңгерудегі ең күрделі де ең жауапты қойылым болғандықтан, небәрі жиырма бес жастағы Тынымбек А.Штейннің «Толас» пьесасындағы Ленин бейнесін өзінің тұғырынан түсірмеуге бар күшін салды. «Театр өнерінің ірге тасын қалаған қарлығаштардың бірі Е.Өмірзақов та Н.Погодиннің «Мылтықты адам» пьесасындағы Ленин бейнесін сахнаға шығарған болатын. Елубай рөл дайындаудағы өз жұмысын Мәскеу, Ленинград қалаларындағы мұражайлардан керекті деректер жинап, өзіне дейінгі Ленин бейнесін сомдаған Б.Щукин, М.Штраух сынды ірі актерлерден сабақ алып, тәжірибе жинақтаудан бастаған. Мәскеудің Кіші театрында болып, Лениннің гримін жасауды үйренген» деген, мәліметтердің барлығын тарихтан білеміз. Көсем бейнесіне тереңдей енген қайталанбас біртуар Елубайдың бай мұрасын, актер өзіне өнеге етті. Аты аңызға айналған сахна алыбының жарқын ізін жалғастырғаны үшін Тынымбек өзін бақытты санады. Сол ұлылар рухына сай өнерпаз тағдырына ие болуды үздіксіз армандады. Өзін қамшылай түсуді бір сәтке тоқтатпады.

Актердің Ленин рөлін сомдауы турасында «Қызылорда театры» атты кітапта жазылған: «Т.Пірімжанов аз уақыт ішінде-ақ, көңілден шығатын қонымды образдар жасап, өзінің әр қырлы актерлік шеберлігімен танылған жас. Театр ұжымы мен бас режиссердің жауапты рөлді, ұлы көсем образын жасауды сеніп тапсыруы өте орынды. Осыған орай, Пірімжанов та бұл үміт, сенімді қалтқысыз ақтап, Лениннің сахналық тұлғасын жасауда айтарлықтай биікке көтерілген. Бұған оның үнем ізденіп, ерінбей еңбектенуі, Қазан, Мәскеу сапарларында болып, көсем образын жасаған актерлермен кездесіп сөйлесуі, тебірене толғанып, актерлік шеберлігін барынша шыңдай түсуі көмектескені анық.

Режиссер Р.Сейтметов қойған Ш.Мұртазаның «Сталинге хат» пьесасы – Тынымбек Молдашұлына адам сенгісіз бедел әкелді. Актер Кеңестер одағының қаhарлы көсемі – Сталинді шебер сомдап, шығарманың қазақ халқы үшін маңызды тұстарды ашуға зор үлес қосты. Сталиннің ішкі әлеміне тереңдей ену жолындағы Тынымбектің әр минуты есептеулі болды. Бос уақытын текке өткізбей, үнемі дайындық үстінде жүретін актер үшін кешкілік спектакль бейне бір шығарма-

шылық мерекесі іспетті болды. Қойылымдағы өзінің «менін» толығырақ танытуға, көрермендердің рухани жан-дүниесіне игі ықпал жасауға, олардың биік талғамын тәрбиелеуге мүмкіндіктер іздеген өнер иесін таныдық. ҚР Еңбек сіңірген әртісі Айдос Бектемір: «Сіздерге өтірік, маған шын. Сол спектакльді қойғанда, адамның көптігінен театрдың есігі сынған. Қазақ сахнасында қайталанбас образ жасады. Оның өте талантты актер екенін мен сонда көрдім, сонда мойындадым» деп, өзінің сол кезде алған әсерін таңданыспен жеткізеді. Бұны қалың жұртшылық сенсация деп қабылдады. Түпсіз түнғиық қиялына жетелеген Тынымбектің ғажап өнері - қалың бұқара халықтың шексіз алғысына бөленді.

Ленин, Сталин рөлдері актердің ұзақ жылғы ізденістері нәтижесінде биік дәрежеге жеткен қайталанбас көркем дүниелер. Биік өнердің шарты – артистің театрға жан дүниесімен берілуі. Автордың ой идеясын, сезім қылын, шығарманың бар бояу реңкін, рухын көрермендеріне еркін жеткізе алуында болса керек. Талантын еңбегімен таудай қылған, нағыз актер сахнада кейіпкерінің тағдырымен өмір сүреді. Әр рөл - адамның тағдыры. Жүз рөл ойнасаң, сахнаға жүз түрлі адам болып шығасың, яғни өзіңді –өзің ұмытып, образды дұрыс аша алуың бұлжымас қағида. Өзіңді ұмытып өзге біреудің тағдырымен өмір сүру оңай болмаған.

Қазақстан Республикасының халық артисі Райымбек Сейтмет нұсқалаған Мұрат – максималист жан. Оның көңіліндегі ақ торғынды ешқашан кір шалмауы тиіс. Ал қара дегенің бәрібір қара болып қалады, маңында өзге түске орын жоқ. Осы мінезінен де оның тартқан азабының мол екендігін түйсігіңіз танып, оның күйгелектігінің табиғаты қайдан шығып жатқанын көпшілік ұғынып отырды. Өзі құлай сүйген Дариғаны жан досы Өмірбек иеленгенде де сезімін сыртқа шығармай, өкінішін құлыптап ұстаған ұстамды жан Дариға күйеуінің көзіне шөп салғанда үнсіз қалуға дәті шыдамады. Оны досына жеткізіп, ол жағдай жұртқа жария болғанда, Өмірбек пен Дариға ажырасады. Сатқындықты біле тұра жасырып, айтпай қалуды ары жібермеген Мұрат араға жылдар салып түн ортасында Дариға үйінің есігін қағады. Дариға мен Мұрат арасындағы әңгіме – шығарманың ең бір шиыршық атар тұсы. Жан тебірентер ашық әңгіме. Шамырқанған, налыған ащы пікір. Буырқанған, адалдық сөзі. Достық, шын ниетпен жақсы көру, махаббат пен аярлық, сатқындықтың неге апаратыны сөз болар кейіпкерлер арасындағы өткір диалогтар көрерменді ой тереңіне батырды.

Талғампаз көрерменнің назарын бір өзіне қарата алған осынау актердің жарқын бейнесі кейінгі жылдарда елеусіз қалғаны өкінішті

жағдай. «Саналы ғұмырын театрда өткізген ерекше дарын иесінің жетпіс жылдық мерейтойы жетім қыздың тойындай болып өтті. Актерді елеп-ескеріп, есімін ауызға алған жан да болмады. Өнер үшін туылған ардақты жанның өнерге қосқан титімдей үлесінің ескерусіз қалғаны, елеусіз қалғаны жанымызға батады.

Т.Пірімжанов актерлік шеберлігін классикалық драматургиядағы күрделі кейіпкерлерді сомдаумен де сынап көрді. Актердің асқан техникасы, пьеса авторы өмір сүрген кезеңді жақсы білуі, оның не айтпақ болғанын ұғуға, шығарма идеясын түйсінуге ұмтылуы өз сезім түйсігі, арман-қиялымен астасқанда ғажайып үйлесім, үндестік қиял есігін ашар еді. Ол үндестік, үйлесімінің темірқазығы – еңбек, жан мазасыздығы, ізденісте екені анық.

Өмірінің соңғы жылдарында Тынымбекті басқадай бір мұңлы күй мазалап жүрді. Бұл күй бір өзінен басқаға естілмеуші еді, естуге де ықылас танытқан жан болмады. Біз меңзеп отырған сырлы күй – ол сахнаға деген шексіз сағыныш еді. Театрға деген шексіз махаббатын сахнаға төгіп бере алмай, небір таңғажайып сырларын жан қалтарысына жасырып асыл актер өзімен бірге о дүниеге ала кетті. Т.Пірімжанов – актерлік шеберлік техникасын бар болмысымен меңгерген дарынды орындаушы сапында ел есінде қала бермек.

Сейітжан А.М.

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ И ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО КИНО

Всплеск отечественного авторского кино пришелся на 90-е годы, получившим название «казахская новая волна». Молодые выпускники ВГИК-а гармонично сочетали в своем творчестве как исконно национальную и мировую культуры, так и свой индивидуальный взгляд на происходящие события в стране. Сегодня новая генерация режиссеров поколения «независимости» также громко заявляет свои позиции и взгляды на окружающий мир. Работы молодых казахстанских режиссеров за последние несколько лет были представлены и удостоены призов на крупнейших международных кинофестивалях.

Но современный прокат, не говоря уже о телевидении, минимализируют долю авторских фильмов, отдавая предпочтение массовым продуктам. Авторское кино имеет небольшую аудиторию зрителей, оказывая наибольшее влияние лишь на интеллектуальную среду, что не отвечает коммерческим аппетитам прокатчиков. Таким образом, у авторского кино практически нет каналов выхода к

широкому зрителю, чтобы попытаться приподнять его интеллектуальные и духовные уровни.

Для достижения поставленной цели необходимо проанализировать специфические черты и особенности авторского кино как стилеобразующего направления киноискусства. Термин «авторское кино» обладает большой многозначностью и требует определенного осмысления. В этой статье попробуем определиться с этим понятием, исходя из его исторического развития.

В 20-е годы прошлого столетия в Европе заговорили о авангарде кино, стремящимся утвердить принципы высокого киноискусства, в противовес нарастающей тенденции коммерциализации кино.

Уделяя большое внимание поискам оригинальных средств экранного выражения, уже здесь получило начало концепция «автора» в кино, где фигура режиссёра называется центральной. Все же появление термина «авторского кино» относят к середине XX-го века.

В 1948 году на страницах журнала «L'Écran français» выходить статья А. Астрюка «Рождение нового авангарда: камера-стило», в которой формируется мысль о том, что кинофильм является произведением искусства, которое «рождается здесь и сейчас» в процессе съемки и монтажа. Астрюк уподобливает камеру перу, а само кино – такому же искусству, как литература, где кинематографист - это в первую очередь художник и творец [1].

Эта идея разрослись до уровня масштабной теоретической системы. И уже в 1951 году была взята на вооружение молодым поколением французской кинокритики, при основании журнала «Cahiers du cinéma». В статьях Франсуа Трюффо и его коллег - Эрика Ромера, Жан-Люка Годара, Клода Шаброля - сформировалась целая теория «авторства». И что не менее важно - уже тогда она приобрела характер новой идеологии.

Ключевую роль сыграла статья-манифест «Одна тенденция во французском кино», опубликованная Трюффо в 1954 году. В этой статье он подверг критике «конвейерное» кинопроизводство, основанное на приоритете механически переносимого на экран сценария, и провозгласил «политику автора» [2].

В 1962 году теория авторского кино получила развитие в статье американского критика Эндрю Сарриса «Заметки по поводу «авторской теории» опубликованной в нью-йоркской газете «Village Voice».

На практике же концепция «автора» в кино обнаружилась ещё в первой половине XX века. Фигура режиссёра всегда была центральной в европейском кино. Впервые такое представление о режиссёре, по

мнению исследователей, сделал возможным европейский авангард, включая революционный советский кинематограф. Соответственно авторское кино периода «Новой волны» появилось не спонтанно, не само по себе, а на базе предшествующего кинематографического опыта европейских стран.

В целом, авторское кино состоит из истории стилей, течений, групп (французская новая волна, итальянский неореализм и т.д.), но опирается на конкретные имена режиссеров, выработавших индивидуальную авторскую мифологию, узнаваемый «почерк» и стилевую модель. Максимальная популярность концепции «авторства» совпадает с периодом, когда работали Ф. Феллини, М. Антониони, П. Пазолини, Л. Висконти, И. Бергман, Ж. Годар, Ф. Трюффо, А. Тарковский, В. Вендерс, А. Куросава. Поэтому исторически сложилось, что классическое, эталонное представление об авторском кино непосредственно связано и ассоциируется с творчеством этих режиссёров.

Одна из причин – усложненный художественный язык авторского кино и всегда недостаточно подготовленный к его восприятию культурный уровень массовой аудитории. Содержащаяся в фильме художественная информация кодируется с помощью профессионального языка. В данной ситуации нередко условием успешной информационной связи является достаточно высокий уровень художественной подготовленности зрителя, иными словами, профессионализация его зрительского сотворчества [3].

Преемственность кинематографических традиций в авторском кино сохраняется до настоящего времени. По-прежнему наблюдается готовность кинематографистов бороться за идею «режиссёрского видения», за право выступать автором такой коллективной работы как кино.

Именно, благодаря своей ориентированности на развитие киноязыка, на генерацию идей, а не на зрителя авторское кино позволяет кинематографу всё ещё оставаться в ранге искусства. Тогда как «массовое кино от этого понятия ушло довольно далеко» [4].

В целом, синтезируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что авторское кино сложилось в довольно устойчивую кинематографическую систему, имеющую ряд постоянных признаков, таких как:

- отношение к кинематографу как к искусству и безусловное выделение фигуры режиссёра-автора, ответственного за всю конструкцию в целом;
- ориентация на актуальность, на возможность решения средствами кино серьёзных философских или социальных вопросов;

- ориентация на новаторство формы, на оригинальность языка, внимание к стилистическим и формальным приёмам.

Литература:

1. АстрюкА. Рождение нового авангарда: камера-стило, «L'Écran français», 1948

2. Беленький И. Франсуа Трюффо. Мастера зарубежного киноискусства, изд. «Искусство», 1985, стр. 53-73

3. . Жабский. М, Кинопроцесс в коммуникативной перспективе, изд. «Белый берег», 2008, стр. 68

4. Между двумя полюсами - пропасть - Кинематографисты отвечают на анкету, «Искусство кино», 2010, №8.

5. ДорошевичО., Постмодернизм в кино, «Энциклопедия km.ru», 2014

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Ачилов И.Ш.
профессор искусствоведения, член Союза художников СССР и РК

СИСТЕМНО-КОМПЛЕКСНЫЙ ИННОВАЦИОННЫЙ МЕТОД ПРЕПОДАВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ, СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И ИХ ПРАКТИЧЕСКИЕ ВЫПОЛНЕНИЯ

Инновационная основа компоновки рисуемого объекта. Актуальность компоновки (размещение, расположение) на предмет изображения натуры на плоскости рассматривается при этом с применением профессиональных знаний основ существующих правил в практических - художественных учебных работах по живописи, рисунку, композиции и в самостоятельной творческой деятельности. Следует отметить, что в этом направлении для уравновешенности компоновки изображаемой натуры на плоскости в природе используются два центра: зрительный и геометрический.

Это необходимо знать обучающимся профессиональному художественному образованию в творческих вузах: бакалаврам, магистрантам. Понять изначально значение компоновки объекта на изображаемой плоскости холста в живописи и рисунка на бумаги.

Зрительный центр применяется в основном в изобразительном искусстве при компоновки изображаемого объекта на рисуемой плоскости. Тогда как *геометрический центр* применяется в точных науках и в архитектуре. Соответственно, расположения этих центров, естественно, будут разные и, к тому же, по своей индивидуальной характеристике обязательно между собой отличаются.

В действительности в этом можно убедиться на рис. 1. **А, Б,** на котором они изображены в верхнем ряду в двух вертикальных прямоугольниках (версия Ачилова И.Ш.).

Рис. 1. Определение двух центров: геометрического и зрительного

Здесь центры расположены на разных уровнях. Слева на рисунке **А** - *геометрический центр* расположен только по центру.

Справа в рисунке **Б** - *зрительный центр* находится на

вертикальной линии и несколько выше геометрического центра. Итак, два центра, которые расположены на разных уровнях. В нижнем ряду в качестве справедливости самой идеи в равных четырех прямоугольниках: слева в двух прямоугольниках с геометрическими центрами только по центру написаны слева цифра 3, справа цифра 5. В двух прямоугольниках и в каждом по две одинаковые части в равных пропорциях, то есть соблюдено геометрическое соотношение.

Например, в прямоугольнике слева написана цифра 3, в свою очередь в прямоугольнике справа написана цифра 5. Создается реальное впечатление о том, что верхние половины цифры 3, а также цифры 5 несколько массивны. В связи с тем, что верхние части цифры 3, а также цифры 5 визуально смотрятся массивно, поэтому эти части сильно давят на нижнюю половину двух цифр , хотя надо сказать, что верхние и нижние части в пропорциях одинаковы. Тогда как в двух других прямоугольниках справа пропорции сознательно выдержаны в зрительным центре, применяемые в изобразительном искусстве , то есть чуть выше геометрического центра.

В результате этого следует отметить следующее: верхние половины в двух прямоугольниках несколько выше геометрических центров. Теперь остается в них написать согласно намеченным пропорциям две цифры, то есть цифру 3, затем цифру 5. После этого, здесь уже наглядно видно, что соотношение цифр 3 и 5 держится между собой уравновешенно в пространстве. Вследствие того, что их верхние части чуть меньше нижних частей, они не давят на нижние части, так как соотношение верхних частей цифр и нижних частей вполне в природе смотрятся цельно в качестве зрительного центра, применяемого в изобразительном искусстве.

«*Системно - комплексный инновационный метод преподавания академической, станковой живописи и их практические выполнения».* При этом следует отметить, что инновации применяются в преподавании системно и, в целом, входят в так называемый «Системно - комплексный инновационный метод». Качественное выполнение каждой постановки и последовательное выявление объема работы и, конечно же, выполнение учебных постановок по сеансам в живописи.

Ведь творческая атмосфера в учебном процессе предназначена в основном способствовать в бакалавриате, магистратуре выполнению практических работ: аудиторных, вне аудиторных и творческих - развивать теоретические и профессиональные качества каждого.

В «Системно -комплексный инновационный метод» преподавания станковой живописи входят следующие важные части, как например:

1. Составление плана по сеансового ведения постановки в станковой живописи.
2. Анализированное рассматривание натуры перед ее изображением, где применяются ключевые слова «Видеть» и «Понять» изображаемую натуру.
3. Визуальное определение в постановке, в виде какой геометрической формы представляется в линиях общая форма схемы композиции изображаемой живой натуры или объекта в живописи (схема композиции постановки: многогранник, треугольник, трапециевидный, прямоугольный по вертикали или по горизонтали, квадратный и т.д.).
4. Выполняемые задачи в постановке: цель, задача, решение и их конкретные значения.
5. Выполнение маленьких карандашных вариантов форэскизов - рисунков с позирующей натуры с целью определить удачную компоновку (размещение) композиции постановки с выяснением на форэскизе размера холста для постановки.
6. Выяснение на холсте в легких линиях в виде геометрической формы схемы композиции постановки - это композиционно - изобразительная плоскость, которая в изобразительном процессе будет уточняться.
7. Перевод удачного рисунка с форэскиза на плоскость холста с корректировкой композиции, пропорций и портретного сходства позирующей натуры.
8. Начальный процесс работы на холсте в живописи масляными красками: подмалевок - жидко цветом и к тому же тепло - холодными цветовыми отношениями, а также тоном.
9. После этого покрытие всей поверхности холста применяя тепло - холодные цветовые отношения. Это первое покрытие жидко цветом, тоном (первая прописка поверхности холста), соблюдая в живописи световые и теневые пропорции.
10. В каждом сеансе по мере надобности надо соблюдать принцип отхода от холста на расстояние.
11. По сеансовые консультации по окончании каждого сеанса живописи.
12. Далее продолжается работа на холсте в живописи по сеансам. Согласно составленного плана по сеансам с применением практических способов .живописного письма, то есть составных частей живописи.

Главный приоритет учебного процесса писать в живописи модель с натуры - всегда должен быть активным и познавательным с учетом изучение изображаемой в живописи натуры.

Изобразительные понятия «Видеть» и «Понять» в процессе анализированного рассматривание натуры перед ее изображением в живописи. Во время рассматривания натуры перед ее изображением надо уметь «Видеть» и затем «Понять» натуру, при этом необходимо соблюдать в комплексе последовательность изобразительного процесса, чтобы выполнить постановку в академической, станковой живописи с позирующей натуры. Это значить, что в самом начале нужно обратить внимание на характерные особенности изображаемой натуры.

В процессе рассматривания натуры визуально увиденная информация обязательно должна быть целенаправленно ориентирована на профессиональное выполнение, чтобы написать в живописи постановку.

Следовательно, анализированное рассматривание натуры с применением изобразительных понятий «Видеть» и «Понять» необходимо во время изображение натуры. Применяемые в живописи ключевые слова составляют определенные части комплексной системы изобразительного метода в живописи. В связи с этим для каждого в действительности свойственны свои характерные и определенные задачи в период работы с позирующей натурой, например: когда пишут голову человека с плечевым поясом, фигуру человека, пейзаж или натюрморт.

Далее - детали головы человека: лоб, брови, глаза, нос, губы, уши и их расположение, конструктивные формы, пропорции, а также форма шеи изображаемой модели. К какой группе относится фигура изображаемой модели: высокой, средней, короткой. По комплекции: худая, средняя, полная. Особенности форм и пропорции плеч, грудной клетки, ключиц, лопаток, и их различия (6 видов форм).

Осанка фигуры позирующей модели и соотношения торса к нижним конечностям. Суставы: лучезапястный, локтевой, плечевой, коленный. Вертикальная линия фигуры человека в позе стоя с опорой на одну ногу. Во время анализированного рассматривания натуры и при выявлении характера ориентиров следует быть весьма внимательным. Потому что от этого в целом зависит качество выполненной постановки в живописи.

Таким образом, конкретно определилась функция изобразительного понятия «Видеть» при анализированном рассматривании натуры.

Следующее изобразительное понятие, которое также применимо во время анализированного рассматривание модели в живописи, это,

конечно же, понятие «Понять». В изобразительное понятие «Понять» входят такие изобразительные процессы, как например: последовательный - по сеансовый изобразительный метод ведения изображаемой натуры на холсте с практическим применением в каждом сеансе способов живописного письма от 10 - 12 составных частей живописи.

Подмалевок - это жидко разведенный и соответствующий живописный цвет с тепло -холодными цветовыми отношениями, а также тон, которым начинают прокладывать красками на поверхности холста: собственную тень, полную тень, теневые, затененные стороны, падающие тени и фон - *это первая часть подмалевка в живописи.* После этого начинается первое покрытие жидким и прозрачным слоем цветом и тоном изображенного рисунка на холсте с позирующей модели, а также всей поверхности холста, учитывая при этом цветовые, тональные и тепло - холодные отношения в живописи - *это вторая часть подмалевка в живописи.*

Работа второго сеанса в живописи на холсте представляет собой следующий процесс: определение на холсте крупных и малых пропорций световых частей с выявлением полутонов (которые являются связующим звеном светом и собственной тенью), далее затененных (собственная тень,теневая часть, рефлекс и падающих теней). Световые стороны в живописи следует писать пастозно или густо. Полутона в живописи: полупастозно, теневые стороны, падающие тени, также и части на фоне следует по возможности писать жидко.

В станковой живописи очень важно правильно совмещать пастозное и жидкое письмо масляными красками.

Соблюдение «Системно - комплексного инновационного метода» позволяет познать в каждом сеансе процесс ведения живописи, а также приобрести практически - творческие профессиональные навыки и теоретические изобразительные знания. Обучение в магистратуре должно преподаваться с практическим применением полного спектра «Системно - комплексного инновационного метода».

Литература:

1. Алексеев С. О колорите. Изобразительное искусство. М., 1974.
2. Ачилов И.Ш. Цвет в академической живописи. Астана 2013
3. Ачилов И.Ш. Кескіндеме натюрмортты көркем майлы бояулармен кенеп бетінде бейнелеу. - Алматы: КазГосЖенПи, 2006
4. Беда Г.В. Живопись. Искусство. - М., 1971
5. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. - М,: Советский художник, 1973

6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. - М.: Искусство, 1987
7. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. - М. Искусство, 1986
8. Искусство Казахстана. - Алматы: ТОО «ИДК Кітап – сервис», 2005
9. Крымов Н.П. Художник и педагог. - М.: Академия художеств СССР, 1960
10. Мизанбаев Р.Б. Живопись. - Алматы, 2005; М.: ЭКСМО, 2009

Асылбекова А.М., өнертану кандидаты

А. ХАКИМЖАНОВАНЫҢ КІТАП ГРАФИКАСЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ ЕРТЕГІЛЕР БЕЙНЕСІ

Халқымыздың болашағынан үміт күтуіміз үшін, жас ұрпақтың өткенді, ата-баба мұрасын біліп, салт-дәстүрлерімізді қастерлеп, жоғалтпай сақтау мәселесі бүгінгі күнде мемлекетіміздің ұлттық стратегиясына айналу қажет. Осындай басты ұлттық мүдделеріміздің бірі ол халық ертегілер бейнесі.

Ертегі әлемі арқылы өскелең ұрпақтың дүниетанымы, қоршаған ортаға деген көзқарасы қалыптасатыны белгілі.

Халық ертегілеріне қатысты айтатын болсақ, қазақ графика мектебінің белгілі Е. Сидоркин, Ә.Смағұлов, И. Исабаев, А.Дүзелханов тәрізді және тағы басқа көптеген шеберлердің кітап графикаларындағы иллюстрациялық көркем туындыларынан, ондағы қазақ ертегілері мен жыр-эпостар бейнелері арқылы бірнеше буын өкілдері рухани нәр алып, олардың дүниетанымдарының қалыптасуына зор ықпалын тигізгендігі жайлы айта аламыз.

Осы негізгі ойымыз бен тақырыбымызға тірек болып отырған суретші Айгүл Хәкімжанова шығармашылығы туралы тілге тиек етпекпіз.

Бүгінгі күнде қазақ графика өнерінде Айгүл Хәкімжанова өзінің көркемдік стилі қалыптасқан суретшілер қатарына жатады. Көп жылдар көлемінде ұстаздық қызмет атқарып жүрген суретшінің шығармашылығы негізінен станоктік графика саласын қамтумен қатар, кітап графикасында, оның ішінде балалар кітаптары иллюстрациялары бағытындағы еңбектерімен және анимация саласындағы авторлық жұмыстарымен белгілі. Автор көптеген халықаралық конкурстар мен фестивальдардың жүлдегері ретінде танылған. Айта кететін болсақ, «Open Sentral Asia» халықаралық кітап фестивалінің 1 орын жүлдегері, сол сияқты автордың Мәскеу қаласында шыққан «Қазақстан суретшілері» каталогына көркем туындылары енгізілген. Лондондағы Hertfordshiere press

басылымының халықаралық кітап фестивалінің жүлдегері. «Даниялдың сиқырлы түстері» атты ертегі кітабының көркемдеуші авторы. Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған «Керей мен Жәнібек» анимациялық фильмінің авторы болып табылады.

Шебердің көптеген көрмелерден көрерменге кеңінен танымал «Әже», «Базарға», «Бақыт құсы», «Тәтті ұйқы»,, «Тыныштық», «Тәтті ұйқы», «Тазы», «Жауынгер қыз», «Әткеншек», «Қызғалдақ қыз», «Қонаққа», «Ескі құдық» сияқты графикалық туындылары өмірдің мәңгілік құндылықтарына арналған. Туындылардың композициялық шешімінде суретші айқын да толыққанды образдар таба білген. Олар поэтикалық, таза, мөлдір сезімдерге толы.

Айгүл Хәкімжанованың шығармашылығының көркемдік бейнелеу тілі өзіндік жұмсақ нәзіктігімен бірге, әсіресе, ұлттық формалардағы қуатты да тұтас пластикасымен ерекшеленеді. Әдетте балалар әдебиеті саласында да белгілі бір өзіндік қиындығы барын білеміз, өйткені онда балалар психологиясын жетік білу мәселесі туындап жатады. Сондықтан болар дәл осы сала бізде кенжелеу қалып қалғанын да мойындау керек.

Демек, суретшінің бір ғана «Әже» атты көркем туындысындағы көпті көрген көне көз мейірбан әже, арқасындағы дүниенің қандай да бір қиындықтарынан ада немересі бейнелері, өзіміздің кешегі өткен балалық шағымызды еске салғандай. Көзге ыстық қазақи дүние көрінісі. Яғни әже бала үшін өмір теңізіндегі алып кеме.

Шебер осы қарапайым көріністі екі паралель арқылы жүргізеді, ол ақ түсті кимешектегі қарт әженің әжім басқан ойлы бет-жүзі бүкіл өмір тәжірибесі сияқты үлкен терең мағыналық мазмұн берсе, арқасындағы мамыражай тәтті ұйқыдағы немере бейнесі алаңсыз балалық шақ символы іспеттес. Туындының өн бойындағы пастель техникасында орындалған экспрессивті штрихтар әжейдің өмірі еш алаңсыз болмағандығын меңзесе, сол қарт ананың монументалды шешімі балаға қорған болу сәтін айқындайды.

Суретшінің өнері – ол халық ертегілері арқылы дүниенің таңғажайыптығы мен тұрақтылығы мәніне бүлдіршіндер ой қиялын жақындатуға ұмтылу.

Парасаттылық пен өмірге құштарлық суретшінің шығармашылығының эмоционалды-мазмұндық негізгі белгісі болғанымен де, оның шығармаларында қиял ғажайып әлемінің лебі, болмыс құпиясының шешімін табу ұмтылысы қатар жүреді.

Демек, суретші өз шығармашылығында халқымыздың ертегілері көрінісін рәсімдік деңгейге көтеру, оны өткен мен болашақ байланысын үзбеу тәсілі ретінде қолдану, ондағы қарабайырлық пен

киелілік, өткінші мен мәңгілік, жалпылық пен нақтылық этномәдени дәстүрлеріндегі бастапқы реттеушілікті қайта қалпына келтіру ұстанымдарымен сәйкес келеді.

Қазақ халқының салт-дәстүрін, халық шығармашылығын жетік білетін суретшінің шығармашылығындағы орталық тақырып ретіндегі қазақ ертегілерінің таңдап алынуы кездейсоқ емес.

Көркемдік және мазмұндық шешімі өз үйлесімін тапқан «Керқұла атты Кендебай», «Ер Төстік», «Күн астындағы Күнікей қыз» сынды және т.б халық ертегілері осының дәлелі бола алады. Мысалға айтатын болсақ, «Керқұла атты Кендебай» «Ер Төстік» серияларында Кендебай, Ер Төстік образдары күш қуатқа толы, ертегіде сипатталғандай қазақтың бұлшық еттері ойнаған, жауырыны қақпақтай батырлары бейнесінде нанымды бейнеленеді.

Сол кезде олардың образдарында поэтикалық нышан беру де сырт қалмаған. Батырлардың жолдарында кездескен әр түрлі аждаһалармен айқастары көріністері ерлікке рухтандырады.

Халық ертегілері сериялары композицияларындағы иллюстрациялық алуан түрлі образдар қатары бояу қанықтығы мен нәзік сұңғақтығымен айқындалады. Суретшінің кеңінен пайдаланатын таңдаулы пастель техникасы, графикада кескіндемеге тән күрделі түстік түзілім құруға мүмкіндік беретіні белгілі. Осындай мүмкіндіктерді суретші жұмыстарында өте шебер қолданады.

Өз халқының рухани дүниетанымын ішінара білетін автордың қазақ ертегілері иллюстрациялары жарқын да жылы сезім арқылы бейнеленеді. Ондағы құрылған образдар экспрессивті, әрі динамикаға толы, олар әрқашанда бір-бірімен өзара қарым-қатынаста болып келеді.

Автордың әр иллюстративтік жұмысы жеке станоктік графикалық парақ ретінде орындалған. Ондағы сюжеттік құрылым сан түрлі. Ол баласын тізесіне отырғызып жайма шуақ әңгіме құрған алып-батыр әке, ғажайып бақта сиқырлы құстарды көздеген аңшы-мерген, ойға шомған мұңлы сұлу ару бойжеткендер, айлы түнде қанатты ат үстінде ұшқан кейіпкер, үш басты айдаһармен жекпе-жекке шыққан батыр бейнелері. Мұнда мейірімділік пен зұлымдық, мамыражайлылық пен қатаңдық та бар. Композициялық және сюжеттік шешімдері өзара байланысты парақтардың әрқайсысы өз алдына жеке, аяқталған көркем туынды болып табылады.

Көркем туындыларындағы пластикалық әсемділік біртұтас монументалды формалары мен ұлттық композициялары арқылы айқындалған қолтаңбасының өзіндік сипатымен танылған Айгүл Хәкімжанова шығармашылығы графика өнерінің тек қана кәсіби техникалық жақтарын меңгеруімен ғана емес, сонымен бірге мазмұндық шешімі

жағынан, әсіресе халық ертегілеріндегі көркемдік таным көзқарасын, халықтық ойдың күш-қуатын әлем бейнесімен бірегейлендіре отырып, балалар сана сезіміне ұялату қызметіне арналады.

Байбосын М.Қ.
Ижанов Б.И., педагогика ғылыми кандидаты

ҚАЗАҚСТАН БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ ПОРТРЕТ ЖАНРЫНДАҒЫ Ш.Ш.УӘЛИХАНОВ ОБРАЗЫНЫҢ ҚҰНДЫЛЫҚТАРЫ

Портрет– адамның тұлғасы, өмірі, психологиясы, кейіпкердің ой-өрісі, образдық бейнесі. Көрермен портрет туындының алдында бетпе-бет тұрғанда, шығармадан көп әсер алады. Араларында бір сұхбат, әңгіме туады. Көрме залындағы портреттік түпнұсқа бізге бір ғажап энергетиканы бойымызға таратады. Галерея залдарын студенттермен аралағанда, мұнда жәй ғана ат үсті қарап шығу емес, керісінше көзге түскен шығарманың тақырыбын, мазмұнын оларға терең жеткізу және автордың ой-қиялын, өзіндік қолтаңбасын зерттеу. Пейзаж болса, бұл да адам мен табиғат екеуінің тығыз байланысты екенін білдіреді. Пейзажда көрермен көбінде қосылған түстерін, көрсетілген жарықты, түсірілген көлеңкелерді аңғарады. Ал натюрморт шығармаларына қарап, көрермен оның көрсетілген әсемділігін, шынайлығын, тіпті дәмін де сезе алады. Сондай-ақ, натюрморттың колористтік көңіл-күйін де түйсіне біледі. В.С.Кузиннің шығарманы қабылдау психологиясында көлемді тақырыптық шығармада ол сюжетке қарап, болып жатқан оқиғаны сезінеді. Демек, көркем галереядағы шығармалардың рухани және тәрбиелік зор мәні жатыр

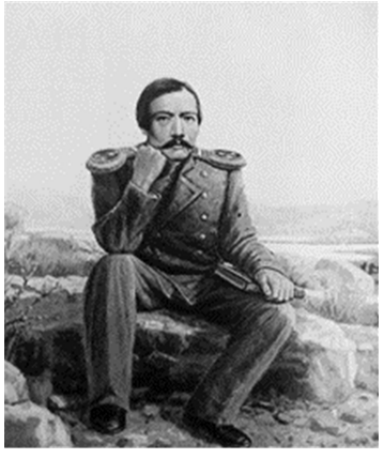
Портретті орындағанда, автор көрерменді ойламай отыра алмайды, яғни мұнда көрерменнің қабылдауы мен әсерін ескереді [1]. Көрерменнің портрет образын бірден тануы суретшіге өте маңызды. Алайда басқа жағдайда образдың кабілетін бет әлпетінен ғана емес, жалпы форма мен динамикасын да тануға болады. Көп жағдайда олар абстракциялық туындылар, және психологиялық образ категорияларға жатады. Демек, көрермен неғұрлым сезімтал болса, соғұрлым эмоционалды әсерге терең батады. Образ бен модель арасындағы теңдігі және портреттегі ұқсастығын түйсіну – әлі де нақтылықтың нәтижесі емес.

Қазақ бейнелеу өнерінде XIX ғ. Орта кезіндегі бейнелеу өнерінің классикалық-реалистік түрін алғашқы әкелген қазақ зерттеуші, географ және өлкетанушы Шоқан Шыңғысұлы Уәлиханов болатын (1835 – 1865). Омбы кадет корпусында білім алып, негізгі пәндермен

қоса мәдениет және өнер пәндерін жете меңгеріп, үздік меңгерген тұлға еді. Шоқанның өнеріне көз тастасақ, қазақ ғалымдарының зерттеулерінің ішінде дәл өнер (бейнелеу өнері) жайлы деректер басым. Шоқанның графикалық туындылары арасынан портреттік жұмыстар басты орын алады. Суретші портреттік еңбектерінде әрбір бейненің типтік бітім-болмысын, мінез-құлық ерекшеліктерін тап басып көрсетеді. Шоқанның қазақтар мен қырғыздар бейнелерін ұқсастықпен көрсетіп, салған портреттерді әңгімелеп, шешен тілмен өлеңдетіп беретін [2].

Тұтас алғанда, Шоқан бүкіл шығармашылығында өнердегі реалистік принциптерді басшылыққа алып отырғандығын Ә.Марғұлан атап көрсетеді [3]. Алайда Шоқанның суретшілік кемеңгерлігін тап басып бағалау үшін ең алдымен XIX ғасырдың бастапқы кезі мен орта шеніндегі орыс бейнелеу өнеріндегі ілгерішіл немесе реалистік бағыт дегеніміздің өзі не екендігінің басын ажыратып алған жөн. «Реализм» ұғымдары қазіргі дербес мағынасына жақын термин түрінде бейнелеу өнеріне әдебиет сыны арқылы ауысқандығы белгілі. 1864 жылы алғаш қолданған әдебиет сыншысы Д.И.Писарев Шоқан кезеңінде орыс бейнелеу өнерінде, оның ішінде кескіндеме, әсіресе портрет жанрында, кең етек алған бағыт – Академизм. Академизм көркемсурет Академиясында туып қалыптасқан көне заман мен Қайта өркендеу дәуіріндегі өнердің формаларын догматикалық еліктеу негізіне құрылған классикалық өнер.

Шоқанның суретшілігі жайында көптеген ұсынылған деректерге сүйене отырып, диссертациялық жұмысқа Мұқтарұлы Сейсеннің зерттеуін қолданғанды жөн көрдік [3]. Шоқан Шыңғысұлы Уәлиханов XIX ғасырдың орта шенінде бейнелеу өнерінің кәсіби салаларында еңбек еткен қазақ халқының шын мәніндегі тұңғыш суретшілерінің бірі екендігін ең алғаш зерттеп, дәлелдеген академик Ә.Х.Марғұлан. Ұлттық бейнелеу өнеріміздің кескіндеме мен графика жанрларына Шоқан әкелген айтулы жүздеген шығармаларын әлі зерттеудеміз. Суретші Шоқан – барынша ақын жанды. Суретші Шоқан – барынша терең. Шоқан портреттерінде


Ә.Қастеев. «Шоқан Уәлиханов». 1951.

образдардың жүйесі мен пластикалық тіл өте орнықты. Мұнан Шоқанның өнердің көркемдік өзекті талап-тілегінің бірі екендігін дұрыс түсініп, үнемі сол биік талаптың деңгейінен табылып отырғандығын көріп білеміз. Оның композициялық туындыларының саны көп және орындау әдістері де алуан түрлі. Портрет композициялары мазмұнды..

Суретші туралы: «Ол өте жақсы салады» немесе «Оның суреті нық және тұрақты», деп айтқанда, оның бейнені әртүрлі форма арқылы әртүрлі қозғалыста көрсете білуін айтады [4]. Өнер туындымен көзбе-көз кездесудегі алғашқы алған әсер өте маңызды, әрі мазмұнды болса керек. Қандай оның әсері бар екенін біз әлі де біле қоймаймыз. Алайда ол шынайы көркемөнер болса ғана, оған деген қызығушылық арта түспек.

М.Аманжолов. «Қоштасу». 1985

Француз философы, өнертанушы Дени Дидро көрермен бойындағы алғашқы әсеріне зор мағынасын бөледі. «Алғашқы қабылдау әсері адам бойына шығармашылық қобалжуының күшеюін толтырады. [5]

Қазақстандағы нағыз кеңес дәуіріндегі портреттерде тұлғалардың бір қысыммен тұрғандарын аңғарамыз: мұнда бір қысым, кернеулік, қарбаластық сезімдер бар.

Қазақстан бейнелеу өнерінде Шоқан бейнесін сомдау шығармашылығының өріс алуы Ұлы Октябрь революциясы жеңісінен кейін Ш.Ш.Уәлихановтың өмірі мен қызметін зерттеу мәселелерінің жолға қойылу кезеңімен тікелей байланысты. Атап айтқанда, қазақ бейнелеу өнерінің негізін салушы аға буын суретшілеріміз Ә.Қастеев, Ә.Ысмайылов, Қ.Қожыков 1950 жылдардың басында алғашқылардың бірі болып Шоқан тақырыбына назар аударды. Қастеевтің «Шоқаны» 3 нұсқада жасалған. Үш еңбектің де сюжеттік желісі бірегей. Соның біреуінде Шоқан айдын көлді тау аясында, ауыл қапталындағы биік шоқы басында, ойға шомған қалыпта бейнеленген. Үстінде әскери киім. Қастеевтің кәсіби суретші ретінде шығармашылық тұрғыдан толық пісіп-жетілген кемел шағында өмірге бұл картинадан автордың ұлы ғалымға және ол көксеген мақсат-мұратқа деген үлкен сүйіспеншілігі аңғарылады.

Қ.Қожықов пен Ә.Ысмайыловтың еңбектері Қастеев картинасынан Шоқанды қазақ жеріндегі мәдени ескерткіштермен тікелей қатысты бейнелеуді меже тұтуымен ерекшеленеді. Қазақстан

Мемлекеттік сыйлығының лауреаты Үке Әжиевтің Шоқанның Қашқарға жасаған сапарының бір үзік сәті бейнеленген композициялық құрылымы мен колориттік шешімі жағынан аға буын қолтаңбасына жақын. Соңғы жылдары кескіндемешілер мен графиктер, сән өнері мен кітап дизайнерлері, жалпы дарынды жастар Шоқан тақырыбына елеулі ізденістер әкелді. Оның ішінде Уәлиханов тақырыбы А.Сыдыханов шығармаларынан ерекше орын алады. Шоқан тақырыбына арналған туындыларының екеуі де ұстамды бояумен терең оймен жазылып, психологиялық мазмұны терең ашылған. Біріншісінде («Үш алып») кейіпкердің қарбалас өмірі мен өмірдің сәтті жағдайлар терең көрсетілсе, екіншісінде («Шоқан мен таулар») оның Алатау құшағында ғажайып бейнеленген. Картиналардың екеуінде де мұң, терең ой, ел болашағын уайымдау мен оның қасірет жолына алаңдау көрсетілген.

Ү.Әжиев. «Қашқарияға сапар». 1962

Жалпы айтқанда, Шоқанның тұлғасын, образдық құндылықтарын, келбеттің ұқсастығын қазақ суретшілеріміз өзгеше бейнелеген; туындылары көзге тартымды, әрқайсының өзіндік колориті, экспрессиясы, композициялық сюжеті, бояуы, сызығы, ұқсастығы бар. Сонымен бірге қайталанбас ерекше штрихтарын байқаймыз. Шоқан бейнесіндегі нағыз образдық құндылықтары – Қазақстан суретшілерінің туындыларында.

Әдебиеттер:

1. Г.В.Елышевская. Модель и образ. Искусство: проблемы, история, практика. – Совет.художник. – 1986:, 216 с.:ил.
2. Маргулан А.Х. О художественном наследии Чокана Валиханова, т.5, А.-А., 1972, с.8.
3. Мүсрепов Ғ. Суреткер парызы. А., 1975, 423 б.)
4. Мұқтарұлы Сейсен. Шоқан және Өнер: Түсініктемеге негізделген иллюстрациялы ғылыми-публицистикалық кітап. Алматы: Өнер. 1985. – 310 бет.
5. Орловский Г.И. Учитесь смотреть и видеть. М., Просвещение, 1969.119б.илл.

Байғожанов Ә.М., Абдуллаева А.К., Байғожанова М.Ә.

ТӘУЕЛСІЗ ҚАЗАҚСТАНДА МОНУМЕНТАЛДЫ-СӘНДІК КЕСКІНДЕМЕНІҢ ҰЛТТЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Заман талабына сай бүгінгі күні *тәуелсіз мемлекетімізде* жаңа ақпараттық технологиялардың пайда болып оның қарыштап дамуына байланысты әлемде кез-келген елдің кез-келген саласы бойынша адам айтқысыз көптеген өзгерістерге ұшырауда.

Жаңа ақпараттық технологиялардың көмегімен *ескіні жаңартуға*, *жандандыруға, уақытты үнемдеуге* сөздің қысқасы *жоқтан бар жасауға* үлкен мүмкіндіктер туды.

«Бейнелеу өнері» *алуан түрлі* және *алуан қырлы* деп айтуға болады. Өйткені, оның құрамына тек қана кескіндеме, мүсін, графика ғана кіріп қоймайды, сонымен қатар бұл үлкен ұғым сәндік-қолданбалы өнер мен мүлдем ештеңені бейнелеп көрсетпей ақ, бірақ, көп нәрсені білдіретін архитектураны яғни сәулет өнерін толық қамтиды.

Бейнелеу өнерінің ішінде өзіндік үлкен *мағынасы*, *тарихи құндылығы* мен *мәні* бар, *өткен тарихымызбен бүгінді* және *келешекті* болжап, бәрін бір-бірімен *тығыз байланыстырып* тұратын өнердің негізгі бір түрі «*монументті өнер»-ге* ерекше тоқталамыз. Өйткені, бұл біздің диссертациялық зерттеу жұмысымыз болып табылады. Демек, біздің жобалап отырған жұмысымыз, жоғарыда аталған *монументті өнерге* ғылыми тұрғыда жалпылама теориялық негіздеме жасау арқылы оның бір тармағы *монументті-сәндік кескіндеменің* қырлары мен сырларының жіктемесін жасап білгілі бір жүйеге келтіру болып табылады.

Осыған байланысты заманауи монументті өнердің дәстүрін сақтау мәдениетімен байланысты әлемдік тәжірибе тенденция әдістемесін меңгеру диссертациялық тақырыбымыз бойынша зерттеу жұмысының маңызды негізгі бөлімі болып табылады [1].

Зерттеу жұмысы тәуелсіздік алғаннан бергі 25 жыл ішінде Қазақстанның монументті өнеріндегі қалыптасқан шынайы жағдайды түсінуге өзекті мәселелерін шешуге бағытталған.

Қазақстанның «Монументалды өнер» саласына *Кеңестік кезеңнен бастап* еңбегі сіңген өнер қайраткерлеріне тоқталсақ: *Монументалды өнер* саласының негізін қалаушылар Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген ірі тұлғалар: Х.Наурызбаев, А. Журавлев, А. Исаев, А. Билык, Е.Сидоркин, О. Богомолов, М. Кенбаев, Н. Цивчинский, Т. Досмағамбетов, В. Рахманов, Е. Мергенов, Е. Сергебаев, Б,Әбішев, Б. Мұсабаев, В.Константинов, Н. Соболев, Ш. Ниязбеков, В. Кузьмин, И. Нимец, Н Твердохлебов, А. Бобров, Қ.Б.Оспанов, Ә.Қ. Бапанов,

Б.С. Тұрғынбай, Ю. Функоринео, А. Татаринов, А.Сахновский., М. Рапопорт, А.Тастаев, А.Құрбанов, Н.Далбай, Б.С.Досжанов, М.Жүнісбаев, М.Әйнеков, А.Андрушенко, Ж.Молдабаев және тағы басқа болып табылады.

Елімізде монументті – сәндік кескіндеме өнерін *витраж* түрінде бейнелеп көрсетудің шеберлері Г.Завизионный, А.Смаков, М. Жақып-әлиев, И.Курбатов, С. Медведев және Г. Слюсарев сынды суретші-леріміз болса, ал *мозайка* өнерінің дамуына ат салысқан өнер қайраткерлері В.Киреев, П.П.Семенов және т.б.

Гобелен оның ішінде монументті гобелендер тоқу өнерінің дамуына үлкен үлес қосып суретшілер де жетерлік, атап айтар болсақ: Қ.Оспанов, Б.Зауытбекова, К.Жұбаниязова, Ә.Қ. Бапанов, С. Бапанова, Б. Өтепов, Ш. Қожаханов, Б. Заурбекова, И. Ярема, Л.А. Анисимова, Н.П. Павленко, Е. Николаев сынды және т.б.

Қазақстанның монументальды жұмыстармен айналысатын маман суретшілердің шығармашылығы туралы айтқанда нақты тұжырым жасау қиын, өйкені бұл әлі жаңсақтығы мен жетістігі аралас, сәтті қадамдары тың табыстар мен жаңалықтар күттіретін, ал сәтсіздіктерін ізденіспен, маңдай термен жеңіп шығатын үрдіс болып табылады.

Қазір Қазақстан монументшілерінің едәуір тәжірибе жинақтап, өсу жолындағы қателіктерінен арылғаны туралы, монументтік кескіндеме мен мүсіндегі бейнелікті молайтуға бастайтын ізденіс бағыттары жайлы әңгіме қозғауға болады.

Сондықтан, енді Қазақстанның монументалды сәндік кескіндеме өнерінің *тәуелсіздік алғаннан бері* қарай қазіргі замандағы даму қарқынын жалғастырып жатқан жас монументші суретшілер тобына тоқталып өтелік.

Түрлі салаларда және мәдениет мекемелерінде жұмыс істейтін Т.Жүргенов атындағы Өнер Академиясының түлектері бүгінгі күні ел мақтанышы. Атап айтар болсақ: А.Мазаков, А.Черепанов, Б.Н.Байділ-да, Б.С. Тұрғынбай, Т.О. Сүлейменов, Ғ.А. Ешкенов, Е. Хамиров, Е.Воровьева, Ө.О. Жұбаниязов, С.Смағұлов, А.Ш. Бектасов, Қ.Әжібеков, С.А.Тайнов, М.Ф.Мұқанов, А.Жамхан, Н.Ж.Қарымсақов, А.Ж.Қарымсақов, Е.Б.Қайранов., Ж.Т.Тыныбекова және де көптеген түлектер осы жылы жаңа Астанамыздың өркендеуіне және еліміздің әлемге танытып жатқан үлкен іс-шараларға «ОБСЕ», «АЗИЯДА», «Қазақ Хандығының 550 жылдығы» аясында өткізілген іс-шараларда өз шығармашылық жұмыстарымен қатысып жалықпай еңбек етіп, Қазақстанның монументалды өнеріне танымал болып келеді.

Жоғарыда аталған өнер қайраткерлері бүгінгі күні де талмай еңбек ету нәтижесінде Қазақстанда монументалды-кескіндеме өнерінің

дамуына қомақты үлестерін қосып, оның негізінің қалануына себепкер болды [1].

Зерттеу жұмысымызға қатысты ертеден ұрпақтан ұрпаққа жалғасын тауып келе жатқан *монументалды-сәндік кескіндемеге* тікелей синтездік қатынаста болатын *сәулет өнерін* алатын болсақ, онда бұл саланың бір қырының түп негізгі тарихына ұлттық негізде шамалы үңіліп өтсек, онда кеңінен ойланатын жағдайларға тап боламыз.

Нақты мысал келтірейік: айталық, Қапшағай өңірінде салынған шағын кейбір қонақжайларды Қытай халқынының үлгісі екендігін ешкім айтпай-ақ бірден түсінесің, алысқа кетпей-ақ қоялық, көршілес Өзбекстан республикасында: Ташкент, Самарқант, Бұхара, Үргеніш және тағы да басқа қалаларындағы зәулім ғимараттар Шығыстың немесе өзбек халқының ұлттық үлгісінде салынған. Бұл қалаларға барсаңыз бірден мұсылман елінде жүргендігіңді сезінесің, музыкаларынан, айналада жасалған дизайндық безендірулерден өзбек елінде жүргендігіңді ұғасың. Ал, біздің елімізде ше? Мешіттерден басқа зәулім үйлерден (Астанадағы санаулы ғимараттар мен Алматыдағы Шығыс моншасынан, Тараздағы «Айша-Бибі» мовзелейі, Түркістан қаласындағы «Қожа –Ахмет-Яссауи» мовзолейі, Талдықор-ғандағы «Достық» спорт кешені және т.б.) мынау Қазақстанның үлгісінде жасалған деп көрсете алатын үйлеріміз бар ма? Көп пе?, Санаулы ғана ма, әлде жоқтың қасы ма? - деген еріксіз ой келеді.

Біздің осындай жағдайда болуымыздың басты себептері неде? - деген сұраққа қалай жауап беруге болады?

Орта буындағы сәулетшілердің Орта Азия мен Шығыс елдеріне кезінде көп шыға алмағандығынан ба?, әлде Шығыс кітаптарының бізге келіп жете бермегендігінен бе? немесе Қазақстан сәулетшілері ұлттық үлгі ұстайтын өзіндік мектебі аз болғандықтан ба? әйтпесе Кеңес Одағының шырмауынан әлі де болса шыға алмай жүрміз бе? – бәрі белгісіз дүние ... .

Күнделікті көріп жүрген Қазақстаннаң ірі қалаларының басым пайызын құрайтындар: Европалық үлгіде қаптап салынған үйлер мен Кеңес Одағы кезінде салынған қорап үйлер екендігін ешкім жоққа шығармайды [2].

Европалық үлгіде салынған үйлердің интерьері мен экстерьеріне монументті кескіндемелер жасалып жатыр ма?

Егер жасалып жатса, олар ұлттық үлгіде ме? Әлде ғимаратты қай елдің іскер азаматтары сатып алса, сол елдің үлгісінде безендірілуде ма? – деген сияқты шексіз сұрақтар туындайды және оның кейбіріне қиналып жауап берілетінін жоққа шығара алмайтынымыз анық. Осы

жерде нақты мысал ретінде Алматыдағы «Достық» даңғылының бойында қатарласа орналасқан бірнеше мейрамханалардан: «Қытай» мейрамханасының сыртқы қабырғасында үлкен жыланның бейнесімен салынған мозайканы, одан сол көшемен төмендесек «THAI» Тайланд және төменірегінде «Italiano» (интерьеріндегі мозайкалар мен витраждар және экстерьеріндегі рельефтері, әрине атына сай қандай әдемі жасалып отыр, ол ғимараттар біздің елде орналасқанына қарамастан өз елінің нақыштарын ұстап отыр) сияқты мейрамханаларды алуға болады, ал бұларға қарама - қарсы өзіміздің ұлттық нақышта безендірілген «Жеті қазына» мейрамханасын келешек жастарға үлгі ретінде мысалға алуға болады деген ойдамыз

Мұның бәрі қазіргі заман талаптарын қанағаттандыра ала ма? – деген сияқты тереңнен зерттеуді қажет ететін ***өзекті*** мәселелер жеткілікті [3].

Қазақстанның монументті өнері - бұл тірі феномен және дамудың жалғастырушысы, өзінің көкжиегін кеңейтуші, жаңа түр іздеуші резонанс. Оның басты негізінің бірі өзіндік, ұлттық негізгі бастауы - шығармашылығы болды және Ұлы дала көшпенділерінің көркем дәстүрі болып қала береді. Патша өкіметі мен Кеңестік кезеңіндегі қол астында болған кездегі түпкілікті өзгеріске қарамастан, монументті өнердің тарихи өзінің жүйелілігін жоғалтпағанын атап айту керек. Олай болса, Қазақстандағы монументті өнердің дамуын бұрынғы ғасырдағы Тұран мәдениетімен қазіргі тәуелсіздікке дейінгі Қазақстанның мәдени көрінісін дәлірек, толығырақ көрсету үшін оны тарихи-мәдени контекске кіргізу керек [1].

Монументті сәндік жобаларға тапсырыс беруші мемлекет болғандығын ерекше атап айту керек. Бұл жағдай 1980 жылдардың II жартысынан бастап түбегейлі өзгерді, кеңес өкіметінен кейінгі дәуірде отандық мәдениет қазіргі әлемдік көркем үрдістерге белсенді қосыла бастады. Монументті өнер жаңа жағдайларға ие болды.

Әрине, монументтік-сәндік кескіндеме жасалмай жатыр деуден аулақпыз, баршылық, тіпті соңғы кезеңде ұлттық үлгідегі безендірулер баршылық мысалы, кейбір ғимараттар мен мешіттердің интерьерлері мен экстерьерлерінің безендірілуі, үлкенді кішілі қала, облыс орталықтарының атаулары (мысалы Талдықорғаннан Алматыға кіре берісте Алматы жазуының астына жасалған мозайка) және кейбір аялдамалардың мозайкалық безендірулері, ғимараттар мен мейрамханалар терезелеріне жасалатын витраждар (мысалы, Т.Жүргенов атындағы өнер академиясы, көп жағдайда мешіт терезелері және т.б.). Дегенмен:

Тобықтай сөздің түйіні – Батыстан болсын, Шығыстан болсын, Жер шарының қай түкпірінен болса да Қазақстан жеріне табаны тиген әрбір тұлға Қазақстанның монументалды-сәндік кескіндеме өнері саласындағы сәулетшілер мен суретшілердің еңбектерінің ерекшелігін сезініп, «Қазақ еліне тән өзіндік үлгімізге» тәнті болып қайтатын болса! - деген тұжырымнан зерттеу жұмысының тақырыбы таңдалып алынды.

Зерттеу бойынша біз - егер, монументалды – сәндік кескіндеме өнерінің қалыптасып дамуы үшін оның ғылыми-теориялық тұрғыда негізделген әдістемесі мен ұлттық үлгісі жасалып ұсынылса, онда болашақ ұрпақтың Қазақстанның монументтік өнерінің қалыптасуын жандандыруға және заман талабына сай өркендеуіне қосар үлесітеріне зор мүмкіндіктер жасалар еді деген тұжырым жасаймыз.

Зерттеу жұмысының орындалуы нәтижесінде:

- Қазақстанда бейнелеу өнері мен монументтік-сәндік кескіндеме өнерінің қалыптасуына жіктеу жасалды;
- Қазақстандағы монументтік кескіндеме өнерінің жаңаша көрінісі анықталды;
- Кеңестік мерзімнің монументалды-сәндік өнері және тәуелсіз Қазақстанда соңғы жылдардағы жасалған шығармаларға жүргізілген салыстырмалы талдауының нәтижелері Алматы және Талдықорған қалаларында жасалған монументтік-сәндік кескіндемелік жұмыстар тәуелсіздік алғаннан кейін алғаш рет топталып олардың үйлесімділігі зерттелді [4].

Зерттеу жұмысының нәтижелері келешекте:

- дипломдық, магистрлық және диссертациялық жұмыс жасаймын деген тұлғалар үшін құнды материалдар ретінде пайдалануға болатындығы;
- сонымен қатар, бұл зерттеу жұмысында келтірілген материалдарды осы біздің Т. Жүргенов атындағы ұлттық өнер академиясының, Абай атындағы ұлттық педагогикалық университеті сияқты еліміздің басқа да жоғары оқу орындарының «Монументалды кескіндеме», «мүсін», «сәндік қолөнер» мен «мәдениет тану» және басқа да гуманитарлық бағыттағы мамандықтардың білімгерлеріне қосымша материал ретінде ұсынуға болатындығы.

Келешекте, осы жасалған жұмыстардың нәтижелері бүгінгі өнер жолындағы азаматтарға құнды материал болады деген үміттеміз.

Әдебиеттер:

1. Адрышев А.А. Традиции национальной архитектуры в организации среды спортивн-зрелищных сооружений Казахстана.

Дисс-я канд.архит-ры/ Вост.-Каз.гос.тех.унив-т им.Д.Серикбаева; н.р.Сидоров А.К., Усть-Камен-к/ -библ.: с.101-108/ ВАК 18.00.01., 2007 ж.

2. Байғожанова М.Ә. Бүгінгі Қазақстанның заманауи монументалды пластикасының ұлттық түсініктемесінің маңызды ерекшеліктерінің бірі. Қазіргі заман: пікірлер әлемі философия альманахы. Алматы, №4, 2010-ж., -256 б.

3. Байғожанова М.Ә. Қазақстан бейнелеу өнеріндегі монументтік өнердің бүгінгі күнгі кейбір мәселелері. Хабаршы-Вестник- Bulletin: ҚР ҚМ ӘИ-ның квартал сайын шығатын ғылыми-зерттеулік, оқу-тәрбиелік журнал. Алматы, №1 (10), 2011 ж., -64 б.

4. Байғожанова М.Ә., Байболатов Т.Б. Алматы мен Талдықорған қалаларында Тәуелсіздіктен кейін дамыған монументалдық сәндік кескіндеме өнерінің үйлесімділігі. Т. Жүргенов атындағы «Өнер академиясы». ҚР-ның 20 жылдығына арналған Жамбылдың 165 жылдығына орай: «Жамбыл және Түркі халықтарының эпикалық мұрасы» - атты халықаралық-ғылыми практикалық конференцияның материалдары. Алматы, 11-12-сәуір, 2011 ж.

5. Вул Н. М. Қазақстанның монументтік өнері: Альбомы: – Алматы: «Өнер», 1989 ж., – 152 б., иил.

Баширов С.М.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КАЗАХСКИХ МУЖСКИХ ПОЯСОВ «КІСЕ» И «КЕМЕР БЕЛДІК»

Предметом повседневного быта казахов-кочевников непременно являлись мужские пояса. Благодаря художественному исполнению металических, серебренных пластин, пояс относится к шедеврам ювелирного искусства, что заслуживает особенного изучения данных произведении.

Мужские пояса существовали еще в скифские времена и являлись наборными из составных пластин. Продолжение данной традиции мы наблюдаем в повседневной одежде кочевников.

Казахские мужские пояса условно можно разделить на два типа по назначению и по типу изготовления: *кісе и кемер белдік*. В казахской этимологии по сей день равнозначны термины *белдік и белбеу.*

Белдік - *бел* - поясница, дословно для пояса, поясницы. Белбеу - *бел* - также, поясница, *беу* - *бау* - узел, повязка.

«Наиболее древним является мужской кожаный пояс с подвесками кісе. Пояс кісе был обязательной деталью одежды казаха-скотовода, воина и охотника. Расположение и форма подвесок на нем были однотипны. Справа на двух-трех ремешках подвешивалась сумка с клапаном-крышкой, в которой хранились кремень, запасной фитиль и т.д. С другой стороны прикреплялись два мешочка для пуль овальной или грушевидной формы, кожаные ножны. Сзади подвешивалась пороховница.

В связи с изменением казахского быта к середине XIX века, как отмечал Ч.Ч. Валиханов, такой пояс превращается в парадный, который носили представители знати или люди старшего поколения [1].

Казахские пояса подразделяются на несколько видов:

- *қаралы белбеу* - изготовленный в технике черни;

- *кемер белдік* или *камар белдік.* Кемер белдік имеет вставленные серебряные пластины на кожаной основе, в некоторых регионах называют *деңмент белдік;*

- *сары-ала белдік* - серебряный пояс с позолотой;

- *құр белдік* - пояс из шелковой ткани с декоративной вязкой. Интересен по назначению пояс - *датқа белбеу* - в прошлые времена он определял статус обладателя [2].

Самым интересным и древним можно назвать кісе или кісе белдік. Кісе - пояс кожаный с серебряными, золотыми, реже с медными бляшками. Он был неотъемлемой частью одежды кочевника и охотника.

Составные части кісе: *құты* - фляжка, *қын* и *қынап* - ножны для ножа, кинжала, сабли, *қорамсақ*- колчан для стрел, *оқшантай* - пороховница, *қандаур* - маленький нож для спускания крови, *дәндәку* - чехол для фитиля. Мы встречаем в стихах Абая описание старинного казахского костюма: *«Шақпағым дәндәкуім жарқ-жұрқ етіп", "Жарғақ жастық бастырған жезді пыстан».*

«В.В. Радлов сообщает, что «кісе» - это кожаная сумка, носимая на поясе, в которой носят порох и патроны. То же самое мы находим у Ч.Ч. Валиханова. С. А. Плетнев пишет по этому поводу: «Выводы, к которым пришли исследователи, состоят в следующем: 1. Несмотря на общую моду на пояса, расспространившуюся среди кочевых и даже соседних оседлых народов, формы и орнаментациия бляшек и пряжек позволяют выделить локальные варианты различных типов этих изделий и определить несколько центров их производства. Сибирь, Поволжье, Крым, Северный Кавказ и др. (в период VIII-IX вв. н. э.). 2. Каждый кочевник, ставший воином, носил специальный «боевой»

пояс. 3. Количество бляшек на поясе зависело от общественного положения воина. Чем знатнее он был, тем больше он имел бляшек на поясе. 4. Особое значение при этом придавалось конечным длинным бляшкам – «наконечникам», свисавшим с пояса. 5. Бляшки и пряжки каждого пояса были одинаковой формы, и их поверхность украшал одинаковый орнамент» [3]. По этому поводу можно вспомнить казахскую пословицу «Кісі болар кісіні кісесінен танисың» (Настоящего воина можно узнать по поясу кісе).

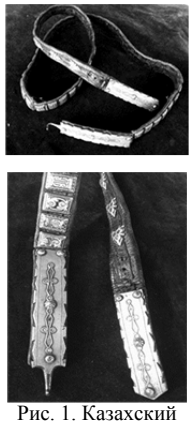


Рис. 1. Казахский пояс кісе.

Рассмотрим кісе из частной коллекции: Восточный Казахстан, середина XIX века, длина 149 см, ширина 3 см (рис. 1).

Основа из качественно выделанной кожи темно-коричневого цвета, свернутой в два слоя и на стыке по всей длине нашита узкая полоса кожи более тонкой выделки. По моим наблюдениям на основу пояса, часто свернутую в два слоя, еще сверху нашивают дополнительную полосу из кожи для придания прочности.

Если основной кусок кожи вырезали по длине шкуры - *тері*, то дополнительную сверху нашитую вырезали поперек шкуры, что придавало поясу не только прочность, но и сохраняло заданную форму. Пояс не деформировался даже после многолетнего интенсивного использования. Для сравнения приведем в пример кожаный солдатский ремень, который через некоторое время приобретал серповидную форму как результат неравномерного растягивания кожи.

С правого конца прикреплена металическая пластина пряжка - *ілгек*, длиной 11,5 см, ширина 2,5 см, на конце которой выкован крючок для застегивания. Пластина полностью покрыта серебром в технике таушировки - *күміс шаптау*. В середине пластины по длине выложен геометрический рисунок в технике перегородчатой эмали границы из скани - *ширатпа*. Внутри рисунок заполнен эмалью - *лажы* - двух цветов: ярко-синим и светло-голубым по четырем углам. С помощью декоративных заклепок пластина крепится к основе - поясу, с противоположного конца прикреплена идентичная по декору и технике исполнения пластина, только без крючка.

Следующий пояс *кемер белдік*, тоже из частной коллекции - Жетысу, Юго-Восточная часть Казахстана, середина XIX века (рис. 2). Длина 110 см. Ширина 8,5 см.

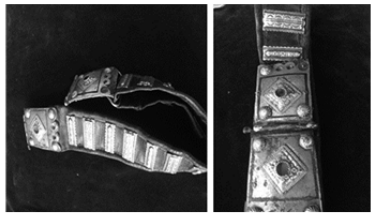


Рис.2. Казахский пояс кемер белдік.

В данном поясе тоже встречаем интересную технологию придания нерастягиваемости основы пояса. Очень интересная деталь: на расстоянии 3-3,5 см. от обоих концов пряжек - *қапсырма* и *қаптырма* - сделаны два сквозных надреза по всей длине, которые пришиты декоративным швом. С лицевой стороны кажется, что это просто декоративная вышивка, с обратной стороны можно обнаружить секреты придания прочности, рассмотренные в первом поясе кісе. Кемер белдік отличается техникой застегивания пряжек: одна из пряжек қапсырма, вторая қаптырма, отличает их только то, что в одной трубка, а во второй шпилька диаметром 7 мм, которые при застегивании входят друг в друга сверху вниз.

Встречаются пояса кемер белдік на бархатной, шелковой основе, расшитые жемчугом, с крупными серебрянными пластинами в виде солярных знаков, S -образных орнаментов, вставками из полудрагоценных камней: сердолика, бирюзы, агата.

Нужно отметить , что подобные казахским поясам кісе и кемер белдік бытовали у некоторых кочевых народов: туркменов, кочевых узбеков, каракалпаков, киргизов, алтайцев, монголов и других.

Литература

1. Маргулан А. Казахское народное прикладное искусство. - Т. 3: Альбом. – Алматы.: Өнер, 1994.- 248 с.
2. Токтабаева Ш.Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы.: Дайк - пресс, 2005. - 474с.
3. Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Сборник Музея антропологии и этнографии XLIII. – Ленинград.: Наука, 1989.-205с.
4. Курылев.В.П. Казахские кожанные мужские пояса в собраниях МАЭ. - Ленинград, 1989. - с.85-97

Құлмахамбет А.Ә., Алдамжарова Д.Р.

ЖИЗНЬ НЕОБЫКНОВЕННОЙ ЗАРЕМЫ (В ИСПОЛНЕНИИ ТАПАЛОВОЙ НУРСУЛУ ЕЛУБАЙҚЫЗЫ)

Каждый знает, что есть народный танец и балет. Это два разных вида танца, они оба по-своему прекрасны.

Если балет лишен выразительности, если в нем нет ярких картин, сильных положений, он будет всего, лишь зрелищем холодным и однообразным [1, 5].

Казахстанская независимость возвращает имена личностей, восхищавших народ своим талантом, уважением и признанием. Но многие из них еще остаются в безвестности. Конечно не потому, что жили они в далекие года, когда трудно было что либо узнать. А так как мы перестали обращать внимание на наших героев, но за то не забываем восхищаться зарубежными. Рассказ о нашей героине начинается так.

Однажды кем-то было сказано: «...оставить свет на утренней росе может только тот, кто жил в гармонии с самим собой»

В жизни каждого артиста своя история, но, а это не просто история, а легенда о великой балерине казахского народа.

Нурсулу Тапалова была прекрасной балериной обладавшей невероятной смелостью и упорством. Нурсулу Тапалова отдала всю себя для развития казахской культуры и искусства. Благодаря таланту, в свое время прославилась, но со временем была вычеркнута из памяти, и оказалась всеми забытой. О ней известно очень мало.

Нурсулу Тапалова Елубайкызы родилась 16 сентября 1923г в Актюбинской области в Уилском районе. Мама, Макпал Мейирманова, и ее двоюродная сестра Агырыс Мейирманова участвовали в постановках Уилского и Уральского театра. Родная сестра, Жумаш Тапалова, была актрисой Уральского драматического театра, младший брат, Нургали Тапалов, работал администратором дома-клуба Уила.

Ахмет Жубанов открыл ей дверь в новую жизнь, пригласив Нурсулу Тапалову учиться в Алмату .

В то время в ауле родители были против чтобы дети стали артистами. Однако, отец Нурсулу Тапаловой, Елубай согласился и сам провожал ее в Алмату. Нурсулу очень обрадовалась, для нее это были новые ступени к ее мечте. Приехав она поступает в школу государственного театра Оперы и Балета им.Абая. Ей очень повезло ее наставником был известный балетмейстер А.Александров. Заметив ее способность и талант советует поступить в Московское, Ленинградское училище и в дальнейшем танцевать на Большой сцене России. Но, она решила остаться на своей первой сцене, в театре казахской Оперы, чтобы в дальнейшем поднять на высокий уровень балет казахского народа. Имя молодой танцовщицы день за днем прославлялось. И этим показала и доказала что она патриот своей родины.

Постепенно ответственные роли стали следовать одна за другой и каждую из них Тапалова наполняла особым смыслом. В своих

воспоминаниях Нурсулу Тапалова пишет: «Во время учебы в семилетней школе меня отобрали в смотр художественной самодеятельности. В тринадцать лет поступила в школу танца при Академическом театре оперы и балета имени Абая. Находилась под опекой Куляш Байсеитовой, помогала Шара Жиенкулова. Огромную роль в становлении как танцовщицы сыграли деятели искусств А.Александров, Г.Уланова, Е.Лифанова, Ю.Ковалев». Ее мастерство поднималось на тот уровень, что никто даже не заметил как она заменила в спектакле «Кыз Жибек», «Калкаман -Мамыр» знаменитую королеву танца Шару Жиенкулову. Было невозможно не заметить очарование ее красивого танца. Она сама своим упорством смогла научиться классическому танцу без преподавателей и встать на пуанты. Нурсулу Тапалова танцевала в «Бахчисарайском фонтане» Зарему. Булат Аюханов: «Нурсулу-нежная душа, не представляющая жизнь без балета. В «Бахчисарайском фонтане» она играла Зарему со знаменитой Галиной Улановой. Нурсулу танцевала Зарему без классической подготовки. Но, несмотря на это, ее Зарема вышла настоящей восточной красавицей. Невозможно смотреть на ее танец и не восхищаться, не чувствовать приятное воодушевление. Нурсулу Тапалова сумела победить все трудности традиционного классического танца благодаря своему упорству.

После Бахчисарайского фонтана многие стали говорить «Ооо, Зарема», видев Нурсулу Тапалову. Что самое интересное, у нее был колокольчик, который она прикрепляла к пуантам во время выступления. Но никто не знает, для чего и откуда был этот колокольчик, и мы никогда не узнаем это, к сожелению.

В 1946 году 6 ноября на концерте, посвященном 29 годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, Нурсулу Тапалова танцевала под музыку Л.Хамиди «Казахский вальс» и Рубинштейн «Тореадор и Андалузка».

Она танцевала в постановках И.Морозова и М.Моисеева «Эсмеральда», «Доктор Айболит». Зрители никак не могли налюбоваться ее красотой и нежной улыбкой. Она была миниатюрной, хрупкой, грациозной, и летала по сцене как маленький эльф.

В 1953 году Нурсулу Тапалова покинув театр, полностью переходит в жанр миниатюр песни-танца в направлении эстрады. Устраивается на работу в Государственную Казахскую

филармонию имени Джамбула сольной танцовщицей Ансамбля песни и пляски народов Советского Союза.

С 1941 по 1953, будучи прима–балериной, она успевала не только танцевать, но и сняться в кинофильмах «Киноконцерт», «Белая роза» и «Жамбыл».

Танцем Тапалова могла передать буквально все эмоции. В этом и заключается мастерство, что под силу обладателю большого таланта.

Нурсулу Тапалова танцевала в оперной постановке «Биржан-Сара» М.Тулебаева, «Абай» А.Жубанов-А.Бурибаева, «Назугум» К.Кужамарьева, «Дударай» Е.Брусиловского, тем самым внося большой вклад в развитие танцевального искусства. По возвращении из Москвы удостаивается ордена «Знак почета». Награждается медалью «За участие в освоении целины». До 1975 года Нурсулу Тапалова не сходит со сцены: исполняет казахские, кыргызские, узбекские, армянские, испанские, русские танцы и танцы других народов мира на очень высоком уровне. С 1954 года она переходит в Казахскую государственную филармонию имени Жамбыла и гастролирует по городам СССР и демократических республик. В 1953 году Нурсулу Тапалова оставляет театр и занимается эстрадной деятельностья в жанре танцевально-песенных миниатюр

Заслуженная артистка Казахской ССР Нурсулу Тапалова, оставила яркий след в истории развития казахской национальной хореографии, а также посредством хореографического искусства и таланта Нурсулу Тапаловой будущее поколение получает патриотическое воспитание и вдохновение в искусстве.

Литература:

1. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца. М.- 1985.-223 с.
2. Всеволодская-Голушкевич О. В. Пять казахских танцев.- Алма-Ата: Өнер, 1988.-152с.
3. Аюханов Б. Мой балет. Алма-Ата: Өнер, 1988.-104 с.
4. Айкын аталық газеті. № 33 (1457) [25. 02. 2010].

Мауянов Е.,
Солтанбаева Г.Ш., техника ғылымдарының кандидаты

ЗАМАНАУИ ОПЕРАЛЫҚ ТЕАТРДАҒЫ СЦЕНОГРАФИЯ

Елімізде опера және балет театрының тарихы ХХ ғасырдың басында жатқаны бәрімізге мәлім. Ең алғашқы опера театрларының бірі Абай атындағы опера және балет театр болып табылады. Абай

атындағы Қазақ мемлекеттік Академиялық опера және балет театры 1934 жылы 13 қантарда Мұхтар Әуезовтың либреттосы "Айман-Шолпан" музыкалық қойылымымен ашылды. Иван Коцыко өңдеген халық өлеңдері мен күйлері орындалды. Қойылым көпшіліктің көңілінен шығып, әсері зор болды. Жаңа театрдың ашылуы бүкіл елге таралды.

Әрине, опера театры – бұл, ең алдымен, бүкіл өмірлерін ең әсем өнердің бірі театрға арнаған энтузиастардың, әдебиет қайраткерлерінің, сазгерлердің, жазушылардың, суретшілердің, жақсы вокалдық қабілеттері бар әртістердің ең сүйікті жұмысы. Бұл адамдар ұлттық мәдениеттің тарихына енген.

Бірінші қойылымның нәтижесімен рухтанған, шабыттанған әншіәртістер, кәсіптік білімдері жоқ режиссерлер шығармашылық құмарлықпен театрдың опералық репертуарын құруға кірісті. Е.Г.Брусиловский Қазақстанның ұлттық опералық өнерінің бастауын салған театрдың бірінші сазгері болып табылады. Театрда қойылған келесі қойылымдар: "Қыз Жібек" (1934), "Жалбыр" (1935), "Ер Тарғын" (1936).

Астана қаласын әрі қарай өркендету мақсатымен 2000 ж. Күләш Байсейітова атындағы ұлттық опера және балет театры - саяси және мәдени орталығы «Ақ Орда» опера және балет театры атымен құрылды. К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театры — еліміздегі қазақтың және әлемдік музыка мәдениеті дәстүрлерін арқалаған, жаңарып келе жатқан Қазақстан жұртшылығының рухани талаптарын жүзеге асырушы — ең жас музыкалық театрлардың бірі болды.

Еліміздің Елордасы – Астана қаласының өсіп-өркендеуіне байланысты заманауи талаптарға сәйкес опералық театр ашылды ол - «Астана-Опера» театры.

«Астана Опера» – тікелей Елбасының бастамасымен бой көтерген театр. Дәл осы алып театр сахнасынан 2012 жылы 14 желтоқсанда жариялаған «Қазақстан – 2050» стратегиясында Мемлекет басшысы: «біз рухани мәселелер экономикалық және материалдық тәртіптегі мәселелерден кем емес мәнге ие болатын мемлекеттік даму кезеңіне аяқ бастық» деп атап көрсеткен болатын [1]. Театр шымылдығын тұңғыш түру құрметі Мұқан Төлебаевтың «Біржан – Сара» спектакліне берілді.

Театр – ұжымдық өнер, өйткені қазіргі театр спектаклі драматург, актерлер, қоюшыөрежиссер, сценограф (декоратор-сүретші), композитор, хореографиялық өнерінің және киім-кешек жасаушылар, гримшілер, жарық берушілер секілді, театрдағы т.б. көптеген

қызметкерлер еңбегінің өзара тоғысуы нәтижесінде туады. Театр өнерінің синтездік табиғаты оның тарихи даму сатысымен тығыз байланысты. Әсіресе, театрдың өзіне тән мұндай ерекшелігі драмалық әрекет, музыка, ән мен бидің бір-бірінен бөлінбей тұрған кезіндегі кең таралған халық ойын-сауықтарынан айқын көрініс тапты. Кейінгі дәуірлерде өнер түрлерінің жіктеліп шығуымен және олардың одан әрі ілгері дамуымен байланысты театр өнері өзінің синтездік қасиетінен айрылды. Сөйтіп, театр негізінде драма, опера және балет секілді 3 түрі қалыптасты.

Кәсіби театр өнерін насихаттау, олардың репертуарында отансүйгіштікке тәрбиелейтін, патриоттық рухты оятатын шығармалардың орын алуына және бір-бірімен іс-тәжірибе алмасуына ықпал ететін элементтің бірі ол – сценография, немесе декорация [2].

Сценографияның өзінің тілі бар. Сценография спектакльге сыртқы форма жасау. Жай форма емес, сол ойдың түкірінде жатқан, басқа да қабаттар арқылы көрерменге ой туғызатын дүние.

Сценография – архитектоникалық өнер. Драматургия, режиссура және басқа дүниелердің сахнада бірігіп, белгілі бір кеңістік туғызу арқылы ой өрбітіп құрылымдар жасауы. Яғни, ішкі мазмұнға сыртқы пішін жасау десек те болады. Спектакльге сыртқы форма жасау. Жай форма емес, сол ойдың түкірінде жатқан, басқа да қабаттар арқылы көрерменге ой туғызатын дүние.

Әрекеттен әрекетке ауысып отыруы керек. Біздің театрларда сәндік өнерінде сценографияны сахнаға іліп қоятын кулисалар, аркалы безендіру деген ұғым болған. Бұл өте қарапайым, қатып салынған қорап сияқты көрінеді. Ал, ХХ ғасырдыңбасында Арнольд Аппия, Гордон Крэг деген неміс суретшілері мен режиссерлары қосылып көлемді кеңістік туралы мәселе қозғаған. Бұл кеңістік – белгілі кейіпкер секілді қозғалысқа түсіп, кеңістік арқылы ой туғызатын дүниелерді өмірге әкелді. Содан өткен ғасырдың ортасына қарай, әрекетті сценография деген ұғым пайда болды. Бұл қозғалып, өзгеріп тұратын декорациялар [3]. Қазақ сценографиясына әуелі орыс, неміс өнері ықпал етті. Ал, қазақтардан кино-театр саласында алғашқы қызмет атқарғандардан Гүлфайруз Исмайлова апамыз, Дүйсен Сүлеев деген ақсақалдарымыз болды. Бұлардан кейінде қаншама сценографтар өмірге келіп, кетіп жатыр. Бірақ, шығыс халықтарында сценограф ғалымдарды «сахнада өзі көрінбейтін батыр» деген тәмсіл қалыптасқан.

Сценография сахналық дизайн өнерінің бір бөлігі ретінде, жаңа технологиямен қатарласа қатты дамып бара жатыр. Біздің сахнадағы шымылдыққа салып қойған суреттеріміз түкке жарамай қалды.

Қолымен салынған суреттер, шымылдықтар проекциялық бейнелерге, тіпті сахналық сценогрфия кино ұмытылып кеткен жағдайлар да болып жатыр. Осының бәрі жақсы жетістік деп ойлаймын. Өнер академиясында осы мамандықтың ашылғанына 30 жылдан асып кетті. Оқу базасы бар. Осы жерде Есенгелді Тұяқов, М.Әуезов театрының бас суретшісі, Орынбасар Жексенұлы, опера және балет театрындағы білікті суретшілер және тағы да басқалар сабақ береді. Қазіргі дизайн көз ілестірмей дамуда. Бұрынғы Кеңес кезіндегідей емес ақпараттық ашық қоғамға айналғандықтан, талап та артып келеді.

Сахнаға қырық жылғы шылғауды сүйретіп шығу көрерменді шаршатады. Біз шетелден мамандар шақыртып, сахнаны безендіртіп жатырмыз. Бұдан бөлек ұстаздар өзімізде шетелге барып, білімізді жетілдіріп жатыр. 2011 жылы алғаш рет қазақ студенттерін, Қазақстанның атынан Чехияда өткен «Прага Квадриеннал-2011» халықаралық көрмесіне қатыстырды. Бұл өзі 1960 жылдардан бастау алғанымен 18-19 рет қана өткен, 4 жылда бір рет ұйымдастырылады. Қазақстан алғаш рет қазақ сценографиясын студенттер арқылы шетелге көрсетті. 176 мемлекеттің қатарында алғашқы көрмені қойды.

Қанша тырыссаңыз да сценография – нашар қойылымды сахнада көтеріп ұстап тұра алмайды. Сондықтан, драматургиялық материалдың өзінде ішкі иірім, суретшілерге мүмкіндік жасайтындай шығармашылық өзек қалуы керек.

Уақыт пен кеңістіктің қатынасында жаңғыратын да жағдай жасалып, көркемдік қыры толық ашылуы тиіс. Әуен әуезінің өзі ерекше болуы керек. Бұл тұрғыдан, сценография драматургияға тәуелді болуы мүмкін, ал, драматургия нашар болса ол сценографияны толы аша алмай қыстығып қалады. Спектакльдегі әдемі ойды басынан аяғына дейін, шып-шырғасын шығармай алып шығатын болса, қойылымдағы айтайын деген ойды астарландыра түссе ол – сценография! Сахнада сөз болмысы бөлек, ал, көлемді нақты заттардың тілі де, сөйлеуі де басқа болады. Мәселен, кірпішті қолға алсаң бір кішкентай зат, ал бәрін жинап, үй салсаңыз басқаша көрінеді. Сол сияқты, сценография – салмағын, ауыртпалығын, өте жауапкершілікпен, мүмкіндігінше басқа да шығармашылық құраммен тіл табыса алған жағдайда табысқа жете алады.

Қазақ сценографиясының басты проблемасы ол – ұлттық кеңістік туғызу деп білемін. Прагада өткен квардиналинде әрбір ұлт өзінің төл ұлттық сценографиялық кеңістігін жасауы керек деген талап қойды. Біздің проблемамыз осы – ұлттық сценография кеңістігіміз жоқ. Үнемі Еуропаның дайын шаблондарын пайдаланамыз.

Сценографияда – құрылыс материалын таңдағандай бір керекті затты таңдайды.

Қазіргі Қазақ мемлекеттік Академиялық опера және балет театрлары Қазақстанның музыка өнерінің флагманы болып табылады. Қазіргі таңда бұл Еуразия кеңістігінде ауқымды және заманауи талаптарға сай театрлар.

Театрдың шығармашылық ұжымының құрамында атақты сахна шеберлері және есімдері бүкіл әлемге танымал түрлі халықаралық байқаулардың жас дарынды лауреаттары еңбек етеді. Қазақ опера және балет театры сахнасының шеберлерін Франция, Германия, Италия, Жапония, Түркия, Қытай, АҚШ сияқты көптеген елдерде қошеметтейді. Бүгінгі таңда біздің театр қойылымдарға жеке орындаушыларды ғана емес, сондай-ақ бүкіл ансамблдерді шақыра отырып, басқа да елдердің театр ұжымдарымен тығыз ынтымақтастық орнатуға тырысады.

Әдебиеттер:

1. http://aikyn.kz/news/view/24731
2. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. - М., 1990.
3. Френкель М. Современная сценография. – М., 1980.

Мухтарова Г.С.

ГАЛЕРЕЙНОЕ ДЕЛО В КАЗАХСТАНЕ

Во многих странах мира галерейное дело, как один из видов коммерческой деятельности неразрывно связан с арт-рынком, а именно с продажей произведений изобразительного искусства.

Для понимания галерейного бизнеса, остановимся на его основополагающем понятие, как художественная галерея.

Художественная галерея, в узком понимании – это пространство, предназначенное для демонстрации изобразительного искусства, чаще всего выставленные в них произведения искусства выставляются на продажу.

Художественными галереями называются и художественные музеи, а иногда даже интернет-магазины, торгующие репродукциями работ известных авторов.

Существует специфика галерейной деятельности в разных странах, зависящая от различных факторов социо-культурного развития того или иного общества.

Анализируя процесс возникновения и развития галерейного дела в Казахстане, можно условно подразделить существующие художественные галереи на следующие группы:

1. Галереи, открытые на базе государственных учреждений культуры Советского периода

Первые художественные салоны и выставочные залы в Казахстане, занимающиеся проведением художественных выставок и продажей произведений искусства, были созданы на материальной базе Союза Художников Казахстан и Государственного Музея искусств им. А. Кастеева.

Это были такие выставочные площадки, как Вернисаж Дома художников в г.Алматы, галерея ГМИ им. А. Кастеева, Центральный выставочный зал СХК.

На данных площадках проводились групповые выставки казахстанских художников, в частности молодежного объединения «Жигер», проводимые в рамках юбилейных памятных дат и др.

2.Частные художественные галереи, культурно - просветительского характера

Первая в Казахстане частная художественная галерея современного искусства, получившая название «Тенгри-Умай» открылась в апреле 1992 года в г.Алматы.

Именно данная галерея стала новым типом галереи, преследующей цель по установлению диалога между отечественными и международными культурными институциями в области изобразительного искусства.

Галерея осуществила партнерские проекты с немецким институтом международных связей, Британским Советом, Гёте-институтом, Французским Альянсом; в разное время активно сотрудничала с Государственным музеем искусств им. Кастеева, Национальной Академией искусств. [1, 1]

Одними из старейших галерей являются галереи «Вояджер», «ARK», «Ретро», выражающие концепцию – диалога культур Запада и Востока. Галереи ориентированы на традиционные и авангардные творческие направления.

Открывшаяся в 1998 году частная художественная галерея «Ою», помимо проведения персональных художественных выставок и тематических выставок казахстанских художников, издала художественные альбомы и каталоги, как: «Гульфайрус Исмаилова» к 70-летию художницы, «Изобразительное искусство Казахстана на рубеже веков», в который вошли произведения 125 казахстанских художников, альбом «Art of Kazakstan» на английском языке и др.

Галерея «Assia», специализирущаяся на продаже произведений декоративно - прикладного искусства и народных промыслов открылась в 2013 году. Директор галереи Айжан Беккулова в 2003 году организовала Фонд «Our Heritage» (Наше наследие), целью которого стала поддержка и пропаганда традиционного и современного прикладного искусства Казахстана.

В рамках проектах фонда ежегодно проводится конкурс ремесленников «Шебер», также успешный является проект «Развитие ремесел и возрождение народных художественных промыслов в Казахстане».

Одна из относительно молодых галерей современного искусства стала галерея «Белый рояль», открытая в 2010 году.

3.Частные галереи коммерческой направленности

За последние два десятилетия Независимости открылось большое количество галерей – салонного типа. А именно тип - магазина по продаже произведений искусства. Деятельность этих галерей носит коммерческий характер и нацелена на продажу картин.

Одним из старейших в Казахстане специализированных салонов по продаже произведений изобразительного искусства стал художественный салон «Онер», который был создан в 1986 году в Советский период, на базе Художественного Фонда Республики Казахстана. И по сей день данный салон успешно занимается данным бизнесом.

4.*Специализированные галереи узкого профиля*

Данные галереи имеют специфическое направление работы по отдельным видам изобразительного искусства. Это во - первых частные галереи антикварных вещей. Среди них одними из старейших являются антикварный салон Азата Акимбека, художественный салон антиквара Алибаева Мухаметжана, в также салоны «Антик М», *Антикварный салон «Лавка древностей».*

Открытая в 2002 году галерея «Адем-ай Plus» представляет собой салон - магазин по продаже собственной национальной сувенирной продукции одноименной компании.

Особой узкой направленностью отличаются галереи, такие как открытая в 2012 году Арт-галерея ориентального искусства «Джамаль», а также созданная в *2013 году арт - галерея авторской керамики «*Clay house gallery».

5. Галереи, открытые в честь памяти художников

Одна из первых галерей такого плана открылась в 1997 году, в дань памяти известного скульптора «Галерея Рысбека Ахметова», а в 2002 году открылся музей искусства «Умай» им. Жанатая Шарденова,

в 2004 году на родине известного казахского художника Абылхана Кастеева в г.Жаркент открылась «Художественная галерея Абылхана Кастеева»

6. Галереи мультимедийного и интернет пространства

Одна из галерей мультимедийного пространства - это галерея «360 space Multimedia» открывшаясяя в ТРЦ Достык Plaza в г.Алматы. Здесь прошли мультимедийные выставки «Ожившие картины Ваг гога», «Сальвадор Дали», «Арман Алма-Ата». Также на сегодняшний день появились интернет - галереи, использующие возможности интернета, такие как *«Тенгри-модерн» и др.*

7. *Галереи новой столицы г. Астаны*

Город Астана, ставший столицей Казахстана с 1997 года постепенно должен быть и культурным центром страны. В связи с этим в 2006 году в столице была открыта частная художественная галерея «Куланши».

Директор галереи художница Лейла Махат, занимающаяся подвижнической деятельностью провела выставки художников со всех регионов Республики Казахстан, вместе с тем в данной галереи прошли выставки зарубежных художников из США, Бразилии, Италии, Королевства Нидерландов, Чещской Республики, Индии, Китая, России, Франции, Турции, Грузии, Кореи, Кыргызстана, Германии и др.

В 2008 году в г.Астана открылась частная художественная галерея «Хас Санат». Директор галереи Жанна Енсебаева ежегодно проводит передвижную выставку картин казахстанских художников «Алтын гасыр», знакомящую зарубежных зрителей, начиная с Москвы, Варшава, Берлин, Штутгарт, Мюнхен, Франкфурт, Амстердам, Эйндховен, Гаага, Брюссель, Лондон и Вена с изобразительным искусством Казахстана.

Обе галереи, как «Куланши» и «Хас санат» внесли и продолжают вносить огромный вклад в подъеме интереса к изобразительному искусству в столице Казахстана.

Залы современного искусства Национального музея Республики Казахстана стали новой грандиозной возможностью по формированию культурной жизни в столице.

Большая роль в данной деятельности отводится руководителю отдела зала современного искусства Абеновой Розе, которая вносить огромный вклад по проведению выставок, как казахстанских, так и зарубежных художников.

8. Галереи, открытые частными компаниями и меценатами искусства

Одним из ярких примеров галерей, открытых по инициативе меценатов – филантропов, стала арт-центр «Алма -Ата». В 2003 году предприниматель, учредитель и член Клуба меценатов Казахстана, глава компаний «Астана моторс» и «Mega Center» Нурлан Смагулов создал данный Арт-центр «Алма-Ата». Его коллекция была собрана из лучших произведений художников Казахстана.

В 2015 году бизнес-леди Альфия Куанышева основала художественную галерею «Aspan Gallery», а в 2015 году меценат, бизнесмен Серик Устабеков открыл художественную галерею «Art Hall Gazeeff».

Хронологическая таблица. Список художественных галерей Казахстана (г.Алматы, г. Астана)

Казахстанские художественные галереи, в первую очередь выполняют культурно-просветительскую деятельность, иногда галеристы выполняют работу девелоперов, своеобразных разработчиков проектов.

Галерейное дело в Казахстане вместе с тем, позволило формированию цивилизованных форм продажи произведений искусства, галереи также выполняют роль посредников между художником и потенциальными покупателями.

Сарсембаева К.Е., ст.преподаватель кафедры Изобразительного искусства и дизайна КГУ им. Ш. Уалиханова, Кокшетау
Наханова Б.У., КАЗНУИ, Астана

ИНТЕГРАЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Сопоставим различные подходы к определению архитектуры как вида искусства, авторского творчества, многогранной деятельности в ракурсе художественной интегративности и целостного мышления.

Архитектура как искусство.

Архитектура (лат. architecture, от греч. Architektôn – строитель; англ.. фр. architecture, нем. Architektur. Baukunst), зодчество – здания, другие сооружения или их комплексы, образующие материальную, художественно организованную среду жизнедеятельности человека [1].

Архитектура – «искусство проектировать и строить, поднимающееся до уровня художественного обобщения и выражения в художественно-образной форме мировоззрения человека» [2, 43].

На основе материалов терминологического словаря «Изобразительное искусство» под редакцией А.М. Кантора архитектуру можно определить как:

- художественно-организованное пространство для человеческой деятельности;
- совокупность объектов, обусловливающих художественную организацию пространства своим расположением и присутствием;
- совокупность творческих процессов, направленных на создание художественного образа организованного пространства.

Следовательно, «архитектура, эстетически формируя жизненную среду общества, своими специфическими средствами выражает господствующее представление своей эпохи, идеи и устремления человечества» [1, . 52, 53].

Вспомним суждения зодчих и исследователей, подчеркивающие значение архитектуры как искусства.

«Архитектура есть высшее выражение человеческого умения, достигающего божественного», – восклицал Отто Вагнер [3, 27]. А. Сант Элиа словно продолжает этот посыл: «Под архитектурой следует понимать условия, направленные на то, чтобы свободно и с наибольшей смелостью добиваться гармонии между человеком и окружающей средой, то есть превращать мир вещественный в отраженную проекцию мира духовного» [3, 28].

Ле Корбюзье утверждал, что «архитектура есть искусство в его высшем выражении… путем особых волнующих отношений она достигает: платоновского величия, математического порядка, умозрительности, гармонии. Вот в чем цель архитектуры» [3, 28].

Фрэнк Ллойд Райт видел искомое единство в своей архитектурной концепции: «Органичная архитектура – это архитектура, в которой идеалом является целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступает как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник».

А.К. Буров: «Архитектура – такое искусство, которое создает гармонический порядок, организующий материальный мир на благо человека» [4, 7]. Как пишет Ю.И. Кармазин, А.К. Буров четко выделял в архитектурной методике первую, научную часть работы и вторую, творческую, относящуюся к области искусства [3, 33].

Джо Понти, в свою очередь, обобщает: «Архитектура как вид деятельности должна служить обществу завтрашнего дня на

функциональном, техническом, производственном, и экономическом уровне. Должна служить счастью и потребностям людей на уровне их физической жизни – воздух, солнце, здоровье, работа. [3, 15].

В одном из высказываний Ф.Л. Райт выразил зодчество, отталкиваясь от творческой личности архитектора: «Род строительства, который мы можем сегодня назвать архитектурой, – это строительство, в которое входят человеческая мысль и чувства, чтобы создать высокую гармонию и подлинную значительность сооружения как целого… Его (человека) архитектура была чем-то восходящим от его практического «Я» к его идеальному «Я» [3, 29-30].

Таким образом, в понимании искусства архитектуры обнаруживаются разные уровни его воплощения: от личности до социума, от отдельного произведения до ансамбля или поселения [5].

Архитектура и человек: социальная интегративность и вопросы восприятия.

«Архитектура – настоящая – только та, для которой человек в центре внимания», – А. Аалто.

Понимание жизнеустроительной роли зодчества как неотъемлемого окружения человека было присуще и Гольцу «Архитектура – ведущее искусство. Среда, в которой мы живем, окружает и архитектуру, и вместе с тем архитектура возникает в этой среде. Архитектура – это особенная, организованная человеком природа, которая играет огромную роль в его мировоззрении, в его жизни», – считал [4, 8].

М.Р. Савченко в книге «Основания архитектуры» стремится выразить природу архитектурной коммуникации: «Это две взаимосвязанные темы: тема бытия пространства, его онтология, и тема интеллектуального усилия, воплощения работы с пространством, бытия сознания. Архитектура – это особая форма их диалога» [6].

Основополагающим теоретическим ракурсом Мартынова становится центральная роль человека в целеполагании, смыслопорождении, функционировании и пространственной организации архитектуры [122, 20].

«Конкретный объект, вырастающий из рук архитектора, воздействует эмоционально на субъекта. Учет этой стороны искусства (а я архитектуру считаю таковым), учет эмоционального воздействия его на массы имеет очень большую давность. Каждый правящий класс во все времена пользовался этим свойством искусства, эксплуатируя его со всей возможной силой», – писал А. С. Никольский (1884-1953) [5].

Аспекты коммуникации, междисциплинарности и художественного синтеза

Архитектура традиционно выражает ценностные установки общества и взаимные влияния культур и различных компонентов культуры вообще как целостного цивилизационного явления.

Синтетическую тотальность архитектуры зачастую принято связывать с зодчеством прошлого. Ностальгически звучат размышления А.К. Бурова: «Архитектура включала в себя все знания, которыми владело человечество [7, 14].

В.Л. Глазычев указывал на важность признания не только сугубо материалистических, но и синтеза органических и метафизических значений архитектуры в русле антропософской натурфилософии (Гете, Р. Штайнер, А. Белый). Сегодня такое взаимопроникновение природно-телесных и духовно-смысловых потребностей и мотивов человеческого существования во взаимосвязи с еще более глобальным уровнем единого природного организма тяготеет к актуальному экологическому сознанию [3, 15].

По мнению Ф.Т. Мартынова, рождение нового, архитектурного мира, взаимосвязанного со всем миром жизнедеятельности человека, средой, есть фундаментальное основание архитектуры [3, 15].

Интегративные подходы в архитектурной науке

В свою очередь, архитектура, в отличие от других искусств, предполагает не только утверждение роли зодчего, но и самое пристальное внимание к физическому воплощению и жизни пространства, объекта в контекстах места или, собственно, совокупной среды.

Интегративное мышление проявляется в значительном массиве теоретических работ в области архитектуры и культуры, поэтому теоретические аспекты интеграции представляется закономерным систематизировать относительно фундаментальных компонентов культуры мира таких, как философия, наука, искусство.

Литература:

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : Терминологический словарь. / Под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.

2. Современный словарь – справочник по искусству / Под ред. А.А. Мелик-Пашаева.- М.: Изд-во «Олимп», 1999. - 814 с.

3. Кармазин, Ю. И. Творческий метод архитектора. Введение в теоретические и методологические основы / Ю. И. Кармазин ;

Воронеж. гос. архитектур.-строит. ун-т. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. – 496 с.

4. Самойлов, Ю. Г. Слово об архитектуре. Цитаты и изречения : учеб. пособие / Ю. Г. Самойлов. – Нижний Новгород : Изд-во ННГУ им. Лобачевского, 1992. – 34 с

5. Мастера архитектуры об архитектуре. / В 2-х томах. Под ред. А. В. Иконникова. – Москва : Искусство, 1971. – 680 с.

6. Савченко, М. Р. Архитектура как наука: Методология прикладного исследования / М. Р. Савченко. – Изд. 2-е. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2009. – 320 с.

7. Пороховщиков, А. Архитектура и я / А. Пороховщиков, Р. Блашкевич, Р. Бурова. – Москва : Стройиздат, 2006. – 120 с. : ил.

8. Карпов, В. В. Intentio et distention animi: Метод и интрига. К незавершенному исследованию М. Р. Савченко «Архитектурная функция: теория и историко-культурные проблемы / В. В. Карпов // Вопросы теории архитектуры : Архитектура в диалоге с человеком / сост., отв. ред. И. А. Добрицына. – Москва, 2013. – С. 24-96.

Литература:

1.Филатов В. Галерея «Тенгри-Умай» – это не торговая точка по реализации произведений.http://www.moomkin.com/successfulPeople/preview/

2.Чем живет казахстанский художник? http://serikzhan69.yvision.kz/

3.Шалабаева Г.К. Массовая поп-культура - это не показатель культурности общества. 13 ноября, 2013 http://www.altyn-orda.kz/gulmira-shalabaeva-massovaya-pop-kultura-eto-ne-pokazatel-kulturnosti-obshhestva/

4.Тян Л. Искусство на продажу - ExpertOnline.kz, expertonline.kz›a9757/

Омарова Ж. Н.

СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ ГАРДТ ИМ. М. ГОРЬКОГО ГОРОДА АСТАНЫ

В сценографии художник-постановщик, так или иначе, решает задачи глобального характера по стилизации и детализации определенной пьесы, где предлагает определенную интерпретацию драматургического материала, равно как и создания пространственно-предметной среды для игры актеров в конкретном спектакле.

Сценограф устанавливает некие взаимоотношения между реальностью данных ему сценических условий и образным миром декораций. Его дело – практическое разрешение этих проблем и противоречий в создаваемых им спектаклях. Приемы, средства, принципы, подходы к решению этой задачи существуют самые различные. Их диктует время, индивидуальность и школа художника, поэтика пьесы, творческие принципы театра, особенности игры данной труппы, личности конкретного режиссера, изучении творчества художников, особенности драматургии, и ее трактовки в сценографии на данном этапе развития, изучение комплексов приемов и технологий, является актуальной задачей направления исследования. А поставленные спектакли, научные труды и рецензии театральных критиков, искусствоведов дополнят картину реального положения сценографии в Казахстане.

Репертуар 1990-е годов XX века был ознаменован постановками диаметрально противоположных по жанру, и художественной направленности таких спектаклей, как «Верона» А. Шипенко и «Чингисхан» И. Оразбаева. Если «Верона» явилась неординарным, смелым решением современной тематики, то «Чингисхан» затронул тему сложных и кровавых событий минувшей истории человечества. Пьеса «Чингисхан» стала открытием в театральной жизни ГАРДТа.

В 1995 году в ГАРДТ им. М. Горького был приглашен выдающийся казахский режиссер А. Мамбетов, для работы над постановкой спектакля по роману М. Ауэзова «Путь Абая». Спектакль, повествующий о юношеских годах великого сына степи Абая Кунанбаева получил название «Рано прозрел в поисках истины». Режиссер А. Мамбетов совместно с художником В. Степановым создали подлинную картину жизни и быта казахского народа. Данная работа А. Мамбетова была отмечена дипломом по номинации «за лучшую режиссерскую разработку национальной драматургии».

Сейчас в репертуаре ГАРДТ им. М. Горького более 20-ти спектаклей по произведениям отечественной и мировой драматургии, представляющих широкий спектр жанров и эстетических направлений, интересных зрителям всех возрастных категорий. Обязательной традицией театра стало воспитание своего зрителя с самых юных лет. Так, для маленьких ценителей искусства в репертуаре театра 12 музыкальных сказок.

В театре немаловажную роль играет художник – сценограф. В настоящее время главным художником-постановщиком ГАРДТ, является Максутов Канат Муратович. Творческая деятельность Максутова К.М. началась в 1993 году, сразу после окончания АГТХИ, где он

работал главным художником Карагандинского драматического театра. В 2008 году он был приглашен и по сей день работает в ГАРДТ им.М. Горького г.Астаны, в должности главного художника театра.

Многогранность таланта художника - постановщика К.М. Максутова заключатся в раскрытие им глубины содержания драматургии посредством оригинальных сценографических решений. Он работал над драматическими произведениями, как мелодрама «Последнее причастие», «Смешанные чувства», «Гнездо воробья» игра воображения, также драмы «Дикарь. Третье слово», «Гурманы» пастораль XXI века по спектаклю «В открытое море».

Особо следует отметить сценографию эпической драмы «Томирис-царица сакская», поставленный в ГАРДТ, приуроченный празднования 550 летию Казахского ханства. Трактовка заключения постановки, ее созвучность идее «Мәңгілік ел» нашла широкий отклик в сердцах зрителей. Сцерграфическое решение было построено на контрастах, противоспоставлении темных и светлых сил. Необходимо отметить, что при батальных сценах грамотно были использованы возможностей игры со светом.

Подобная подача сценографического решения оформления спектакля и режиссерского видения спектакля создала удивительную атмосферу взаимопроникновения сценического действа и зрительского восприятия, тем самым позволив по-новому взглянуть на историю.

Спектакль «Султан Бейбарс» получил высокую оценку зрителя, СМИ и ведущих критиков Казахстана, став истинной легендой о великом человеке.

Драма «Последнее причастие» О. Бокея, поставленная совместно с режиссером-постановщиком, заслуженным деятелем РК Нурганатом Жақыпбай на сцене ГАРДТа была посвященна 15-летию столицы, премьера которой состоялась в 2013 году.

Для художника –постановщика К. М. Максутова был ценным опыт работы с приглашенными зарубежными режиссерами.

Режиссер-постановщик Л. Чигин из г. Нижний Новгород (Россия). Дата премьеры триллера «Панночка» Н. Садур была выбрана символично - 11 числа 11 месяца 2011 года.

«Панночка» – это печальная и мудрая история о добре и зле, о смерти и жизни, но главным образом – о Любви… «мистической» и «колдовской». Любовь главная фабула спектакля, любовь, как гибель, и любовь, как спасение.

Спектакль «Панночка» является Лауреатом XIV Международного фестиваля русских драматических театров стран СНГ и Балтии

«Встречи в России» в городе Санкт-Петербурге в 2012 году, и до сих пор ставится на сцене ГАРДТ.

Неповторимый стиль художника – постановщика, связанный с особенностями его пространственного мышления, его видения мира художника создают атмосферу всего спектакля, усиливает его психологическое воздействие на зрителя. Тем самым история становления любого театра неразрывно связана с работой отдельного художника Исследуя творчество Каната Муратовича Максутова, можно смело утверждать, что он ставит постановки, используя современный язык. Чтобы акцентировать динамику спектакля К. Максутов использует самые современные технические возможности. При кажущейся простоте решения, зритель видит все происходящее на сцене и у него не возникает никаких вопросов и непонимания.

На сегодняшний день репертуар театров Казахстана очень разнообразен. Это вызвано многими факторами. Один из них – отсутствие цензуры, идеологического давления. Происходящие общественные, социальные изменения также позитивно повлияли на формирование репертуарного содержания.

Другой фактор заключается в том, что происходит «подпитка» новыми кадрами, в театры приходят новые молодые художники, которые идут в ногу со временем, что, безусловно, влияет на разнообразие спектаклей и жанровых предпочтений.

В современной сценографии особенностью композиционного решения в оформлении спектакля становится подвижность, динамичность, активная ритмика в театральных приемах, что не характерно для постсоветского периода.

Современная сценография Казахстана не стоит на месте, она, особенно сейчас, находится в постоянном развитии. Художники театра, создавая новые сценические приемы выражения в спектаклях, соответствующие современным задачам сценографии Казахстана, приобретают новый масштаб и звучание, потому что спектакли становятся яркие по форме выражения и исполнению, запоминающихся по смысловому содержанию.

Литература:

1. Буклет «ГАРДТ им. М. Горького 100 лет» Министерство культуры, информации и общественного согласия Республики Казахстан. ЗАО «Акмолинская полиграфия», 2000.

2. Интервью с научно-практической конференции посвященной «Дню театра». КазНУИ, 01. 04. 2014. Астана.

3. Кабдиева С.Д. Казахский театр накануне перемен. Сб. статей: Современное искусство Казахстана: проблемы и поиски. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 18-23 с.

4. Каржаубаева С. К. Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана. Теория и история искусства. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. 272 с.

1. Омарова Ж. Н. Современная сценография Казахстана (1993-2015). Диссертация на соискание ученой степени магистра искусствоведческих наук. 120 с.

2. Сулеева К. Д. Становление и основные этапы развития сценографии Казахстана (1920 - 1970-е гг.): особенности и проблемы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения 159 с.

3. Шарипова Д.С. «Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости». Алматы, 2009.

Самарқанова Ф. С.

КӨРКЕМДІК КЕСТЕ ӨНЕРІН ДАМЫТУ

Ұлы дала көшпенділерінің тарихымен тығыз байланысты. Көшпенділер өздерінің салт- дәстүрі, өнері, ғажайып өркениетін мұраға қалдырып кеткен. Осы ата- бабаларымыздың өткен тарихы, олар жасап кеткен дүниелер күні бүгінге дейін маңызын жоймай, мұрагер біздің қызығушылығымызды тудырып отыр.

Қазақстандағы көркемдік білім берудің дамуы мен қалыптасуын сөз еткенде, біздің өткен тарихымызға көз салмай кете алмаймыз. Өнер халықпен бірге жасап, бірге өмір сүреді.

Еуропада кестемен айналысу ақсүйектің, мәдениеттіліктің белгісі ретінде қабылданған. Үй тұрмысындағы қажетті бұйымдар: дастархан, терезе пердесі, қол орамалдар, жастық тыстары, түрлі көлемдегі үлкенді - кішілі стол жапқыштар барлығы кестеленген. Қазақ әйелдері де ертеден бүгінге дейін мүмкіндігінше пайдаланатын заттарын кестемен сәндеуге тырысады. Жиі қолданатын кесте түрлері – «баспа кесте», «қабырға кесте», «біз кесте», «тығыз кесте», «маржандау», «түкті кесте» және т. б. Бұл – қазақ қыздарына аналарының бала кезінен үйрететін ыждақаттылық пен төзімді талап ететін қолөнер түрі.

Халық арасында көп айтылатын «Қойшының қызы қой келгенде кесте тігеді» деген мақалдар содан қалған. «Кестелі орамал» деген ән де бар. Кесте керемет өнер болғаны соншалық, қазақтар бір кездері

алтын жіптермен кесте тіккен. Іс үстінде ісмерлігін шыңдайды. Кесте тігуге көбінесе аналарымыз қалың материалды таңдаған. Балбархыт, күліш, шұға, мәуіті, ағызу, бурлат, қалың жібек, кездемелер әртүрлі мәнерленген терілер, жұқа киіздер таңдалған.

Қолмен кестелеу шыдамдылықты талап ететін шығармашыл іс. Онда өрнек немесе кескін қолмен (инемен, бізбен және де іс машинасымен де) әр түрлі маталарға алуан түсті жүн, жібек жіптермен, сондай-ақ моншақтармен кестеленеді. Кестені киімді, тұрмыстық заттарды кестелеу үшін және сәндік панно ретінде қолданады. Шығармашылық көркемдік ерекшелігі, пішіні мен ою-өрнектің үйлесуі.

Қазіргі кезде қандай ауыл, қала болмасын халық шеберлері көптеп саналады. Олардың жұмысының бір бөлігі ұрпақты халықтың көркемдік дәстүріне үйрету болып табылады.

Кесте – халқымыздың талантты ісмерлерінің көркем қиялдарын шеберлік құдіретімен бейнелеген ақыл-парасаттарының жауhары. Қазіргі уақытта ғылыми- техникалық даму кезеңі заманында кесте өнері ұмытылған жоқ, бұрыннанда танымал бола бастады.

Қазақстанда құрылған “Тұскиіз” (Алматыда), “Өнерпаз” (Таразда), “Өрнек” (Өскеменде) секілді фабрикалар қазақ халқының Кесте өнеріне тән стильдегі бұйымдар жасайды. Олар өмір талабына сай екшеліп, жаңа түр-мазмұнға ие болуда. Республикамызда 400-ден астам кестешілер есімі белгілі 1926 ж Парижде өткен дүниежүзілік көрмеде Р.Барлыбаева кестелі тұскиізі үшін халықаралық сыйлық алды. 1957 ж. Республикалық 1-көрмеде Қарағанды қаласынан Баймағамбетова, Зайсан аудунынан Құнақова, Семей қаласынан Абаеваның кестелері көркемдік жағынан жоғары бағаланып, бірінші сыйлыққа ие болды.

Мұражайдың экспонаттары мақпалға, мауытыға, жібекке кесте тігу техникасын жетік меңгерген беймәлім шебер әйелдердің өнерлері жөнінде сыр шерткен. Кестелердің көпшілігі сурет бойынша тігілген, ал суреттердің негізінде өсімдіктер алынған.

Бірақ қазіргі заманауи интерьерде тұскиіздің орнын басқа да бейнелеу өнерінің туындылары басып жатыр. Кесте және көркемдеп тігу ою-өрнекті әшекейлеудің ертеден келе жатқан элементтерінің басты түрі. Кестені бізбен және жай инемен әшекейлеп тігу барлық халықтарға да ортақ өнер. Кесте өнері нағыз халықтық, алуан әдісті, таңдауы көп өнер. Моңғол қазақтары кесте өнерін, "біз кесте" десе, қырғыз халқы "сайма" деп айтады екен.

Моңғол жерінде жүріп қазақ халқының көркем кесте өнерінің көркемдігі мен әсемдігін көрсете білген шеберді бүгінгі қазақ жұрты

мойындап, туындыларына тамсануда. А. Байтұрсынұлының қарастырып өткен екі өнерінің бірі "тірнек өнері" болып табылатын сарқылмас сабырды қажет ететін қолөнер түрінің бүгінгі сипаты көрнек өнерімен теңестірілген келген.

Қандай ауыл, қала болмасын халық шеберлері көптеп саналады. Олардың жұмысының бір бөлігі ұрпақты халықтың көркемдік дәстүріне үйрету болып табылады. Ұлтымыздың мәдениетін сақтап, оны келер ұрпаққа жаңа көзқараспен жетілдіріп жеткізуде білім беру ісі басты құрал болып саналады.

Ел басы Назарбаевтың «Қазақстан-2030» стратегиясында алға міндет етіп қойған ішкі және сыртқы саясатының аса маңызды 30 бағытының бірі – мәдени мұра бағдарлама саясындағы халықтық мәдени құндылықтар мен дәстүрін дамыту. Осы бағытты ескере отырып, көркемдік кесте өнерін бүгінгі күнде өз кәдемізге жаратып, қолданудың қажеттілігі өте зор.

Болашақ ұрпақтың сана-сезімін, ұлттық психологиясын, оны ерте замандағы ата-бабалар салт-дәстүрімен сабақтастыра тәрбиелеу қазіргі күннің ең өзекті мәселесі екендігін өмірдің өзі көрсетіп отыр. Көркемдік тәрбие беруде бейнелеу өнерінің тағы бір негізгі атқаратын міндеті - ол әрбір жасөспірімнің бойына мәдениеттілікті қалыптастыру, табиғи қабілетін дамыту, соған қолдау жасау, болашақта суретші мамандығын меңгеріп, өмірге қажетті қандай да болмасын мамандықтың білікті иесі болып шығуына ықпал жасау.

Қазақстанда көркемдік білім мен эстетикалық тәрбие беру ісінің дамуында ауқымды іргелі зерттеу жұмыстарының жүргізілуі маңызды орын алады. Заманауи қолданбалы өнердің көпқырлы палитрасы біздің заманымызға, біздің дәуірімізге серпін береді. Сәндік қоленерге үйреткенде белгілі шеберлердің туындыларына талдау жасап, мүмкіндігі болса еңбектерін көрсетіп, мұражайларды аралатып немесе шеберлердің жеке көрмелеріне барып, студенттердің қызығушылығы мен ой-өрісін ояту кажет деп санаймын.

Ойымды нақтылай келе, оқу орнындағы алындағы басты міндет – жасөспірімді халқымыздың ұлттық игіліктері мен адамзат мәдени мұралардың сабақтастығын сақтай отырып жас жеткіншектің бойында ұлттық мәдениеттің қалыптасуына жан – жақты мүмкіндік жасау.

Әдебиеттер:

1. Қожахметова К.Ж. Казахская этнопедагогика: методология, теория, практика. –Алматы: Ғылым, 1998. -317 с.

2. Қазақстан Республикасының «Білім туралы» заңы //Егемен Қазақстан, 1999. - 7 маусым

3. Ералин Қ., Айменов Ж. Қазақстан бейнелеу өнері арқылы эстетикалық тәрбие беру (Оқу-әдістемелік құрал) -Түркістан: Қ.А.Ясауи атындағы ХҚТУ, 2009, -93 б.

4. Аманжолов С.Ә. Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі. –Астана: ЕҰУ, 2010. -320 б.

5. «Энциклопедия» Алматы кітап 2003 М.Ш.Өмірбекова

6. «Хабаршы» журналы №1 (6) Алматы,и 2005

7. Әбдіғапбарова Ұ.М. Оқушыларды тәрбиелеуде қазақ ұлттық ою-өрнек өнерін пайдалануға студенттерді даярлау. Канд. дисс. – Алматы. — 1998.

Юсупова А.К.

ВЫСТАВКИ ЗАРУБЕЖНЫХ ХУДОЖНИКОВ В АСТАНЕ

Выставочная жизнь столицы Казахстана стала заметно более насыщенной в последние два-три года. Интересно, что этот процесс качественно оживляют не только выставки отечественных художников, но и очень разнообразные международные мероприятия. Все чаще жители и гости столицы имеют возможность увидеть творчество художников ближнего и дальнего зарубежья. Частные галереи и государственные организации предоставляют искусство наших современников из разных стран мира.

Цель данной статьи – обозначить наиболее значительные события, которые состоялись в Астане за 2014- 2015 г.

Одной из самых заметных была выставка британского скульптора Цадока Бен Давида в Национальном музее Республики Казахстан, которая состоялась в сентябре 2014 года. Скульптор представил две инсталляции из нержавеющей стали, алюминия и песка, а также световую инсталляцию, которая, собственно, и дала название всей выставке - «Обратная сторона полуночи».

Масштабная экспозиция – она заняла 3 этажа музея, удивляла не столько размахом, сколько чистотой воплощения концепций автора, а также необычным для нашего зрителя способом исполнения. Две инсталляции – «Blackfield» (Черное поле) и «Blackflowers» (Черные цветы) – это вырезанные из нержавеющей стали и алюминия цветы, помещенные в засыпанное песком «поле».

Третья инсталляция «The Other Side of Midnight» («Другая сторона полуночи») представляет собой специально смонтированную «Черную комнату»». Круг диаметром 3 метра, состоящий из 2000 бабочек и различных диковинных насекомых, раскрашенных в яркие флуорес-

центные цвета, погружен в темное пространство комнаты, а специальная ультрафиолетовая подсветка словно «оживляет» волшебный круг. Отношения человека и природы – основная тема, разрабатываемая Цадоком Бен Давидом.

В том же 2014 г. состоялась выставка Альтона Мишино «Между небом и землёй, светом и тенью» (Франция) в галерее искусств «Хас Санат». Альтон Мишино – именитый автор, который провел более 30 выставок, география которых охватывает множество городов, от Парижа до Нью-Йорка. Самыми важными из них художник считает совместную выставку с Пьером Сулажем «L'art chez soi» в 2005 г., а также выставку, организованную и проведенную в рамках года культуры Франции в знаменитом Запретном Городе (Китай).

Альтон Мишино – необыкновенно утонченный и чувственный автор, особенно близок Мишино оказался «травяной стиль», или цаошу, который в основе представляет собой рукописный курсив. Иероглиф «цао» имеет два значения – «быстрый, небрежный» и «трава» - отсюда происходит название стиля. Стиль написания в цаошу – без отрыва кисти, когда иероглифы перетекают один в другой, главным считается создание «прекрасного» вида надписи, поэтому детали просто опускаются или изменяются, надпись зачастую было трудно прочесть даже хорошо образованному человеку.

Если Цадок Бен Давид и Альтон Мишино получили профессиональное образование в самых лучших учебных заведениях Великобритании и Израиля, Франции, то другой автор, чья выставка прошла в северной столице Казахстана - Луиджи Раваньян – самородок. Он не получил специального образования, хотя посещал классы живописи в очень серьезных учебных заведениях в Падуе и Академии изящных искусств в Болонье, где бывший бизнесмен и начал профессиональную карьеру художника. Сфера его интересов сегодня – живопись, фотография, поэзия, литература. Луиджи провел несколько персональных выставок в Кельне (Германия), Падуе и Венеции (Италия).

Луиджи редко берется за панорамное изображение, характерное для классических венецианских ведут. Его пристрастие – фрагменты, передающие начальный, самый первый момент эмоционального восприятия. Основные свойства живописи Луиджи Раваньяна – яркость, легкость, свобода и спонтанность, которые отражают его искренний, непредвзятый взгляд на окружающую жизнь, которая имеет свою, отдельную и долгую историю.

Декабрьская экспозиция 2015 г. в галерее искусств Хас Санат представила новые работы испанского художника Расима Михаэли. Творчество Расима уже знакомо жителям и северной, и юной столиц

Казахстана. В этот раз Расим Михаэли решил одновременно провести выставки в Алматы и Астане, выставив в Алматы арт-объекты и живопись, и живопись в Астане. Расим Михаэли родился в Азербайджане, недолгое время прожил в Казахстане, но уехал и формировался как художник больше уже в Испании. Более 12 лет Расим живет в Тосса дель Мар, небольшом, но очень живописном испанском прибрежном городе. Не случайно, основные темы его творчества – море, цветы, женские образы.

Вера Смайли (творческий псевдоним Бутео) связана с Казахстаном в большей степени, чем Расим Михаэли. Талантливая художница-керамистка родилась и выросла в Казахстане, формировалась как художник, который очень ясно осознает собственное призвание. С раннего возраста занимаясь творчеством, попробовав силы в живописи, графике, батике, дизайне, Вера считает, что именно керамика дает ей ощущение самого полного проявления себя в искусстве. Потребность в творчестве заложена где-то в глубинах человеческого духа. Когда человек слышит, открывает в себе эту потребность, откликается на нее, наверное, тогда он наиболее счастлив. Эта потребность дает силы развиваться, искать, воплотить свои идеи. Работы Веры Смайли в керамике близки скульптуре, любая тема – Надежда, Материнство, Радость, Ревность, Полет – выражается через главный объект ее творчества - женское тело, что дает повод и возможность и для пластического эксперимента и для эмоционального выражения.

Еще одна замечательная выставка состоялась летом 2015 г. Творчество Рональда Кляйера, художника, родившегося в Голландии, хорошо известно в Центральной Азии. Оказавшись практически случайно в Узбекистане в 1997 году, он решил там остаться и работать. С тех пор он много путешествовал по странам региона – Узбекистану, Казахстану, Кыргызстану, а тематика его произведений практически полностью связана с этими странами. Он учился в Королевской Академии искусств в г. Гааге. Сильные традиции европейской реалистической школы ощутимы в его натюрмортах, в тщательности, сделанности его работ, навеянных старинной архитектурой, традиционным бытом, колоритными типажами людей, в предпочтении небольшого формата, впрочем, который может звучать вполне монументально.

Отдельного внимания заслуживают последние циклы художника – галерея портретов людей, представляющих разные этнические типы насельников Центральной Азии и серия «Back in the USSR», где тепло и с юмором он отмечает черты, привычные для глубинки центральноазиатских поселений – старые «советские» машины, одежда людей и т.д.

Рассматриваемые в статье выставки иностранных художников – далеко не все мероприятия и события, что происходили за 2014-2015 гг. Интересные выставки происходили во Дворце Независимости, достаточно вспомнить выставку потрясающего японского художника по кимоно Итику Кубота, возродившего древнейшую технику работы с тканью, создающего пейзажи на кимоно, экспозиции трех российских музеев в Национальном музее РК и еще много других, запоминающихся и качественных.

Анализируя выставки, проекты только в области пластических искусств последних лет, мы понимаем, что по-прежнему актуальны в искусстве авторский стиль, уникальность произведения, и что мы существуем сегодня уже как часть глобального художественного поля, что мы интересуемся общими проблемами, глубоко понимаем разные контексты – моноэтнические, мультикультурные и др.

Литература:

1. http://nationalmuzei.kz

Ысқақбек С.
Ижанов Б., п.ғ.к.

ҚЫТАЙ ХАЛЫҚ СУРЕТШІСІ АМАН МҰҚАНОВ ШЫҒАРМАСЫНДАҒЫ «ҰЛЫ ДАЛА» ТАҚЫРЫБЫНЫҢ КӨРКЕМДІК БЕЙНЕЛЕНУІ

Ұлы табиғаттың көсіліп жатқан көркем көрінісі, оның төсіне тірлік жәрмеңкесін жайған қазақ ұлтының тұрмыс – салты, мал шаруашылығы сынды ерекше түс алған өндірісі. Әсіресе, азаттықтан кейінгі малшы қауымының дала табиғатындағы жаңаша тіршілік тынысы Қытайдағы көрнекті қазақ суретшісі Аманның жүрегіне көркемөнердің қасиетті құндылығын ұялатты. Дала көркі және қазақ халқының салт-санасын, әдет - ғұрпын, күнделікті тіршілігі тақырыбындағы көріністер мен адам образдарын майлы бояулы кескінін жазуға аса майталман Аман Мұқанов тау-тас суретін, дала әлпетін қазақ халқының дарқан табиғатын тану жағындағы өзгеше құндылытарын айшықтайды. Сан алуан бояулар үндестігі арқылы қазақ халқының сайын дала, асқар тауларының ғажайып көркемдігімен көрерменге рухани сұлулық бағыштайды. Оның «Жайлау», «Атамекен» атты композицялары гүлге бөленген, көктем лебі аңқыған, шөбі шүйгін, суы бал қазақ даласының көктемі мен жазғы келбетін әйгілесе, «Сары күз», «Қансонар» тақырыбындағы шығармалары күз

ырысын, қыс кіршіксіздігін танытып, автордың әсем табиғатқа ынтықтығы мен қазақы салтқа деген ізгілігін аңғартады.

2002 жылы қараша айында «Аман Мұқанов суреттер жинағы»Қытай мемлекетінің баспасынан шығу қарсаңында сол кездегі ел ағасы, Шинжяң өлкесі саяси кеңестің төрағасы Жәнабіл Смағұлұлы былай деп алғы сөз жазады. «Аман Әбзалбекұлы Мұқановпен танысқаныма 20 жылдан асты. Аман еліміздің батыс солтүстігіндегі дүниеге әйгілі жер жаннаты аталған Күнес сахарасында дүниеге келіп сонда өмір есігін ашады. Туған жерінің тірлік атаулыны баурап ынталандырған әсем табиғаты қыршын жасты әсем өнердің осы бір биігіне жетелегені анық. Табиғаттың тамылжыған сұлу құшағында көз ашқан Аман қаршадайынан–ақ сол сұлулықты қағаз бетіне түсіруге ынтықты, ақыры сол арманына жетті.» [1, 2]

Шинжяңдағы бірінші ұрпақ қазақ ұлтының майлы бояу суретшісі Аман Мұқанов 50 жылдан бері ғажайып көркемдік туындыларын дүниеге әкелді. Ежелден көшпенділер мәдениеті негізінде ғылыми және әсемөнер мен көркем туындыларын жазып, жартас суреттері, кестешілік, мүсіншілік, өлең және музыкамен әсерлеп, қыл қаламмен де бейнелеп шықты.

Мұқановтың «Алтын күз» шығармасы, дала табиғатының күз айында түрленіп, ерекше бір күйге енетін құбылысы бейнеленген. Күз айындағы жайма шуақ уақыттың өміріне өзінше бір жылылық әкеліп, алтындай жарқырайтын кезі болады. Осы бір сәтке суретшінің ерекше назары ауып, мұндай көріністі аңғармауы мүмкін емес.«Алтын күз» ашық жылы түстермен қатар, композицяда терең суық түстің қолданыста болуы жылы түстердің ерекше қасиетін айқындай түседі. Бұл, кескіндемелік шығармаға өзіндік шешім беріп, көркемдік құндылығын асырады. «Алтын күз» композицясының кезеңдік шешімдерінде негізгі кескіндемелік құндылықтар өте шебер қолданыс тапқан. Композицияның перспективалық тереңдігі де жеңіл байқалады. Тереңдікті айқындау тәсілінде суық түстер де, жеңіл де ашық жазылғандықтан жылы түстермен бір тұтас үндестік шешімін тапқан. Жалпы осындай көркемдік құбылыс, кескіндемелік шешім Мұқанов шығармаларына тән ерекшелік екені айқындалады.

Екінші бір көңіл бөлетін жағдай композициялық орнықтылық пен тұтастықты шешу тәсілі. Композициялық кескіндемеге тепе-теңдік пен статикалық заңдылық қалпы жақсы шешімін тапқан. Шығармадан қазақ халқының психологиялық бітім болмысына тән, көңілдің тоқтығы, тұрмыс тіршіліктің алаңсыз бір жайма шуақ қасиетін аңғару қиын емес.

Аман Мұқанов шығармаларында айрықша ерекшелік бар, түстердің молдылығы, жүйелігі, жандылығы, сезімтал, суретшінің қаламының астында, біз сахараны көріп алуымызға, көк аспанды көруімізге, киіз үйді көреміз, тіршіліктегі жалындаған жан- жануар-ларды, түстердің сондай мол, өте нәзік екендігін тамашалаймыз. [4].

Мұқанов «Ата мекенге оралу » картинасында үлкен тарихи кезеңге байланысты уақиғаны суреттеген. Бұнда Найман тайпасының бір тармағы болған Қызай елінің Іле өңіріне қоныс аударуы туралы тарихи уақиғаға құрылған. Бұл композицияның алдыңғы бөлігінде 1882 жылдары Қызай елін Күнес Бестөбе деп аталатын өңірге бастап келген ел ағалары мен қас батырлардың бейнесі, орта бөлігінде қоралы көштер, соңғы бөлігінде Күнестегі тау сілемдері суреттелген [5]. Мұқановтың осы мекенді ерекше бейнелеуінде көптеген сырдың бар екені анық.

Мұқанов бұл шығармасының алдыңғы кезеңінде ел бастаған Байеке,Сасан, Бұқаш сынды болыстарды, Қара айт, Сары айт, Шолуты, Шіде қатарлы елін, жерін жаудан қорғаған қас батырлардың образдарын сомдайды. Белгілі зерттеуші Еркебай Қабылжанұлының «Қызай елі тарихына қатысты деректер» деген кітабінің [6,130-131] 1882 жылдан бастап, Қызай елі Іленің кең алқабына ілгері – кейінді, көшіп келіп қоныстана бастайды. Қызайлар үш бағытпен Ілеге ауып келеді. Бірінші бағыттағылар Бұқаш болыстың бастауындағы Тайырберді рулары, олар Бұраталаны басып, Сайрам бойымен Талқыны асып Ілеге келеді. Ал екінші бағыттағылар Бегімбет, Дербіс рулары көш басшы Сасанның бастауында 600 дей отбасы Тақия Жыңнан асып, Нылқының Көрсайы мен Ұты, Төте, Күнес жағасы , Жар өткелге келіп бір мезгіл отырып, Талдыға келеді. Үшінші бағыттағылар Байеке болыс бастаған Жолболды, Торғайлар Үрімжі, Манасқа дейін өрлеп көшіп Іленің жоғарғы аңғарынан асып түсетін жол іздеп Сатылыдан (Қызай асуы деп те аталады) өтіп Күнестің жоғарғы аңғарын бір мезгіл мекен еткен.

Жалпы Мұқановтың шығарма жазу әдісінде өзіндік қалыптасқан жазу тәсілі, майлы бояу кескіндемесіндегі шеберлігі шыңдалған суретші екенін танимыз. «Туған жер жайлауы» (2002 жыл), Мұқанов шығамасында өзі туған өлкені, яғни «Күнес Нарат» жайлауын басты тақырып етіп алған. Картинаның алдыңғы кезеңінде Жаз жайлаудағы жусан исі аңқыған, сайын даладағы масатыдай құлпырған гүл – шөптерді жазу арқылы, жайлаудың әсем де, көріктілігін сұлу бояулармен бейнелеп көркемдігіне өзіңді еріксіз дала құшағына баурап әкетеді. Мұндай шеберлік Мұқанов композицядағы өте лирикалық сезімталдықтың құбылысын құлпырта білген. Ал орта

бөлігінде «Нараттың » адыр – белдері, және ондағы көш жолдары, ауыл тұрмысы шығармаға жан бітіріп, жайлау тіршілігін көз алдыңа елестетеді..

«Көкпар» (1979 жыл), Мұқановтың алғашқы шығармаларының бірі. Мұқановтың қаламын ұштап, шығармашылық сапарға жол бастаған, суретші талантын паш еткен, жалпақ Қытайға танытқан осы «Көкпар» еді. 1978 жылы Қытайда зор мәдениет төңкерісі аяқталып, «реформа жасау, есік ашу, халықты дөңгелек дәулетті өреге жетізу, мәдениетті, осы заманның талабына сай ел етіп құрып шығу» сынды саяси ауқымды жұмыстар жүргізіліп жатқан кезеңде жазылған мол рухани шабыт силайтын, өміршеңдігі күшті шығарма. Халық бұл шығарманы бірден ұнатып, суретші шеберлігіне таңдай қаққан еді.

Жалпы Мұқанов шығармасының құндылығы негізінде талай жас суретшіге көркемдік өнердің есігін ашып, ұлы даланың ғажайып табиғатын тамашалауға мүмкіндігі жетерлік. Біздің зерттеуіміздегі басты нәтиже Мұқановтың шығармашылық шеберлігіндегі көркемдік құбылыстардың құндылығын сараптап, үлкен тұлғалы кәсіби суретші екендігін Қазақстандағы қазақ халқына таныту.

Әдебиеттер

1. Аманның майлы бояулы суреттер жинағы, Шинжяң халық баспасы,2012ж.
2. Балауса шөп және ақша қар жыры, Хан Зы Иұң, Шинжяң гәзеті, 2012ж.
3. Аманның майлы бояулы суреттер жинағы, Шинжяң халық баспасы,2012ж.
4. Балауса шөп және ақша қар жыры, Хан Зы Иұң, Шинжяң гәзеті, 2012ж.
5. Дәнішпан қызай ана, Тоқтар Әлбатырұлы, Шинжяң жастар – өрендр баспасы, 2012ж.
6. Қызай елі тарихына қатысты деректер,Еркебай Қабылжанұлы, Іле халық баспасы, 2006 ж.

Сырбаева А.А.

ВИДЫ ДЕКОРАТИВНОЙ ОТДЕЛКИ ИЗДЕЛИЙ

Даже самый неприхотливый внешне наряд можно изменить до неповторимого и изысканного. Для этого нужно немного знаний о декоративной отделке, умение выполнять различный декор одежды и

доля фантазии. Используя хотя бы один из видов декоративной отделки, можно создать неповторимый и запоминающийся образ.

В практике создания композиции костюма широко применяются различные отделки, которые не только украшают изделие, но и усиливают и обогащают саму композицию. Для каждого этапа моды характерны свои, присущие только ему виды отделок и способы их применения.

Материалы для отделок могут быть самыми разнообразными. Все многообразие можно разделить на несколько групп (виды):

- *Отделка, получаемая в результате выполнения вытачных рельефных швов, складок, буфов, драпировок, сборок, плиссе, гофре, отделочные строчки.*

Отделки этой группы имеют широкое распространение и применяются в разных видах одежды. В процессе создания проекта модели им уделяют большое внимание, так как они могут явиться средством создания формы, членения формы на части, связи формы. Они неразрывно связаны с конструкцией изделия и в значительной степени определяют расход материала на изделие.

Драпировки, буфы, сборки неразрывно связаны с мягкой формой изделия или его части, причем драпировки, буфы могут явиться центром композиции изделия. Наиболее выразительны отделки этой группы на гладкокрашеных тканях, причем для драпировок, буф, сборок ткани должны быть пластичные, но не вялые; для рельефов, складок, вытачных рельефных швов ткани могут быть разной толщины, но достаточно плотные.

Рельефные швы – это швы, сделанные на поверхности неразрезанного материала, а также соединительные швы, имеющие декоративное значение. Рельефные швы могут быть выполнены с вытачками и без них, на лицевой стороне детали и длина изнаночной, заутюженными на ребро или приутюженными.

Буфы – это пышные складки, сборки на рукавах, юбках, объемный вид отделки деталей одежды, выполненный с помощью строчек, закрепляющих драпировки (сборки) ткани. Могут быть расположены на различных участках деталей женских блузок, платьев, белья и т.д. Буфы нередко располагают на местах вытачек от плечевого среза или горловины до линии груди, по линии талии, по окату рукава и т.д. Изящные буфы получаются из газа, батиста, кружев к сложным женским прическам XVIII в.

Плиссе - это мелкие не застроченные приглаженные складки на ткани, могут быть фигурными. Плиссе было известно еще в Древнем Египте. Применяется для отделок, юбок и т.п.

Гофре – это устойчивые параллельные складки на тканях и деталях одежды. Гофре длительное время сохраняет форму, выдерживает многократные стирки, не изменяя своей формы.

Отделка деталями, выполненные из ткани изделия или отделочной ткани: оборки, рюши, воланы, канты, бейки, рулики, банты, окантовочные швы, хлястики.

Волан и оборки – декоративные детали для отделки платья, блузки или какого-либо другого изделия; полоска материала, собранная с одной стороны в сборку или складку и соединенная собранным краем с изделием. Выкраивается под углом (чаще 45°) к нитям основы или в поперечном направлении ткани, ширина и длина оборки определяется фасоном.

Бант - вид узла со свободно выпущенными петлями; элемент декора съемной или постоянной отделки изделия, прически). Делают из нарядной ткани или ленты, подобранной в тон одежде или контрастного цвета. Прикрепляется или завязывается у горловины платья или талии.

Кант – это узкий цветной шнурок, оторочка из кожи, сложенная вдвое узкая полоска ткани другого цвета, расположенная в рельефах или швах одежды, например, на форменной военной одежде; так же это полоска, которая окаймляет в виде рамки рисунок или какую-либо деталь.

Отделки этой группы могут применяться в изделиях взрослого и детского ассортимента из гладкокрашеных тканей и тканей с печатным рисунком. Механизация процесса изготовления беек и окантовочных швов сделали его нетрудоемким, доступным при массовом изготовлении одежды.

Бейки и окантовочные швы широко применяют при изготовлении детской одежды, одежды для отдыха, они придают изделиям декоративность, разнообразие, свежесть.

Отделка специальными отделочными материалами: кружево, тесьма, шнур, сутаж, бахрома.

Тесьма - полоска ткани для каймы. В 19 в. большой популярностью пользовалась тесьма, которой отделывали декольте и юбки. Часто делается с различными орнаментами.

Тесёмка – это узкое плетеное или вязаное плоское изделие из хлопчатобумажной, штапельной, вискозной пряжи и текстурированных нитей; используется для отделки, окантовки деталей одежды, а также для завязывания, скрепления чего – либо.

Шнур - вязаные, плетеные или витые изделия из крученых нитей. Вырабатываются из хлопчатобумажной пряжи, вискозных или

ацетатных нитей, капрона и др. Используются для отделки одежды, головных уборов, для завязывания или закрепления деталей, а также для технических целей.

Бахрома - гладкая тесьма с висящими с одной стороны нитями, служит украшением к занавесям, одежде, мебели и пр. Это тесьма, плетеная или вязаная, с кистями или прядками из нитей, расположенными с одной стороны изделия в определенном порядке.

Отделка фурнитурой: пуговицы, застежки, крючки, пряжки, декоративные кнопки, блочки.

Фурнитура является элементом застежки и выполняет важную утилитарную роль, от нее зависит удобство пользования одеждой. Наряду с этим, фурнитура выполняет и декоративную роль, особенно это относится к повседневной одежде, одежде для спорта и отдыха. В этой группе наиболее распространенным видом отделки являются пуговицы, которые могут быть выполнены из разных материалов, разной формы и цвета.

Материал пуговиц, их форма и цвет должны соответствовать назначению изделия, форме и линиям его членения, цвету и виду материала.

Пряжки. Разнообразной формы пряжки чаще всего применяются на различной ширины поясах, а также на патах и хлястиках. Иногда они выполняют роль застежки или применяются для стягивания низа рукавов, иногда имеют декоративное значение.

Крючки. Декоративные крючки – пластмассовые и металлические – применяют в качестве отделки.

Простые крючки и кнопки различной величины в основном используют в потайных застежках.

Молнии. Тесьма-молния выполняет роль застежки. Иногда она одновременно является и отделкой. Применяют молнии в основном в спортивной, производственной и детской одежде по линиям застежки карманов (прорезных, накладных), лифа, рукавов, брюк, юбок, комбинезонов, капюшонов.

Молния, используемая в виде отделки, может быть металлической или из пластмассы. Цвет ее контрастирует либо гармонирует с основным цветом изделия. Замок молнии может дополняться брелоком, монограммой или другим аналогичным украшением.

Пуговицы. Считается, что пуговицы попали в Европу из Турции примерно 900 лет назад. Эта маленькая вещица изменила покрой мужского костюма: верхнюю одежду теперь не надо было надевать через голову, - она стала распашной и в ней удобно было ездить верхом.

Отделка вышивкой, аппликацией, эмблемами.

В этой группе отделки наиболее декоративны. Вышивка может быть ручная и машинная, выполненная нитками, стеклярусом, бисером, блестками-пайетками. Она может применяться в изделиях разного назначения, являясь с давних времен отделкой одежды разных народов. Вышивка вносит в одежду элемент народности, придает ей нарядность, торжественность и даже строгость. Вышивка может быть центром композиции изделия. Вид вышивки определяется назначением изделия. В настоящее время в массовом производстве одежды в основном применяется машинная вышивка. Вышивка бисером, стеклярусом, блестками-пайетками применяется ограниченно и только в нарядной одежде.

Вышивка - вид декоративно-прикладного искусства, в котором узор и изображение выполняются посредством вышивания на тканях, коже, войлоке и др. материалах шелковыми, шерстяными, льняными, хлопчатобумажными и металлическими нитками, а также бисером, жемчугом, драгоценными камнями, монетами и т.д.

Отделка печатным рисунком

Отделка деталей печатным рисунком с переводом его парафазным методом может успешно применяться при изготовлении изделий из светлых синтетических тканей, особенно из тканей, содержащих ацетатные волокна, где вследствие большой осыпаемости срезов и повышенной раздвигаемости нитей затрудняется применение отделок других видов.

Отделка другими материалами: мех, кожа, трикотаж, замша, бархат, кружевное полотно.

Замша — мягкая бархатистая кожа, выработанная методом жирового и формальдегидно-жирового дубления из шкур любых не очень крупных животных.

Мех натуральный и искусственный. Мех широко используется как отделка в верхней одежде весенне-осеннего и особенно зимнего сезонов. Применение меха в одежде также подвержено моде.

Кружево или кружевное полотно – это ажурная ткань, сделанная из тонких нитей, связанных в определенный рисунок. Применяется при изготовлении платьев, блузок, а также для отделки одежды, в частности, манжет рукавов, воротников, а также женского белья. Кружева бывают ручной и машинной вязки.

Трикотаж получают из одной или многих нитей на трикотажной машине образованием петель и их взаимным переплетением. В отличие от других текстильных изделий, трикотаж обладает растяжимостью по всем направлениям из-за возможности материала изменять

форму и размеры. Рыхлая петельная структура придаёт трикотажу мягкость и несминаемость. Трикотаж используется для изготовления предметов одежды, а также в производстве искусственного кружев, мехов, технических и медицинских изделий и т.п.

Таким образом, одновременное применение разнохарактерных видов отделки требует глубокого изучения возможности соединения их в одной модели, а также большого умения, вкуса и чутья. В каждом отдельном случае, прежде чем прийти к окончательному решению, следует тщательно подобрать, согласовать отделки с тканью, сопоставив их одну с другой.

Литература:

1. Ван Арсдейл Шрейдер Валери. Декоративная отделка одежды: Практическое руководство. – М.: Ниола-пресс, 2008. - 128 с.
2. Головнина М.В., Михайлец В.М., Ямпольская А.Н. Современная отделка одежды. - Киев: Техніка, 1977. - 152 с.
3. Миргородская Е.А. Секреты шитья. Сложные операции. – Москва: Мир книги, 2005. - 320.

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Айжанова Г.К.

ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В настоящее время активно формируется новая дисциплинарная область, в проблемном поле которой пересекаются исследовательские возможности кросс-культурной психологии, психологии личности, прикладной и теоретической культурологии. Действительно, в течение последнего десятилетия в культурологии стали более часто использовать психологические характеристики культуры для объяснения межнациональных культурных различий, влияющих на социокультурные процессы.

Охарактеризуем концептуальные возможности кросс-культурных исследований, получивших широкое развитие и выделившиеся в самостоятельную исследовательскую стратегию на пороге нового тысячелетия. Наиболее продуктивным, на наш взгляд, являются *etic*- и *emic*-подход М. Сегалла, парадигма «ценностных ориентаций трудовой деятельности» Г. Хофстеде; концептуальная схема «индивидуализм-коллективизм» Г. Триандиса [1].

Американские ученые М. Сегалл и соавторы [2] предложили *emic*- и *etic*- подходы при проведении кросс-культурных исследований. *Etic*-подход нацелен на поиск универсалий и общих психологических законов вне зависимости от культурной среды. *Emic*-подход направлен на изучение психологических характеристик поведения в условиях каждой национальной культуры. Достижение более валидных *etic*-обобщений происходит путем проведения параллельных *emic*-исследований внутри национальных культур и сопоставления полученных результатов. В случае конвергенции результатов исследований можно формулировать *etic*-закономерности для рассматриваемых культур.

Своей популярностью кросс-культурные исследования во многом обязаны Г. Хофстеде, который выделил параметры, характеризующие национальную культуру, проведя крупномасштабные исследования в транснациональной корпорации «IBM» и ее филиалах в 40 странах, а в конце 80-х — в 50 странах. Исследуя проблему влияния ценностных ориентаций служащих, исследовательская группа Г. Хофстеде проанализировала 117 тыс. протоколов, представляющих широкий

круг специальностей и отражающих демографические особенности респондентов [3].

Дистанция по отношению к власти, считает Г. Хофстеде, определяет степень готовности допустить различия, связанные с властью и правами. Исходя из этого подхода для каждой страны рассчитывался индекс дистанции по отношению к власти *(power distance index),* варьирующийся от 0 (для стран с малой дистанцией) до 100 (для стран с большой дистанцией). В странах с малой дистанцией по отношению к власти люди не очень боятся своего «босса», а те, в свою очередь, не всегда авторитарны и покровительственны. В этом случае имеет место явное предпочтение консультативному стилю принятия решений, где руководитель обычно консультируется со своими подчиненными прежде, чем принять решение. В странах, где дистанция по отношению к власти приближается к максимальному значению, люди избегают несогласия со своим «боссом», которые авторитарны и покровительственны.

Избегание неопределенности — конструкт, показывающий степень готовности населения допустить неопределенность в различных сферах общественной жизни. Значение индекса избегания неопределенности обусловливает выбор стратегии участия работников в переменах. Чем выше этот индекс, тем больше шансов, что предпочтение будет отдано демократической стратегии организационных изменений и активному вовлечению работников в организационные перемены.

Позднее канадским ученым М. Бондом, проводящим исследования на Дальнем Востоке, был выделен пятый конструкт: *долгосрочная и краткосрочная ориентация в жизни.* Этот ученый изучал «восточный», китайский тип мышления, работая с ценностными ориентациями студентов из 21 страны. В итоге он получил результаты, подтверждающие исследования Г. Хофстеде.

Увлеченный идеями Г. Хофстеде, для греческого социального психолога Г. Триандиса стало интересным углубленное изучение проблемы кросс-культурных исследований в аспекте индивидуализма-коллективизма как наиболее значимого для социально-гуманитарных наук [4]. В его понимании индивидуализм часто ассоциируется с соперничеством, уверенностью в своих силах, эмоциональной дистанцией, отчужденностью от членов группы.

Г. Триандисом было исследовано основное различие между индивидуалистической и коллективистской культурами в отношении личности к группе. Он отмечал, что коллективист обычно принадлежит к одной-двум группам и имеет глубокую внутреннюю

взаимосвязь с ними. Индивидуалист включен в очень большое количество групп, но их взаимоотношения носят поверхностный характер и поддерживаются лишь до тех пор, пока это «оправдывается». Как только индивидуалист находит более «выгодную» группу, он оставляет прежнюю.

В своих последних работах Г. Триандис вводит новое понятие — понятие «культурного синдрома» (*cultural syndrome)* как общепринятой системы убеждений, установок, Я-определений *(self-definitions),* норм, ролей и ценностей, объединенных определенной темой, и выделяет три его вида.

Краткий обзор концептуальных моделей кросс-культурных исследований интересен своим практическим подходом и предлагаемыми их авторами рекомендациями по учету межкультурных различий. Думается, дальнейшее изучение и применение новейших кросс-культурных методик будет весьма продуктивным для культурной психологии. Среди них наиболее популярны в настоящее время парадигма «основных ценностных ориентаций человека» С. Шварца, концепция стереотипов гендерных черт характера Д. Бест и Дж. Уильямса, «семь современных дилемм» Ф. Тромпенаарса и Ч. Хампден-Тернера, культурные дефиниции «Я-концепции» Г. Маркуса и С. Китаямы. Внедрение этих методик в исследовательский арсенал казахстанских ученых, несомненно, будет эффективным с точки зрения формирования теоретических и методологических оснований кросс-культурных исследований в контексте культурной психологии.

Литература:

1. Van de Vijer F. Towards an integrated analisis of bias in cross-cultural assessment//European Journal of Psychological Assessment. 1997. № 13 - P. 29-37

2. Segall M. An introduction cross-cultural psychology. Boston, 1999.

3. Hofstede G. Organization and cultural Software of the mind. N.Y.1991.

4. Triandis H. The psychological measurement cultural syndromis// American Psychologist. 1996. № 56.

Баураева Г.А.

БАТЫС ПЕН ШЫҒЫС СҰХБАТЫ АЯСЫНДАҒЫ ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНІҢ ЕРЕКШЕЛІГІ

Әрбір мемлекеттің тарихи жолы және қазіргі даму сатысының ерекшеліктері оның экономикалық, саяси үрдісі мен ғана анықталмайды, сондай –ақ рухани мәдени, материалдық деңгейімен анықталады. Осыған байланысты, қазіргі күннің маңыздылығы оның құндылығымен, сонымен қатар ұлттық дәстүрімен, тарихи дамуымен анықталады.

Жаңа саяси – қоғамдық және экономикалық реалия қазақ халқының өзіндік танымын өзгертеді. Әлемнің, қоғамның, халық тарихының көрінісі өзгереді. Ұлттық өзін - өзі тану шалқып өсуде, онымен қоса туған елдің шынайы тарихына қызығушылық та өсуде [1, 229].

Өткен тарихымызға бетбұрыс, ел болашағын ойлау, халықтың тарихи жадын қалпына келтіру бұл – тәуелсіздіктің, егеменділіктің элементті. Батыс пен Шығыс – жер шарының екі жартысынан тұратын тұтас бір әлем. Әлемнің екі жартысын бөліп тұрған өркениет құндылықтары бүгінгі күні тұтастанып, жаһандануда. Өркениеттер сұхбаты – бір Адам ата мен Хауа анадан тараған адамзаттың ортақ рухан мәдени құндылықтарының бесігі. Жаһандану үрдісінде әр ұлт пен этностың, ел мен жердің, халық пен мелекеттің даралығын, келбеті кемелін сақтауға, ерекшелік сипатын айқындауға ұмтылған саясаттың тарихи сахнада өз қызметін орындауы заңдылық. Жаһандану көшінде әр ұлттың өз кемелін сақтауда, аманат етуге ұмтылған өркениеттер өрісінің жаңа екпіні қоғамдық даму үрдісінде. Ақпарлар нағыз адами құндылықтарға айналуы олардың рухани дүниені дамытуына, қоғамда игілік үшін қызмет етуінде болып отыр [2, 56]. Қазақстанның тәуелсіз болуы өмір сүруіне қажетті жағдай – жоғары деңгейлі мәдениет пен рухани деңгей, сондай-ақ ел экономикасының инфрақұрылымның, салауатты ұлт дамуы да бар.

Мәдениет адамдықтың өлшемі бола тұра, адаммен тікелей қатынаста өмір сүреді, себебі адам бұрыннан жасалып келген мәдениетті бойына сіңіреді, қабылдайды өзінің болашақ қызметінің алғышартына айналдырады. Сөйтіп, өзінің білімін адамдық мәнін қалыптастырады. Мәдениеттану тұрғысынан әрбір нақты мәдениет әлеуметтік болмыстың жандануы мен жанаруы белгілі бір баспалдақтары ретінде корінеді бұл тұрғыдан алғанда мәдениеттің басты мәселесі адамзат болмысың жандануы мен өзгеріске түсуі немесе жаңару нұсқаларының арақатынасы [3].

Жоғарыда аталған екі ұғымға қатысты әлемдік философиялық ойдың тарихында топшыланып, түйінделген. Мынадай мойындалған анықтамалардың бар екенін атап өту қажет. Мысалы, мәдениет пен өркениет мағанасы бір синонимдер (И.Г. Гердер мен Э.Тэйлор), өркениет мәдениетінің «кәрілік» кезі, оның ақыры руханилықтың қарсы ұғымы (Ж.Ж. Руссо, Ш.Фурье, О.Шпенглер) немесе, керісінше, өркениет – мәдениеттің прогресі, қоғамның парасаттылық деңгейі (М.Ф.Вольтер, Д.Белл), өркениет – жабайылық пен варварлықтан кейінгі тариихи – мәдени саты (Л.Морган), өркениет – этностар мен мемлекеттерге тән мәдениеттің оқшау түрі (А.Д.Тойнби, Н.Я.Данилевский), өркениет-мәдениеттің техникалық даму деңгейі, оның материалдық жағы (Н.Бердяев) және т.б. [4, 187]

Бұдан байқағанымыз, мәдениет пен өркениет бір-бірімен байланысты түсініктер екен. Белгілі мәдениеттанушы Г.Чайлдтың пікірінше, өркениетке еңбектің қоғамдық жолымен бөлінуі, қалалардың пайда болуы, жазбаша мәдениеттің дамуы, қолөнер мен сауданың өркендеуі, азаматтық қоғаммен мемлекеттің орнауы жатады.

Консолидация - тіл мен мәдениеті жағынан бір-біріне жақын бірнеше дербес халықтардың біртұтас ірі этносқа бірігуі. Мысалы, XV ғасырда түркі тілдес тайпалардың қазақ этносына бірігуі.

Ассимиляция - көбіне саны аз халықтың өзге ірі этностың құрамына сіңіп кетуі, нәтижесінде өзінің этникалық қасиеттерін жоюы. Мысалы, моңғол тілдес тайпалардың Алтын Орда заманы тұсында қыпшақтармен ассимиляциялануы.

Интеграция – тілі мен мәдениетті әртүрлі бірнеше халықтардың ортақ белгілер пайда болуына байланысты бірігуі, бірақ олардың тұрақтылығы мен беріктілігі шамалы, ұзақ өмір сүрмейді. Мысалы, Австро – Венгрия, Осман империясы, КСРО, Югославия және т.б. Қазақ мәдениетінің тұрақтылығы батыстық мәдении экспанцияның әсерімен толық ассимилияциялануға қарсы тұрды. Дегенмен, бірнеше ғасырға созылған отаршылдық пен тоталитаризм ықпалымен қазақ қоғамымен маргиналдануына әкеліп соқты. Қазақ ұлтыда басқа этностардың мәдениеті секілді өз дамуы барысында құлдырауды, жаңғыру мен қайта өрлеуді, жаңару (модернизация) мен жаһандануды (глоболизация) бастан кешірді. Сондай-ақ оның ықпалық қазірде кезінуде. Ашық мәдениет ретінде қазақ мәдениет этномәдениеті әлемдік үдерістерден тыс қала алмайды.

Географиялық оқшаулықтың «Батыс пен Шығыс» деп аталатын бұрынғы горизонттальды оппозициясы бүгінгі күні ғаламшарлық деңгейдегі әлеуметтік вертикаль «Солтүстік пен Оңтүстік» оппозиция-

сымен алмастырылып, трансұлттық экономиканың орталығы. Біртұтас «жалпы планеталық қаржылық , ақпараттық және өндірістік технологиялық шаруашылықтың пайда болуымен» [5, 119].

Қазіргі Қазақстан үшін бірегейліктің нақты үлгісі оның саяси және мәдени өміріндегі ең бір қиын мәселелердің бірі. Елбасы Н.Назарбаев өзінің «Тарих толқынында » атты еңбегінде бұл мәселені шешуде екі деңгейлі көзқарас керектігін айтады. Оның алғашқысы «азаматтық әрі саяси бірлікті қазақстандықтарда қалыптасқан саяси құндылықтарды басым тетікке айналдыру арқылы қалыптастыру. Оның мәні – өзіміздің азаматтық саяси тағдырымызды барша азаматтардың тағдырымен бірдей дәрежеде қорғайтын Қазақстан мемлекетімен ұштастыруда жатыр [6, 74].

Ұлттық немесе этностық мәдениеттің негізгі категорияларын бірегейлікпен қатар, ұлттық өзіндік сана, ұлттық мінез-құлық, менталитет және т.б. құрайды. Мәдениеттердің өзара әсері өте ерте кездерден басталды. Батыс пен Шығыстың өзара мәдени әсері сөғыс арқылы бастапқыда «белдеулік кезеңде» (К.Ясперс), кейінірек арабтадың Пиреней түбегін басып алуы мен Крест жорықтарында жүзеге асты. Жазба дәстүрдің пайда болуына байланысты кітаптар мәдениеттің дамуы мен сабақтасуында үлкен рөл атқара бастады. Мысалы, Антикалық мәдениеттің әсері бастапқыда VII-VIII ғасырларда Шығысқа үлкен әсерін тигізсе, ал мұсылмандық «ренессанс» орта ғасырлық Батыс Еуропаға Аса күшті мәдени импульс берді. Қазақстан территориясын мекендеген халықтар үшін Батыс пен Шығысты, Қытай мен Еуропаны байланыстырып тұрған транзиттік сауда жолы - Ұлы Жібек жолының рухани әсерлер алмасудағы маңызы зор болды.

Адам қажеттілігін өтейтін барлық құндылықтар-материалдық, әлеуметтік және рухани құндылықтар-дәстүрді құрайды. «Салт дәстүр – тіл мен мәдениет бастауларының анасы» [7, 252] деген XVIII ғасырдағы неміс ағартушысы И.Г.Гердер оның жазба мәдениет пен азаматтық қоғам қалыптасқанға дейінгі уақыттағы мәдениетті тасымалдауға маңызын бағалап отыр. Мәдениеттердің өзара сұхбаттастығының басты алғы шарты және бүгінгі күні алдыңғы қатарға шықан негізгі құндылықтардың бірі толеранттылық екендігін атап айту керек [8, 41].

«Сұхбат – бұл мәдениетпен тығыз қаым-қатынаста болу, оның жетістіктерін жүзеге асыру және қайта өндіру өзге мәдениеттерінің құндылықтарын табу және түсіну, осы құндылықтарды бойға сіңіру, этникалық топтар арасында бибітшілікті орнату». Сұхбат - ақиқатты ғылыми іздеудің және өнердегі шығармашылық процестің қажетті

шарты. Сұхбат - бұл өзінің «Меніңді» түсіну және өзгелермен сұхбаттасу [9, 177]

Қазіргі мәдениетте адам баласы болмысының жаңа түріне ауыса бастады. Өмірдің барлық салаларында адам баласы болмысы маңызды болды. Мәдениеттер сұхбаты кезінде әр ұлт өз өзегешілігін сақтап қалу белгісі заңды құбылыс. Қазіргі заман тұрғысында алатын болсақ, сұхбат – Шығыс пен Батыс өркениеттерінің, Азия мен Еуропа мәдениеттерінің өзара әрекеттесуінің ірге тасы болды.

Әдебиеттер:

1. Атабаев Қ. Ұлт және тарих: (таңдамалы мақалалар жинағы)/ Қамбар Атабаев. – Алматы, 2007. - 229б.
2. Нұрмұратов С.Е. Адамның рухани құндылықтарының қалыптасуына әлеуметтік-философиялық талдау. Филос.ғ.д. ғылыми дәрежесін алу үшін дайынд. дисс. авторефераты. – Алматы, 2000.
3. Қазақстан Республикасының Президентті Н.Ә.Назарбаевтың Қазақстан халқына Жолдауы, 17.01.2014.
4. Қазақ энциклопедиясы.
5. У. Бек. Что такое глобализация ? – М., 2001.-119с.
6. Н. Назарбаев. Тарих толқыныда. – Алматы, 1999.-190б
7. И.Г.Гердер. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977.-703стр.
8. Мәдениеттану: жоғары оқу орындарымен колледж студенттеріне арналған оқулық./Құраст. Т.Ғабитов- Алматы: Раритет,2005. – 416б.
9. С.Б. Лебон . Начало цивилизации. – М., 1876.-350с.

Баймуханова К.Х., Хасанов М.Ш., Петрова В.Ф.,

МИФОЛОГИЯ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Казахская культура формировалась на огромных пространствах евразийского субконтинента и перекрестье иных культур, заброшенных волнами времени на этот субконтинент. Этим она в первую очередь обязана мощным корням традиций и обычаев, а также голографичной, космологической (грандиозной по глубине и охвату) философии мифа. Эта культура казахов веками играла роль системо- и смыслообразующих скрепов в становлении и развитии народа [6].

А.Ф. Лосев отмечает, что миф – важная, трансцендентально-необходимая категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или

фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность. Для мифического сознания все живо и чувственно-ощутимо [5]. Эти слова о скульптурной телесности и видимости, осязаемости языческих мифов справедливы и в отношении казахских мифов.

Особое место занимают «героические» и «производственные» мифы - о достижениях людей, о добывании огня, изобретении ремесел и развитии земледелия, а в наше время – и «социальные» мифы.

Миф обычно совмещает в себе два аспекта — диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (объяснение настоящего и будущего). С помощью мифа прошлое связывалось с будущим, и это обеспечивало духовную связь поколений. Содержание мифа представлялось первобытному человеку в высшей степени реальным, заслуживающим абсолютного доверия. Он «творил миф и жил в нем».

Значительную часть казахской мифологии составляют «космологические» мифы, объяснявшие возникновение Вселенной. Основным принципом решения онтологических вопросов в мифологии являлся генетический принцип. Казахская мифология, как и греческая, начинается с рассмотрения акта Первотворения - возникновения Порядка и Гармонии из Хаоса. Из Хаоса, источника жизни, поднялась могучая, все оживляющая филокалия - любовь к прекрасному.

Тюркская культура вобрала в себя опыт многих поколений племен ирано-тюркского происхождения, обитавших в Великой Степи. В тюркских языках до сих пор много слов, понятных дакотам [3].

С тех пор появлялись и исчезали конгломераты многих племен – гуннов, саков, уйсунов, канглов, кипчаков, объединявшихся в недолговечные племенные союзы и государства кочевников. Со II века н.э. тюркский язык стал языком общения многочисленных племен, вошедших в Тюркский Каганат. Более полные сведения об обществе древних тюрков появляются в V веке. В тюркские племенные объединения входили огузы, уйгуры, карлуки, киргизы (хакасы), татары, кимаки, канглы, булгары, уйсуни, печенеги, кыпчаки.

В казахской мифологии мир делится на три части: верхний мир – обитель Тенгри и душ предков, срединный мир – мир людей; нижний – мир темных сил. Все три мира взаимосвязаны.

Тюрко-монгольские кочевники поклонялись Тенгри-хану – божеству Неба. Так, есть свидетельства о том, что общественные моления в честь Тенгри – культа Неба проводили древнетюркские каганы. Единому богу Неба обращался в своих молитвах Чингизхан и Джамуха. Тенгрианство можно определить как синтетическую религию, вобравшей духовные традиции Ближнего и Дальнего Востока, что

позволяет сделать вывод о том, что у древних тюрков тенгрианство было мировоззрением и нашло отражение в мифологии [1].

В мире людей главные добродетельные силы – Жер и Су. Легенда гласит, что на Алтае есть молочное озеро, в нем – священный золотой тополь, связывающий землю и небо в единое целое. Пространство Жер-Су мыслилось предками четырехугольным (делилось на 4 стороны света) и во всех «углах» - враждебные народы. Женское божество Умай (утроба) – покровительница детей, очага, искусств. От нее зависит рождение сыновей, продолжение рода.

Во главе нижнего мира, мира умерших, стоит Ерлик – бог смерти. Это старик с черными, бездонными глазами, с бородой до колен, питающийся кровью и живущий в реке слез Тойманды. Ерлик – главный злодей, его нужно задабривать.

В мифическом пантеоне тюрков есть более древние божества, чем Умай или Шолпан. Это старуха из меди Мыстан, которая «сшивает» медным клювом и когтями «щель» земли на Западе, на земле демона, она - покровительница природы. Но уже в эпосе «Кобланды-батыр» ее образ и роль меняются. Там она символизирует темные силы, хаос и противопоставляется божеству неба и гор – Коктим-Аймаку – еще более древнему, чем Тенгри.

Аруахи, добрые духи предков, защищали людей, охраняли вход в жилище, в аул. Среди животных почитались все, кроме козы и коровы - символов нижнего мира. Запрещалось убивать лебедей, сов, филинов, дятлов, синих ворон (сорок), а кукушки считались священными, почти людьми. Иными словами, добрые духи (и животные) были конкретны, к ним взывали, бросая родовой клич. Злые силы были безличны. Среди них самый опасный и злой – албасты, он вредил человеку со дня рождения. Ему помогали шайтаны, жынны, конаяки, сорели (лешие). Злых духов отпугивали кружением. Отсюда – так любимое и по сей день народом многозначное «айналайын!», т.е. кружась, беру на себя твою боль [4].

Наряду с культом Тенгри был распространен и культ Митры (по Авесте, бог света, с оружием в руках) – покровителя кочевников-воинов, хранителя клятв и договоров.

После вхождения Казахстана в состав Российской империи традиционная казахская культура оказались под мощным прессом западной культуры. Впрочем, Россия и сама являет не столько западный, сколько евразийский тип культуры. К этому типу можно отнести культуру народов, населявших и населяющих регионы: высокой Азии (Монголии, Тувы, Забайкалья), южный район (Казахстан и Средняя Азия), западный, включая Восточную Европу.

Л.Н. Гумилев первым поднял свой голос в защиту самобытной тюркской культуры. Он резко выступил против европоцентристской концепции о татаро-монгольском иге, об извечной вражде Поля и Великой степи [2].

Например, культура номадов подарила миру колесо, одежду, первые доменные печи, неподражаемый «звериный» стиль в искусстве, один из первых струнных инструментов – кобыз, полифоничный звук которого подобен человеческому голосу и предназначен для философских размышлений. Из ее недр вышел пророк Заратустра, заложивший основы древнейшей из религий – зороастризма.

Между тем достижения номадической культуры свидетельствуют о силе, неповторимости и жизнестойкости ее носителей, развивших языковую, поэтическую и музыкальную восприимчивость и передававших эти способности из поколения в поколение не только на культурном, но и на генетическом уровне. Однако мало кто в Европе догадывается, что это исходит от той самой кочевой культуры, о которой на Западе в силу незнания, когда-то с пренебрежением говорили как об «антицивилизации», как о воплощении сил разрушения и невежества.

Это только европейцу, «зажатому» в ограниченном пространстве «месторазвития», кочевая культура представляется архаикой, ибо он привык восседать всю жизнь на одном месте, глядя на белый свет в чисто вымытое окно, рационально объясняя мир через абстрактные понятия.

Думается, синкретичная культура Казахстана выдержит любые испытания. Ее закалили, но не разрушили долгие взаимоотношения с индоиранской, китайской, византийской, арабской, тюркской, монгольской, славянской цивилизациями. Все это лишь укрепляло дух народа, переплавляя и ассимилируя все ценное в горниле исконно степных традиций. Различие между кочевой и евразийской культурой весьма условно, так как на территории Евразии когда-то жили кочевые племена, которые постепенно переходили к полукочевому, а затем - к оседлому образу жизни. В основе казахской культуры лежат, освященные мифологической символикой, традиции и обычаи этих племен.

Очевидно, что невозможно детально возродить традиционную культуру номадов в наши дни, да и нужно ли это живущим в другие времена? Однако не менее очевидно и то, что даже «легкое» прикосновение к ней умножает силы народа, а потому ее культурное значение непреходяще. Самосознание любого народа начинается с мифа (предание, сказание), который в эмоционально-рациональной,

объективной и субъективной, естественной и сверхъестественной форме выражает представления людей о сотворении мира из хаоса, происхождении человека и различных стадиях его жизнедеятельности.

Таким образом, в основе казахской культуры лежит синкретизм мышления (нерасчлененность, целостность), образное восприятие мира. Это нашло отражение в тенгрианстве и своеобразии культуры, которая и по сей день воспроизводится в мельчайших деталях в обычаях, в быте, менталитете.

Литература

1. Аджи Мурад. Полынь половецкого поля. - М., 2008.
2. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. - М.: Мысль, 1989.
3. Гумилев Лев. Древние тюрки. - М., 2009.
4. Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. – Алматы, 2011.
5. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. - М.: Мысль, 2001.
6. Хасанов Марат, Петрова Вера. Генезис и развитие казахской цивилизации. От VIII века до наших дней. Издательский Дом Palmarium Academic Publishing. - Германия, 2015.

Бектас А.

МАНИФЕСТ ЛИНИЙ

Слово «манифест» в толковом словаре определяется как публичное заявление о намерениях, мнениях, целях или мотивах. По моему убеждению, «намерения, мнения, цели или мотивы» не должны формироваться без обоснования, то есть указания на реальные причины их возникновения.

Язык линий – это код из аудиовизуальных символов, выполняющий психоэпистемологическую функцию преобразования абстракций в конкретные сущности, или точнее, в психоэпистемологический эквивалент этих сущностей, в обозримое количество конкретных единиц. Где психоэпистемология – это исследование когнитивных процессов с точки зрения взаимодействия между сознанием человека и автоматическими функциями его подсознания.

Подумаем о том, какой гигантский обьем концептуальной пластической линии участвует в каждом произведений. Подумаем о длинной цепочке абстракций, которая начинается от простых, прямых

определений и поднимается на все более и более сложные уровни обобщения, формируя столь сложную иерархическую структуру знания, предписывая тем самым некоторые ценности, в пластический язык химию, химию поведения.

Этика, нормативное учение, основана на двух ветвях философий – метафизике и эпистемологии. Чтобы предписать человеку, что ему делать, нужно сначала знать, что он собой представляет и где находится, то есть какова его природа, и какова природа вселенной, в которой он действует.

Искусство – это избирательное воссоздание действительности в соответствии с метафизическими оценочными суждениями художника.

Посредством избирательного воссоздания язык линий выделяет и интегрирует те аспекты действительности, которые представляют фундаментальный взгляд человека на себя самого и собственное бытие. Из бесчисленного множества конкретных предметов и явлений, из отдельных никак не упорядоченных и на первый взгляд противоречащих друг другу атрибутов. Язык линия выделяет вещи, которые считает метафизически значимыми, и интегрирует их в отдельный новый конкретный объект, представляющий воплощенную в новый пластический язык абстракцию.

Искусство – незаменимое средство для передачи нравственного идеала. Но без помощи искусства этика не выходит за пределы теоретического конструирования действующую модель строить искусство.

Искусство, а конкретно язык линий, в первую очередь не учит, а показывает, держит перед человеком конкретизированный образ его природы и его места в вселенной.

Язык линий отображает ценности, к которым следует стремиться человеку и показывает ему конкретизированную картину той жизни, которой он должен достичь ценности, единства в самом себе.

Почему же симметрия притягивает так?

В эстетике понятие симметрии традиционно ассоциируется с гармонией, красотой и порядком. Известные с древности свойства симметрии геометрических тел отражали эти эстетические критерии. По определению, пространственной симметрией обладает геометрический объект, части которого совпадают, будучи отраженными либо, относителько некоторй мысленной линии или плоскости, проходящих внутри этого объекта, либо вокруг точки, принадлежащей объекту.

Научно доказано, что кристаллическая структура воды состоит из кластеров (большая группа молекул), и что под влиянием мыслей вода изменяется мгновенно. Негативные слова подобные слову «дурак» разрушают структуру кластеров, негативные фразы и слова формируют крупные, уродливые, несимметричные кластеры или вообще их не создают, а положительные, красивые слова и фразы создают симметричные, мелкие и напряженные кластеры. Более мелкие кластеры дольше хранят память воды. Если есть слишком большие промежутки между кластерами, то другая (инородная) информация может легко проникнуть в эти участки и разрушить их целостность, таким образом стереть информацию. Только напряженная плотная структура кластеров оптимальна для длительного сохранения информации

Большой труд в этой области был проделан японским исследователем Эмото Масару, который приводит еще более удивительные доказательства информационных свойств воды. Он доказал, что никакие два образца воды не образуют абсолютно похожих кристаллов, и что форма кристаллов отражает свойства воды. Доктор Масару верит, что вода отражает сознание человечества, ведь мозг человека состоит на 90% из воды.

Чтобы жить, человеку необходимо действовать, чтобы действовать он обязан делать выбор. А для этого, он должен опираться на ценностный кодекс.

Искусство имеет свое назначение, и оно служит духовной потребности человека, потребности человеческого сознания. Искусство неразрывно связано с выживанием. Оно необходимо для сохранения и развития разума, без чего и не может существовать тело. Линия изображает человека не таким, какой он есть, а таким, каким он мог бы и должен быть. Линия говорит на языке центра, на языке глубины. Линия не может быть с человеком, человек должен быть с линией.

Литература:

1. Абстракции в изобразительных искусствах. Искусство как средство конкретизации, Кант, Иммануил

2. Романтический манифест, Айн Рэнд, ООО «Альпина», 2011

3. Симметрия вокруг нас, Елена Панибратова, М., 2012

4. Симметрия, Институт философии Российской Академии Наук, Новая философская энциклопедия, www.iph.ras.ru,

5. Структурная память воды, www.russlav.ru/stat/voda.htm

Бектасова Ж. Т., филология ғылыми кандидаты,
Астана, ҚазҰӨУ,
Сұмағұлова Н.Қ.
Көкшетау, Ш.Уәлиханов атындағы мемлекеттік университет

ШАХМЕТ ХҰСАЙЫНОВТЫҢ «ҮКІЛІ ЫБЫРАЙ» ДРАМАСЫНЫҢ ТАРИХИ НЕГІЗДЕРІ МЕН ӘДЕБИ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.

Шын драматург, өнерді өнеге санауға тиіс. Әлеуметтік тұстарды қалың қопарып, қат – қабат қатпарымен жайып салғанда ғана, өмір – өнер тіріліп сала берерін жадынан шығармауға тиіс. Шахмет Хұсайынов шығармашылығынан осы қасиеті аңғарамыз. Ол әлеуметтік әуенді бедерлі бейнелеудің құпиясын анық ұққан: оның характер сомдағандағы сөз саптауы – шымырлыққа үйірлігі деп білу керек.

«Үкілі Ыбырай» пьесасы (комедия аралас драма) үш перде, бес суреттен тұрады.

«Қай елді алсаңыз да, халық мүддесі үшін күресіп өткен, ұлы даңқы ұрпақтан ұрпаққа жетіп, өлмес ісі ұлт мақтанышына айналған ардагерлер бар.

Халықтың бұрынғы өткен осындай асыл азаматтарының – тарихи адамдардың ел үшін еткен еңбегін, қажырлы күрескен, армандары мен ойларын бүгінгі ұрпақтарының көз алдына жандандырып, жайнатып, әкеліп көрсету – өте құрметті іс және аса қиын да жұмыс. Драма кейіпкерінің әрекеттерінен, сөздерінен – бүкіл қимыл-қозғалыс қалпынан оның өзінің де адамдық тұлғасы, сонымен қатар дәуірінің, қоғамның, әлеуметтік ортасының бейнесі де айдан анық танылуы керек», – [1, 272] дейді белгілі драматургия жанрының теоретигі Р.Нұрғали. Айтылған пікір өзіміз зерттегілі отырған пьесаның негізі мен мақсатын дөп басып тұрғандай.

Сондықтан да, кәсіби драматург Ш.Хұсайынов өз шығармасын, өз естелігінен, өз білгенін, көргенін драма формасына салмай тұрып, қазақ әдебиетін зерттеушілердің ғылыми еңбегіне сүйенгендігі, «келісіп пішкен тон келте болмасына» көзін жеткізіп барып, сонымен қатар, екінші толқын Ыбырай шығармашылығын зерттеушілерінің жаңа пікірлері туғанға дейін осы ғылыми еңбектердің логикалық нүктесін қоя отырып, әдеби жанр формасына түсіргендігіне өз басымыз куә. Автордың тарихи оқиға шеңберінен де шығып кетпегендігі, драматургия заңдылықтарын жете білгендігі болса керек.

Ш.Хұсайынов «Үкілі Ыбырай» траги-комедиясын жазу барысында тарихи этно-әңгімелерді, әндер тарихын арқау етіп, өмірлік шындықты көркем шындықтың деңгейіне шебер жеткізе білді.

Пьесның дәл осы тұстағы жолдары ғылыми еңбектерде қалай көрсетілген немесе тарихы қандай болды десек, А.Жұбанов: «Ыбырай сол жігіт кезінде Атбасар жағында жүріп, бір ауылға қонаққа барады. Түскен үйінде Алтынай атты қыз болса керек. Өзі сұлу, өзі мінезді Алтынай бірден Ыбырайдың көңілін өзіне аударады. Тек Какиманы ала алмай қалып, «тұмсығы тасқа тиген бекіре балықтай» тауы шағылған әнші, әңгімені алыстан қозғап, бірден өзінің ойын айтпайды. Алтынай да Ыбырайды ұнатып, бірақ берулі жері бар екенін, олардың күшті екенін айтады...Бірақ әкесінің ең оң жақта отырған қызының жаман аты елге жайылмас үшін Ыбырай өзінің Алтынайдың ескерткішіне деп шығарған әнін қыздың атымен емес, оның ауылының тұрған жері Алтыбасар деген атпен шығарады», – дейді [2, 185].

Есмағанбет Ысмайлов: «Алтыбасар» Алтынай деген сұлуға ғашық болудан туғаны сөзсіз», – деген пікір айтады [3].

Тарихи құжаттарда осы диалогқа байланысты мынадай тұжырым бар: “1907-1912 жылдары патша өкіметі қазақ еңбекшілерінің жерін көптеп тартып алып отырды. Патша үкіметі жергілікті халықтардың бұрыннан игерген жерлерін , отырғызған ағаштарын зорлықпен тартып алу жолымен қоныс аудару фондысын жасай берді. Бұл жерлер ең алдымен кулак элементтерге тиді. Қоныс аудару системасы шаруалардың негізгі бұқарасын күйзеліске ұшыратты” деп жазады “Қазақ ССР тарихы” [10, 456].

Ақан сері ата мекені Қоскөлден, Балуан Шолақ Қайрақтыдан, Ыбырай Жаңғызтаудан зорлықпен көшірілді, күресерлік дәрмен жоқ, жерінен айрылған Қожахмет сияқты ер жігіттер, бұл қорлыққа шыдамай жерін, мекенін бермеймін деп қарсы шығады. Сол себепті ағасы Жақып екеуі сотталып жер ауады. Бұл оқиғалардың бәрі Ыбырай шығармашылығында елеулі із қалдырған» [3, 141-142]. Тарихи осы фактіні академик жазушы С.Мұқановта 1924 жылы шыққан мақаласында Ыбырайдың елу жасқа шыққан шағында жерінен айрылғанын айтады. Тағы сөз ете кететін жай, осы оқиғаға байланысты Ыбырайдың “Жалғызтау” атты поэмасының барлығын Е.Ысмайлов та ғылыми еңбегінде көрсетеді.

Драматург туындысында осы фактілерге жаңа бояу беріп, әлеуметтік тұрғыдан пайдаланып көрсеткен. Осы орайда мына ғылыми тұжырымды тілге тиек етсек: “Суреткер тарихи драмада тарихты өзінің идеясына кереге ғып қана алып, тарихты бұзуға толық қақысы бар, – деп жазған Белинский, – Шиллердің Филипі мен дон Карлосы тарихтың Филипі мен дон Карлосына да ұқсайды, бірақ тарихи шындыққа сай емес олар адам жанының, адам жүрегінің шындығына сонша ма сай, өйткені бұлар ойдан шығарылмаған,

жоқтан қиыстырылмаған, өмірге өздері келген.”– десе, Ә.Тәжібаев: “Біз классиктерден үйрене берейік, біз олармен бәйгеге де түсейік, тек оқиғаның тарихи шындығы бұрмаланбасын. Біздің образ дегеніміздің өзі, ең алдымен ой қозғалысының дұрыстығына байланысты. Ал ой қоғалысының дұрыстығы тарихи шындықтың растығы мен ірілігінен тұратын сияқты. Ұлттық материалды ұлттық тарихи шындықтан бөлмеген жазушы ғана өзінің халқының қасиетін төмендетпейді, ал ұлттық материалдың негізінде өзгелердей, сырттан алынып қондырылған драмалық тартыс үнемі ойға қона бермейді, сендіре де бермейді. Мұндай тұста аса ірі үлкен талант иесі саналатын жазушының өзі де үйрену, іздену үстінде еліктеуші боп кеткенін байқамай қалады», – дейді [6, 120].

Автордың Х1Х ғасыр соңында болған бұл түйткілді жағдайды сахна төріне шығару әрекеті маңызды болса, кейіпкерлердің бейне күші ерекше зорайып көрінеді. Пьесада адамның сезім күйлерін, жан толғаныстарын, арман-мақсатын және басқа ішкі қасиеттерін тек іс-әрекеттері ғана ашатыны сөзсіз. Қандай ғана әрекет-қимыл болмасын, ол белгілі бір мақсатты көздейді [7, 22].

Сонымен, автор осындай тарихатты мақсатты ұстана отырып, ақын Ыбырайды қоршаған адамдарды да ерекше мінезді, ойлы етіп алған. Соның бірі – Ақан сері. Драматург Ақанды пьесасында қалжыраған, надандықпен алысып сол кездің жуан қарын ақша қапшықтарымен алысып, залал көрген адам бейнесінде көрсетеді. Автор Ақанның шау тартып, қартайып қалған шағын алған. Ол пьесада пана іздеген ғашықтардың, әділдік іздеген пенделердің рухани көсемі. Ақан басының трагедиясын Ыбырай да басынан кешіргендігі бәрімізге мәлім, оны бізге тарих беттері және Көкше өңірінде айтылып жүрген аңыздар мен ауызекі әңгімелер де баян етеді. Өйткені Ақандай әнші, ақын әрі сері, ән мен күйдің, поэзияның туын қолдарына биік ұстаған адамдар халықтың ғұрып-салтындағы ойын-сауығының туын да биік ұстады» [8, 100-101].

Ақан сері Қорамсаұлы 1843 жылы Көкшетау өңірі, Айыртау маңындағы Қоскөлде дүниеге келген. Айыртау – Көкшенің айрықша сұлу мекендерінің бірі.

Ақан сері шығармашылығындағы терең де нәзік, сұлу да өткір әндердің дүниеге келуіне осы бір қасиетті өңір өз әсерін тигізген тәрізді. Өмірдегі Ыбырай сияқты Ақан ақын да отты ауыз, орақ тілді, тісті әндері, істерімен де «өмір иелері» сол кездің жуан қарын, шұбар төс шонжарларына ұнамаған. Ақанның өмірі халық алдында ерекше көзге түседі. Ақан өзі асқан сұлу әнші болғандықтан Қарауыл, Атығай ішіндегі сері, балуан, ақын жігіттер Ақанның айналасына жиналады.

Ақан не айтса да тура, батыл, шын айтатын, мынау жуан, мырза екен деп қаймығып, жарамсақтанып, жалтарып, жағынып сөйлеуді білмейді..

Ақанның 30-35 жасқа дейінгі өмірінің көбі серілікпен өтеді. Мынау болыс, бай, мынау қажы еді деп ешкімнің алдында бас имеген. Ақан серіні қарапайым халық қатты құрметтеген, молда, хажы, бай-шонжарлар жек көрген. Олар Ақан серінің жүріс-тұрысын, киім киісін дін жолынан безінгендік, азғындық деп санаған.

Автор пьесасына отты сөзді, ащы тілді, әділдік пен әсемдікті қатар ұстаған ақын шығармашылығын Ыбырайдың шығармашылық өнеріне әсерінің мол болғандығын және тарихи шындық пен өмірлік көзқарастарының бір болғандығын дәлелдей түсу үшін, бір мезгілде, бір уақытта, бір тарихи өлкеде ғұмыр кешкендігін көрсете түсу үшін әдейі алған. Ақанның жеке өміріндегі трагедиясы бір кісіге жүк боларлықтай және Ыбырай шығармашылығы Ақанның шығармашылығының заңды жалғасы. Екеуінің де алысқан топтары бір, тіршіліктернің тәрбиесі, мәні мен мақсаты ұқсас. Пьесадағы Ақан серінің басындағы трагедия Ыбырайды жасытпайды қайта, жігерлендіре түседі. Оның өршіл рухының алға жылжуына әсерін тигізіп, жуан топпен алысудың басты мақсатына айнала түседі.

Әдебиеттер :

1. Нұрғалиев Р. Арқау. Қазақ драматургиясының жанр жүйесі. – Алматы: Жазушы, 1991. – 576 б.

2. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 415 б.

3. Ысмайлов Е. Әдебиет жайлы ойлар. Ақындық өнер мен ақындық туралы. – Алматы: Жазушы, 1968. – 320 б.

4. Тажыбаев Т. Үкілі Ыбырай – әнші, сазгер. // Арқа ажары. – 2003. 4-қыркүйек.

5. Хұсайынов Ш. Үкілі Ыбырай.–Алматы: Жазушы, 1972. – 320 б.

6. Хұсайынов Ш. Үш томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1986. – 417 б. – 416 б. 444 б.

7. Негимов С. Өнерпаздық өрнектері. – Алматы: Ана тілі, 1996. – 88 б.

8. Хұсайынов Ш. Өнер өрімдері.–Алматы: Жазушы, 1995. – 495 б.

9. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. – Алматы: Қазақстан, 1981. – 327 б.

10. Қазақ ССР тарихы. 5 томдық. 1-том. – Алматы: Ғылым, 1980. 495 б.

Касабекова А.И.
тарих ғылымдарының кандидаты,профессор

ТӘУЕЛСІЗДІК ТАҒЫЛЫМЫ

1991 жылы 16 желтоқсанда қол жеткен Тәуелсіздік ата-бабаларымыздың сан ғасырлық арманы мен мақсаты болды. Ол оңайлықпен келген жоқ . Талай жанның қаны төгіліп, құрбан болды. Оған тарих куә.

1465 жылы Керей мен Жәнібек хандардың бастауымен құрылған Қазақ хандығы ХУI - ХУII ғасырларда шекарасы кеңейіп, хандық гүлденіп, нығайды. Қазақ хандығының шығысында орналасқан Жоңғар мемелекеті Цин империясының ығыстыруымен оқтын-оқтын шабуыл жасап, бір жарым ғасыр бойы қауіп төндірді. Еліміздің азаттығын, жеріміздің тұтастығын сақтап қалған дарабоздар - Абылай, Әбілқайыр хандардың туы астында жоңғарларға қарсы бас тіге шайқасқан Бөгенбай, Қабанбай, Райымбек, Өтеген, Қолбасшы Қойкелді сынды батырлардардың аруағына бас иеміз.

XVIII ғасырдың 20-30 жылдарынан Патша өкіметі Қазақ жерін отарлау саясатын бастады, бекіністер мен шептер салып, оған казак әскерлерін орналастырды. Ресейден көшіріп әкелген орыс шаруаларына қазақтың шұрайлы жерлерін тартып әперді. Қазақтар жайылымдық жерінен айрылды. Ғасырлар бойы қалыптасқан хандық билікті жойып, оның орнына патша өкіметінің әкімшілік жүйесін орнатты, салық көбейіп, халықтың хал-ахуалі нашарлады. Патша өкіметінің отарлау саясатына қарсы Сырым Датұлы, Исатай мен Махамбет, Кенесары, Саржан, Наурызбай, Тіленші, Жоламан, Жанқожа, Есет бастаған және 1916 жылғы Амангелді, Аққөз батыр бастаған біреуі басылмай жатып екіншісі бас көтеріп жататын көтерілістер тізбегінің аяғы ХХ ғасырдың басындағы Азамат соғысына жалғасты.

1917 жылы желтоқсан айында құрылған «Алаш орда өкіметі» Қазақ автономиялы республикасын құруды мақсат етті Алайда большевиктер басқарған Кеңес өкіметі оған жол бермеді. Ұлт - азаттық қозғалысқа ат салысқан Әлихан Бөкейханов, Ахмет Байтұрсынов, Әлихан Ермеков, Міржақып Дулатов, Жақып Ахбаев, Мұстафа Шоқай, Халел және Жанша Досмұханбетовтар, Мұхаметжан Тынышбаев сынды алаш азаматтары өз заманындағы әлемдік ұлт-азатттық қозғалысы көсемдерінің қай – қайсымен де иықтас тұра алды. Алаш қайраткерлерін «ұлтшыл» деп қуғынға ұшыратты. Алайда тәуелсіздіктің арқасында Алаш қайраткерлері ақталып, Алаш қозғалысы жан-жақты зерттелуде.

Кеңес Одағы экономикалық, саяси, рухани жағынан да дағдарысқа ұшырады. Қайта құрушылар одан шығудың жолын ұзақ уақыт құпия ұстады. Олар шет аймақтарды этникалық жағынан бейтараптандыру процесін жеделдете түсуге тырысты.

Колбиннің «Үшінші Октябрі» - Қазақстанды біржолата қазақтық сипаттан айыруды көздеген «ең соңғы, ең шешуші зор майдан» еді. Ол да әуелі ұлтты рухани жаныштаудан бастады. Студент жастарды, қолда бар зиялыларды, тіпті ұлттық бюрократияны жүйелі түрде қудалау сондай мақсатты көздеді.

1986 жылы 17 желтоқсанда алаңға шыққан жастарға жала жапты. Қазақстанды басқаруға Колбиннің келуі желтоқсан көтерілісінің сылтауы ғана. Әміршіл - әкімшіл тоталитарлық жүйенің көп жылдар бойы жүргізген өрескел саясаты көтерілістің басты себебі. Желтоқсан көтерілісін халқымыздың тәуелсіздігі үшін күрескен ұлт-азаттық қозғалыстардың жалғасы деп есептеуге болады.

Желтоқсан көтерілісі – күллі кеңестік аумақтағы ұлттық қайта серпілудің басы болды.

90-шы жылдары Кеңес мемелекетінің шексіз билігіне жер-жердегі, әсіресе ұлтттық республикалардағы наразылық мейлінше өршіді. Кремльдің құны кеткенінін көрген олар егемендігі туралы декларацияларын жариялап, өздерінің заңдарын Одақтық заңдардан жоғары қойды.

1990 жылы 25 қазанда сол кездегі Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесі Қазақстанның Егемендігі туралы Декларация қабылдады.

1991 жылы 16 желтоқсанда кезектен тыс шақырылған Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесінің сессиясында «Қазақстан Республикасының Мемлекеттік тәуелсіздігі туралы» Конституциялық заңы Қазақстанның тәуелсіз ел екенін жариялап, дамудың сара бағытына жол ашты. Тәуелсіз Қазақстанннның ең жаңа тарихындағы аса маңызды қадам болып табылатын демократиялық ұстанымдарға және адам құқы мен еркіндігін сыйлауға негізделген президенттік билік мемелекеттің саяси жүйесінің тұғыры бола бастады.

Нұрсұлтан Назарбаев Семей ядролық полигонын біржола жауып, ерлікке пара-пар қадам жасады. Кейін ядролық қарудан мүлдем бас тартты. Қазақстан халықаралық аренада бейбіт өмірдің символына айналды. БҰҰ Бас хатшысы Пан Ги Мун Қазақстан үлгісіне әлемді шақырамын деді.

1992 жылы Қазақстан Республикасы Біріккен Ұлттар Ұйымына мүше болды. Елтаңба, ту, әнұран сияқты мемелекетттік нышандар белгіленді. 1993 жылы 28 қаңтарда Тәуелсіз Қазақстанның тұңғыш

Конституциясы, 1995 жылы 30 тамызда Жаңа Конституция қабылданды.

Жаңа елордамыз – Астана – заманауи қала, біздің мақтанышымызға айналды. Еліміздің мүмкіндігін әлемге көрсету үшін оның әлеуетін ұтымды пайдалана алдық. Әлемдік қауымдастық Қазақстанды ЭКСПО-2017 халықаралық көрмесін өткізу орны ретінде таңдап алды.

Н.Назарбаевтың осындай әлемдік деңгейдегі салиқалы саясаты, негізінен елін, жерін ішкі даудан, сыртқы жаудан қорғауға бағытталған. ТМД бойынша Қазақстан бірінші болып жеке меншікке, еркін бәсекелестікке және ашықтық принциптеріне негізделген нарықтық экономиканың замануи үлгісін жасады, сөйтіп, елімізге 160 млрд. доллардан астам шетел инвециясын тарттылды.

Қазақстан-2030 қабылданғаннан бері 17 жыл ішінде мемлекетіміз әлемдегі ең серпінді дамушы елдер бестігіне енді. Нәтижесінде, 2013 жылдың қорытындысы бойынша Ішкі жалпы өнімнің (ІЖӨ) көлемі жағынан да, бәсекеге қабілеттілік жағынан да әлемнің 50 ірі экономикасының қатарына ендік. Тәуелсіздіктің алғашқы жылдары инфляция 2000 пайызды құрап, мемлекеттің қазнасында бір тиын болмаған еді. Ал, қазір Ел басы бастамасымен құрылған Ұлттық қордағы қаржы 90 миллиард доллардан асты [4].

Тәуелсіздік алған 25 жыл ішінде еліміздің әлеуметтік – экономикалық жағдайы жақсарып, әлемнің жетекші мемлекеттерімен байланыс орнатылды.

Қазақстан Республикасының мемлекет басшысы ретінде Н.Ә. Назарбаев жыл сайын еліміздің ішкі - сыртқы саясатын анықтау мақсатында елбасы халыққа жолдауын жолдап келеді. Жолдау өткен жылдың қорытындысы ғана емес, келешектің бағдары.

Бұл жолдау ең алдымен еліміздің келешегі болып табылатын жастарға бағытталады. Ол студент жастарға қатынасты мәселерді шешумен қатар, оларға зор міндеттер жүктейді.

2014 жылғы 11 қаңтарында «Қазақстан жолы 2050: бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» [2] және 11 қарашада «Нұрлы жол- келешекке бастар жол» атты жолдаулары халыққа ұсынылды. Біз бүкіл әлемнің қауіп қатермен бетпе-бет кездесіп отырмыз. Әлемдік экономика жаһандық қаржы-экономикалық дағдарыс салдарынан айыға қоймағандығы да өз ықпалын тигізуде. Украинадағы саяси жағдайлар еліміздің сыртқы саяси бағдарына да, экономикалық дамуымызға да әсер етуде.

Елбасы жолдауларының жастарды патриоттыққа тәрбиелеуде маңызы өте зор. Ол - мемлекеттің негізгі идиологиялық қаруы. Жастар батыстың мәдениетіне еліктемей, өзіміздің ұлттық құндылықтарымызды сақтап, келешек ұрпаққа жеткізуі қажет.

Жолдауға сәйкес елбасы көптеген ауқымды жұмыстарды тапсырды: 2020 жылға қарай 3-6 жас аралығындағы балаларды мектепке дейінгі біліммен 100 пайыз қамту; 2017 жылға дейін орын жетіспеушілігін жойып, елдегі барлық мектептерді екі аусымды оқытуға көшіру; 2-3 жылда дуальдық техникалық және кәсіптік білім берудің ұлттық жүйесінің негізін қалыптастыру және ғылымды қаржыландыру көлемін біртіндеп арттырып, оны дамыған елдердің көрсеткіштеріне жеткізу жоспарын құру [5].

Біз көптеген сынақтарға абыройлы төтеп бердік, шынықтық, рухымызды күшейттік. Біз жаңа Қазақстанды - Ұлы Дала Елін құрдық [3].

Ендігі мақсат - бірлігі жарасқан, әлемдегі дамыған отыз елдің қатарындағы Мәңгілік елді құру.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. Қалың елім, қазағым. -Алматы. Өнер, 366-б.
2. Назарбаев Н.Ә.Қазақстан жолы 2050: бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ. // Егемен Қазақстан. 17 қаңтар 2014.
3. Назарбаев Н.Ә. Ұлт жоспары - қазақстандық арманға бастайтын жол. // Егеменді Қазақстан. 6 қаңтар 2016.
4. Жолдыбай К. Барды барынша бағалай да, саралай да білейік // Мирас. №4. 2014. 20-25-б.
5. Садыкова Р.. Елбасының жолдауын оқыту. //Қазақ тарихы. №4. 2015. 40-41-б.

Поваляшко Г.Н., Хамитова К.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Методология междисциплинарного подхода в изучении паттернов культуры в качестве наиболее эффективной с точки зрения достижения качественно нового знания во второй половине XX века становится общепризнанной. Поскольку в условиях усложняющейся картины мира самостоятельное развитие традиционно сформировавшихся научных дисциплин оказывается недостаточным для развития науки, постольку происходит формирование новой эпистемологи-

ческой модели, в основе которой - установка на междисциплинарность. Среди таких дисциплин – визуальная антропология, формирование научного статуса которой относится к последней четверти XX века на базе предшествующих культуральных исследований (cultural studies) [1, 7].

Появление новых насыщенных визуальным материалом профессий и способов общения вызывают эволюцию способностей человека к визуальному восприятию. Цифровой бум ожидаемо, и все-таки внезапно изменил устоявшиеся представления о информации и ее носителях, культуре, массовом сознании, способах коммуникации, самом человеке [2, 12]. И еще одно очень важно замечание процитированного исследователя необходимо для понимания культурологической необходимости визуальных исследований. Сальникова Е. подчеркивает, что рождение новых поколений людей, для которых электронная культура воспринимается как изначальная культура, усиливает прогрессию социализирующей и образовательной роли визуального.

Понятие визуального, или пикториального поворота в научное употребление вводит Т. Митчелл в 1994 году, который считает, что наступила эпоха «уникальной, или беспрецедентной, в ее одержимости видимым и визуальной репрезентацией» [3, 10]. Думается, что интенсивное изучение феномена визуальной культуры следует проводить с помощью современных методологий смежных наук, поскольку стоит задача не только изучения роли и места визуальных феноменов в современной культуре, но и разработка и проектирование различных социальных, психологических и «технологических» средств, обеспечивающих условия для реального научного подхода к детальному пониманию визуальным явлений.

Однако, эволюцию современных visual studies невозможно представить, как линейный процесс и появление новой междисциплинарной науки (визуальной антропологии) не стало внезапным озарением.

Среди «отцов-основателей» визуальной антропологии особая роль принадлежит теоретику Дж.Т. Митчелл («Иконология. Образ, текст, идеология»), Н. Мирзоеву, комплексно изучающему визуальную культуру, Г. Беме, автору понятия «iconic turn» (иконический поворот) [5]. Важным предшественником визуальных исследований считается психоанализ не только З. Фрейда, но Ж. Лакана и С. Жижека. Понятия нарциссизма, стадии зеркала, желания взгляда, оппозиция «Я – Другой» напрямую включаются в «визуальный дискурс». Например, по Д. Бергеру, изображение женщины выступает как желанный объект для рассматривания, а мужчина выступает в роли наблюдателя за ней.

В работе с киноматериалами К. Метц и Л. Мелви применяют психоаналитический аппарат исследования.

И все-таки, актуализация данной проблематики во второй половине XX века произошла ввиду бурного роста таких форм искусства, для которых в системе координат традиционного искусствведения и классической эстетики не нашлось «правильного» места в стилевой иерархии и доминировавшей идее мимезиса. Стало очевидным, что изучать проблему «новой вещности» искусства, структуру и коммуникативные возможности визуального образа media-, био-, цифрового арта с прежних позиций недостаточно: «Мы окружены огромным количеством образов, которые все более виртуализуются ....» [6].

На сегодняшний день можно утверждать, что визуальная антропология – это культурологическая деятельность, в которой взаимодействуют гуманитарные науки, экранное искусство и информационные технологии.

Искусствоведение XX века показало, что в анализе произведения искусства значительную роль играют политические, экономические условия, а не только личность самого художника, его психология и биография.

Две зеркальные тенденции расширяют этот подход к изучению визуального. Одни используют методологический ресурс истории искусств в анализе новых объектов (В. Беньямин, А. Варбург, А. Ригль, Э. Панофский). Другие, наоборот, заимствуют методологии иных научных школ для анализа самой истории искусств (психоаналитическая трактовка искусства А. Варбурга и работы последователя его школы Ж. Диди-Юбермана, психологический подход в анализе искусства Х. Гомбриха, Д. Фридберга) [7].

И все же ключевой для визуальных исследований является категория видения, в которую вкладывается идея культурной обусловленности зрительного восприятия. Возможность говорить не только о духе времени, но о «взгляде эпохи» («period eye» М. Баксандалла) возводится к традициям иконологии А. Варбурга и семиотике. Подобное направление работы ведется колумбийской школой визуальных исследований. Д. Крэри исследует и реконструирует реорганизацию видения первой половины XIX в., учитывая исторический фон этого времени.

В настоящее время на стыке антропологии, искусствоведения и философии работают московские ученые школы В.В. Подороги (Е.В. Петровская, О.В. Аронсон, Н.Н. Сосна). В этой интегративной области появляется имажинарная, или образная, география В. Замятина, визуально ориентированные антропо-этнографические исследования

В.Л. Круткина. Теоретики визуальных исследований Д. Элкинс, М. Баль, Т. Митчелл настаивают, что изучение визуального не сводится к изучению визуального на срезе искусствоведения, эстетики и медиа. [3]. Значение медиа в формировании видения и визуальной культуры в целом стало предметом исследования М. Маклюэна, В. Флюссера, О. Грау, а также коллектива петербургской школы медиафилософии под руководством В. Савчука.

Другая парадигма визуальных исследований, визуальной культуры начинается в области, расположенной вне интереса истории искусств, эстетики и медиаисследований: в сфере «нехудожественного, неэстетического, в сфере неумышленных, или — непосредственных визуальных образов и опытов». Это направление соотносят с работами В. Беньямина.

Итак, визуальность в качестве объекта визуальных исследований предстает частью повседневной культуры, самой повседневностью.

Все это означает только то, что культурологический потенциал визуальных исследований находится в стадии бурной эволюции и обращенный на них исследовательский интерес созвучен духу времени, в котором всё и все стремительно меняются.

Литература

1. Круткин В., Романов П., Ярская-Смирнова Е. Интеллектуальное поле визуальной антропологии. - Саратов, 2007. – 107 с.

2. Сальникова Е. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. – М., 2012. – 576 с.

3. Mitchell W.J.T. The Pictorial Turn // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago & London, 1994. 445 p.

4. Аристотель. Соч. в 4 т. Т.1/ ред. В.Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1976.

5. Mitchell W. J. T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986; Merzoev N. An Introduction to Visual Culture 1999; «A Counterhistory of Visuality» 2011; Boehm G. Was ist ein Bild. München: W. Fink Verlag, 1994.

6. Петровская Е. http://www.youtube.com/watch?v=hmRt7wRqO4I (дата обращения 20.05.2015).

7. Dissanayake E. Homo Aestheticus. Washington: University of Washington Press, 1995. 320 p; Levingstone M. Vision and Art: The Biology of Seeing. Abrams, 2008. 208 p.

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Габдрашитова К. А., Ногербек Б. Р.

ВИЗУАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ В ФИЛЬМАХ ДОСХАНА ЖОЛЖАКСЫНОВА

«Герой – это главный действующий персонаж, выражающий основную идею, тему, содержание того или иного произведения, воплощающий авторский замысел и художественную концепцию» [1, 260] – такое определение героя даёт киновед, доктор философии (PhD) по специальности «Искусствоведение» Баубек Бауыржанулы Ногербек в монографии, изданной совместно с профессором, кандидатом искусствоведения Бауыржаном Рамазанулы Ногербеком. Данный труд под общим названием «Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя» послужил стимулом для написания данной научной работы, поэтому здесь содержатся исследования по темам, раскрытым в монографии. В определенной степени в данной работе мы попытаемся объединить обе темы с помощью поэтического кино. Предметом исследования послужило творчество режиссёра Досхана Жолжаксынова, на благодатной почве которого мы наблюдаем и экранно-фольклорные традиции, и яркие, незаурядные образы героев.

Творчество Д. Жолжаксынова представлено двумя фильмами: «Биржан сал», снятый в 2008 году, и «Кунанбай» 2015 года. Оба фильма, безусловно, являются произведениями поэтического кинематографа. В данной работе мы не ставим целью доказать это утверждение, здесь мы подробнее остановимся на поэтическом раскрытии образов героев двух фильмов.

«Биржан сал»

Примечательно, что на протяжении фильма главный герой не меняется, меняется только жизнь вокруг него, меняются жизненные ценности. С самого начала фильма герой, оставляя Макпал, словно прощается с прошлой жизнью и с наступлением весны представлен зрителю в неизменяющемся виде. Мы знаем, что поэтическому киноязыку свойственно изображение более обширных понятий и явлений, нежели изменение характера определённого персонажа. Поэтому герой дан с устоявшейся неизменяемой природой намеренно. Это подтверждается изображённой природой

Зимний пейзаж через двойную экспозицию трансформируется в весеннее ущелье среди гор. Камера не останавливается, и кадр вновь меняется и теперь перед нами зеленеющие леса с колышущими верхушками деревьев. Вновь с помощью наложения кадров изображение динамично меняется на зеленеющую траву в степи. После зимы всё вновь вернулось на круги своя. Тоже самое можно сказать и о характере героя. И перекочёвка аула на жайлау становится заключением экспозиции и утверждением главных черт Биржан сала.

Прямо противоположным по воплощению является третий угол нашего треугольника – образ Ляйлим. Она изображена в фильме с помощью *парциально-монтажного образа*. Вот как описывает данный «кинотроп» Е. Добин: «С первого взгляда бросается дробность «парциально-мантажного» образа. Он мозаичен. Единое целое расчленено [1, 98]. Молодая девушка показана монтажно, камера, «сгущая» образ, подчёркивает самые выпуклые черты: молодость и красоту.

В сравнении с образом жены Биржан сала Ляйлим присутствует во всех сценах раскрытия любви акына. В них её образ не теряет своей поэтики.

Такой же принцип съёмки используется и в последующих эпизодах, где влюблённые вместе. На тайно организованной встрече влюблённых впечатление усилено подводными съёмками, во время перехода реки вброд. Эпизод «украшают» и поэтизируют падающие в воде девичьи украшения. Наивысшей точкой эпизода становится план на фоне заката. Камера поставлена так, чтобы солнце находилось между влюблёнными, олицетворяя собой любовь.

Помимо перечисленных образов, в картине присутствуют и другие персонажи, характеры которых были показаны на экране поэтично.

С помощью метафоры природы показаны также характерные черты отрицательных героев фильма. В начале фильма, во время наступления весны, образ Азнабая показан на фоне мрачных сумерек и сильного ветра.

В итоге о поэтическом воплощении образов героев на экране нужно отметить особенности выбранной поэтики. Характеристика образов с помощью нарочитой изобразительности имеет свои недостатки. Она во всех образах очень красива и даже эффектна, но неглубока и поверхностна.

Заканчивая анализ фильма Досхана Жолжаксынова и Рымбека Альпиева, мы должны согласиться с тем, что картина идейно, тематически и по поэтике похожа на фильм С. Ходжикова «Кыз Жибек»,

но в идее каждого фильма, тематике и поэтике киноязыка есть свои нюансы.

«Кунанбай»

В одном из интервью, данных по поводу своего фильма, Досхан Жолжаксынов сказал, что основой фильма «Кунанбай» послужил роман Мухтара Ауэзова «Путь Абая». При этом зритель должен быть готов к восприятию совершенно другого персонажа, нежели он описан великим писателем.

Мы знаем, в романе Мухтара Омархановича Ауэзова персонаж Кунанбая выступает как антагонист. Отец Абая – жестокий и вероломный ага-султан, который проявляет все отрицательные стороны средневекового феодала, использует власть в своих интересах, даёт и берет взятки, угнетает народ. В фильме на конкретных примерах-эпизодах показан противоположный Кунанбай. Природа в сценах в степи вторит смятению главного героя, в то время как случайно залетевшие в камеру голуби навевают прекрасные воспоминания об Улжан.

Кунанбай показан также как примерный сын и заботливый отец. Он советуется с матерью, прислушивается к ней. Интимность этих отношений также подчёркнута атмосферой, уютным убранством юрты, где происходит разговор. Зере в кадре намеренно визуально выше Кунанбая, что буквально изображает его преклонение перед мудростью матери. На экране, особенно в финале фильма, мы видим Кунанбая как заботливого отца, и знаем, что его сын Абай в будущем станет великим писателем/поэтом и мудрым философом. Возможно, перед создателями фильма не ставилась задача – показать ребёнка тем Абаем, каким знаем его мы, но, всё же образ двенадцатилетнего Абая получился в фильме неясным и размытым.

На наш взгляд, образ Кунанбая у Досхана Жолжаксынова получился довольно убедительным, благодаря четко построенной драматургии фильма, направленной на раскрытие характера Кунанбая, как простого человека, на котором лежит бремя власти.

Женские образы фильма

Прежде чем говорить о Зере, мы вспомним остальные женские образы фильма. В картине присутствуют образы матери Абая, Улжан, старшей жены Кунанбая, Кунке, и нескольких второстепенных персонажей. К сожалению, в современном казахском кино женские образы несут в себе лишь художественное украшение, не привнося смыслового содержания.

Женские образы прекрасно изображают уклад казахов с помощью поэтического режиссёрского почерка. Они гармонично вплетены в

поэтическую канву фильма. Но, может быть, мы могли бы чётче увидеть выражение поэтики, наблюдая за раскрытием женских характеров?

На этом фоне ярко прозвучал образ Зере. Старшая женщина в роду, она мудра и старается помочь своему сыну. Мы знаем Зере лишь как бабушку Абая, в фильме же мы увидели Зере, в первую очередь, как мать Кунанбая.

Возможно, кому-то покажется, что «Кунанбай» прозвучал не так ярко, как фильм «Биржан сал» в 2008 году. По мнению автора статьи, это обусловлено более реальным и «земным» героем. Ведь невозможно сравнивать акына и сурового правителя рода. В любом случае их роднит использование поэтического киноязыка. Режиссёру удалось сохранить свой почерк и стиль фильма.

Гармоничность фильмов Досхана Жолжаксынова заключена в идеальном сочетании темы фильма и его языка. Ведь именно из-за использования поэтического киноязыка те же юрты, дастарханы и чапаны не кажутся нам шаблонными, а на самом деле передают уклад и быт народа.

На современном этапе развития казахского кино визуально-поэтическое изображение образа героя, использовавшееся в период взлёта национального кинематографа в таких фильмах как "Кыз Жибек" С. Ходжикова и "Следы уходят за горизонт" М. Бегалина, проявилось с новой силой и оказалось свежим и нетривиальным проявлением национальной идентификации.

Литература:

1. Ногербек Бауыржан, Ногербек Баубек. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя: Монография. - Алматы: ТОО "Каратау КБ", "Дәстүр", 2014.

2. Добин Ефим. Поэтика киноискусства. – М.:Искусство, 1961.

Көпбаева Г.К.,
Нөгербек Б.Р., өнертану ғылыми кандидаты

КИНО СЫНЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Өнер көкжиегіндегі қай саланы алсақ та, өз ісінің хас шеберлері, тәжірибелі мамандары болары айқын. Көсем сөздің майын тамызатын әйгілі ақын, жазушы-драматургтеріміз, қылқаламмен өмірдің өрнектерін кескіндейтін суретшілеріміз, медицина мен жаратылыстану ғылымдарынының небір шешілмейтін жұмбақтарынының жауабын

тауып, кесіп айтып жататын ғалымдарымыз да жеткілікті. Осы тұста зерттелгелі отырған жұмыстың барысын XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында пайда болған өнердің ерекше саласы, кенже түрі кинематография тұрғысында өрбітпекпіз. Кино өнері – ерекше қалтарыстары мен заңдылықтары, өзіне тән мәнерлеу амалдары, көркемдеу тәсілдері, эстетикалық заңдары мен шығармашылық дәстүрлері бар дара өнер. Озық өнердің бұл түріне деген қызығушылық бүгінде артпаса, кемитін емес. Неліктен? Кино өнерінің аз уақыт аралағында қарыштап дамуының басты құпиясы неде? Бұл өнердің қоғамда алар орыны қаншалықты? Тобырға тигізер пайдасы мен кері әсері қандай? Осындай сауалдардың тізбегі әріге кете беретіні шындық. Бұл тұрғыда мұндай жәйттерге төтеп бере алатын, кино өнерінің қыры мен сырын, тылсымға толы тағылымдарын, өткені мен бүгінгісін, келешек тағдырын талқылайтын, талқылай отыра сараптама жасайтын, сараптай отыра шешім шығаратын, шешім шығара отыра киноның шыңына апаратын, осылайша бүтіндей бір тарихын жасап шығатын арнайы маман бар.

Фильмнің драматургиясынан бастап, режиссерлік концепцияны, актерлік ойын мен операторлық өнерді, техникалық тұстары мен басты ерекшеліктерін, идеясы мен мазмұнын, қандай аудиторияға арналғанын, кинематографияға әкелген жаңалығын hәм олқы тұстарын ашып айтып, теориялық тұрғыдан басқа туындылармен салыстыра отыра сапалы сараптама жасап шығады.

«Сын» сөзінің түп тарихына үңілсек, гректің «κριτικός, κριτική» (критикус) – яғни, «талдау», «соттау» деген сөзінен шыққан. Сондай-ақ, философиялық сөздікте: «Критика (греч. kritike – искусство судить) – метод выявления ошибок и противоречий, недостатков в общественном развитии, имеющих объективный и субъективный характер. Критика должна носить конструктивный характер, указывая наряду с недостатками и пути их устронения» [1, 146] делінген анықтама беріледі. Нақты деректерге сүйенсек, б.з.д. IV ғасырда Рим елінде «сыншы» сөзі алғаш қолданыла бастайды. Бірақ, көп уақытқа дейін «сын» сөзі текстология ұғымында түсіндіріліп келді. Қазіргі ұғымында италия-француз гуманисі, философ, филолог Юлий Цезарь Скалигердің филология ғылымдары және әдебиет тарихына арнап жазған жеті трактаттан тұратын «Поэтика» еңбегінің «Сын» деп аталатын алтыншы кітабының түсініктемесімен қарастырылады. Ал, жекелеген ғалымдардан сын төңірегінде тұңғыш елеулі еңбектер жазған Платон, Аристотель, Әл-Фарабидің есімдерін атауға болады. Сын өнерінің кең өріс алған шағынан бүгінгі күнге дейін сын мәселесі зерттеліп, әр кезеңнің, әр дәуірдің ғалымдары өздерінше сипаттама,

тұжырымдар жасады. Мәселен, түсінікті әрі қарапайым тілмен жеткізген орыс сыншысы В.А.Жуковский: «Сын дегеніміз – жетілген талғамға негізделген тура және еркін айтылған пікірлер.» [2, 122] деген ойды ұсынады.

Ал, кино сынын зерттегенде «кинотану» ғылымының қалыптасуының жаңа бағыттарын жетілдіріп отырған сыншылардың ой-пікірін ашып айтпай кету мүмкін емес. Бұл тұрғыда кино сыны кино өнерімен байланысқан тұстарын анықтау үшін маңызды тарихи деректерге сүйенуді қажет етеді. Кино өнері жайлы алғашқы еңбектер 1896 жылы киноның пайда болуымен тығыз байланысты болды. Бұл уақыттан бір жыл бұрын әлемді таң қалдырған үлкен құбылыс ағайынды Люмьерлердің суретке жан бітіру тәжірибесі іске асып, дүр сілкіндіргені белгілі. Ғажап оқиғаға жаппай қызығушылық жер шарының түкпір-түкпіріне тараған еді.

Жалпы, әлемдік кино тарихына көз салар болсақ, 1940-1950 жылдар аралығы кино сынының кемелденіп, ғылыми сипатқа ие болғанын, оның жеке өнер ретінде қалыптаса бастағанын аңғаруға болады. Осы кезеңдерде жарық көрген ауқымды теориялық ғылыми ізденістер, мақалалар, эсселер, рецензиялар сын талаптары мен принциптерін нақты қамтып, кино сынының сипатын қалыптастыра түсті. Өткен ғасырдың жартыншы ширегінде Франция кино өнерінде сыншы А.Базен бастаған бір топ жас теоретиктер, мәселен Ф.Трюффо, Ж.Л.Годар, К.Шаброль, Э.Ромерлер келіп, кино сынының жоғары деңгейдегі ғылым екендігін дәлелдеді. [4, 34]. Сонымен бірге ғалымның теориялық жұмыстарында киноны фольклормен байланыстырып, режиссердің жеке тұлғасына аса мән берілуімен қатар «авторлық кино» принципін де қолдап отырды.

Италиян кино сынының алдыңғы қатары сыншы, ғалымдар Б.Умберто, Г.Аристарко, В.Муссолини, Р.Канудо есімдерімен тығыз байланысты. Ал, совет одағындағы Ресей елінің кино сынының келуі үлкен мәдени құбылыстардың бірі болды. Сын өнерінің қалыптасуы бұл елде журналистика саласынан бастау алды. Себебі, кино туралы алғашқы мақалаларды журналист мамандар жазған. Ресей киносының тарихына үңілсек, 1920 жылдың өзінде мемлекеттік жеке киностудия жасауға мүмкіндік болмаған. Алайда осы жылдардың төңірегінде кино ғылымына деген қызығушылық талай өзгерістерді енгізді. Кино жөніндегі жазылған мақалаларда сыни пікірлер орын алып, совет киносының теориясы жандана бастады. Кинематография әлеміне практика мен теорияны қатар ұстап, кинотану ғылымы қанатының қатаюына септігін тигізген теоретик, режиссерлердің есімдері шыға бастады. Олар, әрине, Л. Кулешов мектебі (шәкірті В.Пудовкинмен

бірге), Д.Вертовтің (Д.Кауфман) ғылыми концепциялары, С. Эйзенштейннің теориялық жұмыстары [4, 140] дейді дерек көздерінде.

Қазақ киносын тереңнен зерттейтін кәсіби мамандар мен сыншылар қатары көбейіп, ауыз толтырып айтарлықтай ғылыми еңбектер жарық көрері де хақ еді. Дегенмен, егемен ел болып, қанатымызды кеңге жайғалы осы олқылықтардың орнын толтыру мақсатында «кинотану» ғылымы саласында мамандар қатары көбейіп, ұлттық кино өнеріміздің тарихын зерттеп, ұлттық ерекшеліктерін айқындап, елеулі еңбектер жасап жүрген жайы бар. Бұл саралауда кино сынының атқарып жүрген орнын айрықша атап өту керек.

Кино өнері – басқа өнер түрлері ішінде интернационалдық табиғатымен ерекше көзге түседі. Кинематография тек синтетикалық өнер ғана емес, халықтар, адамдар достығының перзенті екені көп мақалаларда айтылып жүрді. Киноның ғылыми дамуының негізін қалаған Қ.Сирановтың ізін басып, кино өнерінің дәрежесін ғылыми деңгейге көтеру жолындағы талпыныстарды әлі де болса жалғастыра бастаған қаламгерлік қарымдарымен қатар кино өнері туралы әр басылымдарда ой өрбіте жүрген Ш.Айманов, М.Бегалин, І.Омаров, Ә.Нарынбетов, Ә.Тарази, С. Қожамқұлов, К.Смайлов, т.б. сынды мамандар кино мәселелеріне арнап мақалалар жазып жүрді. Әлбетте, кино мәселелерін көтерген бұл мақалалар сын өнерінің дамуына өз үлестерін қосты.

«Кино болса – жас өнер, бар құпиясы ашылып болмаған өнер, мүмкіндігі шексіз өнер – болашақтың өнері. Кино тілі – өзгеше тіл, ол тілді екінің бірі меңгере бермес, меңгере алмас. Сондықтан да дүние жүзінде жыл сайын сан мыңдаған ленталар «еніп» жатады. Күн сайын сан жүздеген ленталар «өліп» жатады. Қазақ кино өнері әні-міне қайта шарықтайтын шағы таянған тәрізді. Бұл – үміт. Үміт – өмір өзегі» [9, 263]. Иә, бұл көрнекті жазушы, қарымды қалам иесі Ә.Таразидің «Дән мен қауыз» эссесінен алынған үзінді. Драматург тарапынан бұл ойдың тууы, алпысыншы жылдың басында қазақ кино өнерінің үміті, өзегіне айналған өмірінде талантты қаламгер, әлеуметшіл азамат, қажырлы қайраткер К.Смайыловтың қазақ кино өнері әлеміне бет бұруымен тікелей байланысты еді. Дегенмен, кинотанушы, профессор Б.Нөгербектің тілімен айтқанда біз үшін: «Для кинематографистов, Камал Смайлов, прежде всего, киновед: историк кино и кинокритик, непревзойденный директор киностудий» [10, 342]. Алайда, Смайлов үлкен тартыс пен талас үстінде көп жылдар бойы қалыптасып қалған келеңсіз жағдайды түбегейлі өзгерте бастады. «Камал кино тағдырын уысында ұстады» [9, 401] – деп, Ә.Тарази өз ойын әрі сабақтай түскен.

Жетпісінші жылдары кинодраматургия мәселесін ғылыми деңгейде зерттеп, өзінің ғылыми монографиясын жазған сыншы да осы Камал Смайлов еді. Жоғары кәсіби деңгейде жазылған аталмыш еңбекте автор 1925 жыл мен 1970 жылдар аралығындағы қазақ кинодраматургиясындағы бір де бір фильмді қалт жібермей талдай отыра тарихына тоқталып, сілтемелер жасап ғылыми деңгейде жазып шыққан. Кино саласындағы К.Смайлов еңбектері бүгінгі ортада да өзіндік орнын, құнын жоғалтпай жазылған мақалалары бірін-бірі сабақтастырып, толықтырып, әр қырынан тануға мүмкіндік беріп келеді.

Бір топ болып енген бұл толқын қазақ кино сынын қалыптастыру барысында біршама өзгерістер енгізе отырып, қазақ киносының тарихын жасап шықты. Бұл еңбектер басқа елдердің кино өнерімен салыстырғанда ағалық жасайтындай деңгейге жетті. Ең бастысы елімізде сыншы мамандарды әзірлейтін Алматы Театр және Кино институтында (қазіргі Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер академиясы) арнайы бөлім ашылды. Баспадан жаңа шыққан еңбектер саны көбейіп, кино сүйер оқырман назарына жол тартты. Соңғы жылдары қазақ кино сын өнері өркендеп, жан-жақты өсіп, жас сыншы мамандардың еңбектерінің сипатының өзіндік ерекшелігінен қазақ кино сын өнерінің дамуындағы талпыныстарды байқауға болады.

Міне, осындай ұзақ, әрі қиын тарихи белестерден өткен кино сын ғылымы бүгінгі күні нақты ғылыми негізін анықтап, зерттеу объектісі мен әдіс-тәсілдерін жүйелеп, жеке ғылым ретінде қабылданып отыр.

Әдебиеттер:

1. Краткий словарь по философии. – Москва: «Издательство Политической литературы», 1979
2. Жуковский В.А. Шығармалар жинағы. – VI том
3. Лазарук С.В. Базовые модели киноведении США. – Москва: Всес. инс-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 1990
4. Киноэнциклопедиялық сөздік. – Москва: «Советская энциклопедия», 1986
5. Смайылов К. Қазақ киносының қайраткері // Кино, жылдар, ойлар. – «Өнер», 1983
6. Сиранов Қ. Киноискусство Советского Казахстана. –Алма-Ата: «Казахстан», 1966
7. Сиранов Қ. Кино туралы әңгіме. – Алматы: Жазушы, 1973
8. Сиранов Қ.. Кино, жылдар, ойлар. –Алматы: «Өнер», 1983
9. Тарази Ә. Тәж //Дән мен қауыз. –VII том.–Астана: «Фоллиант», 2013

10. Сан қырлы тұлға. Қамал Смайлов туралы естеліктер. Құрастырғандар: Н.Н. Шманова, Б.Р. Нөгербек. – Алматы, 2012

Мұқышева Н Р., өнертану ғылыми кандидаты

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ӘКЕ БЕЙНЕСІ – ҰЛТТЫҚ БОЛМЫСТЫҢ КӨРІНІСІ (КӘУКЕН КЕНЖЕТАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ НЕГІЗІНДЕ)

Қазақ киносындағы отбасының, ондағы әке мен ананың, ұл мен қыздың, келін мен ата-ененің орны қалай бейнеленгенін анықтасақ, сөзсіз қоғамның бет-бейнесінің, халық менталитетінің қаншалықты өзгеріске ұшырағанын анық көруге болады. Әсіресе, әкенің бейнесі белгілі бір уақыттың, адамдардың психологиялық, моральдық, этикалық, тіпті тарихи құндылықтарының бағдаршамы іспетті рөл атқаратынын ұлттық киноның тарихынан көріп жүрміз. Ғасырлар бойы өмір сүріп келген қазақтың отбасылық институтында әкенің орны өте маңызды екені белгілі.

Қазақ киносының алғашқы онжылдықтарында әкенің бейнесі «жағымды», «жағымсыз» кейіпкер ретінде кеңестік идеологияның аясында қарастырылды. «Жағымды» әке – ол міндетті түрде кеңес үкіметінің белсендісі, адал қызметшісі, ал «жағымсыз» – сөзсіз бай-болыс және жаңа үкіметтің «ата жауы». Әрине, бұл фильмдердегі қазақ отбасындағы әкенің орны идеологиялық мазмұннан аса қоймайды. Бұл туралы кинотанушы Гүлнар Әбікеева: «Кеңес үкіметі жылдары әкенің бейнесі «Сталин» немесе «Партия» деген ұғымдардың орнын алмастырды. Этникалық әке-кейіпкер ұлттық эпостар бойынша түсірілген фильмдерінің персонажы ретінде ғана көрініс тапты» деп жазды [1, 10].

Қазақ киносындағы әке бейнесінің ұлттық болмыспен ұштасқан «алтын кезеңі» 1960-1970 жылдармен тұспа-тұс келді. Көрермен әлі күнге дейін осы жылдары түсірілген «Тұлпардың ізімен», «Менің атым Қожа», «Қилы кезең», «Арман – атаман», «Қыз Жібек», «Гаухартас», «Атамекен», «Мәншүк туралы жыр» т.б. фильмдеріндегі кейіпкерлердің, әсіресе әке болмысындағы қасиетті, ірілікті іздейді. Экрандағы әке болмысымен ұштасып жатқан ұлттық бояуды іздегіміз келсе, ылғи жүгінетініміз де осы шығармалар екені даусыз.

Біздіңше, қазақ киносындағы әкенің, оның ұлттық болмыстың тірегі ретіндегі көрініс табуы тек «Атамекен» фильмімен ғана шектелмейді. Ұлттық дүниетанымдағы әкенің бейнесі дегенде «Тұлпардың ізімен», «Қыз Жібек», «Мәншүк туралы жыр»,

«Гаухартас» фильмдеріндегі қазақ театры мен киносының ұлы актері Кәукен Кенжетаев сомдаған кейіпкерлерді де ұмытпауымыз керек. Қазақ киносындағы әкенің бейнесі туралы мәселе қозғалғанда бұл фильмдердің маңызы аса зор.

Сонымен, Кәукен Кенжетаевтың сомдауындағы «Тұлпардың ізімен» фильміндегі (1964, сц.авт.: Ә.Тарази, реж.: М.Бегалин) Танабайдың, «Мәншүк туралы жырдағы» (1969, сц.авторы: А.Михалков-Кончаловский, реж.: М.Бегалин) Мәншүктің әкесінің, «Қыз Жібектегі» (1970, сц.авт.: Ғ.Мүсірепов, реж.: С.Қожықов) Төлегеннің, «Гаухартастағы» (1975, сц.авторы: Д.Исабеков, реж.: Ш.Бейсембаев) Тастанның әкесінің бейнесі қандай қырымен ерекшеленді?

«Тұлпардың ізімен» фильмі туралы «Қазақ әдебиеті» газетінің 1965 жылдың 4 маусым күнгі санында белгілі жазушы Шыңғыс Айтматов былай деп жазды: «Фильм тың серпілісті аңғартады, сол себептен де ол бұдан бұрынғы жасалған шығармалардан ерекше оқшау тұр. Оның күші – биік профессионалдық мәдениет пен байсалды ұстамдылықта. Біз осы фильм арқылы тоғысқан сөз толқынынсыз, декларациясыз көркем бейнелерді жасауға болатынын айта аламыз. Сөйтіп, ұлт кинематографының дамуындағы тағы бір жаңа сапаны көреміз» [2, 2].

Жазушы әрі қарай фильмдегі әке мен шешенің бейнесі туралы ойын былай деп өрбітеді: «Маған шал мен кемпір үлкен әсер етті. Олар баласының бозөкпе ынжық екенін біле тұра одан безбейді. Ол жамандық жасағанда да ата-ана оған көңілдеріндегі ойларын тура айтпайды, бұған өздерінің де кінәлі екендіктерін біліп үнсіз қайғырады...» [2, 2].

Кәукен Кенжетаев сомдаған тағы бір әке бейнесі «Мәншүк туралы жыр» фильмінде (1969) көрініс табады. Фильмнің өн бойында Мәншүктің рухани діңгегі, дүниетанымы әкесінің бейнесімен тығыз байланыста беріледі. Фильмде Мәншүк пен әкесінің ата-баба мазарларының, бал-бал тастардың арасымен келе жатқан көрініс бар. Осы көрініс әкесін мұқият тыңдап келе жатқан Мәншүк бірде жымияды, бірде мұңаяды, енді бірде тіпті таңырқап, әкесіне көз алмай қарайды.

«Қыз Жібек» фильміндегі Жібек пен Төлегеннің әкелері (Сырлыбай мен Базарбай) – кеңес киносындағы бай-манап, хандардың бейнесіне тіптен қарама-қарсы кейіпкерлер. Бұған дейін кеңес идеологиясы таңып келген байдың, ханның бейнесі – ел-жерді қанаған, әділетсіз, пасық, бір сөзбен айтқанда «жағымсыз» кейіпкердің бейнесі болуы керек-ті. Алайда, «Қыз Жібек» фильміндегі Сырлыбай мен Базарбайдың бейнесі кеңес кинематографында болуы тиіс қатып

қалған бұл қағидадан мүлдем алшақ кетеді (әрине, бұның алдында «Қилы кезеңдегі» Жүніс пен «Қараш-Қараш» фильміндегі Жарасбайлар болды).

Фильмде Төлегеннің әкесі көрініс табатын эпизод аса ұзақ емес. Алайда, осы қысқа уақыттың ішінде Базарбайдың тұтас болмысы ашылып үлгереді. Кәукен Кенжетаевтың сомдауындағы Базарбайды өте қатал, адуынды, бірбеткей және жанындағы шетелдік серіктестеріне де өзін басындыра қоймайтын саясаткер, әрі жүрегінің түкпірінде мейірімі бар адам ретінде көреміз. Әскерінің Төлегенмен бірге жауға қарсы аттануға батасын бермеген қатал, өктем әрі принципшіл Базарбай – шетелдік серіктестерімен іскерлік қарым-қатынаста өзін тең ұстайтын, өр тұлғалы адам.

Қазақ кинотану ғылымында Базарбай бірбеткей, қатал кейіпкер ретінде ғана қарастырылып келді. Алайда, бұл Базарбайдың бейнесі туралы біржақты көзқарас деуіміз керек. Көріп отырғанымыздай, ол – қай жағынан алып қарасаңыз да, көпқырлы, сан астарлы, өте күрделі кейіпкер. Шағын эпизодтың өзінде Базарбай өте қатал ел басқарушы, әрі саясаткер, әрі іскер, тіпті қас-қағым сәттің өзінде мейірімді әке ретінде көрініп үлгереді.

1964 жылы экранға шыққан «Тұлпардың ізімен» фильміндегі Кәукен Кенжетаев сомдаған әке бейнесімен рухани үндес тағы бір кейіпкер бар. Ол – «Гаухартас» фильміндегі (1975) әкенің бейнесі. «Тұлпардың ізімен» фильміндегі Танабай сияқты бұл фильмнің де кейіпкері – ғасырлар бойы үзілмей келе жатқан ата-баба заңымен өмір сүретін адам. Екеуі де ұлттық дүниетанымдағы отбасы институтының заңдылықтарына жүгінген, рухы мықты кейіпкерлер. Мысалы, «Гаухартас» фильміндегі бір көрініс әкесі үлкен ұлы Тастанмен (Әнуар Боранбаев) сөйлесіп болған соң, қасына кіші ұлын шақырады. Алдында ғана тұрып кеткен Тастанның орнына жайғаса берген кіші ұлына әкесі жақтырмай қарайды. Әкесінің қабағын түсіне қойған кішісі оның сол жағына келіп отырады. Бір қарағанда, аса назар аударарлық көрініс емес сияқты. Бірақ, кішісінің үлкен ұлының орнына жайғасуын жақтырмауының өзінде ұлттық дүниетанымдағы отбасы институтының қалтқысыз заңын көреміз. Яғни, әкенің оң жағында (төрде) үлкені, ал сол жағында (одан төмен) кішісі отыруының өзінде сыйластық, мәдениет, үйлесім жатыр. Бір сөзбен айтқанда, кіші ұл алдындағы ағасының орнын сыйлауы керек. Ал, оны түсіну үшін әкенің бір ғана көзқарасы жетіп жатыр.

«Тұлпардың ізімен» және «Гаухартас» фильмдеріндегі әке мен бала арасындағы рухани байланыста айырмашылық өте көп.

«Тұлпардың ізімен» фильмінде әке мен бала болмысының арасында рухани алшақтық жатқанын жоғарыда айтып өттік.

Екі фильмдегі де әкенің тағдыры елдің тағдырымен тығыз байланысты. «Гаухартаста» Кәукен Кенжетаев пен Кененбай Қожабековтың кейіпкерлерінің арасындағы өте маңызды диалог бар. Екі ұлы актердің сомдауындағы ақсақалдардың әңгімесі кеңес үкіметімен тұспа-тұс келген тұтас бір ұрпақтың тағдырын меңзейді. Қабеннің тарапынан екеуінің куә болған төңкеріс жылдары, Мысырбайды кәмпескелеп, теңдік алдық деп қуанғандары, соғыс, шаруашылықты қайта қалпына келтіру, кеңес үкіметіне жанын салып еңбек еткендері туралы айтылады. Бұл жердегі ең басты назар аудартарлығы – екі ақсақалдың әңгімесі барысындағы дауыс ырғағы, интонация, пауза, көзқарас, мимика. Бұның барлығы екеуара әңгіменің астарын өзгеше оқуға мәжбүрлейді.

«Гаухартас» фильміндегі әкенің дүниетанымы, рухы «Тұлпардың ізімен», «Мәншүк туралы жыр», «Қыз Жібек» фильмдеріндегі әкелермен үндесіп жатыр. Бірақ, олардың ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан дүниетанымы мен мықты рухы шашауын шығармай ұстап тұрған тұтас әлемнің шаңырағы шайқалғалы тұр. Салтанат ауруханаға түсіп қалады, Тастан бригадаға қосыламын деп шешім қабылдайды, кіші ұл әскерге аттанған. Сөйтіп, отбасындағы қыз-қыз қайнаған кешегі өмірдің сәні кетеді. Фильмнің соңындағы уығы мен керегесі жалаңаштанған, жел бауы желбіреп, жығудың алдында тұрған киіз үйдің ортасында тұрған әке – шайқалғалы тұрған қазақы дүниетаным мен болмыстың, мықты рух пен мінездің символы.

«Гаухартастағы» әке бейнесі – Елубай Өмірзақов, Кәукен Кенжетаев, Кененбай Қожабеков сомдаған ұлттық дүниетанымдағы әкелер галереясының соңғы тұяғы іспетті. Шындығында, осы фильмнен соң дәл сондай әке бейнесі қазақ киносында пайда бола қойған жоқ. Ендігі жерде әкелер болмысы біртіндеп өзгере бастайды.

«Құнанбай» фильмінде (реж. Д.Жолжақсынов) көптен бері көрінбей кеткен ірі мінезді кейіпкерді көрдік. Әкесінің кішкентай Абаймен арасындағы ара-қатынас мүлдем көрінбесе де, соңындағы мешітке байланысты көрініс әке мен ұлдың арасындағы рухани байланысты меңзеді.

Сонымен, «Тұлпардың ізімен», «Мәншүк туралы жыр», «Қыз Жібек», «Гаухартас» фильмдеріндегі Кәукен Кенжетаев сомдаған рухы мықты әкелер бейнесі – ұлттық болмысымыздың діңгегі, бағдаршамы ретінде көрініс тапты. Келешекте қазақ киносында алда-жалда осындай әкелер бейнесі пайда болып жатса, онда жоғалып бара жатқан мықты рухпен қайта қауыштық деуімізге де болар еді. Себебі,

кинодағы әкенің бейнесі – ұлттық болмысымыздың көрінісі, қоғамның айнадағы бейнесі..

Әдебиеттер:

1. Абикеева Г.О. «Образ семьи в кинематографе Центральной Азии в контексте формирования культурной идентичности в регионе» // Өнертану докторы ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған автореферат. – Москва: 2010

2. Айтматов Ш. «Фильмдегі ұлттық өрнек» // «Қазақ әдебиеті» газеті, 4 маусым, 1965

3. Ногербек Б. «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино». – Алматы: «Ruan», 2008

4. Смайылов К. Үш томдық шығармалар жинағы. – 3 том. – Алматы:Қазығұрт, 2004

5. Ногербек Б. «На экране «Казахфильм». – Алматы: Ruan, 2007

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Жумашева Г.К., филология ғылыми кандидаты

КЕЛЕШЕК ҰРПАҚТЫ ҰЛТТЫҚ РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҚТАР АРҚЫЛЫ ТӘРБИЕЛЕУ

Қазақ халқының табиғат – анамен үндес тіршілік кеше отырып қалыптастырған салт-дәстүрі – «адамгершілік» деп аталатын ұлы ұғымның алтын қазығы, ұлтымыздың рухани құндылығы. «Біздің мәдениетіміз бен дәстүрлі рухани құндылықтарымыз ұлтымыздың өміршеңдігі мен сақталуының кепілі» – деп елбасымыз Н.Ә.Назарбаев айтқандай бүгінгі бала тәрбиелеудегі басты міндетіміз білім беру, оқыту мен қатар ұлттық құндылықтарымызды бойына сіңіру [1]. Дәстүрін білген ел ғана ұлт болып қалатыны мәлім. Тәрбиенің түп қазығы үлгі берер ұстазда, оқытушыда, тәлімгерде екенін жақсы түсінген адам ғана өзінің әр ісі мен сөзіне жауапкершілікпен қарауға міндетті.

Құндылық - мәдениеттің құрамдас бөлігі яғни, сөздің кең мағынасында мәдениет әлемі деген сөз. Шынайы өмірге құндылықтық қатынас тек сана негізінде болуы мүмкін. Құндылықтық сана-заттық және рухани құндылықтар адам үшін қаншалықты бағалы, оның құндылығы неде екенін зерттейді.Адам өзін қоршаған заттық және рухани әлемді осы құндылықтар арқылы бағалайды. Құндылықтардың мәні ұлттың, қоғамның мәдени жетістіктерімен өлшенуі тиіс.

Қазақ халқының аса бай ұлттық әдебиеті, қайрымды, әдепті салт-дәстүрлері оның этностық (ұлттық) ерекшеліктерін көрсетеді де, ол жеке тұлғалардың ұлттық қасиетерін қалыптастырады. Мәселен, «Ерулік» қазақтың туыстыққа,бірлікке,татулыққа шақыратын жақсы, жалғасын тауып келе жатқан дәстүрлерінің бірі.Ауылға жаңадан көшіп келіп жатқан отбасын сол жерде бұрыннан тұрып жатқан тұрғындары,адамдары құрметтеп, қонаққа шақырып , «қонағасы» беретін болған.Келген отбасын жаңа ауылға таныстырып, сіңісіп кетуіне жасалған шара. Кейін ол отбасы оларды төріне шақырып,осылай сыйластық жалғаса береді.

Халқымыздың отбасында *қыз балаға* көрсетілетін құрметтің өзінен қаншама сабақ алуға болады?

Тұрмысқа кететін қыз баласы, бойжеткенді, ағайын-туыс, жекжаттар үйлеріне қонақ етіп, жақсы тілектер айтып, сын-сыйапатын беріп қонақ етеді.

Тәрбие көрген келін қайын атасының, енесінің, қайын ағасының, қайын жұртындағы үлкен-кіші туыстардың атын атамайды. Ата-енесінен басқаларға қосалқы ат қояды да, солай атайды. Бұл – қайын жұртына құрметі, әрі сыйлағаны, жақсы келін атанудың жолы. Келін күйеуінің етене жақын туысқандарымен бірге сол ауылға, әрісі сол төңіректегі қауымға келін болып саналады.

Қазақтың *қонақжайлылық* қасиетімен ешбір халық теңдесе алмайды. Үйге келген қонаққа өте құрметпен қараған, себебі «қырықтың бірі қыдыр» деген түсінік бар. Қыдыр әртүрлі кейіпте келеді, ол өзімен бақ-береке, ырыс-байлық, қуаныш әкеледі, сондықтан үйге келген мейманды құрметпен күтіп, дастархан жайып, бұйымтайын беріп, қонақты разы етсе, сол үйге ырыс, береке келеді деген түсінік қазақ халқын мейманжайлылыққа, қонақжайлылыққа бейімдеген.

Сондай-ақ, халқымыздың өзіндік ұлттық белгілері: меймандостық, кісілік, сыйласымдылық, имандылық, кішіпейілділік, кеңпейілділік, салауаттылық, тіршілікке бейімділігі, өнерпаздық, шешендік, ақынжандылық, сыпайылығы, мәдениеттілігі т.б. арқылы ерекшеленеді де, ұлттық салт-сананың өмірдегі қолданылмалы көріністері арқылы рәсімдер, рәміздер, ырымдар, тыйымдар, жөн-жоралғылар, діни уағыздар, сенімдер, кісілік рәсімдері, перзенттік парыз, адамгершілік борыш, ұрпақтық міндет арқылы іске асырылып ұлттық қасиеттерге айналады.

Өз ұлтын қадірлеп-қастерлеген, ұлт қадірін білген азаматтың бірі Ж.Аймауытов: «Мен халыққа кіндігіммен байланып қалғанмын.Оны үзе алмаймын.Үзу қолымнан келмейді» - дейді. Сырым Датұлы: «Мен ағайынды екеумін: бірі– өзім, екіншісі – халқым», - дейді.

Қазақ халқының осындай дәріптеуге, қастерлеуге, дамытуға тұрарлық ұлттық рухани және материалдық құндылықтары туралы ұлағатты, құнды мұраларын халық игілігіне, келешек ұрпақты, ел-жұртқа ие болар азаматтарды тәрбиелеуге неге қолданбасқа?

Ойымызды тұжырымдай келе келешек ұрпақтың ұлттық рухани құндылық қасиеттерін қалыптастырып, ғылыми тұрғыда дәлелдеп дамыту біздің тікелей парымыз.Ұлттық құндылықтар арқылы тәрбиелеу дегеніміз *«Ұстазы жақсының - ұстамы жақсы»* дегендей ұстазымыз ата-бабамыз болса, «Малым – жанымның садағасы, жаным арымның садағасы» деп ғұмыр кешкен ата-бабамыздың тіршілікте ұстанған ұстанымдары болашақтың сүйенер бай мұрасы болып қала бермек.

Әдебиеттер:

1. Нұрсұлтан Назарбаев. Ғасырлар тоғысында /«Атамұра» баспасы, 2003.
2. Нұрсұлтан Назарбаев. Мен өз халқымды сүйемін /Алматы: «Арна-В», 2010.
3. Ахметжан Қайрабайұлы, Болат Бопайұлы. Қазақ ырымдары / Алматы:«Кітап» баспасы.1998.
4.

Идрисова Г.А.,
Кульбекова А.К., доктор педагогических.наук, профессор

ВЛИЯНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЮЖНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Известно, что хореографическое искусство Казахстана, как одна из важнейших составных частей богатого культурного, играет значимую роль в поисках мировоззренческих установок и возрождении духовности общества. Интенсивный процесс осмысления культурного наследия, притяжения к этническим истокам, историко-культурным корням стимулирует дальнейшее изучение и исследование казахского танцевального искусства по регионам.

Национальный аспект всегда был в центре внимания специалистов всех регионов Казахстана. Главным отличием национального танца от танцев других народов Востока является акцент на сложные и выразительные движения рук и перегибы корпуса женского танца и техника мужского танца. Начиная с небольших танцевальных сценок народных обрядов и празднеств, хореографы постепенно пришли к полнометражным хореографическим постановкам. Так, сначала самобытное, позже профессиональное танцевальное искусство нашли свое развитие по развивающему принципу в отдаленных областях и регионах Казахстана.

Необходимо отметить, что данный факт не является характерным для всех регионов Казахстана. В других областях, например, преобладало развитие русского танца. Например, для Западно-Казахстанской, Северо-Казахстанской, Восточно-Казахстанской областей в 70-80 гг. прошлого столетия было характерно развитие русского танца, так как области имели общие границы с Россией. Все политические, общественно-социальные процессы в первую очередь имели отражение в искусстве и его различных жанрах. Как живой организм искусство реагировало на происходящие процессы в

обществе. Художники, писатели, хореографы, композиторы создавали свои художественные произведения, исходя из реальности и потребностей общества.

В силу кочевого уклада и климатических условий жизни казахов Южно-казахстанской области наибольшее распространение в хореографических постановках получили развитие элементы конных состязаний и всевозможных игр на лошадях, олицетворяющие силу, ловкость и мужество. Данные игры традиционно являлись одним из основных событий в культурной жизни кочевников. Такие игры, как «күміс алу» - поднятие всадниками серебряных монет с земли, «қыз қуу», «жорға жарысы» - женское состязание на иноходцах, «жамбы ату» - поражение всадниками из охотничьих ружей установленной цели, «аламан бәйге» - скачка на сверхдлинные дистанции, являющиеся одним из древних и популярных видов состязаний.

Большой популярностью у народа пользовалась борьба («қазақша күрес»). «Қазақша күрес», особенно в южных регионах Казахстана, проводился на всех праздниках между известными силачами (палуанами) и напоминал вольную борьбу. Борцам были известны разнообразные приемы, включая подножки и подсечки, а также броски стоя и падением, повороты с рывками и зацепами. Эти приемы часто используются как элементы танцевальных движений в постановках хореографов.

Следует особо выделить национальный костюм Южно-Казахстанской области, который является естественным отражением истории народа и его полукочевой жизни. Костюм полностью адаптирован к условиям труда казахов и климатическим особенностям региона, но при этом отличается собственной интересной эстетикой. Долгое время костюм формировал этническое самосознание народа, служил маркером, отличающим «своих от чужих».

Костюм Южно-Казахстанской области отличается некоторой облегчённостью, что, конечно, связано с климатическими условиями, а также оседлым и полуоседлым образом жизни. В южных районах Казахстана и на Сырдарье казахи охотно покупали тюбетейки изделий среднеазиатских ремесленников. У казашек Южного Казахстана был наиболее распространен головной убор «кимешек», скроенный из куска ткани, сложенной по длине пополам.

Одежда южных казахов является своеобразной по стилю, в наличие которых мужская короткая одежда до талии, или немного ниже, безрукавки, а также широкое использование женских и мужских камзолов с короткими рукавами, «шапанов» из верблюжьей шерсти, называемых «шекпен». Казашки южного региона носили распашную

юбку. По конструкции это прямоугольная полоса из бархата или тонкого сукна, собранная на широком поясе. Длиной юбка немного не доходила до низа платья. Характерной особенностью платья замужних женщин является наличие нагрудной вышивки.

Костюм мужчины состоял из нательной рубахи, штанов и «шапана». Верхняя одежда носилась на выпуск, левая пола запахивалась на правую. Покрой рубахи «жейде» был туникообразным. В значительной части верхней одежды, где-то более 40 процентов, использовался туникообразный покрой. Рукав был из двух частей, реже был цельным или сшивался из трех поперечных деталей.

Отличительной особенностью одежды замужней женщины и незамужней девушки является силуэтная форма и ее назначение.

Хореографическое искусство имеет неразрывную связь с другими традиционными видами искусства, которые в определенном смысле играли значение в формировании региональных особенностей танцевального творчества Южно-Казахстанской области.

Литература:

1. Казахи /Историко-этнографическое исследование/. Алматы: Казахстан, 1995.-237 с.

2. Нуржанов Б.Г. Мир как игра. Игра языка в концепции Деррида. – EX LIBRIS - ИЗ КНИГ. - Сборник философских статей. Вып. И. - Алматы: АдилетПресс, 1996. - 44 с.

3. http://visitkazakhstan.kz/ru/about/77/

Қалжанова. А.Б., Алдамжарова Д.Р

ҚАЗАҚ БИІНІҢ МӘН МАҒЫНАСЫ

Қазақстан тәуелсіздік алғаннан кейінде талай-талай белестерді бағындырды. Ол халықаралық қатынастан бастап, елдің әлеуметтік, экономикалық, саяси және мәдени салаларының барынша қарқынмен дамуы арқылы көзге түсті. Бұл еліміздің рухани бай болуының, білімділігінің, байсалдылығы мен сабырлығының арқасында келіп жатқан үлкен жетістік.

Би - адам денесінің әуенге негізделген түрлі қимылдарының жүйелі түрде ауысып келуі арқылы көркем бейнемен айшықтала бейнеленетін, кеңістіктік-уақыттық ауқымы көне заманғы нанымсенімнен бастау алатын өнердің бір түрі, жане әсерлі көңіл-күйді көрсететін, еңбек үрдістері бейнеленетін халықтық шығармашылық

өнер түрі. Қазақ биі - ғасырлардан ғасырларға, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатқан рухани азығымыз, мол мұрамыз екені белгілі.

Қаншалықты еліміз 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, мысалы («Беташар», «Қоштасу», «Көкпар», «Бәйге», «Қыз куу» және т.б) қойылымдарында көптеп кездеседі. Сондықтан биді қоюшы балетмейстер өзінің қойған биін ерекшелендіремін деп ізденеді. Байырғы ортаның фольклорлық музыкамен орындалатын «Тостаған биі» осы күнделікті тұрмыстық көріністерді ырғақты қимылмен бейнелеуден туған.

Ал «Қаражорға», «Аю биі», «Бүркіт биі», «Қанжарақ» (бүркіт биінің бір түрі), «Бура биі», «Қаз биі» аңшылық кәсіппен айналысқан және табиғатқа жіті көз тігіп, айналадағы құбылыстарды байқап бақылаған қауымның санасында жаңғырған көріністері би өрнегіне арқау болған. Жиын-той кезінде көңіл көтерудің бір формасына айналған, әуен ырғағына негізделетін жекелеген және топтық билер адамдар арасындағы қарым-қатынастың жаңа бір қырын ашады.

Қазақтың ғұрыптық-салттық билеріне «Айқосақ», «Киіз басу» билері, тұрмыстық биге «Өрмек» (Өрнек) биі, «Торсық», аңшылық биге «Құсбегі-дауылпаз», «Бүркіт пен қоян», салтанатты және әзіл-қалжыңға негізделген билерге «Шалқыма», «Айда былпым», «Насыбайшы», ал көпшілік биіне «Ұтыс би», «Алқа қотан» билері жатса, «Ортеке», «Тепеңкөк», «Қаражорға», билері жануарлар қимылын салуға еліктеуден туған. Тұрмыстық билер кесе, әшекей, тостаған, ожау, секілді тағы басқа үй бұйымдарын қолданып атқарылады.

Бұл күйдің әсерлі болып шыққаны соншалықты, оны естіген қазақ қимылсыз қала алмаған. Бүгінде де сол көнеден келе жатқан ұлттық «Қара жорға» биі әйгілі Гиннесстің рекордтар кітабына алтын әріптермен жазылды. Ғасырлар қойнауында қалып, бертін келе арамызға қайта оралған осынау би үлгісі бүгінгі ұрпақтың орындауында тіпті жандана түскендей. «Қытайдағы ұлтжанды қандастарымыз 10 мыңдай адамның басын қосып, «Қара жорғаны» бір деммен орындап шығыпты» деген хабарды ел-жұрт бірден іліп әкетті.

Енді, міне, сол мұрамыз мерейімізді үстем етіп отыр. Әдетте әр халық өзінің бір өнерімен өзгелерден ерекшеленіп тұрады. Көшпенді мал шаруашылығымен шұғылданған қазақ үшін ат - ер қанаты. Бейбіт күнде де, соғыс, жаугершілікте де ат - серік, күш, көлік. Жылқы иесі Қамбар ата деп жылқыны киелі, қасиетті жануар санады, қазақ тайпаларының ішінде жылқы атымен аталатын рулар да жоқ емес (Керейде - Шұбарайғыр, Қыпшақта - Торыайғыр, Арғында - Жылқышы, Тұлпар, Күлік, Тайкелтір т.б).

Мәселен, атақты Шашубай ақын «Ортеке» биін шауып келе жатқан ат үстінде тұрып, секіріп түсіп атты айнала билеп шебер орындайтын болған. Дәстүрлі ортаға «Ағаш аяқ» деген лақап атпен танымал болған Рахымберді ағамыз қатар шөгерілген тоғыз түйенің үстінен секіріп өтіп көрсететін өнеріне би қимылдарын үйлестіріп билегенде, «Қалдау-қалдау, қыз қалды-ау» деп әндеткен кезде әнді қосыла айтқан көрермендер де денелеріне ие бола алмай, бірге билеп кеткен екен.

Қыздарға арнайы қойылған көптеген билер ұлттық ою-өрнектерден бөлек, зергерлік әшекей бұйымдарға да сүйеніп шығарылғанын көріп жүрміз. Мысалы: Зәуірбек Райбаевтың «Шолпы» биін қарастырсақ, 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 көресеткен.

Хореографиялық білім алған кәсіпқой биші де биді қойған кәсіпқой балетмейстер де жаңа дүниенің сапасына бірдей жауапты. Биші «биді әйтеуір билеп шықсам болды» деп ойламай, бидің көріністік әсерінен гөрі оның ішкі айтайын деген табиғи сұлулығына көбірек мән беріп, халықтың назарын соған аударуға ден қойса, онда ол бишінің биі көңілден шықты деген сөз. Әр бидің де адам сияқты өзіндік ерекшелігі, мінез-құлқы бар екенін биші әсте естен шығармауы керек.

Қорыта келгенде, қазақ биі - бишінің қозғалысы мен дене қимылы арқылы көркем бейнені 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. Биді өнеріміздің бөлінбес бір бөлшегі, өміріміздің көркем өрнегі, халықтың тұрмыс-тіршілігі мен рухани мәдениетінен толық хабар беретін ұлы өнердің бірі әрі бірегейі деген жөн.

Әдебиеттер:

1. Всеволодская-Голушкевич О. «Пять казахских танцев». – Алматы: Өнер, 1988 ж,152 б.

2. Ізім Т.«Уақыт және би өнері». Алматы: Полиграфия сервис и К, 2008 ж.,190 б.

3. Әбіров Д. Қазақ билерінің тарихы: Оқу құралы. Алматы, 2006 ж.

4. Диярова К. (құрастырушы) Шара. Алматы, Өнер 2005ж,20б

5. Ізім Т, Кульбекова А. «Қазақ биін оқытудың теориясы мен әдістері»

6. Бақтыбаев Т. «Өнер шуағы» Алматы, 2010ж, 120 б.

7. Оғызбаев Т.«Қазақта би болмады деген бекер» №132. 2008 ж.

8. Жиенқұлова Ш. «Өмірім менің - өнерім»«Жазушы» баспасы 1992ж, 315 б.

Кангужина Т.М.

ЖИВОТНЫЕ КАЗАХСКОЙ КОЧЕВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ КАК ДИАЛОГ С ИНЫМ

Данная научная работа раскрывает смыслообразующий фон кочевой казахской культуры, где животные представляют собой «форму инобытия духа». Анимализм, характерный для казахской кочевой культуры, является одним из важнейших резервов и импульсов развития современного гуманизма, всё более выходящего из наивной своей стадии «человекопоклонства» к зрелому сотрудничеству и взаимодействию со всеми формами жизни на Земле. Для чего же человек, доказавший свой разум и независимость от природы, обращается к животному миру?

Прежде всего, качества животных дают ему возможность определить и понять самого себя. Самообозначение развило в человеке его способность к символическому мышлению настолько, что он стал мыслить себе не только через простые образы мира, но и через более сложные символы зверей. Эту способность к самоотождесвлению иллюстрируют тотемы.

Через черты животных люди осознают себя и отличают своё племя от другого, а потом, находя в звере своего личного покровителя, пытаются определить и запомнить свою собственную суть. Это закладывает первые основы понятия, своей души. Эту способность к самоотождесвлению иллюстрируют тотемы. Через черты животных люди осознают себя и отличают своё племя от другого, а потом,

находя в звере своего личного покровителя, пытаются определить и запомнить свою собственную суть. Это закладывает первые основы понятия, своей души.

Как отмечает, С. Сейфуллин «…раньше казахи «думали, что все в природе, все животные разумны, как человек, живут, как человек» [11, 70]. Вера в то, что человек и зверь ничем не отличаются друг от друга, что они очень легко могут превращаться друг в друга, создала в древних мифах образы полулюдей и полузверей, т.е. зооантропоморфные персонажи. Стоит отметить, что тотемизм послужил одним из главных источников возникновения зоолатрии - культа животных.

Среди животных, которым поклонялись кочевники, можно выделить, например, культ горного козла. Сакральное значение рогов диких козлов и баранов широко распространено на Востоке. Весьма характерен интерес Л. Мартынова к казахской мифологии. «Почему изогнут рог маралий и рогата круглая луна?» [7, 537]. Почему же именно в животных человек поначалу узнал себя и не торопился терять веру во всемогущество их образов? Прежде всего, потому, что большую часть своей истории кочевник не отделял себя от них, а ещё потому, что в животных конкретные качества, приспосабливающие их к жизни, выделено ярко. Необходимо отметить, что тотем не обожествлялся, его не наделяли свойствами и качествами боги, люди просто верили в родство с ним. Древними тотемами кочевников являлся волк, орел, олень, верблюд, конь, барс [5, 97].

Вспомним стихотворение «Верблюд» Павла Васильева: «Захлебываясь пеной слюдяной, он слушает, кочевничий и вьюжный, Тревожный свист осатаневшей стужи, И азиатский, туркестанский зной, Отяжелел в глазах его верблюжьих [1, 78]». Здесь «верблюд» значим как факт отражения в сознании поэта взглядом кочевника. «О чём он думает, надбровья сдвинув туже? Какие Мекки, древний посетил? [4, 78]». В данных строчках «верблюд» не просто этнографический штрих, а одно из сотен обиходных явлений, возведённое в ранг художественного переживания, которое характерно для творчества акынов.

И так, самый сильный лингвистический материал относится к верблюду – главному сокровищу пустыни. Его называют по-разному, в зависимости от пола, происхождения, возраста, телосложения, цвета и, разумеется, от той пользы, которую он приносит. То же и у казахов. Казахстанский писатель Г. Бельгер насчитал в казахском языке 80 наименований верблюда, 20 названий имеет лошадь. Такое отношение к животным отразилось в казахских именах: Бота, Ботакоз, Козы и др.

Сравнение этих имен с «цветочными» показывают, что людей интересовало не животное вообще, а лишь тот вид, который им нужен.

К примеру, у многих народов красота женщины также вызывала ассоциации с животными или птицами. В песнях Вакхилда, поэта античной Греции, мы читаем: «Волоокая Афродита» или «беззаботная, как телка на цветущих холмах…». В «Илиаде» у Гомера – «волоокая Гера». В русском фольклоре часты сравнения девушки с ласточкой, с лебедушкой. Рассмотрение «греческого» и «казахского» вариантов, близких по семантике, «волоокая» и «Ботакоз», показало определенное различие. «Волоокая Афродита» означает «Амфритита с глазами, как у вола» [10, 256], что означает метафору, сравнение.

Тогда как личное имя Ботакоз представляет собой метафору – отождествление. Другое различие заключается в употреблении приемов: сравнение используется в поэзии, метафора – в обиходно-бытовой, повседневной речи. Как пишет академик К. Жумалиев: «Поэты часто прибегают к изображению мира, вводят в стихи образы животных, зверей и птиц, игравших большую роль в жизни кочевника-скотовода и охотника [3, 276]. Таким образом, образная система акынов многообразна, это является следствием уклада жизни кочевника, а использование образов анимального мира является традиционной для казахской поэзии в целом. Это связано «с распространенностью приема психологического параллелизма, когда поэт передаёт то или иное событие, прибегая к иносказаниям и аллегориям» [6, 276].

Так кочевническое самосознание у П. Васильева не случайно - в его стихах животные начинают играть роль «образного кода, через который преломляется весь окружающий мир». Анимистичен не только предмет изображения, но и сам способ видения. Цветы сравниваются с выменем, звезды - то с сосцами, месяц – с кудрявым ягненком, лошадиной мордой. Данный поэтический прием подчеркивает архетип кочевника в творчестве П. Васильева. Для кочевника характерно было умение видеть природу без себя, не навязывая ей свое присутствие.

Рассуждая о символе плодородия, мужества и мощной власти - коне. символика коня чрезвычайно сложна и не до конца ясна. Конь символизирует интеллект, мудрость, знатность, свет, динамическую силу, проворство, быстроту мысли, бег времени. Это типичный символ плодородия, мужества и мощной власти. Также этот образ является древним символом циклического развития мира явлений [8, 241].

Напомним, что «конь - психопомп и посланник богов, в различных традициях конь некогда представлял собой заупокойное

животное, переносящее умершего в иной мир. Таким образом, лошадь символизирует как жизнь, так и смерть (пара коней, белый и черный, олицетворяют жизнь и смерть) [9, 308].»

Достаточно вспомнить, что в казахских эпосах сила коня важна, но главным достоинством скакуна считалась скорость. Кочевники считали, что любую напасть можно обойти, любое благо можно достичь, сидя на коне или передвигаясь. Передвижение главный способ жизни кочевника, философия его существования, смысл жизни [10, 146]..

Таким образом, кочевник в степи - наедине с бескрайним небом верхом на коне - человекоконь, ближе к небу. Конем организуются невидимые силовые линии, напряжения в казахском образе пространства [12, 59]. Вышесказанное отражено во многих произведениях русских авторов, к примеру, в романе «Мы идем в Индию» Всеволода Иванова, герои: «Ах, какие кони, какие кони! Бадам почесывал возбужденно переносицу, подскакивал. Глаза его были полны слез, он дрожащим голосом пытался выразить своё восхищение и не мог...» [4, 128].

Русские писатели отразили в своем творчестве, что конь для казахов испокон веков являлся весомым знаком отличия его социального статуса, знаком привилегированного положения, как и то, что это животное - один из 4-х ценнейших для народа видов скота, помимо барана, коровы, верблюда.

Таким образом, в творчестве русских писателей (П. Васильев, Вс. Иванов, В. Хлебников и др.) природа оказывается лицом к лицу с человеком и становится на один уровень с его духовной жизнью, с его творческими возможностями, тогда тайный язык мирозданья превращается в человеческое слово.

Литература:

1. Васильев Павел. Весны возвращаются. – М.: Правда, 1991. – 448с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. Советский писатель М., 1987. – 421с.
3. Жумалиев К. Егеулі найза. Алматы, 2003. – С. 196.
4. Иванов Вс. Мы идём в Индию. Советский писатель. Москва, 1960. – С. 126.
5. Кереева-Канафиева К. Ш. Русско-казахские литературные отношения. Вторая половина IX – первое десятилетие XX в. Алма-Ата, 1975. – С. 197.

6. Липец Р. С. Образ батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М., 1984. – С. 110.
7. Мартынов Леонид. Стихотворения, т. 2. - М., Художественная литература, 1976. – С. 786.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – т. 1. А-К. – 671с.
9. Нуржанов Б. Г. Культорология (курс лекций). – Алматы, 1994. – С. 28.
10. Пиндар. Оды. Фрагменты. – М., 1980. – 256с.
11. Сейфуллин С. Казахская литература // Соб. соч. в 6 т-х. – Алма-Ата, 1964. – т.6. – С. 70.
12. Шухов И. Пресновские страницы. Детская литература, 1990. – 328с.
13. Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. - М., 1990. – С. 468.

Карташова Т.В.
доктор искусствоведения, профессор,
зав.кафедрой теории музыки и композиции
Саратовской консерватории, Россия

ЗВУКОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ «ПОЛУКЛАССИЧЕСКОЙ» МУЗЫКИ ИНДИИ

В системе музыкального искусства Северной Индии функционирует самостоятельный и самый многослойный пласт, именуемый уп-шастрия, или «полуклассика», заполняющий сегодня бóльшую часть звукового пространства южноазиатской музыки. Хотя данный социокультурный слой возник в недрах индийской традиции, его базовые смыслы естественным образом «рассыпались» и растворились в музыкальных культурах всего региона Южной Азии: в Непале, Бангладеш, Пакистане, Шри-Ланке.

Самый фундаментальный пласт – это *шастрия-сангит*, т.е. «учёная музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития культуры. Сюда относятся вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*.

Уп-шастрия считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» – это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально

переводится как «полуученая». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Данный факт подтверждает предположение о том, что *уп-шастрия* уже в далекие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегченной» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу. Это служит еще одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской традиции.

Базовый представитель *уп-шастрия* – вокальный жанр *тхумри*, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки.

Этимология термина «*тхумри*» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т.д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

В семейство *уп-шастрия* входят еще два жанра – *дадра* и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*.

Дадра представляет собой легкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте *браджа бхаша*, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно подвижном темпе, в одноименном *тала* «Дадра» (6 долей). Происхождение слова связывают с «*дадур*», что означает «лягушка», поскольку движение *дадры*, согласно образному сравнению индийских ученых, «имеет сходство с учащенными тонами сердца лягушки» [3, 69].

По мнению индийских музыковедов, жанр *дадра* близко связан и во многом напоминает *тхумри*, но в музыкальном отношении гораздо «легче» его. Вся разница между ними заключена в темпе: *дадра* исполняется быстрее *тхумри*.

Самым виртуозным жанром *уп-шастрия* является *таппа*, который в настоящее время в Индии практически не исполняется.

Таппа буквально переводится как «прыгать» или «подпрыгивающий шаг, запинающийся» [1, 132]. Обозначим характерные черты жанра. Во-первых, это ярко романтическое по духу содержание песен на диалектах *браджа* и *авадхи*, в чем прослеживается общность с *тхумри* и другими «полуклассическими»

жанрами. Обычно в них описываются любовные переживания, связанные с разлукой влюбленных или поисками любви.

Во-вторых, как и во всей категории *уп-шастрия*, в *таппа* более свободно применяются небольшие по звукорядному составу *раги*. И в-третьих, пение отличается обильным использованием блестящих виртуозных пассажей с каскадом украшенных зигзагообразных *танов*, являющихся специфической стилистической особенностью *таппа*. *Тан* – это виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя. Необходимо подчеркнуть, что склонность к *танам* подобного рода считается характерной чертой музыки штата Пенджаб, поскольку они широко распространены и в традиционных, и в классических жанрах этого региона [2, 39].

Холи празднуется при полной луне в месяце *пхагун*, в Брадже торжества начинаются гораздо раньше. Приход весны – значительное событие в жизни индийца: это конец холодных зимних ночей, радость нового урожая и пора любви. Празднества с включением различных обрядов и церемоний, ведущих свое начало от древних культов, проводятся в конце февраля или начале марта, когда все оживает и воздух наполняется благоухающими ароматами цветущих растений; гуляния сопровождаются веселыми играми, песнями и танцами.

Каджри являются разновидностью традиционных песен региона *пураб* (Восточный Уттар-Прадеш, Бихар), связанных с периодом дождей в месяце *шраван* (июль-август). Сам термин «*каджри*» переводится как «черный». Песни могут исполняться, по мнению самих индийских музыкантов, в «прямом», «неукрашенном» стиле домохозяйками и фермерами, а также профессиональными певцами в более сложном, «полуклассическом» стиле. Также женщины поют *каджри* в течение всей ночи на третий день второй половины месяц *бхадрапад* (августа) в сопровождении традиционного танца [3, 70].

Савани (*саван*) – тип песен, исполняемых в период дождей и тесно связанный с понятием сезонной музыки. Однако композиции *савана* отличаются от *каджри* тем, что они являются частью традиционного репертуара профессиональных музыкантов. Тема разлуки с возлюбленным во всех ее ипостасях находит свое воплощение в этих песнях.

Песни *савани*, исполняемые при катании на качелях, называются *саван-хиндола*. По мнению индийских музыкантов, *савани* – скорее песня, повествующая о красоте дождливого сезона, чем о человеческих чувствах и переживаниях.

Джхула – это песни, которые поют женщины Северной Индии при катании на качелях во время дождливого сезона. Обычно в них передается романтическое настроение двух героев – бога Кришна и Радхи.

Чайти также принадлежат к категории сезонной музыки, так как исполняются в месяц *чаитра* (март), откуда и произошло их название. Эти песни отличаются определенными конструктивными особенностями: поэтические строки начинаются со слова «Рама» или заканчиваются «о Рама». И *каджри*, и *чайти*, исполняющиеся сейчас в концертных программах (без сопроводительных танцев), представляют собой рафинированную форму традиционных песен.

Барамаси (*барахмаса*) буквально означает «песню всех сезонов», где «*барах*» («*барха*») переводится как «двенадцать», «*мас*» – «месяц».

Сегодня «полуклассическая» музыка охватывает бóльшую часть звукового «поля» индийской культуры.

Музыкальная ткань танцевальных, религиозных и традиционных драматических представлений Северной и Южной Индии пронизана необычайно изысканными и глубинно лирическими образцами «полуклассических» мелодий, которые апеллируют к таинству любовных переживаний человеческой души. Поистине, это музыка поэтическая и одухотворенная, возвышенных и вечных эмоций, музыка яркая и многоцветная, как сама причудливая Индия.

Литература:

1. Amarnath, P. Living idioms in Hindustani music: A dictionary of terms and terminology. – New Delhi: Harper Collins Publishers India, 1994. – 155 p.

2. Atre, P. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. – New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. – 154 p.

3. Ranade, A. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.

Кожебаев Д.Е., Хусаинова Г.Ә.
член-корр. МАНПО, PhD, кандидат педагогических наук

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМІНІҢ ЭТНОПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘРБИЕСІ

Жалпы, қазіргі таңда әсіресе, жаһандану заманыңда қоғамдағы адам тәрбиесі мүшкіл жағдайда. Ата Заңымыз Қазақстан

Республикасының Конституциясында айтылғандай, "... адам – мемлекеттің ең басты құндылығы". Жалпы өмірде де "адам" - Жаратушының ақылды, саналы,құнды жаратылысы. Сондықтанда айналамыздағы қоршаған орта, табиғат жаратылыстары адамға қарап тамсануы тиіс. Ал, адам мәдениеті мен тәрбиесі соған лайықтыболуы қажет. Тәрбиенің бастауы – отбасы. Одан кейін тарыдай кіріп, таудай өсіп, жетілетін мектебі. Мектептің жүрегі – ұстаз. Ұстаздың оқушыларына берген тәрбиесі де басты нысан. Ұстаздың білімі, мәдениеті, соның ішінде қазақ халқының ұлттық өнері мен мәдениетін қаншалықты сіңіре білгені, ойландыратын мәселе. Осы мәселе тәрбиенің жағдайын сипаттайды. Өйткені, болашақ ұрпақ ұлтжанды, тарихы мен мәдениетін толық меңгеруі еліміздің кемел болашағына әсер етеді. Сол ұрпақтың қалыптасуына ұстаздың орны ерекше [11].

Мектеп қабырғасында өнер саласын, соның ішінде музыка бағытын тәрбие құралы ретінде қолданып жүрген, ол – "ән-күй мұғалімі" немесе "музыка мұғалімі". Бұл ұстаздың мақсаты ән мен күй арқылы оқушылардың рухани-эстетикалық мәдениетін тәрбиелеу. Тәрбиенің қайнар бұлағы ол қазақ халқының ұлттық өнер салалары. Ғылым тілімен айтса, қазақ этнопедагогикасы. Музыка мұғалімінің этнопедагогикалық тәрбиесін қалыптастыру, ол ЖОО-дағы «Музыкалық білім беру» мамандығының міндеттері.

Ең алдымен әр сала бойынша шолып өтейік. Ғылымға «этнопедагогика» терминің 1974 жылы алғаш алып келген чуваш ғалымы Г.Н. Волков болатын. Сол Г.Н. Волковтың пікірінше, этнопедагогика ғылымының нысаны – ғылым болып есептелмейтін халықтық педагогика [16].

М.Н. Стельмаховичтің анықтамасы бойынша, этнопедагогика – ұлттың өзіне тән тарихи жолы, сол жолда қалыптасып, жүзеге асқан ерекшеліктері [15].

Профессор В.А. Пятиннің жетекшілігімен жұмыс істейтін авторлар ұжымының берген анықтамасы бойынша: «Этнопедагогика әлеуметтік нормаларды, құндылықтарды, тәжірибені бойына сіңірген жеке адамды қалыптастыратын қоғамдық ықпал ету үдерісін зерттейді [14].

Қ. Бөлеевтің анықтамасы: Этнопедагогика – халықтық педагогиканы зерттейтін ғылым саласы [11].

Ал белгілі ғалым Қ. Жарықбаев: «Этнопедагогика – халықтық тәлім-тәрбиені, оның тәжірибесін қорытындылап, жүйелейтін теориялық сипаттағы ғылым» деген. [10]

Е. Сағындықұлының анықтамасы бойынша: «Этнопедагогика – ұлт тәрбиесінің бөліктерін нақтылы материалмен қамтамасыз ететін қайнар көз». [14]

Сонымен, ғалымдардың пікірлерінің қорытындысына сүйенсек, Б. Мұқанова, Р. Ильясова: «Этнопедагогика – жас ұрпақты тәрбиелеген, тәрбиелеп отырған бұқараның тәжірибесін зерттейді, халқының рухани қорын, атап айтсақ, өз ұлтының әдет-ғұрып, салт-дәстүрлерін қазіргі ұрпаққа жеткізеді. Этнопедагогиканың бастау бұлағы – халықтық педагогика» [20].

С. Қалиұлы: Этнопедагогиканың мақсаты – салт-дәстүрді, өнерді дәріптейтін, ана тілі мен дінін қадірлейтін, отанын, елін, жерін сүйетін, жан-жақты жетілген, саналы намысқор, патриот азаматтарды тәрбиелеу [17].

Е.Л. Христова: «Халықтық педагогика – халық бұқарасының, таптың педагогикалық санасы, олардың мүддесін көздеп, әлеуметтік теңдік үшін күресе білетін адам қалыптастыруға бағытталған педагогикалық қызмет. Дәстүрлі педагогикадан айырмашылығы – жеке ұлттарға қызмет етуінде» [5].

С.А. Ұзақбаева: «Халық педагогикасы – ұрпақтан-ұрпаққа, көбіне, ауызша түрде халық шығармашылығы арқылы берілген тәрбие мен оқыту саласындағы халық білімі, іскерліктері мен дағдыларының жиынтығы. Олардың негізінде белгілі бір әдет-ғұрыптар және салт-дәстүрлер қалыптасты».

Болашақ ән-күй мұғалімі этнопедагогикалық тәрбиесі мен мәдениетін қалыптастыру үшін жан-жақты болғаны абзал. Оған мысал ретінде Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің «Музыкалық білім беру» кафедрасы осындай музыка мұғалімдерін даярлауға ат салысуда. Өйткені, оқып жатқан студенттер тек мамандығы бойынша білім алмайды, сонымен қатар өнердің барлық салаларымен танысу мүмкіндігі бар. Тек керегі білім алушылардың ұлттық өнерге деген адалдық пен махаббат.

Біздің ойымызша Музыка мұғалімі, баланың сұлулыққа, әдемілікке, әсемділікке, үйлесімділікке махаббатын бірінші болып оятатын ұстаз адам, музыка - табиғат тынысының үні, табиғаттың көркем сұлу бейнесін үн мен дыбыс арқылы естілетін ғажайып құбылыс. Демек, баланың музыкаға жақындауы, ол табиғатқа жақындауы деп түсіну керек, ал сол байланысты жасайтын ұстаз болмақ.

Демек, музыка мұғалімінің бала тәрбиесіндегі маңызы өте зор, әсіресе рухани тәрбие беретін осы ұстаз болмақ.

Әр ұлт өз ұрпағына ұлттық тәрбие беру арқылы ғана ұлттық болмысын, бейнесін сақтап дамыта алатыны белгілі. Ал, ұлттық тәрбиенің қайнар көзі мәдениетіміз бен өнерімізде екені даусыз. Себебі дәстүрлі мәдениетіміздің ұмыт бола бастаған қай түрін, қай саласын болсада сол фольклорымыздан тауып, ажырата аламыз. Біз бұл жерде ұлттық тәрбинің көздерін музыкалық фольклордан қарастырмақпыз [14].

Халық ауыз әдебиеті – атадан балаға жеткен, аманат арқылы жалғаса берген үрдіс. Халқымыздың тарихы, жырлары, әндері мен күйлері де осы үрдіспен жеткен. Бұл қайнардың ерекшелігі бабаларымыздың есте сақтау қабілеті жоғарғы деңгейде болғаның аңғартады.

Келесі, Кітап қайнары – бұл үрдіс қашан шыққаны белгісіз, алайда ең алғашқы діни кітаптар басылып шыққаны белгілі. (Таурат, Інжіл және Құран).

Ал, халық ауыз әдебиеті әлдеқайда еңбекті қажет етеді. Өйткен, білімнен сусындағыңыз келсе, ең алдымен асыл бір шешен немесе билерді іздейсің, содан сол абыздың айтқаның есінде бір дегенде құйып алуын қажет. Ал, біз болсақ, әсіресе қазіргі таңда кітап қайнарын оқымастан бұрын, іздеуге де талпынбаймыз.

Ұлы Әл-Фараби өзінің «Музыка туралы үлкен кітап» атты еңбегінде музыканың емдік қасиетін, оның адамдарды тәрбиелеудегі жан-жақты әсерін атайды. Оның «Музыка адам жаны үшін өте пайдалы, ол асқақ та әсем сезім тудырады...» деген қағидасын ұстана отырып, біз музыка өнері туралы сөз қозғаймыз [14].

Күй мағынасын аша білген керемет ғалым Құдайберген Жұбановтың «Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жөнінде» деп аталатын әйгілі мақаласынан бір үзінді келтірейік [2].

Күй қазақтың жаны. Зерттеуші Ақселеу Сейдімбековтың айтуынша: «... *күй көк деген сөзбен өзектес*». Яғни, көк ғарышты ойымызға келтірсе, күй деген кезде ғарыштан бізге аманат-сарын деп қабылдау жөн дейді ғалым. Демек Алланың өзі жаратқан, бізге күй сарыны боп, күй қайнары боп жеткен құбылыс ретінде де ұсынылады. Қазақ халқының күймен қандай байланысы бар екен. Бұл жерде Қадыр Мырза Әлидің сөзімен айтсақ:... «*нағыз қазақ қазақ емес, нағыз қазақ - Домбыра»* деген ғой. Сондықтанда күй қазақпен біте қайнасқан [1].

Жыр өнері. Қазақ халқының ұлт болып қалыптасуына эпикалық дәстүрдің, жыр өнерінің әсері өте зор. Бұл дәстүр әр ұлтта бар. Дегенмен, қазақ ұлтында көбірек сақталып, атадан балаға жалғасып келеді [9].

Жырау – синкретті, кәсіби, дара, тұлғалық өнер шоғыры. Қазақ елінің тарихында КерБұға, Сыпыра, Бұхар жыраулар бастаған жұлдызды топ өз дәуірлерінің саяси әлеуметтік іс шараларына белсене араласқан кемеңгер тұлғалар болды. [6]

Қазақтың ән өнері – сонау көне заманнан бері қалыптасқан халқымыздың асыл қазынасы, фольклордың музыкалық саласының бір тармағын құрайды. Фольклор деген сөз ағылшын тілінен алынған. Ол «халық даналығы, халық білімі, халықтың ауызша шығарған туындылары» деген мағынаны білдіреді. *Ән* – халықтың сүйіп айтатын, тыңдайтын, сан ғасырлық тарихы бар халық музыкасының ең бір бай арнасы болып табылыды. [9].

Еңбегіміздің қорытындысы ретінде музыка мұғалімі жоғарыда келтірілген ұлттық тәрбиенің барлығын алдымен өзі сіңіруі қажет, содан кейін оқушы жанын тәрбиелеу керек, ұлттық өнер арқылы, соның ішінде музыка өнері арқылы тәрбиелеу деген осы, ғылым тілімен айтсақ - ұстаздың этнопедагогикалық мәдениеті.

Әдебиеттер

1. Сейдімбек А. «Қазақтың күй өнері» Астана «Күлтегін» 2002.
2. Есенұлы А. «Күй керуені». А., «Өлке»1997.
3. Есенұлы А. «Күй қастерлі әуез» А.,«Өлке»1998.
4. Жұбанов А. «Ғасырлар пернесі» А., «Жазушы» 1975
5. Табылдиев Ә.. Қазақ этнопедагогикасы (оқу құралы). – Алматы: Санат, 1991.
6. Марғұлан Ә.. Ежелгі жыр, аңыздар.
7. Волков Г.Н. Этнопедагогика. Чебоксары, 1974.
8. Виноградов Г.С. Народная педагогика. Иркутск, 1926.
9. Жұмалиев Қ. Қазақ эпосы мен әдебиет тарихының мәселелері 1- том . Алматы : «Жазушы» , 1958.
10. Құнанбаев А. Шығармалары. Екі томдық., 1-2 т. Алматы, «Жазушы», 1986.
11. Қазақстан Республикасының Конституциясы. 1995 жыл 30 тамыз
12. Қазақтың тәлімдік ой – пікірлер антологиясы. I том (құрастырушылар : Қ. Жарықбаев, С. Қалиев) Алматы: Рауан, 1994 жыл
13. Қазақ этнопедагогикасындағы ұлттық тәрбие мәселелері (Жарықбаев Қ.Б, Қалиев С, Әбілова З.Ә, Сарыбеков Н.Қ, Ұзақбаева С.А, Наурызбай Ж, Қожахметова К.Ж, Дүйсембінова Р.Қ, Қабдыразақұлы Қ, Сағындықов Е, Табылдиев Ә, Мұхамбетова С.К, Сәдуақасов Ә, Қоңыратбаева Т.Ә, Ашайұлы Ә)

14. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Лтд.” ЖШС, 2005 ЫСБН 9965-26-095-8
15. "Қазақ Энциклопедиясы",4 том 3 бөлім
16. Жарықбаев Қ., Қалиев С. Қазақ тәлім-тәрбиесі. – Алматы: Санат, 1995.
17. Қазақ халық ауыз әдебиеті. Т.2.Дастандар. (Құрастырушы : Әзібаева Б., Шафиғов М.). Алматы: Жазушы,1990.
18. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004.
19. Ғабдулин М. Қазақ халқының ауыз әдебиеті. – Алматы, 1996.
20. Радлов В.В. Алтын сандық. Алматы: «Ана тілі», 1993.
21. Сейдімбек А. Қазақ әлемі. Алматы. Санат, 1997.
22. Ұзақбаева С.А. Тамыры терең тәрбие. – Алматы, 1995.

Куралова Ж.М.

Альпеисова А.Т., кандидат искусствоведения

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АКЫНОВ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ МИРА

Кочевой уклад жизни казахского народа сформировал особый тип профессиональных деятелей музыкальной культуры, среди которых особое место занимают акыны. Акын – древнейший тип носителя культуры, возникновение которого относят к эпохе, предшествовавшей государственности. Один из исследователей казахской песенной традиции Е.Турсунов считает, что слово акын с древнетюркского означает *набег, нападение, налет* : «В казахском языке слово «акын» происходит от ак, аккын (теки, струись, переносно: пой ровным, размеренным речитативома также ағын (течение), так как импровизации акынов текут словно бурный поток «Акын» - древнетюркское слово, которое имеет значение «тот, кто совершает нападение», «тот, кто стремительно нападает», «тот, кто пытается посеять растерянность и панику в стане противника. [1, 108-110].

Акыны в течение нескольких столетий продолжали сохранять свои изначальные функции представителей родов на межродовых состязаниях и их музыкальное искусство, находясь в близости с обрядово-бытовой песней, в то же время оформляется в высокопрофессиональную музыкально-речитативную вокально-инструментальную импровизацию. С конца 18 века казахской степи становятся известны имена талантливых акынов Биржан-сала, Шашубая Кошкарбаева, Кенена Азербаева, Ахана-сері, Ибрая, Асета и др.

В общепринятом традиционном смысле акын — это многогранный художник, владеющий поэтическим, композиторским, певческим, инструментально-исполнительским, актерским искусством. При этом выделяются в качестве основных четыре главных критерия: наличие поэтико-импровизаторского дара, вокальные данные, владение игрой на струнных инструментах (комузе и кыл кыяке) и артистизм. [4, 37].

Салы и сері выделялись и своим поведением и своей внешностью. Их наряд и убранство коня былим всегда подчеркнуто яркими, изящными. Салы одевали костюмы, которые обыкновенные люди не носили. К своей домбре (если салом был музыкант) они прикрепляли украшение (перья фелина), которое в казахской традиции девушки.прикрепляли к своему головному убору. Такие деятели искусства кака Салы, «гостролировали» обычно большими группами, которые объединяли различных талантов – музыкантов, фокусников, силачей, жонглеров. Иногда все это совмещалось в одном человеке. Таким был, например, знаменитый Балуан-Шолак (Нурмагамбет Баймурзин). Он был не только силачом, борцом, но и великолепным певцом о композитором. Артистом-жонглером был и Шашубай Кошкарбаев (1865-1952), автор многочисленных популярных песен.

Скоморохи – странствующие актеры-потешники, профессиональные музыканты русской средневековой культуры. Скоморохи были разносторонними умельцами: исполнителями на различных музыкальных инструментах (гуслях, трубах, дудках, волынках, гудках, скрипках, домрах, бубнах), актерами комического жанра, певцами и сказителями эпических произведений, плясуны, фокусники, жонглеры, позднее дрессировщики животных и кукольники. Пение и танцы скоморохов обычно сопровождались игрой на народных инструментах.

Следы музыкально-поэтического творчества скоморохов ощутимы в различного рода песнях, эпических сказах, в инструментальных наигрышах.

Музыкально-поэтическую культуру украинского народа на протяжении долгого времени характеризует творчество кобзарей. Их появление обусловлено историческими событиями: войны, возникновение казачества и др. Кобзарь – народный певец, исполнявший свои песни и думы под аккомпанемент украинского народного инструмента кобзы или бандуры. Кобзари одинаково хорошо владели как бандурой, так и оружием, были разведчиками, агитаторами. В своих эпических произведениях он воспевали героев восстаний, освободительных войн. Среди них были слепые ветераны-казаки, так, например, слепой

«дидусь». Они воплощали в своем творчестве мудрость и историческую память украинского народа.

Менестрель — средневековый поэт-певец в романтической литературе XIX века. Понимание слова менестрель не совпадает с теми значениями, которые ему присваиваются на протяжении средневековья в латинских, французских и английских текстах. Сегодня менестрелями называются исполнители авторской песни в ролевой среде, либо исполнители с ролевым уклоном. При этом менестрелями могут быть как и профессиональные музыканты, так и любители.

Труверы — так назывались в средневековой Франции, с конца XI до начала XIV в., поэты, слагавшие произведения как лирические, так и эпические или повествовательные (героические поэмы, романы, фабльо). Огромный удельный вес в их творчестве имеет любовная поэзия, она связана с широкими и многообразными функциями, которые отводились искусству в духовной жизни народа.

Таким образом, с древних времен в культуре разных народов мира сложились особые типы носителей музыкально-поэтической традиции, в деятельности которых обнаруживаются общие черты, главная из которых бережное сохранение национального наследия.

Литература:

1. Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сере и жырау. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999. – 252 с.
2. Елеманова С.Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-пресс, 2000. – 184 с.
3. Турсунов Е.Д. Истоки тюркского фольклора. Қоркыт. – Алматы: Дайк-прес, 2001. – 168 с.
4. Цит. по кн.: Кожахметова Ж. Музыка казахского айтыса. – Караганда: «Гласир», 2012. – 212 с.

Тлеубергенов А.А.

ЭТНИЧНОСТЬ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЙ ФАКТОР УНИКАЛЬНОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗА МИРА.

Исследование традиционных культур включает изучение такого многоаспектного концепта как картина мира этноса. На сегодняшний день традиционное мировоззрение определяет один из наиболее важных векторов научно-исследовательской деятельности с разных позиций – философии, культурологии, социологии, искусствоведения, этнологии, этнографии, антропологии, музыкознания, истории.

Рассматривая картину мира, как мировоззренческую основу жизнедеятельности этноса, необходимо определить и обозначить дефиницию понятия «этническое», так как в науке статус данного понятия до сих пор не получил точного определения. В литературе термин «этнос» рассматривается в разных аспектах:

- исторически сложившаяся на определенной территории устойчивая межпоколенная общность людей, обладающих общими особенностями культуры и психики, а также – самосознания;
- надплеменные культурные общности, связанные с определенной средой – этнической территорией;
- интегративная социальная функция для определенной категории людей в глобальной политико-экономической системе и культурном космосе (В.А. Тишков);
- естественно сложившийся на основе оригинального стереотипа поведения коллектив людей, существующий как структура, противопоставляющий себя другим коллективам (Л.Н. Гумилев).

Национальная уникальность касается всего, что отличает данную общность от другой – внешность, поведенческие нормы, язык, особенности коммуникации, ритуалы и обычаи, быт, психологическая самобытность, искусство. Эстетические нормы художественной самореализации этноса формируются под влиянием различных аспектов жизнедеятельности – специфики национального ландшафта, этнической психологии, религии, социально-политического контекста, обычаев, функционирующих в пределах общности, морально-нравственных норм и так далее.

Итак, в понимании концепта «этническое» помимо объективных внешних факторов, важнейшая составляющая заключается в культурном компоненте, являющемся основополагающим цементирующим элементом и характеризующим общность людей как единый этнос. Следовательно, этническая уникальность главным образом проявляется в культурной деятельности этноса, в его художественном мировоззрении, отраженном в наиболее выдающихся памятниках традиционного искусства.

По словам К.Б. Жарикбаева, «своеобразие социально-экономических, географических условий Казахстана (кочевой быт, безграничные степные просторы, континентальный климат, преобладание скотоводческого хозяйства, и так далее) не могли не оказать влияние на формирование своеобразного психологического склада, выработать у лиц казахской национальности оттенок в характере восприятия мира».

Итак, этническая самоидентификация, как представлено выше, являет собой логически-соподчиненную иерархичную систему, в основе которой находятся объективные факторы, и высшей ступенью является культура, коррелирующая с картиной мира этноса.

Таким образом, этничность как феномен культуры функциональна, при этом в классификации практических характеристик присутствуют как универсальные, так и уникальные признаки. Этнические архетипы казахов, отраженные в разных сторонах жизни, зафиксированы в образцах художественного творчества, в самобытности мировоззрения, в общественных отношениях. Будучи сформированы на протяжении веков под воздействием объективных и субъективных на уровне этноса факторов, уникальные этнические архетипы традиционного казахского общества функционируют и в современном мире, что в очередной раз доказывает вневременную актуальность и превалирующее значение традиционной этнической картины мира в существовании нации, народа.

С другой стороны, этногенез, формирование этнического мировоззрения – все это процессы, происходящие на протяжении практически всей истории человечества, следовательно, этническое мировосприятие не может представлять собой нечто окончательно сформированное и неизменное. В частности, в современной культуре казахов Северного Китая многие традиционные архетипы сохранились в более первозданном виде, нежели на территории Казахстана. И наоборот, массовое мировоззрение населения страны в 20-21 веках под воздействием различных культур подверглось значительным трансформациям.

Согласно мнению многих ученых, изначальная установка в традиционном казахском мировоззрении – тенгрианство. Однако ислам, завоевавший практически всю Среднюю Азию, оказал свое решающее влияние на мировидение казахов. В истории человечества можно наблюдать множество фактов влияния на этническое самосознание различных религий, приходящих извне. Данный аспект космогонического мировосприятия казахов подробно освещен в ряду работ З. Наурзбаевой, Г. Гачева, А. Мухамбетовой, Г. Омаровой. На современном этапе, благодаря достижениям прогресса, позиции, в частности, тотемизма в культуре казахов значительно ослабились. То есть, можно сделать вывод, согласно которому этничность, как феномен, подвержена трансформациям.

Следующая ступень осознания важнейших философских проблем – эпос. В наиболее известных памятниках традиционного литературного творчества (Алпамыс, Баян-сулу и Козы-Корпеш)

тщательно изображены сцены суда биев и параллельно с этим контрастирующая официальному суду линия общественного мнения.

Итак, важнейшие компоненты и характеристики феномена этничности, несмотря на обращение к нему многих виднейших ученых и мыслителей, не исследованы досконально.

Относительно казахской этничности, необходимо отметить, что она была сформирована под влиянием множества факторов, имевших решающее значение на самых ранних этапах древнетюркского этногенеза, тем не менее, не сегодняшний день наиболее значимые направления, определяющие уникальность традиционного мировоззрения – тенгрианство и ислам. Кроме того, этничность, как феномен культуры, объединяет и концептуализирует компоненты абсолютно всех сфер жизни этноса в мировоззренческие архетипы, закрепленные в памятниках художественного творчества, исторических документах, следовательно, несмотря на сочетание универсалий и самобытных признаков, именно «этническое Я» определяет уникальность картины мира этноса.

Литература:

1. Бердяев Н. Философия неравенства. Москва, 1990. – с. 94.
2. Бромлей Ю.В. Этнографические аспекты изучения человека // Человек в системе наук. Москва, 1989. – с.29.
3. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. Ленинград, 1990. – с. 94.
4. Джакупов С.М., Нигай Н.В. Взаимосвязь этнических предубеждений с процессом этнической идентификации личности // Вестник университета «Кайнар». – 2005. - № 4/2. – С. 86-91.
5. Еремеев Д.Е. Ислам: образ жизни и стиль мышления. Москва, 1990. – С. 127-128.
6. Жарикбаев К.Б. Образ жизни человека и его психология //Психология в школе. – 2007. - №1. – С. 3-7.
7. Левкович В.П., Панкова И.Г. Социально-психологический подход к структуре этнического самосознания // Психологический журнал. – 1983. – Т.4. - №4. – С. 64-74.
8. Jahoda G. Psychology and Anthropology: A Psychological Perspective. London; New-York, 1982
9. Mead M. Sex and Three Primitive Societies. New-York, 1950. – С. 23

Уталиева Ж.Т.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В Казахстане проблема идентичности приобрела особую актуальность, поскольку для нашей страны определение стратегии идентификации в мировом социокультурном пространстве совпало с необходимостью формирования гражданской, этнической, культурной и языковой идентичности у казахстанцев.

Термин «этническая идентичность» в отечественную психологическую науку пришел из зарубежной социальной психологии. В советской психологии чаще пользовались термином "этническое самосознание, которое определяло предметность этносоциологии.

Категория этническая идентичность, по мнению ряда исследователей, обладает значительным методологическим потенциалом для научного анализа казахстанского общества, переживающего период социальных трансформаций и кризисов.

Понятие «этническая идентичность» не эквивалентно понятиям «этничность», «этническая принадлежность», «этническое самосознание», «этническая идентификация». Если этничность (или этническая принадлежность) - это приписываемая обществом категория на основе объективных критериев, то этническая идентичность - это результат самокатегоризации, достигаемой индивидом в итоге конструирования образа окружаемого мира и своего места в нем (Т.Г. Стефаненко).

Истинная этническая идентичность человека может не совпадать с официально предъявляемой или приписываемой этнической принадлежностью. Этническая идентичность не тождественна этническому самосознанию, поскольку она, не сводится только к осознанию этнической принадлежности, т.к. содержит в себе слой этнического бессознательного (В.С. Лурье, Г.У. Солдатова, А.В. Сухарев и др.), а также потому, что предполагает эмоционально-ценностное значение, придаваемое человеком своей этнической принадлежности (Т.Г. Стефаненко).

Г.У. Солдатова [3] считает, что для этнопсихолога понятия «этническое самосознание» и «этническая идентичность» не являются синонимами. С одной стороны, этническая идентичность уже: это когнитивно-мотивационное ядро этнического самосознания шире, поскольку содержит в себя элементы бессознательного.

Еще более решительно разводит эти понятия В.Ю. Хотинец [4], согласно которой этническая самоидентификация есть чувство принадлежности к той или иной этнической общности, тогда как этническое

самосознание является результатом широкой идентификации. Человек при этом не только ощущает сопричастность к своему роду, но и осознает субъективную, социально-психологическую привязанность к объективно существующим компонентам этнической реальности, определяет свое место в этническом мире [5].

Наше понимание этнической идентичности заключается в определении ее как компонента множественной идентичности, который предстает как динамическое, диспозиционное образование социальной идентичности индивида в результате осознания своей принадлежности к определенной этнической общности, в структуре этнического самосознания.

Специальным исследованием, посвященным этнической идентичности, является докторская диссертация Т.Г. Стефаненко, где этническая идентичность изучается с позиции конструктивистской социальной психологии как самостоятельная феноменологическая область, один из элементов конструирования индивидом образа окружающего мира и своего места в нем [6, 6].

Теоретический анализ показал, что наиболее изученными являются когнитивный и аффективный компоненты этнической идентичности (Дж. Берри, М. Плизент, Н.М. Лебедева, Т.Г. Стефаненко, Л.Б. Шнейдер, А. Н. Татарко, А. А. Выскочил). Когнитивный компонент социальной идентичности, по Г. Тэджфелу, заключается в осознании человеком принадлежности к группе и достигается путем сравнения своей группы с другими по ряду значимых критериев.

Л.М. Дробижева [7] и Дж. Марсиа [8] делают акцент на поведенческом компоненте этнической идентичности, который понимают не столько как осознание, сколько как механизм проявления себя как члена этнической группы, «построение системы отношений и действий в различных этноконтакных ситуациях».

Опираясь на воззрения А.М. Грачевой, Г.У. Солдатовой [9] и В.С. Собкина [10], содержание этнической идентичности нами рассматривается через взаимосвязь когнитивных, аффективных и поведенческих элементов.

И как справедливо отмечает Т.Г. Стефаненко [6], что для социальных психологов более важно то общее, что есть во всех подходах, признание того, что этнос является для индивидов психологической общностью, а этническая идентичность представляет собой одну из (или даже единственную) его характеристику.

Среди параметров этнической идентичности выделяют: 1) значимость этнической идентичности; 2) актуальность этнической

идентичности; 3) валентность этнической идентичности (В.Н. Павленко и др.).

Под значимостью этнической идентичности понимается субъективная важность этнической суб-идентичности для человека. Негативная этническая идентичность связана с комплексом таких чувств, обусловленных этнической принадлежностью, как неуверенность, неполноценность, униженность, ущемленность, стыд за свой народ и др.

Следствием негативной оценки своей этногруппы и самоотождествления с ней могут выступать следующие стратегии поведения: 1) принятие индивидом собственной негативной этнической идентичностью (Т.Г. Стефаненко); 2) «разотождествление» себя и своего народа, относя негативные суждения к другим членам этнической группы, но не к себе самому (В.С. Собкин); 3) стремление сменить свою этническую группу и, соответственно, сменить свою этническую принадлежность (Tajfel H., Turner J.C. и др.). Отсутствие единого взгляда по поводу компонентов в структуре этнической идентичности и приводит и к многочисленным проблемам методического, прикладного характера.

Основными факторами формирования этнической идентичности являются макрофакторы: территория, язык, культура, историческое прошлое, религия, общность происхождения, обряды, обычаи, традиции ит.д. ; микрофакторы: статус этнической группы, семья, непосредственное этническое окружение и т.д.; и социально-психологические процессы: социальная перцепция (восприятие своего собственного члена, восприятие группой самой себя, восприятие в целом другой группы), каузальная атрибуция, стереотипизация, этноцентризм и аттракция, которые опосредованы макрофакторами и микрофакторами.

Этническая идентичность обладает как определенной стабильностью, так и тенденцией к изменчивости.

Процветание этноса зависит от того, сколь хорошо функционируют психологические защитные механизмы этноса, сколь они развиты, адекватны, гибки. Так, в критической ситуации этнос с хорошо налаженным механизмом психологической защиты может бессознательно воспроизвести целый комплекс реакций, эмоций, поступков, которые в прошлом, в похожей ситуации, дали возможность пережить её с наименьшими потерями. Это особенно бросается в глаза у народов с трудной исторической судьбой, но в целом, относится ко всем [11, 221] .

Думаем, что нет нужды, развернуто доказывать, что степень разработанности проблем этнического самосознания (идентичности) и становлением ее в процессе социализации тесно связана с адекватной ее методической вооруженностью. Одна из этнопсихологических проблем – это всестороннее описание и анализ организаций эмпирических исследований. На сегодняшний день перед казахстанскими учеными стоит остро проблема разработки и адаптации методик на казахском языке, применяемых в социальной психологии и психологии личности.

Литература:

1. Нойманн Э.Б. Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей, М: Новое издательство, 2004.
2. Хантингтон С. Столкновение цивилизаий и изменение мирного порядка (отрывки из книги)//Pro et ContraT.2..М.,Весна 1997.
3. Солдатова Г.У. Психология межэтнической напряженности. М.: Смысл., 1998.
4. Хотинец В.Ю. Этническое самосознание в структуре интегральной индивидуальности (на материале исследования студентов-удмуртов): автореферат дисс. канд. психол. наук. Пермь, 1995.
5. Практикум по психодиагностике и исследованию толерантности личности//под ред. Г.У.Солдатовой, Л.А. Шайгеровой, М.,МГУ им.М.В. Ломоносова ,2003.
6. Стефаненко Т.Г. Этнопсихология М.,2006.
7. Дробижева Л.М. Российская и этническая идентичность: противостояние или совместимость//Россия реформирующаяся. М., 2002. С.213-244.
8. Marcia J. Identityin adolescence// Handbook of adolescencent psychology.N.Y.,1980/p.159-187.
9. А.М. Грачевой, Г.У. Солдатовой Солдатова Г.У. Межэтническое общение: когнитивная структура этнического самосознания/ Познание и общение. М., 1988.
10. Mead D.G. Mind, Self and Society. Chicago, 1936.
11. Tajfel H., Turner J.C. The social identity theory of intergroup behavior// Psychology of intergroup relations/ Ed.by S.Worchel, W.G. Austin. Chicago Nelson-Hall, 1986.p 7-24/
12. Лурье С.В. Историческая этнология .- М.,1997. 31

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ.....

Апасов А.А. Система творческих заданий по музыкально-компьютерным технологиям в процессе подготовки учителей музыки.....

Феттер П.З. Современные образовательные и информационные технологии в подготовке будущего учителя музыки к самоанализу профессиональной деятельности.....

Аманжолов С.А. Теория развития творчества в изобразительной деятельности

Косогорова Л.В., Алексеенко Е.В. Организация этнокультурного образовательного пространства как фактор формирования компетентности студентов вузов культуры и искусств.....

Ажмуратова С.Ж. Музыка сабағындағы жаңа инновациялық технологияны қолдану жолдары.....

Аргингазинова Г.Б. Начальный этап становления образовательной системы в Казахстане: мектебы, медресе, русско-казахские школы.....

Бейсембаев Е.Г., Мырзакулова М.К. О роли работы концертмейстера в дирижерском классе.....

Борамбаева К. Жас балалардың вокалды орындаушылық мәселелері .....

Даулетбак М.Т. Балаларға дауыс қою.....

Жуматаева Н.С. Некоторые особенности совершенствования подготовки руководителя хореографического коллектива.....

Кожебаев Д., Сагат П., Хусаинова Г.А. Исторические основы развития системы музыкального образования в Китае .....

Кобозева И. С. Музыкальное искусство и образование в Мордовии в 50-е годы XX столетия .....

Ковалев Д.А. Содержание психологических основ музыкального обучения младших школьников .....

Кунекова Т.М. От читающего ученика к читающей стране .....

Курочкина Т.В. Развитие музыкального мышления учащихся в классе фортепиано детской музыкальной школы .....

Ломов С. П. Художественное образование и искусство в глобальном пространстве .....

Мылтыкбаева М.Ш. Межпредметные связи в изучении музыкально-теоретических дисциплин (музыка и математика).....

Примбаев Ш. И. Дала табиғатының көркемдік көрінісі негізінде студенттердің экологиялық дүниетанымын дамыту жолдары.....

Сагатова А.Ж. Исполнительство на домбре - один из путей формирования национальной идентичности студентов музыкальных вузов .....

Танирбергенов М., Жолдасбекова Г. Педагогикалық оқыту үдерісіндегі интеграция.....

Хасьянова Т.В. Формирование музыкальных способностей вокального пения студента актера.....

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

А.К.Абдинуров. Фактор формообразования в симфоническом кюе Т.Мынбаева «Туремурат» .....

Абдрахман Г.Б., Жаппарова А.М. К проблеме интерпретации эпического первоисточника в балетном сценарии (на примере неоконченного балета Т.Кажгалиева на либретто З.Райбаева «Степная легенда») .....

Әбілжанов Х., Альпейсова Г.Т. К. Дүйсекеевтың «Астана» симфониясы: шығарманың ұлттық нақыштағы ерекшеліктері мен табиғаты.....

Бакаева И.А., Абдреисова Д. Ж. Контраст как композиционная идея в вариациях для фортепиано Э. Денисова .....

Бассирова С.Е. Особенности фортепианного трио Г.Жубановой Памяти Юрия Шапорина .....

Букунева Д.М. Н. К. Метнер «Трагическая соната» .....

Далишева Б.Д. Флейтовое искусство Казахстана: История и преемственность .....

Капизов С.Н. Техника игры на ударных инструментах четырьмя палочками.....

Каримов Н. Х. Тимур Мынбаев.....

Кожебаев Д., Сагат П., Хусаинова Г.А. Особенности древних китайских музыкальных инструментов .....

Каримов Таир. Две пьесы для альта и фортепиано Сергея Слонимского .....

Каримов Тимур. Исполнительский анализ «Романса» Н. Мендыгалиева.....

Кузбакова Г., Рамазанова Н. Музыкальный видеоклип в Казахстане: Вопросы теории и истории.....

Лукьянова Р. В., Жалбынова А. М. Мюзикл «Астана!...» Алмаса Серкебаева.....

Шевченко Ю.Ю. Джаз в контексте постмодерна .....

Ященко М.С. Песня в творчестве казахстанского композитора Ольги Хромовой .....

Шегебаев П. Женский профессионализм в инструментальной музыке казахов.....

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Алдамжарова Д.Р. Қазақтың даңышпан балетмейстері Дәурен Әбіров .....

Есмурзаева А. Қимыл-қозғалыстың жан мен тән саулығына әсері .....

Жанмырзаева Х.Б. Развитие мотивации и творческой активности у будущих артистов цирка средствами хореографического искусства.....

Жұмабай Н. Оралхан Бөкей пьесаларының ұлттық режиссурадағы ерекшелігі мен көркемдік шешімі .....

Кадыралиева Айзат Актерлік техниканың асқан шебері.....

Сейітжан А.М. Специфические черты и особенности авторского кино.....

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Ачилов И.Ш. Системно-комплексный инновационный метод преподавания академической, станковой живописи и их практические выполнения.....

Асылбекова А.М. А. Хакимжанованың кітап графикасындағы қазақ халық ертегілер бейнесі .....

Байбосын М.Қ., Ижанов Б.И. Қазақстан бейнелеу өнерінің портрет жанрындағы Ш.Ш.Уәлиханов образының құндылықтары.....

Байгожанов Ә.М., Абдуллаева А.К., Байгожанова М.Ә. Тәуелсіз Қазақстанда монументалды-сәндік кескіндеменің ұлттық ерекшеліктерін қалыптастыру .....

Баширов С.М. Сравнительный анализ казахских мужских поясов «Кісе» и «Кемер белдік».....

Құлмахамбет А.Ә., Алдамжарова Д.Р. Жизнь необыкновенной Заремы Тапаловой Нурсулу Елубайқызы).....

Мауянов Е., Солтанбаева Г.Ш. Заманауи опералық театрдағы сценография.....

Мухтарова Г.С. Галерейное дело в Казахстане .....

Сарсембаева К.Е., Наханова Б.У. Интеграции в архитектуре .....

Омарова Ж. Н. СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ ГАРДТ им. М. Горького города Астаны.....

Самарқанова Ф. С. Көркемдік кесте өнерін дамыту .....

Юсупова А.К. Выставки зарубежных художников в Астане .....

Ысқақбек С., Ижанов Б. Қытай халық суретшісі Аман Мұқанов шығармасындағы «Ұлы дала» тақырыбының көркемдік бейнеленуі.....

Сырбаева А.А. Виды декоративной отделки изделий.....

V СЕКЦИЯ.
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Айжанова Г.К. Формирование методологических оснований кросс-культурных исследований .....

Баураева Г.А. Батыс пен шығыс сұхбаты аясындағы заманауи қазақ мәдениетінің ерекшелігі.....

Баймуханова К.Х., Хасанов М.Ш., Петрова В.Ф. Мифология казахской культуры.....

Бектас А. Манифест линий.....

Бектасова Ж. Т., Сұмағұлова Н.Қ. Шахмет Хұсайыновтың «Үкілі Ыбырай» драмасының тарихи негіздері мен әдеби ерекшеліктері. .....

Касабекова А.И. Тәуелсіздік тағылымы.....

Поваляшко Г.Н., Хамитова К. Культурологический потенциал визуальных исследований .....

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Габдрашитова К. А., Ногербек Б. Р. Визуально-поэтические образы героев в фильмах Досхана Жолжаксынова.....

Көпбаева Г.К., Нөгербек Б.Р. Кино сынының қалыптасуы.....

Мұқышева Н Р Қазақ киносындағы әке бейнесі – ұлттық болмыстың көрінісі (Кәукен Кенжетаевтың шығармашылығы негізінде).....

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Жумашева Г.К. Келешек ұрпақты ұлттық рухани құндылықтар арқылы тәрбиелеу.....

Идрисова Г.А., Кульбекова А.К. Влияние традиционной культуры на развитие национальной хореографии

на примере танцевального искусства
Южно-Казахстанской области .....

Қалжанова. А.Б., Алдамжарова Д.Р Қазақ биінің
мән мағынасы .....

Кангужина Т.М. Животные казахской кочевой
концептосферы как диалог с иным.....

Карташова Т.В. Звуковые горизонты
«полуклассической» музыки Индии .....

Кожебаев Д.Е., Хусаинова Г.Ә. Болашақ
музыка мұғалімінің этнопедагогикалық тәрбиесі .....

Куралова Ж.М., Альпеисова А.Т. Деятельность акынов
в контексте музыкально-поэтических традиций народов мира.....

Тлеубергенов А.А. Этничность как определяющий фактор
уникальности национального образа мира .....

Уталиева Ж.Т. Теоретические и прикладные проблемы
исследования этнической идентичности .....

Выходные данные