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

EXPO 2017 ASTANA
FUTURE ENERGY

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

VI-БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ЗАМАНАУИ КӨРКЕМ БІЛІМ ЖҮЙЕСІ: ҚАЛЫПТАСУЫ, ДАМУЫ, ИННОВАЦИЯЛАР

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

ЭКСПО-2017

ӨТКІЗУГЕ БАЙЛАНЫСТЫ
(10 ақпан 2017 жыл)

THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE CONFERENCE OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS,

THE 6TH BORANBAYEV READINGS: MODERN SYSTEM OF CREATIVE EDUCATION: INNOVATIONAL TECHNOLOGIES IN CREATIVE EDUCATION: FORMATION, DEVELOPING, INNOVATIONS

DEDICATED TO **EXPO 2017**
(10 february 2017)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ

VI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ИННОВАЦИИ

В ЧЕСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ

ЭКСПО-2017

(10 февраля 2017 года)

ASTANA
АСТАНА

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 РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ

EXPO 2017 ASTANA FUTURE ENERGY

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

VI-БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «ЗАМАНАУИ КӨРКЕМ БІЛІМ ЖҮЙЕСІ: ҚАЛЫПТАСУЫ, ДАМУЫ, ИННОВАЦИЯЛАР» ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ ЭКСПО-2017 ӨТКІЗУГЕ БАЙЛАНЫСТЫ (10 ақпан 2017 жыл)

THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE CONFERENCE OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS, THE 6TH BORANBAYEV READINGS: “MODERN SYSTEM OF CREATIVE EDUCATION: INNOVATIONAL TECHNOLOGIES IN CREATIVE EDUCATION: FORMATION, DEVELOPING, INNOVATIONS” DEDICATED TO EXPO 2017 (10 february 2017)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ VI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: «СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ИННОВАЦИИ» В ЧЕСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСПО-2017 (10 февраля 2017 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

VI-БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: «ЗАМАНАУИ КӨРКЕМ БІЛІМ ЖҮЙЕСІ: ҚАЛЫПТАСУЫ, ДАМУЫ, ИННОВАЦИЯЛАР». ЭКСПО-2017 ӨТКІЗУГЕ БАЙЛАНЫСТЫ: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары.

VI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: «СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ: СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ИННОВАЦИИ». В ЧЕСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСПО-2017: Материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств. – Астана, КазҰӨУ, 2017. – 354 б. – қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-7458-28-7

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

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

УДК 378 :7.0
ББК 74.58 :85.1

ISBN 978-601-7458-28-7

© ҚазҰӨУ, 2017

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Alekseenko Elena, Antonova Julia

THE INTEGRATIVE NATURE OF "TECHNOLOGY" AS THE BASIS TO ACHIEVE THE PLANNED RESULTS IN THE INTELLECTUAL AND PRACTICAL ACTIVITIES OF PUPILS

Алексеенко Е.В.,
кандидат педагогических наук, доцент,
Орловский государственный университет им.И.С. Тургенева
Антонова Ю.Н.
кандидат филологических наук, доцент,
Орловский государственный университет им.И.С. Тургенева

ИНТЕГРАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР «ТЕХНОЛОГИИ» КАК ОСНОВА ДОСТИЖЕНИЯ ПЛАНИРУЕМЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ

В Примерных программах начального общего образования «Технология» как учебная дисциплина декларируется как комплексный, интегративный учебный предмет. Сохраняя содержательное ядро предмета, его ценностные ориентиры, «Тематическое планирование» в Примерных программах НОО представлено тремя вариантами с акцентом на МПС с «Окружающим миром», с «ИЗО», «Литературным чтением», «Музыкой», с «Математикой».

Практико-ориентированная направленность содержания «Технологии», интегрируя знания, полученные при изучении других учебных предметов, позволяет реализовать их в интеллектуально-практической деятельности учащихся, являясь основой достижения планируемых результатов. При этом создаются условия, при которых уроки технологии будут носить развивающий характер, способствовать расширению сенсорного опыта, развитию произвольного внимания, целенаправленного восприятия, инициативности, изобретательности, интенсификации мышления. Художники рассматривают окружающую действительность в эстетическом плане, а биологи, физиологи или математики изучают ее, исходя из совершенно иных позиций и интересов**.** Возрастные психологи (в частности, Н.С. Лейтес) показали, что младшие школьники тяготеют к так называемому «художественному» (а не «мыслительному») типу, то есть склоны «воспринимать явления целостно и эмоционально-

образно». Приоритетным видом деятельности является художественный способ познания мира на деятельностной основе: теоретические вопросы должны решаться через опыт художественно-творческой, предметно-практической деятельности «…само творчество маленьких детей, со всей его технической беспомощностью и возрастным своеобразием, может представлять самостоятельную художественную ценность…И неудивительно: оно оставляет «продукт», рисунок, который можно хранить, изучать, экспонировать как свидетельство талантливости маленького автора». [3, с.140] Как сохранять и развивать в ребенке то, что роднит его с художником? Эмоциональная отзывчивость на все, что непосредственно познается чувствами, на внешние признаки предметов и явлений – относится и к чувственному «пласту» разных видов искусств: и к тембру музыкальных инструментов, к звукоритмической стороне художественного текста.

Художественный подход к предмету «Технология» позволит освоить его содержание и технологически, и художественно, перемещая акцент с элементарного умения на художественно-образную реализацию идеи, и вывести учащихся на траекторию эстетического восприятия и воспитания чувства композиции, формы, цвета, фактуры в произведениях художников-профессионалов, народных мастеров, дизайнеров, в поэзии, музыке. А это предполагает включение разных видов искусств в деятельность ребенка и активного использования межпредметной интеграции с целью создания у школьников единой картины рассматриваемого явления.

На обеспечение реализации индивидуальных потребностей ребенка направлена вариативная часть БУП и в соответствии с требованиями стандарта она осуществляется через внеурочную деятельность, где организуется особое воспитательное пространство, направленное в первую очередь на достижение личностных и метапредметных результатов. По сути – это второе, параллельное и равноправное образовательное пространство свободы индивидуального выбора, поисков путей самореализации. И «обязательное» и «свободное» образование – «дополнительные» друг другу и необходимые для нормального развития ребенка.

Взаимосвязь урочно-внеурочной работы условие – повышения качества внеурочной деятельности и как следствие, основа достижения планируемых результатов в их интеллектуально-практической деятельности. В БУП определены основные направления внеурочной деятельности, тесно связанные между собой: спортивно-оздоровительное, художественно-эстетическое, научно-познавательное, военно-патриотическое, общественно полезная и проектная деятельность. [2]

Одно из направлений: художественно-эстетическое, которое, по сути, может интегрировать в себя и другие направления. Создание

благоприятных условий для интеграции урочно-внеурочной деятельности, обеспечит достижение обучающимися планируемых результатов в целостном педагогическом процессе, включая:

- индивидуальные маршруты развития каждого ребенка с учетом его интересов, способностей, темпа развития, стиля обучения, характера социального запроса родителей и степени их взаимодействия с педагогом;
- многообразие возможностей личностного роста каждого ребенка, и повышение роли нерегламентированной деятельности;
- разнообразие и смену видов деятельности учащихся, объединенных образовательной целью и программой; активизацию их позиции по отношению к разным видам деятельности, включая проблемно-поисковую;
- формирование опыта самоорганизации, самодеятельности, саморазвития, любознательности, творческости, инициативность в эмоционально комфортной атмосфере классного коллектива.

Внеурочная деятельность (актуальная, спланированная, регулярная, последовательная, диагностируемая), осуществляется в формах, отличных от традиционной классно-урочной: кружок, студия, секция, клуб, объединение, игра, слет, соревнование, турнир, спектакль, экскурсия, туристический поход, и др.

Актуальны различные подходы и направления интеграции урочно-внеурочной деятельности: через поиск МПС, синхронно выстроенное тематическое планирование разных учебных дисциплин, разработка новых образовательных курсов и программ, интегрирующих информацию разных предметных областей. Такой опыт в отечественной художественной педагогике имел место: Новицкая М.Ю. Курс «Введение в народоведение» (образовательная область «Обществознание») – народная культура предстает перед детьми в своей целостности; Шпикалова Т.Я. «Изобразительное искусство и технология (художественный труд)» – интенсификация учебного процесса за счет работы по единому синхронно выстроенному учебно-тематическому планированию.

Здесь сложился ряд базовых подходов к эстетическому воспитанию: системный, интегративный, диалоговый, культурологический. Такое направление обеспечит формирование целостной системы этнокультурного образования, где обозначены определенные подходы: историко-культурологический (изучение различных составляющих НХК в их единстве и историческом развитии); художественно-эстетический (выявление специфики художественно-образной системы различных видов народного искусства); интегрированный подход к созданию образовательных программ); создание единого образовательного пространства (детский сад – школа – допобразование – среднеспециальные – вузы).

Формирование целостной системы этнокультурного образова-

ния – одна из сложнейших педагогических задач, которую решает авторский коллектив под руководством профессора Т.Я. Шпикаловой. «Содействовать воспитанию личности на основе высших гуманитарных ценностей средствами изобразительного искусства и народных традиций в художественных технологиях; воспитанию нравственных и эстетических чувств: любви к родной природе, своему народу, Родине, уважения к людям и результатам их труда, традициям, героическому прошлому, многонациональной культуре». Наследование нравственно-эстетических ценностей родной культуры – самый естественный и верный способ патриотического воспитания, воспитания чувства любви к Отечеству». [4]

Предметно-практическая деятельность – урочная и внеурочная – непременный атрибут повседневной жизни младших школьников, вместе с рисованием, конструированием, играми, вплетаясь в них так, что одно занятие имеет продолжение в другом, их невозможно отделить друг от друга. Принимая важность детского художественного творчества, акцент мы делаем на формирование познавательных потребностей и исследовательской активности учащихся.

Приобщение учащихся к народному искусству, знакомство с народными промыслами, ремеслами России, родного края, традициями и обычаями своего народа – одно из направлений художественно-эстетического, трудового и патриотического воспитания. Народное искусство, обладая в своем содержании опытом социальным (опыт нравственно-поведенческих ориентиров гражданского общества), ценностным, т.е. творческим (опыт самосознания, культурно-исторической памяти и патриотических убеждений, этнокультурной самоидентификации в ряду ценностей: Человек-Природа-Дом-Отечество-Труд-Творчество) и коллективным, т.е. народным – опыт «вечевого», «соборного» взаимодействия и поддержки, выражение коллективного опыта на основе «чувства всеобщего», «чувства вселенского», несет в себе богатейший духовно-нравственный потенциал.

«Родной язык, устное народное творчество, народные художественные промыслы и ремесла непреходящие ценности, объединяющие в себе все виды и направления деятельности человека: через игру, к обучению и воспитанию, к труду, как преобразующему творчеству». [1] Развить творческие способности и художественный вкус поможет опыт многих поколений мастеров России и мира, а также творчество современных дизайнеров, художников.

Использование природных естественных материалов – одна из общих и основных традиций народного искусства. Материальная и природная ценность произведений народного искусства рождалась из определенного материала, знания его качеств и свойств, структурных и эстетических возможностей. Каждая школа народного мастерства обладала системой

отработанных трудовых приемов, технологией, основывающейся в первую очередь на свойствах обрабатываемого материала. Так, например, отличие в свойствах глины в разных местах России обусловило своеобразие приемов ее обработки и эстетическое решение образа. Искусство мастера заключалось в том, чтобы даже неудобные для обработки свойства материала превратить в художественные достоинства вещи. Традиционны в каждом промысле инструменты и приспособления: их внешний вид и принцип действия напрямую зависят от свойств обрабатываемого материала. Таким образом, существовала тесная взаимосвязь между соответствием устройства рабочих инструментов и приспособлений свойствам обрабатываемых материалов и эстетическими особенностями изготовляемых вещей.

Понятие «мастерство» включает в себя знание свойств материалов, владение инструментами, высокий уровень техники выполнения приемов обработки; наличие у мастера творческих способностей, включая умение варьировать и импровизировать в рамках традиции школы, организовать и выполнять этапы создания художественной вещи: замысел; разработка технологии; изготовление в материале, сопровождающееся корригирующим самоконтролем; отделка; констатирующий самоконтроль и самооценка. Развитие трудовых навыков в процессе освоения народных художественных традиций – необходимое условие для школьника, так как создание новых изделий возможно лишь при глубоком изучении народного искусства.

Детям предлагаются разные виды деятельности, которые имеют интегрированный характер, отражающий связи народного искусства с другими видами искусств: устного фольклора (загадки, пословицы, сказки, игры), музыки (наигрыши, народные песни, танцы), народного ДПИ, где дети овладевают изобразительными и прикладными техниками. Важно показать своеобразие культуры своего народа, традиционного воспитания, этики, эстетики, религии как одно из проявлений высших общечеловеческих ценностей. Старание сделать свою культуру понятной и привлекательной для других приведет к лучшему пониманию самих себя.

Результатом интеллектуально-практической деятельности учащихся в урочно – внеурочной системе может стать, следующее: школьник, познакомившись с традиционным народным искусством своего региона, не только переместился во времени из одной эпохи в другую, преодолел сложности пути (фактический результат), но и приобрёл новое знание о себе и окружающих, пережил и прочувствовал нечто как ценность, приобрёл опыт самостоятельного действия (воспитательный результат). Воспитательный результат внеурочной деятельности – непосредственное духовно-нравственное развитие ребёнка, благодаря его участию в

том или ином виде деятельности. Интеграция урочно-внеурочной деятельности – возможность для таких педагогических инноваций как творческие проекты, направленные на сохранение своеобразия национальной культуры, системы праздников, организацию культурного диалога в многонациональной детско-родительской среде. Они расширяют границы образовательного и реального пространства (музеи, выставки, мастер-классы, экскурсии, культурные события, праздники, фестивали); вовлекут в проектную деятельность детей разного возраста и взрослых (родителей, педагогов дополнительного образования, художников, народных мастеров, музыкального руководителя, экскурсовода и др.). с целью расширения команды единомышленников, выхода за рамки сложившейся группы и т.п. Ценным здесь является погружение в исследуемую проблему, свободное владение материалом, увлеченность им.

Литература:

1. Банников В.Н. Внеурочная деятельность в системе художественного образования. Народное искусство и художественное творчество. 1-4 класс. / Методическое пособие. – Ханты-Мансийск: РИО ИРО, 2012. 66 с., с ил.

2. Методический конструктор: пособие для учителя. – М.: Просвещение, 2010. – 223 с. – (Стандарты второго поколения).

3. Психология одаренности детей и подростков / Под ред. Н.С. Лейтеса. – М., Академия, 1996. – 416 с.

4. Изобразительное искусство и художественный труд: программа и темат. Планирование / Т. Я. Шпикалова и др. – М.: Просвещение, 2008. – 92 с.

Alpeissova A.T.

MUSICAL AND EDUCATIONAL ASPECTS OF THE STRENGTHENING OF NATIONAL IDENTITY

Альпеисова А.Т.

МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ В УКРЕПЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Современное музыкальное образование Казахстана претерпевает весьма серьезные изменения. Это связано не только с введением государственных стандартов, учебников нового поколения, но и с возросшим уровнем интеллектуального и духовного развития сегодняшних детей и молодежи, которые отличаются от сверстников прошлого иной энергетической аурой, творческим восприятием окружающего,

отсутствием страха перед системой образования.

Многие обучающиеся высоко информированы, их волнуют философские проблемы бытия, вопросы о цели и смысле жизни и человеческого существования, проблемы личной самооценки. Вместе с тем, духовно-нравственное развитие детей и молодежи являются первостепенной задачей современной образовательной системы, что представляют собой важный компонент социального заказа для образования. Именно сегодня образованию отводится ключевая роль в духовно-нравственной консолидации казахстанского общества.

В условиях современной глобализации, когда рушится своеобразие культурного своеобразия народов, музыка может выступать в качестве важной составляющей формирования национальной идентичности личности. Ведь в ряду важнейших средств ее национального выражения стоят такие музыкальные ресурсы как народные песни и кюи, композиторские произведения, музыкальный инструментарий. Основываясь, прежде всего, на национальных музыкальных традициях народа, на специфике ее музыкального языка, интонационной и образно-поэтической сущности, можно постичь сущность национальной культуры.

Актуальность инноваций в этой области обусловлена приоритетными задачами современной образовательной политики – формирование национальной идентичности детей и молодежи, которая является существенным компонентом гражданской идентичности. Исходя из Стратегии «Казахстан – 2050»: новый политический курс состоявшегося государства» была разработана концепции укрепления и развития казахстанской идентичности и единства, которая была утверждена Президентом РК Н. Назарбаевым (Указ № 147 от 28 декабря 2015 года). Целью концепции было определено укрепление и развитие казахстанской идентичности и единства, основанных на принципе гражданства и ценностях общенациональной патриотической идеи «Мәңгілік Ел» [1]. Именно Президент Республики Казахстан Назарбаев Н.А. заложил принцип гражданства и общенациональную патриотическая идею «Мәңгілік ел» как базовое ядро казахстанской идентичности.

Понятие гражданской идентичности соотносится с определенным государством, где история страны, характер социальных отношений, система национальных ценностей, культура, язык и традиции представляют содержание понятия «национальная идентичность». Формирование национальной идентичности тесно связано с воспитанием патриотических качеств, любовью к родной земле, т.е. понятиями, наделенными сакральным смыслом. И, именно, музыка является тем важным инструментом, способствующим формированию ценностного сознания личности, способствующей духовному единству казахстанского общества. Как

известно, «сегодня музыка более всех других искусств вовлечена в сферу конструирования различных идентичностей постмодернистского мира» [2, с.4]. И далее, как считает Шаров К.С. «На протяжении эволюции национализма музыка выполняла различные функции: она являлась эффективным средством формирования и народностей из родов и племен (на мифологическом уровне развития национализма), исторических этносов из отдельных народностей (на мифологическом и теоретико-идеологическом уровнях), моно-, поли-, а также квазиэтнических государств (на государственном уровне), и, конечно, наций, зачастую служа фундаментом для формирования национальных сообществ (на национально-образовательном уровне)… Музыкальная культура также является одной из защитных оболочек нации, придающих ей устойчивость при негативных воздействиях (национально-защитный уровень)… На данное время не существует музыкальных традиций, более подходящих для реализации националистических концепций, а также конструирования и поддержания целостности национальных сообществ, чем неоромантизм и *этника (курсив наш – А.Т.)*» [2, с. 8-9].

Как показывает практика, в музыкальном отношении дети и молодежь знают новые группы и исполнителей, предлагаемые современным шоу-бизнесом, поэтому их вкусы зачастую укладываются в примитивные рит-моформулы и мелодические обороты, что не способствует высокому духовно-нравственному развитию и национальной идентичности личности. Поэтому в рамках музыкального образования, необходимо разработать систему необходимых для учащихся музыкально-образовательных компетенций, направленных на «формирование поколения «Мәңгілік Ел». Это будет способствовать сплоченности вокруг стратегических целей развития страны, а именно, воспитанию на принципах казахстанской идентичности и единства, т.е. нового казахстанского патриотизма. Современное музыкальное образование должно способствовать формированию «общества труда и профессионалов, в котором культивируются такие ценности, как семья, дружба, единство, а также трудолюбие, честность, ученость и образование…» [1].

Современное общество просто не сможет функционировать без интеграции его членов путем приобщения к общим для Казахстана ценностям и идеалам, выражаемыми такими символами, как Родина, Отечество, страна, государство, наполняемыми конкретным национально-культурным содержанием. Отсюда, духовные ценности, накопленные за длительную историю развития казахского народа должны составить историко-культурную основу современного образования. Поэтому формирование национальной идентичности детей и молодежи должно быть направлено на укрепление исторической памяти и духовно-

культурного наследия.

Как известно, на уникальность культуры казахского народа наложил отпечаток кочевой образ его жизни. «Созвучное под родным небом и «блуждающему зверю» и «овалу гор», культура кочевников «развивалась в аридной стране, опираясь на материальную базу, основой которой служило кочевое скотоводство» [3, с. 242]. Поэтому духовный мир казахов, его менталитет, обычаи и традиции веками вбирали в себя компоненты исконных степных традиций. Эти традиции, овеянные аурой этнической уникальности, были столь прочны, никакие влияния извне не смогли изменить их коренным образом. «…у кочевников-номадов вырабатывается своя система искусств, с их своеобразной поэтикой и пластикой (например, «звериный стиль», раннее тенгрианство, как своеобразная ориентация в пространстве кочевого мира, его бытия). Повсюду, где были кочевья центральноазиатских номадов Евразии в древний и средневековый периоды, мы находим следы их жизнедеятельности в виде могильных курганов, наскальных рисунков, ритуальных каменных кладок, сделанных при совершении жертвоприношений и молебствий, каменных стел и изваяний человеческих фигур (балбалов, «каменных баб»). Все эти различные виды памятников археологии и этнографии разновременные, охватывают в целом три с лишним тысячи лет истории Центральной Азии. Они со всей очевидностью свидетельствуют о том, что степи, горы и долины центральноазиатской части Евразии были одухотворены человеческой мыслью» [4, С. 119].

В реальном музыкально-образовательном процессе идеи формирования национальной идентичности пока еще не нашли достойного отражения. Вместе с тем, отдельные ее элементы присутствуют практически на всех ее ступенях. Прежде всего, это касается репертуарной политики, ведь на всех этапах музыкального образования обучающиеся слушают, играют произведения казахских композиторов, да и обучение на народных инструментах носит национальный характер. Вместе с тем, музыкально-образовательные технологии, направленные на принципы развивающего обучения в современном понимании, имеют в виду обращение воспитанников к жизненным истокам национальной музыки, ее типов развития, к конкретным музыкальным жанрам. Суть развивающего обучения мыслится как понимание традиционной культуры, возвышающей музыкальный уровень обучающего до философского осмысления искусства народа в целом.

Содержание и методы музыкального образования должны ставить задачей формирование у детей и молодежи целостного взгляда на мир, в основе которого лежит понимание единства истории народа, его духовной жизни и искусства. В этой связи музыка является тем важ-ным

компонентом, способствующим формировать высокую духовность и нравственность, мировоззренческие идеи, гражданственность и патриотизм. Основываясь на известных музыковедческих исследованиях, необходимо строить «занятия на основе накопления воспитанниками необходимых музыкально-слуховых представлений, придерживающихся логической упорядоченности в преподнесении музыкального материала» [5, С.12].

Таким образом, инновационный подход в музыкальном образовании предполагает опору на традиции народной музыкальной педагогики. На основе миросозерцания, миропонимания и самосознания нации народное музыкальное воспитание способствует обогащению музыкального и жизненного опыта личности, ее социализации на всех возрастных этапах [6]. В этой связи темами музыкальных занятий становятся проблемы нравственности, мировоззренческие идеи, масштабные этномузыковедческие проблемы, нацеленные на формирование национальной идентичности личности. Обозначим некоторые из них: «Обряды жизненного цикла казахского народа и их семантика», «Песенные жанры семейно-бытовой обрядности», «Казахская традиционная песенная культура и ее представители», «Казахская инструментальная культура и ее представители», «Типы носителей традиционного музыкального искусства. Система обучения учитель-ученик», «Особенности функционирования музыкального искусства», «Состязательный музыкальные традиции: айтыс и тартыс» «Выдающиеся деятели музыкальной культуры Казахстана», «Поиски национальной идентичности в современных музыкальных произведениях».

Вместе с тем, необходимо, чтобы каждый обучающийся осознавал себя гражданином казахстанского общества, уважающий свою Родину и несущий ответственность за ее судьбу. Музыкальное образование способно формировать личность будущего представителя гражданского общества, основываясь на принципах соразмерности и гармонии, при этом учитывая разнообразие идентичностей Казахстана.

Из вышеизложенного следует, что высшим уровнем духовно-нравственного развития личности, его гражданского и патриотического воспитания является уровень национальной идентичности. Будущие граждане казахстанского общества, должны постигать культурное наследие многонационального народа государства, при этом осознавать их значимость, особенности, единство. Обучающиеся должны осознать ценность нашего духовно-культурного наследия, чтобы в будущем поддерживать идею казахстанских ценностей, идею национальной идентичности. Важно сформировать дух «Мәнгілік ел» и независимо от того, представитель какой национальности обучающийся – это гражданин

Казахстана, живущий в едином государстве, готовый укреплять мощь и достояние родины наравне со всеми народами, населяющими нашу страну.

Итак, формирование национальной идентичности, выступает как проявление «гражданственности» и находит выражение в деятельности, направленной на благо родной земли. Поэтому важным представляется воспитание гражданских и патриотических чувств, направленных на организацию усвоения духовных ценностей, гражданственности и любви к Родине на основе музыкальных традиций нашего общества. Ведь генерирование национального самосознания от развития чувства любви к родной земли и гордости за принадлежность к своему народу, переходит в готовность служения обществу и государству. Отсюда видится важность музыкального образования, где могут реанимироваться народные традиции с целью придания им нового национального смысла.

Литература:

1. http://www.zakon.kz/.

2. Шаров К.С. Музыка как средство формирования национальных сообществ: Дис. ... канд. филос. наук: М., 2005. – 171 с.

3. Нурланова К. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика. – Алматы: изд. «Гылым», 1993. – С.208-243.

4. Байдаров Е.У. Экологический аспект культуры номадов Евразии // Новые исследования Тувы, 2011, №4. – С. 117-123.

5. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю.Б. Алиев // М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 336 с.

6. Саранина Т.В. Народная музыкальная педагогика и процесс овладения народными традициями // Культурное пространство России: проблемы и перспективы развития: Мат-лы междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2004. – С. 435-438.

Argingazinova Culnara

FROM THE HISTORY OF THE FIRST TEACHERS' SEMINARIES IN KAZAKHSTAN

Аргингазинова Г.Б.
докторант PhD Казахского национального университета искусств

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПЕРВЫХ УЧИТЕЛЬСКИХ СЕМИНАРИЙ В КАЗАХСТАНЕ

Становление педагогического образования в Казахстане, как части общей образовательной системы, тесно связано с социально-экономическим, политическим и культурным развитием страны. Расширение

сети школьных заведений в Казахстане в XIX столетии, осознание обществом ценности и практической необходимости приобретения образования, нарастающее движение за повышение уровня грамотности населения диктовало необходимость подготовки квалифицированных педагогических кадров.

Выдающийся педагог-просветитель, инспектор киргизских (казахских) школ в Тургайской области Ибрай Алтынсарин в письме Н.И. Ильминскому 29 июля 1882 года отмечал: «Для народных школ учителя составляют все; с ними не могут сравниться ни прекраснейшие педагогические руководства, ни благодетельнейшие правительственные распоряжения, ни тщательный инспекторский надзор» [2, с.76].

На основании принятых Министерством Народного Просвещения документов «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев» (1870), «Положении об учительских семинариях» (1870), «О татарских учительских школах» (1872), «Положении о педагогических классах» (1874), «Инструкции для учительских семинарий министерства народного просвещения», (1875 г.), «О киргизской (казахской) учительской школе» (1880) открываются учительские семинарии, учительские школы и курсы для подготовки учителей для городских, уездных и начальных училищ [16].

Семинарии создавались с целью «доставить педагогическое образование молодым людям всех сословий, желающим посвятить себя учительской деятельности в начальных училищах». Также указывалось, что «киргизская учительская школа имеет целью приготовление сведущих и опытных учителей в открываемые для киргиз начальные училища» [18, с. 1152].

Создание учебных заведений для подготовки национальных педагогических кадров приходится на последнюю четверть XIX века. Учительские семинарии, школы, курсы сыграли важную роль в становлении педагогического образования Казахстана. Среди них Омская учительская семинария (1872), Казанская учительская инородческая семинария (1872), Туркестанская учительская семинария в Ташкенте (1879), Семипалатинская учительская семинария (1903), Актюбинская мужская учительская семинария (1912), Верненская учительская семинария (1913), Акмолинская учительская семинария (1916) [17].

Одним из первых педагогических заведений Западной Сибири и Казахстана явилась Омская учительская семинария. Решением Государственного совета учреждена 25 апреля 1872 г.; открытие состоялось, согласно архивным материалам, в августе 1872 г.; занятия начались 1 декабря 1872 г., вместе с тем дополнительные вступительные экзамены продолжались до февраля 1873 г. [15].

Семинария была открыта на базе педагогических курсов при уездном училище, которые уже с 1870 г. вели подготовку учителей. Омская учительская семинария явилась центром педагогического образования и «кузницей» учительских кадров практически для всего Казахстана. Курс обучения был трехгодичным. Педагогическую практику семинаристы проходили в двухклассном начальном училище, работавшем при семинарии. Педагогический состав состоял из директора Н.И. Вирен, 5 преподавателей (Знаменский, Раткин, Пиоро, Малевский и Михайлов), законоучителя А. Корнильева и учителя пения [3, л.1 об.].

В семинарии обучались представители разных сословий (дети дворян, чиновников, духовенства, мещан и крестьян) в возрасте от 15 до 25 лет из Акмолинской, Семипалатинской, Семиреченской областей, Тобольской и Томской губерний. Количество казахов, принимаемых на курс, составляло 2-3 человека. Казахские стипендиаты вначале обучались на правах своекоштных, позже были учреждены стипендии Акмолинского генерал-губернатора [4, л.54]. Неоднократно поднимались вопросы по увеличению количества киргизских (казахских) стипендиатов. В 1889 году Акмолинским генерал-губернатором был отправлен запрос о количестве киргизов (казахов), которых может принять семинария. В ответе члены педагогического совета ссылались что «по самой инструкции семинария есть заведение только для молодых людей православного вероисповедания. И если в Омской семинарии сейчас учатся 5 киргиз, то только по особому разрешению учебной администрации округа, увеличить это количества нельзя, не ограничивая поступления молодых людей православного исповедования» [5, л. 13].

Первый выпуск семинарии в 1875 г. состоял из 16 человек, в 1876 г. семинарию закончили 12 человек. За период 1872-1920 гг. Омская учительская семинария подготовила 829 учителей. Многие ее воспитанники стали впоследствии видными общественными и научными деятелями, писателями, поэтами. Среди них: общественный деятель, лидер движения «Алашорда» и известный публицист своего времени Отыншы Альджанов (обучался в 1890-1894 г.), писатель, поэт, революционер и общественный деятель Сакен Сейфуллин (обучался в 1913-1916 гг.), поэт Магжан Жумабаев (обучался в 1913-1916 гг., закончил с золотой медалью), казахский политический деятель, Председатель Совнаркома Киргизской АССР, Председатель Казахского отделения Верховного Суда РСФСР Ныгмет Нурмаков (обучался в 1911-1915 гг.), казахский общественный деятель, фольклорист, переводчик общественный деятель, собиратель устного народного творчества Ахмет Баржаксин (обучался в 1914-1918 г.), государственный деятель Казахстана, первый заместитель председателя Совнаркома КазССР Жанайдар Садуакасов.

В 1879 г. в Ташкенте состоялось открытие четырехклассной мужской Туркестанской (впоследствии Ташкентской) учительской семинарии. Она являлась в течение десятилетий единственной педагогической школой для огромной территории Центральной Азии. Семинария готовила учителей в начальные народные училища края, в том числе для русско-туземных школ, поэтому в составе учащихся-стипендиатов в ней одну треть должны были занимать представители местных национальностей. Обучались в ней дети живших в Туркестане русских переселенцев, число учащихся из среды местного коренного населения края было незначительным [11]. С 1879 по 1904 г. из 415 человек, поступивших в семинарию, русских было 384 (83,9%), казахов – 54 (13%), узбеков – 9 (2,2%), татар – 3 (0,7%), туркмен – 1 (0,2%). Из окончивших за это время 254 воспитанников 39 (11,4%) были представители коренных национальностей, из них один узбек, остальные – казахи. [14].

В семинарии изучались закон Божий, педагогика, русский язык, арифметика, алгебра, геометрия, физика, естествознание, всеобщая история, география, рисование, чистописание, пение, музыка, рукоделие, гимнастика. В курс преподавания семинарии были введены киргизский (казахский), и персидский языки. С 1884 года по инициативе В.П. Наливкина было введено преподавание сартовского (узбекского) языка, также он вел курсы исламоведения и историю халифата. Для приучения воспитанников к сельскохозяйственной жизни в число предметов входило садоводство, огородничество и ремесла. Для прохождения семинаристами педагогической практики в 1882 году при семинарии открывается образцовое начальное училище. Директором семинарии был Николай Петрович Остроумов, которым написаны первые научные языковедческие исследования по изучению сартовского (узбекского) языка «Материалы к изучению наречия сартов русского Туркестана» [12] и «Этимология сартовского языка» [13].

Прогрессивную роль сыграл также В.П. Наливкин, благодаря деятельности которого, «Туркестанская учительская семинария стала первым и продолжительное время единственным центром по практическому и научному изучению живых узбекского и таджикского языков, их наречий и диалектов. Сосредоточение высокоодаренных интеллектуальных кадров преподавателей в Туркестанской учительской семинарии, занимающихся одновременно научным изучением края, позволили создать уникальную систему образования по подготовке специалистов» [10].

Выпускниками Туркестанской учительской семинарии были блестящие лингвисты, историки, этнографы с мировой известностью, положившие начало целым научным направлениям. М.С. Андреев, П.Е. Кузнецов, В.Л. Вяткин, С.М. Лапин, К.К. Юдахин, П.П. Иванов внесли

существенный вклад «в практическое и научное изучение узбекского и других восточных языков, в становление лингвистической науки в Средней Азии и Казахстане» [10].

В связи с острой нехваткой в конце XIX века учителей инородческих школ попечителем Западно-Сибирского учебного округа был поставлен вопрос об учреждении Семипалатинской учительской семинарии, ориентированной на потребности Акмолинской и Семипалатинской области. Власти предполагали открыть свободный доступ для поступления в семинарию детям кочевых народов.

Семипалатинская учительская семинария учреждена 1 июля 1903 г. и торжественно открыта 20 сентября 1903 г. Явилась первой семинарией, расположенной в степном крае, на территории современного Казахстана. Главной ее особенностью было преподавание киргизского (казахского) языка.

В первый год поступали «из губерний: Томской, Тобольской, Воронежской, Орловской, Виленской, областей Семипалатинской, Семиреченской и области Войска Донского. Съехалась, по-видимому, вся беднота» [11, л. 79]. После приемных экзаменов в семинарию приняли 35 мальчиков: в подготовительном классе – 13 и в первом 22. В следующем учебном году число учащихся составляло 59 человек, функционировали 3 класса: приготовительный, 1-й и 2-й.

В семинарии преподавались закон божий и церковно-славянское чтение, русский и церковно-славянский языки, педагогика, арифметика, геометрия, история, география, естествознание и сельское хозяйство, физика, чистописание, рисование и черчение, пение, гимнастика и физические упражнения, практические занятия и ручной труд. Преподавательский состав семинарии: «Директор – надв. сов. Александр Владимирович Белый. Законоучители: – о.Андрей Балашов и о.Иоанн Никольский. Наставники: – кол.сов. Игнатий Михайлович Скорковский, кол.сов. Иван Аполлонович Преображенский и Всеволод Александрович Федоровский. Учитель искусств – неим. чина Илья Васильевич Волков. Учитель пения – Николай Вячеславович Чулков (он же писм. Сем). Учитель гимнастики – Игнат Михайлович Скорковский. Учитель киргиз.яз. – И.Т. Тарабаев» [1, с. 32-33].

В связи с тем, что Семипалатинская учительская семинария должна была готовить также учителей аульных школ, в 1904-1905 гг. был поднят вопрос о введение в учебную программу киргизского (казахского) языка [11, л. 59-61 об.]. Директор А. Белый запросил по этому вопросу совета у своих коллег, директоров Казанской и Туркестанской учительских семинарий. Несмотря на скептические высказывания директоров по поводу возможности обучения «инородческому» языку, педагогический со-

вет Семипалатинской семинарии все же решился на преподавание местного языка, включая изучение арабского алфавита, для чего специально был приглашен учитель и сокращены часы по некоторым дисциплинам [9, л. 62]. С 1 июля 1905 года в Семипалатинской учительской семинарии учреждается должность преподавателя киргизского языка. Учителю назначается «оклад содержания в семьсот пятьдесят рублей в год/ при квартире в натуре /, VIII-ой класс по чинопроизводству и право на пенсию по учебной службе из оклада в шестьсот рублей» [11, л. 62]. 1 августа 1905 года на эту должность был принят учитель Костанайского двухклассного русско-казахского училища Кульджанов Нургалий Кульджанович, который прослужил в семинарии более 10 лет. Н.К. Кульджанов окончил курсы Оренбургской учительской школы. Преподаватель киргизского языка в 1, 2, 3-х, приготовительных классах. Кроме преподавания киргизского языка Н.К. Кульджанов заведовал выдачею воспитанникам семинарии учебников [8, л.30].

Обучающиеся в семинарии казахи показывали прилежание и хорошие результаты, о чем свидетельствуют следующие документы. «О представлении директора Семипалатинской учительской семинарии М.Березникова господину попечителю Западно-Сибирского учебного округа списка казенных стипендиатов. 10 июня 1908 г. «Имею честь при сем препроводить Вашему Превосходительству список казенных стипендиатов вверенной мне учительской семинарии, окончивших в июне месяце сего года курс и доношу, что кроме означенных в списке казенных стипендиатов, в настоящем году окончили курс 4 стипендиата Семипалатинской области Барлыбаев Ахметулла, Зеинов Абыкей, Нуркенев Тавекель и Хасенов Абиш. Директор Семипалатинской учительской семинарии М.Березников» [6, л.8].

«Из отношения преподавателя Н.Кульджанова в Семипалатинское областное правление об освобождении 6 земских стипендий. 4 июня 1916 г. «Вследствие отношение от 3 июня сего 1916 года за №10954, честь имею сообщить Областному правлению, что к началу 1916-1917 учебного года во вверенной мне учительской семинарии из 20 земских стипендий освобождаются 6 стипендий, а остальные 14 заняты нижепоименованными воспитанниками, которые при отличном поведении и хороших успехах в науке продолжают учение в названной семинарии: Аймаутов Жусупбек, Григорьев Гавриил, Зубков Павел, Ошкин Василий, Сатпаев Абдул-Галий, Таранских Иван, Калмаков Павел, Лукашев Евгений, Антонов Поликарп, Устименко Александр, Табельков Тихон, Нурмухамедов Казы, Новиков Петр, Сейсембаев Ахметбек. Директор Семипалатинской учительской семинарии М.Березников. Преподаватель Н.Кульджанов» [7, л.15].

В июне 1906 года первому выпуску воспитанников Семипалатинской учительской семинарии были вручены свидетельства на звание учителей

начальных училищ.

Среди выдающихся представителей казахской интеллигенции, закончивших Семипалатинскую учительскую семинарию имена М.Ауэзова, К.Сатпаева, А.Маргулана, Ж.Аймауытова, А.Нуршаихова, А.Кудайбердиева, Г.Сармурзина, Ш.Айманова и другие.

Литература:

1. Адресъ-календарь Семипалатинской области на 1905 г. – Семипалатинский Областной Статистический комитет. – Семипалатинскъ. – Типографія областного правленія, 1905. 103 стр.

2. Алтынсарин, И. Собрание сочинений [Текст]: в 3-х т. Т. 3: [Письма. Деловые бумаги] / ред. Б. Сулейменов. – Алматы : Наука, 1978. 352 с.

3. ГАОмО 115. Оп 1. Д. 1.

4. ГАОмО. Ф.115. Оп.1. Д. 58.

5. ГАОмО. Ф.115. Оп.1. Д.33.

6. ГАТО, ф-126, оп.2, д.2340. л.8. Копия. №8.

7. ГАТО, ф-126, оп.2, д.2897. л.15. Копия. №11.

8. ГАТО, ф-126, оп.4, д.97. л.249. Копия.

9. ГАТО. Ф. 126. Оп. 2. Д. 2090.

10. Германова, В. У истоков узбекского литературного языка. // http:// uz.utro.news / istokov-uzbekskogo-literaturnogo-yazyka-htm.

11. Граменицкий С.М. Очерк развития народного образования в Туркестанском крае/ С.М.Граменицкий. – Ташкент. – 1896. – 237с.

12. Остроумов Н.П. Материалы к изучению наречия сартов русского Туркестана// Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. – 1898. – XVI, вып. 6.

13. Остроумов Н.П. Этимология сартовского языка. – Ташкент, 1910

14. Отчет Туркестанской учительской семинарии за XXV лет ее существования (30 августа 1879 г. – 30 августа 1904 г.). – Ташкент: Б. и., 1904.

15. Памятная книжка Западно-Сибирского учебного округа [на 1890 год]. – Изд. 2-е, канцелярии Попечителя. – Томск : Типо-литография В. В. Михайлова и П. И. Макушина, 1890.

16. Полное собрание законов Российской империи. Собрание (1649-1825): Том 38 (1822-1823): Законы (28858-29724) с. 1352. [СПБ], 1830, № 29127.

17. Учебные заведения ведомства Министерства народного просвещения: Справочная книга, составленная по официальным сведениям за 1895, 1898 – 1916 гг. – СПб., 1883-1916. – С.248.

18. Фальборк Г., Чарнолуский В. Настольная книга по народному образованию. Законы, распоряжения, инструкции, уставы, справочные сведения и пр. Т. II. СПб.: Изд-во т-ва «Знание», 1901.

Balagazova C.T.,
Berekeshev G.K.

PROBLEM AND DIALOGIC SITUATIONS IN THE WORK WITH CHOIR

Балагазова С.Т.,
к.п.н., ассоциированный профессор Казахского национального педагогического университета им.Абая,
Берекешев Г.К.
доцент Казахской национальной консерватории им.Курмангазы

ПРОБЛЕМНО-ДИАЛОГИЧЕСКИЕ СИТУАЦИИ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С ХОРОМ

Деятельность музыканта-педагога в целом направлена на достижение исполнительских задач в реализации которых возникают самые разнообразные проблемные ситуации, вызывающие определенные затруднения и характеризующиеся своего рода неопределенностью и остротой. В частности, И.А. Шакиров рассматривает проблемную ситуацию как средство формирования у студентов профессиональной позиции, считая, что их взаимодействие и общение в процессе управления хором необходимо строить на основе принципа диалога, в процессе которого происходит становление интеллектуальных, коммуникативных и мотивационных аспектов обучающихся [1].

Прежде всего, отметим, что «ситуация» (от латинского *situato* – положение, остановка) – система внешних по отношению к субъекту условий, побуждающих и опосредующих его активность. Противоречия между требованиями, которые предъявлены человеку извне или выработаны им самим, порождают проблемные ситуации, содержащие противоречия и не имеющие однозначного решения, соотношения обстоятельств и условий, в которых разворачивается деятельность индивида или группы. Что касается диалогичности, то в своей содержательной основе «диалог» – это выяснение ценностных и смысловых позиций друг друга. Со своей стороны укажем, что «диалогичность» – важнейшее качество личности музыканта-педагога и исполнителя, существенный показатель его мастерства. В своих высказываниях Э.Б. Абдуллин связывает профессиональное творчество будущего учителя музыки с его способностью осуществлять внутренний диалог одновременно в нескольких плоскостях: диалог-анализ собственной деятельности; диалог-размышление об объективной и субъективной значимости проблем в педагогике музыкального образования и знаний, необходимых для их изучения; диалог-размышление об особенностях общения с искусством и участниками музыкально-педагогического

процесса [2].

Центральным моментом, относящимся к определению музыкально-исполнительской композиции хорового занятия, является его драматургическое развитие как развёртывание основной идеи и содержания музыкального сочинения. Причем, подчеркнем: каждое хоровое произведение представляет собой сложную партитуру смысла, образа, художественно-исполнительских, педагогических задач, методов и в целом – художественно-образную «картину» диалогического общения. Хоровая музыка должна иметь смысловую характеристику, где, на наш взгляд, существенную роль следует отвести художественно-коммуникативной ситуации, которая всегда целостна во взаимосвязи структурных составляющих, каковыми выступают:

- участники художественно-педагогического общения – хормейстер и исполнители;
- вокально-хоровая музыка;
- жизненный и художественно-педагогический контекст;
- способы диалогического контакта.

Главным для освоения хорового произведения является выстраивание эмоциональной драматургии, включающей кульминации, контрасты в характере звучащей музыки, интонационно-смысловые вехи, где в концентрированном виде находят воплощение основные идеи – логика развёртывания художественно-образного содержания музыки. Созданию атмосферы сотворчества способствуют словесно-речевая выразительность, умение хормейстера находить интонационно-адекватную форму выражения своих переживаний в осмыслении и реализации ситуативных процессов, где диалогичность между исполнителями хорового коллектива может проходить в сочетании «диалогов-согласий», «диалогов-споров» в выработке мнений, завися от творческого воображения и фантазии. Именно через диалог, как отмечал М.М. Бахтин, происходит «активное понимание», плодотворное взаимодействие различных точек зрения исследователей, уникальность каждого партнера и их принципиальное равенство друг другу; различие и принципиальность их точек зрения; ориентацию каждого на понимание и активную интерпретацию его точки зрения партнером; ожидание ответа и его предвосхищение в собственном высказывании; взаимодополняемость участников общения, соотнесение которых и является целью диалога [3. С.152]. В исследовании С.В. Беловой выделены присущие «диалогичному» педагогу личностными новообразования, как конструктивность, рефлексивность и др. Конструктивность как личностное качество, отражает глубокое понимание того, что конечным результатом выступают складывающиеся отношения между его субъектами и направлена на установление доброжелательных

отношений на занятиях вследствие неконфликтного разрешения возникающих в процессе творческих разногласий. Конструктивный педагог-музыкант умеет соотносить учебный музыкальный материал с личностными особенностями и жизненным опытом обучающихся, а также сочетать все то ценное, что несет в себе личность каждого участника. Рефлексивность направлена на поиск конструктивных способов взаимодействия в музыкально-исполнительской деятельности и на перевод уже сложившихся отношений между его участниками на качественный более высокий уровень. Рефлексивность связана с пониманием самого себя и «Другого». Педагог-музыкант, обладающий признаками развитой рефлексии, постоянно ведет внутренний диалог, так как находит оппонента в самом себе, споря, находится в поиске более продуктивных способов своего взаимодействия, где раскрываются позитивные стороны своей личности, но и осознает свои недостатки, а также понимает необходимость определенных изменений в своем коммуникативном потенциале. Рефлексивная способность может видеть себя и исследовать причины своих как конструктивных, так и деструктивных связей и отношений в музыкально-педагогической деятельности.

Диалогическая форма мышления участников хорового коллектива создаёт возможности для того, чтобы при сотрудничестве с руководителем они могли раскрыть своё творческое «лицо», обогащая друг друга. Эту особенность подчёркивает С.Л. Рубинштейн: «…Мыслить человек начинает тогда, когда у него появляется потребность что-то понять. Мышление всегда начинается с проблемы или вопроса, с удивления или недоумения, с противоречия. Этой проблемной ситуацией определяется вовлечение личности в мыслительный процесс» [4. С. 289]. Несомненно, трактовка художественного образа музыкального произведения путём совместного интеллектуального обоснования достигает наилучшего результата, когда выявляются наиболее выразительные варианты исполнения, убедительные сочетания поэтического и музыкального текстов, лучшие образцы певческого звучания, соответствующие средства выразительности, а толкования и высказывания хормейстера должны быть настолько убедительными для реализации творческого самовыражения, создания исполнительского замысла, чтобы уметь убеждать, становясь процессом логического обоснования какого-либо суждения, представляя нередко скрытую дискуссию в достижении единства понимания и переживания. Приоритетная роль в выборе той или иной исполнительской концепции, как правило, принадлежит руководителю хора.

Успешному применению проблемно-диалогических ситуаций в работе с хором способствует художественно-педагогическое моделирование, под которым понимается мысленное создание конкретного явления, когда

«предметом» его может стать ситуация учебного процесса для «воссоздания» прогнозирования структурно-содержательных особенностей альтернативного концептуального подхода к организации исполнительской деятельности хорового коллектива. Художественно-педагогическое моделирование способствует выработке у студентов проектировочных и прогностических умений: анализировать и оценивать диалогические ситуации, моделировать их преобразования, осуществлять мысленное «экспериментирование» и т.д. В процессе методической подготовки к работе с хором представляется необходимость сосредоточить внимание на следующих аспектах: моделирование ситуаций художественного общения с музыкой и моделирование целостной эмоционально-смысловой драматургии освоения хорового произведения. В частности, к основным методическим действиям использования художественно-педагогического моделирования следует отнести:

- чёткую постановку задачи по моделированию того или иного хорового произведения;

- соответствие данной задачи уровню исполнительской подготовки студентов хорового коллектива.

Методический опыт будущего учителя музыки-хормейстера, благодаря моделированию ситуаций на занятиях с хором, постепенно возрастает и совершенствуется, переходя от интуитивно-эмпирического к логическому и затем творчески-обоснованному в достижении процессов управления хором. Причём разрешение диалогических проблемных ситуаций осуществляется путём выявления противоречий между различными подходами в организации музыкальных явлений. Здесь внимание студентов, прежде всего, сосредотачивается на различных взглядах по вопросам хорового исполнительства, когда они убеждаются в том, что по одному и тому же вопросу, проблеме может существовать несколько, порой диаметрально противоположных мнений. К примеру, на повестку дня выдвигается проблема: руководитель хора должен владеть всеми регистрами управления хором и применять их в зависимости от конкретной проблемной ситуации, используя такие психологические механизмы как убеждение, внушение, «заражение», сопереживание, содействие, идентификация, рефлексия. По данному вопросу выносятся высказывания известных дирижёров оркестра – К.И. Кондрашина, Б.Э. Хайкина и др.; психологов-хормейстеров – Г.Л. Ержемского, В.Г. Ражникова и др. Так, о способности дирижёра «протянуть невидимые нити к каждому исполнителю» – пишет Б.Э. Хайкин; Г.Л. Ержемский основой взаимодействия руководителя и коллектива исполнителей считает обмен «идеями-пульсами между творческими партнерами»; Е.Н. Никитина процесс взаимоотношений руководителя учебного хора и студентов

характеризует как «сотворчество; К.И. Кондрашин относит в вокально-хоровой работе умение дирижера синтезировать индивидуальные и художественные намерения исполнителей на сотворчество; К.М. Лебедев придает серьезное значение работе хормейстера.

Выявленные при этом особенности, противоречия, обсуждение их побуждают к различного рода самостоятельным действиям: активному осмыслению теории и практики музыкального исполнительства, нахождению собственных аргументов при изложении проблемы, позволяя каждому специалисту получить возможность «проявить себя», раскрыть свой творческий потенциал. В своём содержании процесс создания проблемно-диалогических ситуаций предусматривает ряд структурно-логических шагов: анализ и осмысление различных точек зрения по той или иной проблеме хорового исполнительства на основе изучения специальной литературы; выделение в суждениях главных положений; формулирование выдвинутых идей и поиск путей их разрешения; анализ и самооценка результатов деятельности.

Литература:

1. Шакиров И.А. Исследование студентами педагогических ситуаций как средство формирования их профессионально-субъектной позиции: автореф. канд.пед.наук. – Калуга, 2000.

2. Абдуллин Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования: учебное пособие. – М.: Прометей, 1990.

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

4. Рубинштейн С.Л. О мышлении и путях его исследования. – М.: АПН СССР, 1958.

Borambaeva Kunimgul

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CHILDREN'S VOCAI AND CHORAL UPBRINGING

Борамбаева К.С.

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ

В настоящее время большое значение придаётся занятиям художественно-эстетического цикла, в частности, музыкальному, вокально-хоровому творчеству. Музыка воспитывает доброту, отзывчивость, чуткость в отношениях с другими людьми, формирует нравственно-

эстетические идеалы. Эти цели особенно актуальны сегодня, в связи с чем, воспитание искусством музыки приобретает важную роль в духовном становлении личности ребёнка.

В музыкально-педагогической сфере важным является личностно-ориентированный подход в обучении и воспитании. Эффективность занятий искусством зависит прежде всего от особенностей личности педагога, его профессиональных знаний и педагогического мастерства. Первостепенное значение приобретает единство эмоционального, художественного и сознательного отношения ребёнка к музыке, комплексное воздействие на психику, моторику и физиологию учащихся. Дети должны знать, что занятия музыкальным искусством, – это серьёзно, ответственно и необыкновенно интересно.

Руководители вокально-хоровых коллективов в своей деятельности должны уделять серьёзное внимание инновационным методам и приёмам. Важнейшая роль отводится личностно ориентированному обучению, педагогике сотрудничества, интегративным процессам, чувствам и эмоциям каждого ребёнка.

Основным принципом разработки личностно-ориентированной системы обучения является признание индивидуальности ученика, создание необходимых условий для его развития. Педагогика сотрудничества, творческая атмосфера внесут радость в совместную работу педагога и учащихся, создадут творческий настрой, что окажет положительное влияние не только на музыкальное развитие ребенка, но и на нравственное формирование его личности.

Из всего многообразия технологий, претендующих на реализацию личностно ориентированного подхода в обучении и воспитании, целесообразно выделить следующие технологические модели:

- диалоговое взаимодействие преподавателя и учащегося;
- учебно-игровую деятельность;
- проблемно-поисковые методы;
- арттерапию.

С повышением воспитательной функции занятий во внешкольном учебном заведении возникает потребность введения в практику работы педагогов, преподающих искусство, таких технологий, которые обеспечили бы индивидуальный подход к воспитаннику, использование искусства в качестве средства формирования нравственности ребенка и развития его способностей.

Ведущим методом художественно-эстетического воспитания выступает метод творческого диалога, когда учитель и ученик совместно ищут и находят ответы на вопросы. Детей нужно научить рассуждать, объективно оценивать творческий процесс, художественные явления, находить в них

позитивные или негативные стороны, соотносить со своими морально-эстетическими позициями, собственным творчеством.

Таким образом, современное занятие вокально-хоровых коллективов должно отвечать следующим требованиям:

- реализации личностно ориентированного обучения;
- воспитательной направленности занятий;
- созданию отношений в системе «руководитель-ученик» с приставкой «со»: сопереживание, сотрудничество, соучастие, сотворчество;
- развитию творческого потенциала детей посредством воспитания певческой культуры;
- построению занятий с учётом метода художественно-педагогической драматургии;
- использованию в вокально-хоровой практике интеграции с другими видами искусства, литературой, историей;
- отбору музыкального материала с учётом национальных особенностей музыкальной культуры и традиций региона, включению такой важной составляющей, как народная музыка;
- использованию музыкальной психотерапии как эффективного средства в борьбе с детскими неврозами.

Если говорить о педагогической технологии воспитания певческой культуры, то в отношении воспитания певческой культуры, самое главное, - не лишить ребёнка радости эмоциональной наполненности, творчества и сохранить благотворное воздействие вокального искусства на их духовный мир. Технология направлена в первую очередь на то, чтобы в итоге ребенок и образующийся в процессе занятий вокальный или хоровой коллектив приходил к пению, как к естественному моменту в своем становлении, а не как к показателю выученного и отработанного.

Воспитание должно носить природосообразный характер, т.е. строиться в соответствии с детской природой, что отвечает целям и задачам общего музыкального образования.

Путь ребёнка к музыке, культуре пения имеет свои определенные стадии.

1. первоначальный этап – это знакомство ребёнка с миром искусства и рассмотрение его во всем разнообразии и уникальности;
2. ощущение каждым ребенком значимости своего голоса в окружающем его Мире песни;
3. познание радости от совместного звучания голосов и причастности к этому каждого отдельного голоса.

Характеристика процесса обучения вокальному искусству

Цель обучения вокальному творчеству – сформировать нравственные качества, устойчивый интерес к вокальному искусству у учащихся

посредством их активной музыкально-творческой деятельности, исполнительских вокальных навыков. Достижению данной цели способствует решение следующих задач:

образовательных: овладение навыками чистого интонирования, певческого дыхания, дикции, артикуляции, унисона и многоголосия, создание музыкально-художественного образа в исполняемых песнях; знание основ певческой гигиены, самоконтроля голосового аппарата, бережного отношения к нему;

развивающих: развитие музыкальной памяти, внимания, мышления, воображения, эмоциональной сферы; развитие голосового аппарата; развитие артистических качеств, сценической культуры;

воспитательных: воспитание высоких нравственных качеств, эстетического вкуса, исполнительской и слушательской культуры.

Для успешного творческого развития ребенка необходимо много составляющих, главными из которых являются:

1. создание благоприятной эмоциональной атмосферы на занятии;
2. радость творчества, испытываемая каждым ребёнком;
3. интерес окружающих к замыслам учащегося, дружеское обсуждение результатов его певческой деятельности;
4. уважение результатов работы юного исполнителя.

Образовательный процесс проводится в групповой и индивидуальной форме.

Преобладающим методом вокально-хорового обучения является личностно ориентированный подход, учёт индивидуальных особенностей каждого ребенка, позволяющий сохранить и развить его голосовые особенности: тембр, манеру звукоизвлечения, пластику, подачу музыкального материала.

Задачи индивидуального и коллективного певческого развития учащихся решаются в реализации следующей работы:

- практической и теоретической деятельности (упражнения, вокализы, сведения о выдающихся музыкантах, композиторах, знание музыкальной грамоты);
- развития пластики, чувства ритма и координации движений;
- репетиционной работы над учебным и концертным репертуаром;
- участия в фестивалях, конкурсах, концертных выступлениях.

В ходе распевания большое внимание уделяется работе по разучиванию упражнений, способствующих формированию вокальных навыков учащихся: певческого дыхания, звуковысотного, ладотонального, тембрового и гармонического слуха, ритма, дикции, артикуляции.

Имея в виду, что дети младшего возраста любят играть, следует подбирать вокальные упражнения таким образом, чтобы каждое из них

имело интересное содержание, элементы игры и могло заинтересовать детей, помочь им осознать выразительные особенности пения. С помощью игровых упражнений преодолеваются различные певческие сложности детей, развивается их музыкальный слух и певческий голос, чистая интонация, эмоциональность, творчество. В процессе вокальной работы дети учатся различать музыкальные оттенки, лады, у них развивается чувство тяготения к тонике, они создают свои варианты мелодий, исполняют их выразительно, используя различные техники пения: legato, staccato, non legato.

Эмоциональное исполнение песни – залог того, что дети полюбят её, будут исполнять охотно и выразительно, ибо без эмоционального компонента невозможно развить музыкальные способности детей. В ходе творческих заданий дети учатся петь выразительно, передавая характер и настроение песни.

Занятия пением должны приносить не только радость и положительные эмоции, но и производить психопрофилактический характер, создавать возможность для самовыражения. Постепенно дети, обучающиеся вокальному творчеству, приучаются правильно и красиво петь, а это очень важно, так как вместе с развитием музыкальных способностей у детей формируются новые знания и интересы, становится богаче и разнообразнее их духовный мир. Итогом процесса обучения являются открытые уроки, участие детей в фестивалях и конкурсах, отчётных концертах центра, мероприятиях города и республики.

Вокальные упражнения как средство развития вокальных навыков

Начальным этапом вокальной работы на занятиях является распевание, которое способствует выработке певческих навыков. На распевание отводится 20-30 минут в начале занятия, причём, лучше петь стоя. Формирование качественного певческого звука, как правило, вырабатывается специально подобранной системой упражнений, благодаря которой достигается ровность голоса, ровность гласных, развитие диапазона. Можно использовать комплексы упражнений, разработанные С.Риггсом, В.Емельяновым.

Распевание имеет две функции:

- разогревание и настройка к работе голосового аппарата юных певцов;
- привитие вокально-технических умений и навыков (певческое дыхание, звукообразование, унисон, дикция, артикуляция, многоголосие, создание музыкального образа), достижение качественного и красивого вокального звучания в исполняемых произведениях.

Воздействие танцевального искусства на пение детей

Танцевальное искусство для вокалистов – это пластика, искусство танца в руках, жестах. Жесты, пластика рук выступают в роли средства,

создающего пение «языком» движений.

Нужно стремиться к тому, чтобы дети в итоге передавали собственными движениями руки своё певческое состояние. Главное, – выражение художественного образа звука в пластике, движениях рук; поиск детьми среди жестов (угловатых, монументальных, жестких, насмешливых), предложенных педагогом, таких, которые наиболее полно помогают воссоздать необходимый певческий звук.

Необходимо добиваться, чтобы дети жестами и пением могли передать собственное эмоциональное состояние.

Совершенствование вокального творчества с помощью пластики, жеста, красок и способствует осознанию учащимися уникальности, целостности и всеобщности искусства. *Художественно-синкретический метод* помогает ребёнку выразить свою духовность, благодаря окружению и проникновению в процесс пения выразительных средств других видов искусства, которые опосредованно влияют на вокальную культуру детей, раскрывая целостность, неделимость искусства.

Предложенные педагогические технологии ориентируют руководителя на развитие в ходе вокальной работы творческого потенциала учащихся, их умения выразить собственные чувства и мысли в звучании голоса, на понимание смысла своей деятельности.

Литература:

1. Варламов А. Е. Полная школа пения.: учебное пособие, 3-е изд. А.Е. Варламов СПб.: Лань, 2008. – 120 с.

2. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства методическое пособие / Н.Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 155 с.

3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 368 с.

4. Огороднов Д. Е. Комплексное музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе. – К.: Радянська школа, 1998 г.

5. Халабузарь П.В. Методика музыкального воспитания: Учебное пособие для музыкальных училищ / П.В. Халабузарь. – М.: Музыка, 1990. – 173 с.

Zolotareva Larissa, Nikulshina Larissa, Zolotareva Angelina

MODERN PREFERENCES OF STUDENT'S YOUTH IN ADVERTIZING

Золотарева Л.Р.,
кандидат педагогических наук, академик АПН РК, профессор
Карагандинского государственного университета им.Е.А.Букетова
Никульшина Л.В.,
член Союза дизайнеров РФ,
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
Золотарева А.И.
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ В РЕКЛАМЕ

Цель настоящей статьи: исследовать этические принципы современной рекламы и выявить предпочтения студенческой молодежи.

В современном информационном обществе повышается и возрастает значимость студенчества в социальной и культурной жизни. Студенчество определяется спецификой его социализации в условиях вузовской среды; социализация вызывает повышенную социальную отзывчивость. Поэтому социальная отзывчивость студенчества – одна из важнейших его характеристик. В студенческой молодежи отражаются общественные потребности перспективного характера; студенчество находится на острие прогресса, поэтому обладает повышенным социальным оптимизмом, высокой социальной устремленностью.

Студенчество является внутренне напряженной динамической общественной группой, что непременно сказывается и на характере развития ее этической культуры. Вместе с тем высокая социальная престижность и значимость высшего образования порождает у некоторых студентов элементы авангардистской психологии, проявляющейся в известных заявках на исключительность, особое мнение в выборе и оценке рекламных дизайнерских ценностей.

Этика современной молодежной рекламы имеет различные уровни: теоретический (этические категории); творческий (дизайнер); потребительски функциональные (воспринимающий).

Анкетный опрос проводился на базе двух вузов – Карагандинского государственного университета имени Е.А. Букетова и Карагандинского государственного политехнического университета. Ограниченные

рамки данной работы не позволили произвести достаточно строгий сравнительный анализ. Была разработана анкета; всего было опрошено 77 студентов. Для данной работы были отобраны ответы студентов 2-3 курсов специальности «Графический дизайн» (29 студентов).

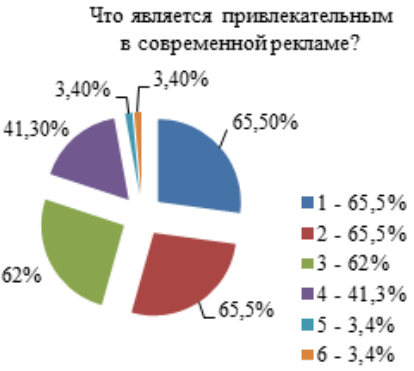
В ответах на вопрос, *«Какие проблемы, темы должна отражать современная реклама для молодежи?»:*

1. на первом месте оказались – Здоровый образ жизни, ценность здоровья, здоровое питание – 90%;
2. на втором – Социальные вопросы, помощь людям, права ребенка, семейные ценности, воспитание чувства ответственности за судьбу детей, тема переходного возраста, тема любви, работа, жизненные интересы, повышение уровня жизни – 52%;

3. на третьем – Образование, спорт, активный образ жизни – 24%;
4. Экологические проблемы – 20,7%;
5. Этические проблемы, поведение, агрессивность молодежи и ее причины, самоиденфикация – 20,7% (от 20 до 24%);
6. Вопросы культуры и искусство, книги, музыка, кино – 20,2%;

С помощью тестированных вопросов мы стремились определить *«Что является привлекательным в современной рекламе?»* Были получены интересные ответы.

1. Текст и идея рекламы, смысловая подача, интересные заголовки, читаемость, информация с использованием интернет-сленга, «цепляющая», с «адреналином», информативность – 65,5%
2. Ясность, продуманность, грамотная реклама, интересная реклама, лаконичность, ненавязчивость, минимализм, открытость для обсуждения той или иной проблемы, дружелюбность, навязчивость – 65,5%



3. Дизайн, эстетичность, нестандартный стиль, привлекаю-

щий внимание, инфографика, визуальный ряд, брэнд – 62%

4. Креативность, необычность, оригинальность, современное решение проблем, современность – 41,3%

5. Видеоролики, рекламные стенды, листовки, музыкальное сопровождение – 3,4%

6. Не ответили – 3,4%

Это следует взять за ориентир нам, будущим специалистом в области графического дизайна и рекламы.

Для нас было важно установить *«Что не удовлетворяет в современной рекламе для молодежи?»*

1. Цветовое решение, слоган, плохой, скучный дизайн, шаблонность, композиция, огромный цифровой плакат с грубым рубленым шрифтом, размещенный на классическом здании – нелепость, навязчивость, серый стиль, «кислые» цвета, раздражающие, режущие глаз, бессистемность композиции, непродуманный выбор и сочетание шрифтов, стилистическая безвкусица – 100%.

«Реклама стала слишком грубой и наглой. Об этом говорили известные дизайнеры Герман Цапф и Ян Чикалд, но безуспешно. Многие современные молодые дизайнеры чаще всего некомпетентны, отсюда все проблемы. В городах царит хаос из-за разного стиля рекламы», – высказался один из опрошенных.

2. 21% указали, что их не удовлетворяет содержание, лишний текст, грамматические ошибки, низкий уровень, неосведомленность во вкусах большинства, неинтересные брэнды, «выдуманная» реклама, неинформативность.

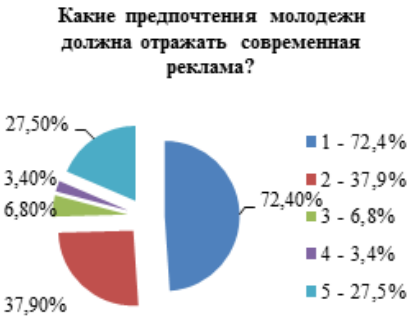
3. Воздержались от ответа 21% из числа опрошенных.

Такие ответы должны мобилизовать к совершенствованию современных дизайнеров.

Понятно, что этические вкусы подвергаются постоянному изменению и развитию. На это указал один из студентов 2 курса, отвечая на вопрос: *«Какие предпочтения молодежи должна отражать современная реклама?»*:

1. «Нельзя определить точно, так как молодые люди крайне непостоянны и неустойчивы, поэтому для них нужно выбирать

нестандартный подход и неожиданные решения». Вместе с тем ответы опрошенных позволяют получить представления о предпочтениях молодежи: интересы молодежи, кружки танцев, посещение кино, выставок, театров, музеев, библиотек, парков, выбор университета и специальности, волонтерство, бесплатные тренинги, семинары, коучинги, курсы, книги, возможность путешествовать, интересные акции, современная техника (гаджеты), обучение за границей, большая доступность получения жилья для молодых семей, фитнес-центры – это 72,4%.



2. Современное музыкальное, декоративно-прикладное искусство, интересный досуг, развлечения, спорт – 37,9%.

3. Необходимо подчеркнуть, что молодые люди хотели бы видеть в рекламе «цитаты великих людей, образы героев» – 6,8%.

4. К сожалению, единичным оказался ответ «больше духовного и психологического» – 3,4%.

5. 27,5% по каким-то мотивам не дали ответа на данный важный вопрос.

Важнейшим был вопрос: *«Соблюдаются ли этические принципы в современной рекламе для молодежи? Если не соблюдаются, то в чем это выражается (укажите конкретно)»*

Ответы распределились следующим образом

1. Сложно сказать, что этика отсутствует, так как этика стоит в центре всей морали, но реклама редко отражает то, что должно быть – 3,4%

2. Общество всегда могло различать добро и зло, то есть определенную мораль, нравственные отношения, чувства и эмоции – 3,4%

3. Современная реклама призывает к единству разных наций –3,4%

4. Нет, никакой этики – 6,8%

5. Частично – так как молодежь использует сленг в своей речи и ее не особенно привлекает обыденная реклама с монотонным голосом – 6,8%

6. Студенты оказались способны дать определение ряду этических понятий. 37,9% опрошенных ответили, что «да, соблюдаются» и столько же не ответили, что ведет к неопределенности этических суждений,

потере ориентации в мире этических ценностей. Это свидетельствует о правильности того, что в учебные планы Института графического дизайна нашего университета введен предмет «Основы этики современного дизайна», который поможет студентам формировать свои этические потребности в современной рекламе.

Опрошенные студенты привели конкретные примеры удачной рекламы, где на первом месте оказалась реклама сотовой связи и техники Intel, Asus, Samsung, Apple IPhone, автомобилей.

В качестве конкретных примеров неудачной рекламы оказались реклама с использованием музыки искаженных популярных песен с неудобовоспринимаемым текстом, китайских товаров и другое. Основания для таких суждений можно действительно найти в некоторой рекламе.

7. 23 из 29 студентов – 79% опрошенных не смогли указать примеры неудачной рекламы, что следует принимать во внимание в процессе обучения рекламному делу.

Мы пришли к выводу, что студенчество в целом правильно оценивает проблемы, которые должна отражать современная реклама для молодежи; критически относится к эстетическому оформлению рекламы; больше половины опрошенных не вполне удовлетворены современной рекламой, вместе с тем оказались способны дать определение ряду этических понятий.

Одна треть опрошенных ответили, что в современной рекламе соблюдаются этические принципы; но столько же не ответили, что ведет к неопределенности этических суждений, потере ориентации в мире этических ценностей.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов проведенного исследования в изучении университетского курса «Основы этики современного дизайна», в творческой работе по созданию рекламной продукции.

Литература:

1. Геращенко Л. Психология рекламы: Учеб.пособие. – М.:АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2008. – 299 с., ил., табл.

2. Жилкина М.С. Психология рекламы и поведение потребителей: индивидуально-типологический подход: Моногр. – М.: Компания Спутник+, 2009. – 140 с., ил., табл.

3. Золотарева Л.Р. Психология художественного творчества: Учеб. пособие для вузов. – Алматы: Эпиграф, 2016. – 268 с., табл., ил.

4. Кон И.С. Психология ранней юности [Электрон.ресурс]. – Режим доступа: http://www.pseudology.org/Kon/PsRanneyYunosty/index.htm Кузнецов П.А. Социальная реклама. Теория и практика: Учеб. пособие. – Юнити-Дана, 2012. – 175 с.

5. Курушин Н.М. Графический дизайн и реклама. – М.: ДМК, 2011. – 271 с.

6. Никульшина Л.В. Этика и принципы современного дизайна: Учеб. пособие по направлению подготовки 072500.62-Дизайн (Графический дизайн). Спб.: СПГУТД, 2013. – 80 с.

7. Павловская С.М. Дизайн рекламы: поколение NEXT. – СПб.: Питер, 2009. – 320 с.

Ilyassov Zhaxgeldy

ART MANAGER – SPECIALIST OF THE FUTURE

Ильясов Ж.К.

АРТ-МЕНЕДЖЕР – КЕЛЕШЕКТІҢ МАМАНЫ

Арт менеджмент мамандығы қазіргі таңда ең бір қажетті мамандарға айналды. Заманның талпынысына орай қалыптасқан бұл маман өнер саласындағы қызметті жаңа жолмен ұсынуға көздейді. Жаңа жолмен өнер қызметінің ұсынынуына нарықтық қарым-қатынас себеп болды.

Арт-менеджмент мамандығы Қазақстан Республкамызда 1991 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваторияда алғашқыда тұсауын кескен болатын да. XX ғасырың 90-ы жылдарының басында нарықтық қатынастар мәдениет пен өнердің басқару принциптері мен әдістерін өзгертті. 1991 жылы консерваторияның тарихи-теориялық факультетінде «концерттік және театр қызметі» жаңа білім беру бағдарламасы ашылды. 1995 жылдан бастап бағдарлама жаңа атауына ие болды – «Музыкалық-концерттік саласындағы менеджмент».

Бірақта, «Музыкалық-концерттік саласындағы менеджмент» мамандығы Мемлекеттік білім беру стандарттарында болмағандықтан консерватория аталған бағдарлама бойынша оқытуды жабуға мәжбүр

болды.

Дегенмен, Қазақстан Республикасы Еңбек және халықты әлеуметтік қорғау министрлігінің бұйрығымен бекітіліп «Жетекшілердің, мамандардың және басқа да қызметкерлердің біліктілік анықтамасына» сәйкес анықталып, 2007 жылы «Арт-менеджмент» мамандығы музыкалық білім беру саласының перспективалық мамандықтардың қатарында болып Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваторияда қайтадан ұйымдастырылды.

Арт-менеджмент мамандығы бойынша түлекке өнер бакалавры академиялық дәрежесі берілетін болды.

Арт-менеджмент мамандығының өнер бакалавры түрлі құрылымдағы мәдениет және өнер, әлеуметтік қызмет, басқару органы, акционерлік қоғам, кәсіпкерлік және кәсіпорынмен айналысуына болатындай қол жеткізді.

Арт-менеджмент бакалавры барлық қажетті білім мен практикалық дағдыны меңгере отырып, басқару жүйесінің орта топ басшысы сапасында және түрлі басқару қызметінде қолдануға болды.

Инновациялық дамыту жолдары мен халықаралық білім беру стандарттары ескеріле отырып жаңа білім беру бағдарламасының қажетті құрамдас элементі ретінде «Арт-менеджмент» мамандығы 2010 жылы Қазақ ұлттық өнер университетінде ашылды.

«Арт-менеджмент» деген ұғым нені білдіреді, арт-менеджер деп кімдерді айтады дегендей сұрақ жиі туады.

Бүгінгі әлемде қызмет көрсету саласы кең өріс алып, маңыздылығы ұштая түсіп келеді. Әлеуметтік-мәдени іс-шаралар ұйымдстыру орталарды заманның ең озық және танымал ерекшеліктеріне жатқызуға болады.

Арт-менеджмент қазіргі таңда мәдениет және өнер саласындағы коммерциялық қызмет бағыттарының бірі болып табылады. Суретшінің шығармашылық өнер қызметі аудиториямен өзара тікелей байланысып, тыңдаушы осындай ерекше өнімділігімен, кинофильмдер, классикалық музыка концерті, цирк бағдарламасы, шоу бағдарламалары, өнер туындыларының көріністері және басқада алуан түрлі осындай ерекше өнімдер болып табылады. Ал орындаушылар мен аудитория араларында қолайлы атмосфера, жылы сезімді ынтымақтастық жасау үшін арнайы кемшіліктерсіз дайындалған кәсіптін ерекше бір түрі бар. Бұл қызмет пен арт-менеджер айналысады. Ол сондай-ақ белгілі шығармашылық ұжымдармен немесе жеке орындаушылармен гастрольдік турларға және біржылғы алдағы концерттер туралы жарнама компаниялар көрермендерге жеткізеді. Оның міндетінде – артистердің дайындық жұмыс орнын жалға алу, олардың тұрмыс-тіршілігі, шығармашылығына тиісті техникамен жабдықтау, көліктермен қамтамасыз ету, т.б. жұмыстар.

Арт-менеджер өз қызметі барысында менеджменттің негізгі функцияларымен қатар тек мәдени салаға тән ерекшеліктерді де басшылыққа алады.

Қазіргі кезеңде мәдениет саласындағы өнер жұмысының коммерциялық және коммерциялық емес маңызы зор қызметімен менеджер айналысады. Бүгінде арт менеджмент қызметі мәдени тауарларды іріктеу процесі, сақтау, өндіру және бөлу функционалды-рөлдік қызметі бірі ретінде қарастырылады.

«Арт-менеджмент» деген сөз компоненті қазіргі заманғы ғылым ретінде басқарудың нәтижелі тұжырымдамасы ретінде кеңінен саналады. Басқару оңайлатылған түсіну, еңбек, ақыл, басқа адамдардың ниеттерін пайдаланып, алға қойылған мақсаттарға жету қабілеті ретінде қарастырылады.

Арт-менеджмент саласында қандай іс-шаралармен айналысады?

Белгілі бір бағытта, өнер саласындағы байланысты кәсіби басқару қызметі менеджерінің басқарушылық және шығармашылық міндеттері мыналар болып табылады: жаңа идеялар іздеу, мәдени саласында жаңа жұмыстар, талантты орындаушылар, олардың шығармашылық жұмыста, репертуарында іріктеу, инвесторлар үшін іздеу ұйымдастыру, көркем суретті жасау, суретші немесе шығармашылық ұжымның шығармашылық өсуіне қамқорлық және оларды жоспарлау, мансап, мамандар командасының таңдау, бірте-бірте шешу міндеттері.

Арт-менеджмент маманы кәсіби қызмет саласында мәдениет және өнер бөлімінің негізі болып табылады. Ұйымдастыру – басқарушылық, жобалау және қаржылық, шаруашылық субъектісіндегі түрлі қызметтерді іске асырады. Арт-менеджер қызметін жүзеге асыру мақсатында, нарықтық жағдайды бағалай отырып, объектіні жан-жақты талдап, басқару барысында нақты шешімдер қабылдайды. Нарықтық ортаның өзгермелі процесіне мән бере отырып, бір есептен басқару жұмысын ұйымдастырады.

Арт-менеджердің кәсіби қызмет объектісі мәдениет пен өнер саласында, үйымдар мен ұжымдарда және фирмаларда, оқу орындарында жеке және әлеуметке өзіндік мөлшер мен қалыпқа тәуелсіз қызмет болып табылады.

Әлемдік мәдениет пен өнер саласында да арт-менеджмент қызметі әр түрлі пікір талас тұдырады.

Мәдениет және өнер менеджменттің Халықаралық қауымдастығының (AIMAC) құрылғаннан бастап жаңа тәртіптік бағытының пайда болуы әлемдік мәдени қауымдастыққа ресми түрде жарияланды деуге болады. Арт-менеджмент немесе өнер саласындағы менеджмент – үшінші мыңжылдықтың ғылымы деп танылды

Маркетинг пен тұтынушының мінез-құлқы творчествалық процесске

іспеттес, тұтынушы мен заттың арасындағы эстетикалық қарым-қатынас ретінде өнерге деген көзқарасты білдіреді және осы саладағы ғылыми-зерттеу, жалпы басқару теориясына айтарлықтай үлес қосады.

Ф.Колбер, И.Эврар зерттеушілердің анықтау бойынша Арт-менеджмент «теориялық құрылымы (менеджмент) және әлеуметтік сектор (өнер) арасында» орналасқан, сондықтан ол пәнаралық болып табылады және де айтарлықтай жалпы менеджменттен ерекшеленеді.[2]

Жаңа тәртіптің теориялық базасы зерттеулер мен жарияланымдар арқасында қалыптасты, ал алынған жаңа білімдер білім беру бағдарламалар арқылы қолданылады және таратылады.

1991жылдан бастап әр екі жыл сайын Өнер және мәдениет менеджменттен Халықаралық конференция өткізіледі, 150-ден 200-ге дейін арт-менеджмент зерттеушілер тікелей қатысады.

Арт-менеджмент бойынша оқу бағдарламаның дамыту кезеңі екіге бөлінеді: бірінші (баяу өсу) 1966 жылдан 1980 жылдарға созылды; екінші, 1980 ж. бастап қазіргі уақытқа дейін, неғұрлым жылдам жалғасуда.

Менеджмент бойынша алғашқы магистрлік бағдарлама Йельск университетінің (АҚШ) бейнелеу өнері кафедрасынды ашылған. Содан кейін осыған ұқсас курстар басқа оқу орындарда құрылды: London City University (Ұлыбритания,1967), Санкт-Петербургтің Театр академиясында (Ресей,1968) и York University (Канада, 1969) және т.б..

2000 ж. осындай бағдарламалар 400-ге жуық болды.

Арт-менеджменттің маңызы мен ролін зерттеу мәдениет пен өнер саласының біртіндеп нарықтық қатынастарға өтуімен байланысты, әлеуметтік мәдени білім қызметтерін жылжыту және жайғастыру, деңгейінде басқару механизмдерін ғылыми зерттеу мен теориялық қорытуды талап етеді. Осыған байланысты арт-менеджменттің басқару қызметі түрі ретінде, басты міндеті әлеуметтік мәдени және көркемдік профильді білім беру мекемелерінің қызмет етуі мен дамуының көптеген мәселелерін шешу, мүмкіндігін ұсынатын технологиялар мен әдістердің теориялық маңыздылығын және оларды тәжірибелік қолдануды арттыру болып табылады.

Алайда, арт-менеджердің көп қырлы табиғатты тек аталған ерекшеліктермен шектелмейді, бұл (көркемдік жетекшісі) сондай-ақ коммерциялық шығармашылық жобаны ұйымдастыру, «жұлдыздың», топтың имиджін, шығармашылық өсуі мен дамуын жоспарлап, шығармашылық бизнес-жобаның техникалық жабдықтауы, жарнамалық өнімдердің өндірісін ұйымдатыру, болашақ жобаның нарықтық сегменттерін анықтау, қоғаммен қатынас-байланыстар анықтау, тауар танушылық іс-шараларды дамытуға байланысты, т.б. қызметтермен айналысады.

Арт-менеджер қызметі кең өрісті болып келеді, себебі олар араласатын өнер және шығармашылықтың түрі көп. Оның ішінде әр түрлі шоу бағдарламалар, концерттер, фестивальдер, конкурстар, клубтық көңілді кештер, сурет көрмелерін, сән-шоу ұйымдастырылуы, өнер туындыларының көрмелері, кино, аудио және түрлі бейне өнімдердің өндіруін жатқызуға болады.

Сондай-ақ, арт-менеджер қоғамда жаңа пікірлердің пайда болуына әсер етіп, көпшіліктің талғамын жан-жақтылап, жаңа мәдени құндылықтардың пайда болуына әсер етеді. Сондықтан, ол танымдық, практикалық айырбастау, рекреакциялық сипаттағы мәселелерді шешуі тиіс.

Арт-менеджер қызметінің қырларын мынадай функциялық топтар жаңғыртады:[1]

1.Жоба-технологиялық;

2.Көркем-өнерлік;

3.Ұйымдастыру-басқарушылық;

4.Маркетингтік;

5.Қоғаммен қарым қатынас және жарнама;

6.Қаржы-экономикалық;

7.Заң-құқықтық.

Осылайша арт-менеджер басқарушы ретінде келесі қызметтермен айналысады:

- Шығармалаларды іздеу және іріктеу қызметін жоспарлау, шығармашылық жобалардың идеясын әзірлеу;

- Жаңа жобаның іске асуы үшін, жаңа өнер ұжымын құру, талантты орындаушыларды табу және іріктеу (кастинг) жасау;

- Шығармашылық топтар мен жеке орындаушылардың жаттығу жұмыстары мен концертін ұйымдастыру, шығармашылықты дамыту;

- Қызметкерлерді жұмысқа алып, шығармашылық, ұйымдастырушылық, қаржылық және экономикалық мәселелерді шешу;

- Шығармашылық жобаны («жұлдыздың» сахналақ имиджін құру, маркетингтік зерттеулер жасау) әзірлеу, жүзеге асыруға тартылған барлық қызметкерлердің жұмысын қадағалау;

- Өндірістік кезеңде, тігін костюмдер, музыкалық аспаптар сатып алу немесе өндіру, жарықтандыру, дыбыс және техникалық жабдықтардың іске асуын бақылау;

- Жарнамалық баспа өнімдерді, кітаптар, журналдар, музыка, аудио және бейне клиптер, билеттер, плакаттар, парақшалардың жасалуы, таратылуы және сатылуна бақылау;

- Концерттік турлар әзірлеу және ұйымдастыру бойынша жұмыстар (тур міндеттерді тұжырымдау және маршрут анықтау, шығармашылық концерттер, кездесулер, тасымалдау және туристік тобының қолайлы

жағдай үшін өзінің экономикалық және техникалық-экономикалық көрсеткіштерін анықтау, және т.б.,);

- Тиімді міндеттерді орындау үшін қызметкерлердің мотивациясы (ынталандыру жүйесін дамыту – премиум, насихаттау және т.б.), және шығармашылық жобасы бойынша аудитория – белсенді болу үшін концерттерде жеңілдіктер, сыйлықтар беру және жоғары сапалы қызмет көрсету жүйесін қолға алу;

- Әрбір кезеңінің міндеттерін жүзеге асыру кезінде жұмысқа тартылған персоналдың қызметін біртіндеп бақылауды асырудағы, және әрбір қызметкердің қызметі және барлық қызметтер жобаны жүзеге асыру кіреді.

Жоспарлау функциясы бойынша, арт-менеджер ортақ мақсаттарға жету үшін ұйымның барлық мүшелерінің күш-жігерін бір бағытқа ұмтыландырады.

Арт-индустрия бүгін, шын мәнінде, жоғары білікті басқарушыларға, арт-менеджерлерге қажет – олардың кәсіби белсенділігі тұтынушыны рухани байыту ықпал ететін сапалы арт-жобаны құруға бағытталған.[4]

Әдебиеттер:

1. Аксютик Н.И., Макарова Е.А. Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности в сфере искусства и культуры. Учебн. Пособие-Мн, 2008, 147с.

2. Колбер, Ф. Артменеджмент – наука третьего тысячелетия / Ф. Колбер, И. Эврар // Артменеджмент. – М., 2002. – № 3. – С. 3-10.

3. Пригожин, И. И. Политика – вершина шоубизнеса / И.И. Пригожин. – М.: ООО «Алкигамма», 2001.

4. Суминова Т.Н. Арт-менеджер в коммуникативной системе современной арт-индустрии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 2. С. 169-174.

Volkova M.V.,
Kovalyov D.A.

SOME ASPECTS OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION

Волкова М.В.,
Детская музыкальная школа, г. Акколь
Ковалев Д.А.
кандидат педагогических наук, доцент

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Концепция модернизации казахстанского образования выдвигает новые критерии качества образования. Выпускник школы должен получить систему универсальных знаний, которые помогут ему успешно адаптироваться на рынке труда; обладать высокой креативностью мышления, позволяющей творчески подходить к решению проблем; быть зрелой личностью, способной критически оценивать окружающую действительность и поступающую извне информацию.

Проблема качества образования затрагивает качество содержания и музыкального образования, которое должно обязательно отслеживаться мониторинговыми процедурами, а также затрагивает музыкально-педагогический процесс, обеспечивающий ребенку прохождение оптимального пути овладения знаниями музыки и о музыке.

За последние годы профессия учителя музыки постепенно уходит из ряда популярных. Имидж учителя стоит на низком уровне, а в общеобразовательной школе предмету «Музыка» уделяется малое количество часов. Музыкальный интерес детей ограничивается низкопробной музыкой, а в специальных музыкальных заведениях отсутствует конкурсная система поступления. К тому же музыкальному образованию в семье, на сегодняшний день, уделяется все меньше времени и материальных средств. И все это в то время, когда современный ребенок нуждается в гармоничном воспитании, в противостоянии неполноценной культуре, ложным антигуманным ценностям, а так же в психической и эмоциональной разгрузке.

Поэтому музыкальное образование нуждается в переоценке целей, содержания, методов, форм обучения и воспитания. Очевидна актуальность поиска инновационных технологий в области музыкального образования школьников, обеспечивающих развитие целостной личности каждого ребенка и качество его музыкального образования.

Нововведения, или инновации, характерны для любой профес-

сиональной деятельности человека и поэтому естественно становятся предметом изучения, анализа и внедрения.

В первых работах, относящихся к периоду становления Инноватики как формирующейся теоретической отрасли знания, обеспечивающей изучение и использование законов целенаправленного изменения в виде нововведений, связанных с именами Г.Тарда, И.Шумпетера и Н.Г. Кондратьева, инновация трактуется как полифункциональное понятие.

С именем Н.Г. Кондратьева связана теория циклического развития, в которой особое место занимает динамика нововведений как целенаправленного и интенсивного использования открытий, меняющих одновременно экономическую и социальную жизнь [1].

Инновации сами по себе не возникают, они являются результатом научных поисков. Эмиль Дюркгейм говорит: «Будущее не импровизируется, его можно построить лишь из материалов, унаследованных нами из прошлого. Наши самые плодотворные инновации состоят чаще всего в том, что мы отливаем новые идеи в старых формах, которые достаточно частично изменить, чтобы привести их в гармонию с новым содержанием» [1]. Следует заметить, что в толковании термина ничего не говорится о прогрессивности, об эффективности нового.

Понятие «инновация» в переводе с латинского языка означает «обновление, новшество или изменение». Это понятие впервые появилось в исследованиях в XIX веке и означало введение некоторых элементов одной культуры в другую [4].

В начале XX века возникла новая область знания, инноватика – наука о нововведениях, в рамках которой стали изучаться закономерности технических нововведений в сфере материального производства.

Новое в инновации – это та востребованная временем и обстоятельствами (потребностями развития) сущность, вокруг которой формируется содержание новшества, принципиально отличное от всех ранее применявшихся в данной системе по степени воздействия на характерологические признаки системы таким образом, что она переходит в заданно ожидаемое (гипотетически прогнозируемое) состояние, фиксируя тем самым содержательный результат инновационного воздействия. Весь процесс, представляющий, в свою очередь, достаточно определенную систему элементов, отношений и действий, обеспечивающих прогнозируемый результат и будет представлять инновацию [4].

Таким образом, инновационный процесс заключается в формировании и развитии содержания и организации нового. В целом под инновационным процессом понимается комплексная деятельность по созданию (рождению, разработке), освоению, использованию и распространению новшеств.

Демократические перемены последних лет, законодательно закре-

пленное право на свободу педагогического творчества способствовали развитию творческого потенциала учителей. В последние году уверенно заявляет о себе новая область знания – педагогическая инноватика – сфера науки, изучающая процессы развития школы. Однако не все новое дает везде и всегда положительный результат. Главным мотивом работы многих учителей является их стремление опробовать новые методы, приемы работы и сделать учение интересным для детей. Нововведения в образовании и воспитании – очень сложный, длительный процесс. В нем участвуют и на него влияют многие факторы: одним из основных и важнейших факторов является учитель (преподаватель). От него во многом зависит успех нововведений [3].

Инновации в образовании считаются новшествами, специально спроектированными, разработанными или случайно открытыми в порядке педагогической инициативы.

Педагогические инновационные процессы стали предметом специального изучения на Западе примерно с 50-х годов и в последнее двадцатилетие в нашей стране. Об инновациях в российской образовательной системе заговорили с 80-х годов XX века. Именно в это время в педагогике проблема инноваций и, соответственно, её понятийное обеспечение стали предметом специальных исследований.

Применительно к педагогическому процессу инновация означает введение нового в цели, содержание, методы и формы обучения и воспитания, организацию совместной деятельности учителя и учащегося [8]. Термины «инновации в образовании» и «педагогические инновации», употребляемые как синонимы, были научно обоснованы и введены в категориальный аппарат педагогики.

Педагогическая инновация – нововведение в педагогическую деятельность, изменения в содержании и технологии обучения и воспитания, имеющие целью повышение их эффективности [3].

Педагогическая технология (от греч.: techne – искусство, мастерство, умение; logos – слово, учение) – совокупность, специальный набор форм, методов, способов, приемов обучения и воспитательных средств, системно используемых в образовательном процессе, на основе декларируемых психолого – педагогических установок. Это один из способов воздействия на процессы развития, обучения и воспитания ребенка.

Педагогическая технология – система взаимосвязанных приемов, форм и методов организации учебно-воспитательного процесса, объединение единой концептуальной основы, целями и задачами, создающая заданную совокупность условий для обучения, воспитания и развития воспитанников [1].

Любая технология в той или иной мере направлена на реализацию

научных идей, положений, теорий в практике. Поэтому педагогическая технология занимает промежуточное положение между наукой и практикой. Педагогические технологии могут различаться по разным основаниям: по источнику возникновения (на основе педагогического опыта или научной концепции), по целям и задачам (формирование знаний, воспитание личностных качеств, развитие индивидуальности), по возможностям педагогических средств (какие средства воздействия дают лучшие результаты), по функциям учителя, которые он осуществляет с помощью технологии (диагностические функции, функции управления конфликтными ситуациями), по тому, какую сторону педагогического процесса «обслуживает» конкретная технология.

На современном этапе развития педагогической науки и практики актуальными являются проблемы формирования личности. Только самостоятельная, творческая, социально ответственная, конструктивно вооружённая личность способна оказывать позитивное воздействие на свою жизнь и окружающий мир. В связи с этим кардинально пересматриваются методы и приёмы педагогического воздействия, творчески перерабатываются тематическое содержание и структуры программ, ведь педагогический процесс направлен на развитие природного дара человека – совершенствоваться, развивать себя, реализуя свои природные задатки [2].

В настоящее время известно много информационных технологий в учебном процессе. Информационные технологии позволяют по-новому использовать на уроках музыки текстовую, звуковую, графическую и видеоинформацию и её источники – т.е. обогащают методические возможности урока музыки, придают ему современный уровень. Видеомагнитофон, компьютер очень удобны не только для усвоения учебного материала, но и для активизации познавательной деятельности, реализации творческого потенциала ребёнка, воспитания интереса к музыкальной культуре, формирования духовного мира [1].

С помощью информационных технологий появляется возможность ввести в изучение темы компьютерные музыкальные программы, которые не только позволяют слушать музыку в качественной записи, просматривать фрагменты произведений видеозаписи, но и дают доступ к большому блоку информации, связанной с миром искусства: живопись, музыка, литература, народные промыслы.

Урок с использованием компьютера, в отличие от традиционного, подразумевает несколько иную организацию: в работе делаю акцент на актуальность изучения той или иной темы для ребёнка, на связь с жизнью. Задания носят конкретный характер. Цель этой работы: привлекать детей к самостоятельному изучению предмета, развивать умение ориентироваться

в широком объёме информации, анализировать её, выделяя существенное, важное для всех участников деятельности. Например, переходя к теме

С формированием научного типа мышления связано развитие «перцептивного» компонента музыкального мышления – неоднозначность восприятия, множественность индивидуальных трактовок, разнообразие вариантов «слышания», развитие ассоциативного мышления, внутреннего слуха, зрения, чувствительность к интонации [3].

Дети должны быть готовы к изучению темы с помощью информационной технологии. Отсюда требования к работе с информационными технологиями: глубокое знание первичного программного материала, знание компьютера, умение работать в данной программе, их общая подготовленность (развитие познавательных процессов, качеств личности).

В современных условий, когда учитель не имеет возможности применять готовые программные материалы, одним из инструментов внедрения информационных технологий является программа Power Point, которую продуктивно и творчески использую в преподавании музыки. В данной программе учителем и учениками составляются презентации, которые позволяют создать информационную поддержку при подготовке, проведении уроков музыки, а также во внеклассной работе. Данная методика подразумевает использование мультимедийного проектора. Презентация позволяет учителю иллюстрировать свой рассказ. Программа Power Point позволяет не перегружать зрительное пространство, фиксируя внимание на изучаемом объекте, и, кроме того, используя гиперссылку, вернуться к любому моменту урока, затратив при этом минимальное количество времени [3].

Интерактивные экскурсии с использованием программы «Энциклопедия зарубежного классического искусства», «Шедевры музыки» знакомят детей с музыкальными инструментами древнего мира и помогают услышать их звучание, с историческим памятникам древнего мира и современного искусства. Презентации могут широко использоваться на уроках музыки в 5-9-х классах, что позволяет повысить интерес к изучению предмета [1].

При объяснении нового материала создание слайдов даёт возможность использовать анимацию, которая помогает учителю поэтапно излагать учебный материал. Выделение объектов, передвижение их по слайду акцентирует внимание учащихся на главном в изучаемом материале, помогает составлению плана изучения темы.

Применение данной технологии отличается высокой результативностью и способствует:

- личностному развитию учащихся;

- повышению интереса школьников к учебным занятиям в целом;
- росту познавательной активности учащихся в процессе обучения;
- изменению самооценки учащихся;
- воспитанию активности и самостоятельности;
- формирование эстетического, эмоционально-целостного отношения к искусству и жизни у детей;
- развитию музыкального восприятия, навыков глубокого, личностно-творческого постижения нравственно-эстетической сущности музыкального искусства;
- овладению интонационно-образным языком искусства на основе складывающегося опыта творческой деятельности и взаимосвязей между различными видами искусства;
- созданию предпосылок к формированию у школьников основ теоретического (постигающего) мышления, итогом чего должно стать первоначальное представление о музыке как художественном воспроизведении жизни в ее диалектической сущности [2].

Применение компьютера и других технических средств на уроке музыки – это не самоцель. Развитие общества сегодня диктует необходимость использовать новые информационные технологии во всех сферах жизни. Современная школа не должна отставать от требований времени, а значит, современный учитель должен использовать компьютер в своей деятельности, т. к. главная задача школы – воспитать новое поколение грамотных, думающих, умеющих самостоятельно получать знания граждан.

Литература:

1. Алексеева Л.Л., Инновационные технологии в музыкальном образовании школьников [Электронный ресурс] / Л. Л. Алексеева. – Режим доступа : http : //bank. orenipk. ru. – Загл. с экрана.

2. Алексеева Н.А., Инновационная система обучения учащихся – ДЭМС Н.А. Алексеевой [Текст] / Н.А. Алексеева // Образование в современной школе. – 2009. – №6. – С. 38-41.

3. Алиев Ю.Б., Знакомство с явлениями стиля в искусстве как инновационное дидактическое средство повышения художественной культуры подростков [Текст] / Ю.Б. Алиев // Инновации в образовании. – 2009. – №2. – С. 80 – 97.

4. Герасимов Г.И., Илюхина Л.В. Инновации в образовании: сущность и социальные механизмы (социологический аспект). Научный редактор доктор философских наук. Ю.Г. Волков. Издательство «НМЦ «Логос». Ростов-на-Дону, 1999 г.

Kozhebayev D.,
Khusainova G.A.

MAGZHAN ZHUMABAEV.
“PEDAGOGY” ABEGG NATIONAL EDUCATION

Кожебаев Д.Е.,
п.ғ.к., PhD профессор,
Хусаинова Г.Ә.

МАҒЖАН ЖҰМАБАЕВ.
«ПЕДАГОГИКА» ЕҢБЕГІҢДЕГІ ҰЛТТЫҚ ТӘРБИЕ

Ұлтты тәрбиелеу, ағарту жолында қазақтың зиялы қауымының қаншама еңбектері мен адал ниеттері халыққа қандай пайдасын тигізіп жатыр. Халық сол ойлардың астарында қандай арман жатқанын білсе ғой?! Сол арманның орындалуына күш-жігерін аямай, жанын отқа салып, «мың өліп, мың тіріліп» жеткен ағартушы дана ұстаздарымыздың қадірін қазіргі қазақ қоғамы түсініп жүр ме?! Біліп түсіну үшін сол ағартушыларымыздың еңбектерін мөлдір бұлақтай ішіп, сусындауымыз керек.

Қазақ тарихында алғашқы ағартушы ұстаздарымызға біз, Әл-Фараби бабамыздың есімімен бастаймыз, одан бері келе кәсіби түрде қазақ жерінде алғашқы мектеп ашқан Ыбырай атамызды айтамыз. Сол ата-бабаларымыздың жолын жалғап, ұлтқа өзінің рухты өлеңдері мен ұлттық тәрбиеге байланысты еңбек жазған Мағжан Жұмабаев атамызды мақтанышпен айтамыз.

Мағжанның 1922 жылы Қызылжарда жүріп жазған, әйгілі «Педагогика» еңбегі еді. Мағжан бұл еңбекті қазақ мұғалімдеріне тарту етеді. «Алты Алаштың баласы бас қосса, төрдегі орын мұғалімдікі» дейді. Демек, ұлттың бірлігі, берекесі, бақыты қадірлі мұғалімдердің арқасында екенін айтады. Ал, қазіргі таңда мұғалімнің, ұстаздың қоғамдағы орны жан ашырлық. Мағжан бұл еңбекті әйгілі психолог С.Л. Рубенштейн, Скворцов, Смирновтардың еңбектеріне сүйене отырып, қазақ ортасына сіңу үшін қазаққа жақын ойларын жазған. Дегенмен, кейбір қате жерлері болса, тілі жағынан, кітаптың құрылысы жағынан сол кемшіліктерді көрсетсе екен деп тілейді.[1, 26]

Сонымен кітап жалпы педагогика саласы жайлы айтады. Тәрбиенің міндеті мақсаты, бөлімдері жайлы айтады. Тәрбие деп, «қандай да бір жан иесінің өсіп-өнуіне көмек көрсетуін тәрбие» дейді. Тәрбие бөлімдеріне Мағжан дене тәрбиесін, ақыл тәрбиесін, сұлулық және құлық тәрбиесін жатқызады. Осы төрт тәрбие түгел болса, адамның тұлға болып қалыптасуына септігін тигізеді. Тәрбиенің мақсаты деп, адамды және ұлтты, одан әрі күллі адамзатты бақытты ету. Яғни, адамды жай ғана

жер жүзінің мекендеушісі қылмай, Жер Ананың баласы болдыру. Бұл ой қазақтың «Атанның баласы болма, адамның баласы бол» деген мақалмен ұштасады екен. Әрі қарай Мағжан педагогика пәнінің маңыздылығы жайлы айтады. «Бала тәрбиесі бір өнер, өнер болғанда бір ауыр өнер, жеке бір ғылым иесі болуды тілейтін өнер. Баланы дұрыс тәрбиелеу үшін әркімнің өз тәжірибесі жетпейді. Сондықтан ол басқа адамдардың, ғалымдардың ойларын бір жерге жинақтайтын пәнге жүгінуі қажет. Ол тәрбие пәнін педагогика» деп атайды. Педагогика пәні де XVII ғасырда ағылшын философы Фрэнсис Бэкон арқылы философия ғылымынан бөлініп шығып, ғылым ретінде чеш педагогы Ян Амос Коменский бекітті. Содан бері бұл пән ғылым ретінде даму үстінде. Мағжанның еңбегі бойынша педагогика – тәрбие пәнінің негізі. [1, 29]

Тәрбиенің қазіргі мақсаты баланы өз заманына лайықты етіп тәрбиелеу. Демек, тәрбие де жаңарып тұру керек. Ол қай уақытта болмасын заманның сұранысына байланысты өзгеріп, жаңару керек. Әрине, тәрбиенің негізгі міндеттері мен қағидаларына сүйену керек. Сонымен Мағжан тәрбиенің негізгі екі жолы бар дейді. Бірінші жолы – өз тәжірибесі арқылы тәрбиелеу. Демек, тәрбиелеуші баланы өзінің тәжірибесі мен өмірде көрген сабақтары арқылы тәрбиелеу. Бұл тәрбиенің мақсаты баланы тәрбиелеушіге ұқсатпау. Керісінше, тәрбиелеушіге ұқсамау, оның жасаған қателіктері мен өткен жолын қайталамау. Екінші жолы – ұлт тәрбиесі. Яғни, өз ұлтының ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлі тәрбие арқылы тәрбиелеу. Демек, әрбір тәрбиелеуші өз ұлтының ұлттық тәрбие жолдарын білуі міндетті. Не үшін міндетті? Өйткені, ұлттық тәрбие жолдарының барлығы балаға қажет емес. Жоғарыда айтқанымыздай заманға лайықты болу. Тәрбие жолдарының ішінен балаға қажет деген тәрбиені ғана саралап алу қажет. Сонымен қатар оған қоса бұл екі жолдың өзі балаға жеткіліксіз болу мүмкін. Оған көмек ретінде басқа да ұлттың тәрбие жолындағы ғалымдардың, ұстаздардың әдістерін қолдану. Әрине, ұлтқа лайықты қылып жасау тәрбиелеушінің арында.

Педагогика пәнін дұрыс пайдалану үшін, балаға толық тәрбие бере білу үшін басқа да ғылымдарға шомылу керек. Яғни, басқа да пәндермен байланыс таба білу қажет. Дене тәрбиесіне арналған пәндер: адам денесінің құрылысын баяндайтын *анатомия* пәні, адам денесінде болатын көріністерді баяндайтын *физиология* пәні, саулықты сақтау пәні *гигиена*, саулықты бекіту үшін дене қозғалысы туралы пән *гимнастика*, жан тәрбиесіне арналған пәндер: адам жанының жайлылығын, күйін, тыныштығын, ақыл-ойдың жайы туралы баяндайтын *психология* пәні, дұрыс ойлау жолдарын көрсететін пән *логика* пәні, құлық туралы пән *этика*. Бұл пәндер тәрбиелеуші көмекші пәндер ретінде қарастыру керек. [1, 31]

Дене тәрбиесі бөлімінде Мағжан дені сау баланың салмағы жайлы, жылулығы, дем алуы, тамырынын соғуы, бала бөлмесі жайлы, баланың тамағы, яғни ішетін асы, баланы дұрыс емізу туралы, дұрыс тамақтандыру тәртібі, ұйқы уақыты, шомылдыру, суға жуындыру тәртібі, бала киімі, баланы бөлеу және бесік жайлы, баланың қозғалысы, серуені, тістің шығуы (тісеу) жайлы қазақ анасына толық және құнды ақпараттар береді. Әр іс-әрекет жайлы Мағжан өз ойын, қазақ анасы мен баласына қандай пайдасы мен зияны жайлы тоқталып, толық ақпарат береді. Мысалы, дені сау баланың жылулығы Цельсий бойынша 37-37,5 болады екен. Бірақ жаңа туған нәрестенің жылулығы бір қалыпты тұрмайды. Төмендейтін уақыты – таң, көтерілетін кезі – кеш. Сондай-ақ, баланың бөлмесінің жайлылығы, жылулығы туралы. Бала бөлмесінің жылулығы Рюмер бойынша 16-17 градус, Цельсий бойынша 20-21 градус. Бала бөлмесінің жарықтығы бала өсуіне зор ықпалын тигізеді. Бөлменің терезесі күн-шығысқа, не болмаса оңтүстік батысқа қарап тұруы қажет. [1, 36]

Баланы емізу жайлы. Ананың сүті балаға ең қажетті тамақ болып табылады. Бірақ, кейбір жағдайда ананың сүті болмаған жағдайда қолдан асырауға тура келеді. Қолдан асыралған балаға лайықты тамақ есек сүті мен ешкі сүті, бұлар болмаса сиыр сүті беріледі. Бірақ, сиыр сүтінде ақ (белковина) пен май көп, қант аз болады екен. Сондықтан сиыр сүтін сұйылту және тәттілеу керек. Сұйылту үшін сиыр сүтіне сүттен 3 есе су қосу керек. Сүттің жылулығы Цельсий бойынша 35-37 градус болуы қажет. Сүтті тәттілеу үшін бір стакан сүтке бір бал қасық жетеді. [1, 37]

Бесікке бөлеу. Әлемдік болсын, отандық педагог ғалымдар болсын баланы бесікке бөлеуге атымен қарсы екен. Баланың дұрыс өсуіне, қанның жүруіне, асының қорытылуына кедергі жасайды деп дәлелдеген. Дегенмен, қазақ тұрмысынан бөліп жаруға болмайтын, ұлттық салтымыз болған бесікке бөлеуді алып тастау бұл қазақшылыққа қарсы шыққанмен тең болар. Сондықтан бесікке бөлеу қазақпен бірге «тар жол, тайғақ кешуден» бірге өткен ғұрпымыз. Қазақ баласын бесікке жатқызған кезде басынан бір байлап, аяқ астынан бір байлап тартып тастау. Бұл баланың қан жүгіруіне қатты әсер тигізеді. Сондықтан Мағжанның ұсынысы бойынша былай, екі тартпаның орнына бір кең тартпа жасау қажет. Яғни, баланың басынан бастап аяғына дейін бір жапқыш орау. Оны *«жабу»* дейік дейді. Ол жабуды бір жағынан 6-7 баумен байлап, жабуды екінші жағына орап алып келіп осы жақтан 6-7 баумен байлау. Демек, бұл *«жабу»* балаға қысым түсірмейді. Бұл ойды Мағжан тәжірибесіз, әлі қолданылмаған деп атап өтеді. Бірақ, бұл жабу қазіргі таңда бесікке бөлейтіннің бір нұсқасы. Демек, Мағжанның ойы іске асқаны. [1, 43]

Тісеу. Тістің шығуы. Баланың даму жолындағы зор өзгеріс. Баланың тісі шығуы баланың мазасын, жайын алатын бір құбылыс. Тістің шығу

реті төртке бөлінеді. Бірінші түрі – күрек тіс. (Саны-8, 5-12 ай арасында шығады). Екінші түрі – ит азу. (Саны-4, 12-16 ай). Үшінші түрі – ас азу. (Саны-4, 17-20 ай). Төртінші түрі – түпкі азу. (Саны-4, 20-24 ай). Тістердің атаулары қазақ дүние танымымен байланысты аталған. Күрек тіс, ит азу, ас азу, түпкі азу, 20-25 жас аралықта ақыл азуы шығады. [1, 49]

Жан тәрбиесі бөлімінде жанның қымбаттылығы, әрі жұмбақтығы, жанның бар екеніне, оның маңыздығы жайлы айтады. Жанның тілі ретінде жоғарыда атап өткен *психология* пәніне жүгінеді. Психологияның жантануға арналған барлық бағыттары аталып өтіледі. Жан көріністері мен дене көріністеріне мінездеме беріліп, айырмашылықтарын айтады. Сондай-ақ әсер алудың түрлері мен құрылымы жайлы айтып өтеді. Сыртқы сезім әсерлеуге: көру, есту, иіскеу, тату, сипау, ет сезімдерін жатқызады. Бұл сезімдер адамның қоршаған ортасынан ляззат алуын толық бақылайды. Осы сезімдердің ішінде есту сезімімен келетін үнді есту. Қазақ ондай үнге бай. Ата-ананың, әженің үнін сездіретін бесік жыры, ән мен күйіміз, жыр-термелеріміз, батырлық жырлар, ертектер айтылса, баланың есту сезімі арқылы ұлттық санасы қалыптасады. Жоғарыда айтылған бесікке бөлеу уақытында бесік жыры міндетті түрде айтылады. Бесіктің мақсаты да осы бесік жырын айту. Мейлі, бала сөзді түсінбесе де анасының, әжесінің тәтті үніне жан сезімі сусындап ұйқыға кетеді. Мағжанның бұл еңбегінде аналарға тарту ретінде бесік жырын ұсынады. Үзіндісін айтып өтейік:

Күнім, айым,
Еркетайым,
Бөлейін енді.
Тыста ауыл,
Жатқан ауыл,
Ұйқың да келді.
Ұйықта, жұм көзің.
... Жаным да сен,
Тәнім де сен.
Қарашығым-ай!
Жұмсақ бесік,
Жылы төсек,
Жата ғой, қозым.
Әлди, бөпем,
Әлди, бөпем,
Әлди, бөпем,
Әлди, әлди-ай....[1,72]

Сонымен қатар бесік жырымен қоса күй, ән, жыр айтылса нұр үстіне нұр болар. Мағжанның айтуы бойынша баланың толыққанды адам болып, тұлға болып өссін десе, баланы ән-күйден, жалпы музыкадан айырмау керек дейді. Демек, музыканың бала тәрбиесіне берері мол, әсіресе ұлттық музыкалық өнер саласы. Ұлттық өнердің қай-қайсысын алсақ та, ұлтымыздың тарихын, өнерін, мәдениетін, дүниетанымын бейнелейді, жырлайды. Сондықтан баланы жастайынан өнерге баулу баланы жан-жақты етіп, ұлттық тілін, ділін, дінін, мәдениеті мен өнерін қалыптастырады.

Жан көріністерінің ең бағалысы – ой, ал ойдың тілі – сөз. Сөз арқылы

адам өзіне білім жинайды екен. Сөз сөйлеу құралы. Бұл жерде басты нысан – тілде. Әлемде 7-8 мыңға жуық тіл бар екен. Қазақ тілі сонын ішінде 70 мың сөйлеуші тілдердің қатарына жатады. Ұлтты ұлт ретінде сипаттайтын ең бірінші қасиеті – тілі. Тілі өлген ұлт, өзі өлі болып саналады. Ұлттық тілді сақтап қалу, ұлттың міндеті. Мағжан Жұмабаев: «Казақтың сар даласы кең, тілі де бай. Осы күнгі түрік тілдерінің ішінде қазақ тілінен бай, орамды, терең тіл жоқ. Түрік тілімен сөйлеймін деген түрік балалары күндерде бір күн айналып қазақ тіліне келмекші. Қазақ тілін қолданбақшы. Татардың әдебиет тілі жыл-жыл сайын қазақ тіліне жақындап келеді. Күндерде бір күн түрік балаларының тілі біріксе, ол біріккен тілдің негізі қазақ тілі болса, сөз жоқ, түрік елінің келешек тарихында қазақ ұлты төрден орын алмақшы. Келешектің осылай болуына біздің иманымыз берік». [1, 114]

Сұлулық сезімдерін тәрбиелеу. Сұлулықты сезіну үшін адам баласы әр нәрседен алады, бірі әннен, бірі суреттен, ал енді бірі поэзиядан алар. Бұл ляззатты дұрыс алу жолдарын Мағжан атап өтеді:

- Бала жаратылыс сұлулығынан ляззат алу, яғни табиғатпен тамсану;
- Жан-жақтағы жинақылық, үйлесімділік, реттілік, тазалық болу керек. Бұл баланың жинақты, ұқыпты, таза болуына тәрбиелейді;
- Өнермен таныстыру. Ән-күй, сурет, сұлу сөздер, сұлу өлеңдер естісін. Әр түрлі аспаптың үндерін естісін. Музыкалық аспаптарда ойнауды үйренсін. Әсіресе, ұлттық музыка аспаптарында ойнаса жақсы болар еді; [1, 127]

Адамның құлық тәрбиесі. Адамның құлық мінезі жақсы, ізгі, риясыз болуы үшін өзінің жаман, жауыздық, хайуандық қасиеттерінен арылып, еркіндікке жету керек. Әлемнің Жаратушысына иман келтіріп, сол Жаратушысының алдында құлшылық қылу қажет. Бұл қасиеттер адамның адамшылығын сақтап қалуға зор септігін тигізеді.

Кітап соңында Мағжан баланың, сонын ішінде адамның қандай болу керектігі жайлы, дүниедегі орны жайлы айтады. Бірақ, бұл міндеттер тәрбиелеушісіз іске аспасы анық. Сондықтан тәрбиелеушіге ата-ана мен мұғалімдер жатады. Ал, сонын ішінде мұғалімнің міндеті зор. Ұлттың болашағы жастарда болса, сол жастарды қалыптастыратын – мұғалім. Сөз соңында Мағжан атамыз Ибраһим (Абай) атамыздың өлеңімен аяқтайды:

Ұстаздық еткен жалықпас,
Үйретуден балаға. [1, 146]

Бұл еңбектің сонау XX ғасырдың бас кезінде жазылғанмен әлі күнге дейін айтылған ойлары мен ұсыныстары біздің қазіргі қазақ қоғамына, әсіресе жас болашақ мұғалімдерге керек-ақ. Кітаптың аты «Педагогика» болғанмен педагогика ғылымымен тығыз байланыс табатын психология пәнінің де мақсат, міндеттері айтылады. Баланың туылып боз бала уақытына дейін болатын барлық психологиялық, физиологиялық

құбылыстары жайлы толық, әрі нақты ақпараттар береді. Жұмысымыздың соңында Мағжан Жұмабаевтың «Мен жастарға сенемін» өлеңін келтірейік. Өйткені, еліміздің болашағы жастардың қолында, ал сол жастарға кезінде әр заманда зиялы қауым сеніп артып, елдің болашағын сеніп, тапсырған.

Арыстандай айбатты,
Жолбарыстай қайратты,
Қырандай күшті қанатты –
Мен жастарға сенемін!
Көздерінде от ойнар,
Сөздерінде жалын бар.
Жаннан қымбат оларға ар,
Мен жастарға сенемін! [1, 67]

Әдебиеттер:

1. Жұмабаев М. Шығармалары (әдеби басылым). 2-том: Өлеңдер, дастандар/Құраст. Жұбаниязов С. – Алматы: Жазушы, 2013. – 376 б.
2. Жұмабаев М. Шығармалары (әдеби басылым). 1-том: Өлеңдер, дастандар/Құраст. Жұбаниязов С. – Алматы: Жазушы, 2013. – 376 б.

Kutlina Danira

PROSPECTS OF ADDITIONAL EDUCATION IN DEVELOPMENT AND IN FORMATION OF CREATIVE ABILITIES

Кутлина Д.А.

ПЕРСПЕКТИВЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ И ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

Дополнительное образование в Казахстане – это сфера, объективно объединяющая в единый процесс воспитание, обучение и развитие, которая располагает богатыми социально-педагогическими возможностями по развитию творческих способностей и реализации интересов детей.

О важности и роли дополнительного образования посвящены диссертационные работы таких российских ученых как В.А. Березиной [1], А.В. Скачкова 32], А.И. Щетинской [6] и др. Проблемам становления и развития дополнительного образования детей в Республике Казахстан посвящены работы таких ученых как Л.А. Дорожкина [2], Н.Д. Жамадилов [5], и др. Термин «дополнительное образование» очень известен и довольно широко распространен. Однако его практическое использование и законодательное оформление отличаются отсутствием четкости и

нормативной корректности исходных понятий, которое несомненно, создает сегодня основное проблемное поле системного становления этого типа образования. Дополнительное образование – реально действующая подсистема образования, для которой не закончился процесс ее теоретического осмысления, социально – культурного самоопределения и нормативно – правового утверждения.

Дополнительное образование как понятие появилось с выходом Закона Республики Казахстан «Об образовании» 7 июня 1999 года [4] и продолжает свое эволюционное развитие.

Дополнительное образование имеет большой педагогический потенциал, выступает как мощное средство формирования мотивации развития личности, неисчерпаемые возможности создания ситуации успеха для каждого учащегося, что благотворно сказывается на воспитании и укреплении его личностного достоинства. Дополнительное образование, исходя из своего своеобразия, стремится к органичному сочетанию видов организации досуга с различными формами образовательной деятельности.

В отличие от общего образования, система дополнительного образования является открытой социально-педагогической системой, не имеющей определенных стандартов, которая развивается по пути свободного и творческого воплощения в педагогическую практику учреждения идей гуманизма и демократии. Занятие в учреждениях дополнительного образования обладает такими особенностями как: оно менее регламентированное, более гибкое, свободное по составу субъектов, по чередованию форм работы, насыщению разными видами деятельности; в отличие от школьного урока, основанного на стандартизованном программном материале, оно носит элемент опережения; имеет другую систему оценивания результатов деятельности обучающихся. Таким образом, занятия в учреждениях дополнительного образования направлены на развитие творческого потенциала обучающихся.

Трудно представить нам жизнь без творчества. Творчество – синоним оригинального склада мышления, то есть способность постоянно ломать привычные рамки.

Педагог дополнительного образования на занятиях осуществляет целостный образовательный процесс, где реальной становится задача всестороннего развития способностей. Но это не означает, что можно ожидать одинакового высокого развития одних и тех, же способностей у всех детей, так как все дети индивидуальны. Например, занятия во Дворце Школьников на кружке «Гитара» выполняют несколько важных функций: с одной стороны они являются носителем духовной культуры, а с другой эффективно развивают творческое воображение, эстетический вкус, эмоциональную сферу, пространственное мышление, художественные

потребности, творческие способности.

В наш информационный век, век технологий, гаджетов, зависимости от компьютера роль дополнительного образования очень велика. Посещение музыкальной школы – это не только развитие музыкальных способностей детей, но и воспитание воли, характера, умения трудиться.

Развивать ребенка возможно только через деятельность. Ведь именно в процессе творческой деятельности ребенок совершенствует свои способности. На занятиях кружка во Дворце Школьников обучающиеся получают хорошие практические и теоретические знания. Полученную информацию и практический опыт дети используют в дальнейшем в процессе обучения в школе, гимназии.

Особое значение творческая деятельность имеет для одаренных и талантливых детей. Одаренность и талант тесно связаны с опережающим развитием. Такие дети отличаются более высокими результатами по сравнению со своими сверстниками. И достигают этих результатов гораздо легче. Поэтому в практической творческой деятельности одаренным детям нужно давать усложненные задания и увеличивать объем работы. Как правило, работы именно таких детей жюри отмечает на различных конкурсах, подчеркивая индивидуальность работы. Педагог в своей деятельности должен учитывать возможности каждого обучающегося и находить к каждому ребенку индивидуальный подход.

Не многие дети отличаются ярко выраженной талантливостью и одаренностью. Поэтому главная задача педагога выявить скрытые талантливые личности и дать им возможность дальнейшего развития. Это можно сделать с помощью разных диагностических методик: наблюдение, эксперимент, тест, творческое задание.

В процессе музыкального творчества происходит более полное познание учеником самого себя, своих способностей, формируются навыки невербального, чувственного контакта с окружающим миром. Выполняя творческие задания, юные музыканты имеют возможность выразить себя, свое непосредственное эмоциональное состояние при помощи инструментальной, вокальной, ритмической или двигательной импровизации. Например, это может быть мелодизация собственных имен, эмоционально окрашенных состояний («Какая удача, какая радость!», «Мне так спокойно и хорошо»), мелодизация образов животных, природных явлений (сыграй на открытых струнах как ходит медведь, как капает дождик, как светит солнце).

Очень плодотворна для развития креативного мышления такая форма работы как ансамблевое музицирование. Ученик под аккомпанемент учителя исполняет самые простые мелодии, учится слушать обе партии, развивает свой гармонический, мелодический слух, чувство ритма. Творческая

деятельность способствует более оптимальному и интенсивному развитию высших психических функций, таких, как память, мышление, восприятие, внимание. Они, в свою очередь, определяет успешность учебы ребенка, уровень овладения знаниями, умениями и навыками на школьных уроках.

Правильный выбор методов обучения способствует развитию творческих способностей обучающихся. Одним из таких методов является частично-поисковый или эвристический – это импровизационный метод, где ребята на заданную тему могут создавать выразительный образ. Занятия импровизацией знакомой мелодии способствуют развитию у детей творческого воображения. Сам процесс игры на музыкальном инструменте, в данном случае гитары, способствует воплощению замыслов ребенка, созданию образов и развитию воображения.

В условиях творческих объединений обучающиеся обнаруживают более благоприятную динамику показателей развития креативности, личностных качеств и достижений в интеллектуальных и творческих видах деятельности по сравнению со сверстниками, учащимися в общеобразовательных школах. Интеграция основного и дополнительного образования создаёт необходимые условия для развития и воспитания подрастающего поколения, помогая ему тем самым раскрыть свой индивидуально – творческий потенциал.

Литература:

1. Березина В.А. Дополнительное образование детей как средство их творческого развития: Дис. … канд. пед. наук. – Москва, 1998. – 147 с.

2. Дорожкина Л.А. Сущность внешкольного воспитания // Менеджмент в образовании. – 2003. – № 4. – С. 18-30.

3. Жамадилов Н.Д. Позаботимся о нашей опоре и надежде. – А.: Современное столичное образование. – 2004. – №3. – С.25-29.

4. Закон Республики Казахстан «Об образовании». // «Казахстанская правда, 15 августа 2007. – С. 9-11.

5. Скачков А.В. Дополнительное образование как социально-педагогическая проблема: Автореф. дис. … канд. пед. наук. – Ростов н/Д, 1996. – 24 с.

6. Щетинская А.И. Развитие творческого потенциала педагога в условиях совершенствования дополнительного образования детей: Автореф. дис. … д-ра пед. наук. – Казань, 1999. – 34 с.

Maimakova L.

THE TECHNOLOGY OF PROJECT LEARNING AS A WAY FOR IMPROVING THE QUALITY OF EDUCATION OF THE FUTURE MUSIC TEACHER

Маймакова Л.К.
к.п.н., доцент

ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТНОГО ОБУЧЕНИЯ КАК УСЛОВИЕ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

В настоящее время развитие музыкального образования, связанно с поисками эффективных средств обучения, а также созданием условий для профессионального становления и творческой самореализации студентов.

Современное музыкальное образование республики Казахстан выдвигает обновленные требования к личности педагога-музыканта. Прежде всего, вопрос педагогического мастерства специалистов – определения его содержательных аспектов и использование современных подходов. Для подготовки специалиста новой эпохи требуются изменения сложившейся структуры обучения, системы взаимоотношений, проектирования содержания образования, принципов оценивания учебных достижений.

На сегодняшний день, в нашем государстве произошли значительные изменения, которые привели к появлению новых идей в образовательной системе. Новый их уровень направлен на воспитание конкурентноспособных специалистов и успешных во всех сферах педагогической деятельности.

Проблеме профессиональной подготовки педагога-музыканта в вузе посвящены труды известных зарубежных и отечественных ученых. Среди них ряд работ, раскрывающих педагогическую направленность процесса обучения в музыкальном образовании: Э.Б. Абдуллин[1], О.А. Апраксина[2], А.Г. Арчажникова[3], С.А. Узакбаева[4], Ш.Кульманова[5] и др.

Наряду с современными педагогическими технологиями, повышающие эффективность образовательного процесса в системе музыкального образования, рассматриваются технологии проектного обучения, способствующие формированию самостоятельной позиции в процессе обучения, готовности к саморазвитию, самовыражению.

Методологию проектирования педагогических технологий, среди которых важная роль отведена технологии проектного обучения, разрабатывали в своих трудах многие ученые: В.П. Беспалько[6], В.В. Гузеев[7], Е.С. Полат[8], и др.

Основу проектного обучения составляет метод проектов, который не является новым в мировой педагогике. Метод проектов был разработан американским философом и педагогом Дж. Дьюи [9] и продолжен У.Х. Килпатриком [10], метод позволяет оптимизировать познавательную деятельность обучающихся, формировать мотивацию, обеспечивая развитие самостоятельности, творческой инициативы обучающихся. Главная идея концепции Джона Дьюи состояла в том, чтобы обучающихся в учебном заведении не только обучали основам знаний, но и подготавливали его к самостоятельной жизни в обществе, давали возможность применять полученные знания в практической деятельности.

Суть метода проекта – стимулировать интерес обучающихся к определенным поискам, предполагающим освоение определенного спектра знаний через проектную деятельность, предусматривающей решение ряда проблем, умение использовать в практике полученные знания, развитие критического мышления.

Проект это интеграция теории и практики, он включает в себя не только планирование определённой задачи, но и результат её выполнения.

В деятельности будущего учителя музыки технология проектного обучения является одним из компонентов его художественно-педагогической деятельности. Для педагога-музыканта она является средством решения художественно-педагогических задач и потому она должна быть активно использоваться в процессе учебной деятельности. Работа в проекте предполагает результат поисковой деятельности, которая основана на самостоятельности принятия решений, разрешении проблем, ответственности, инициативности, стабильности, познавательности, конструктивности. Таким образом, проектная деятельность имеет важное место в методической подготовке будущего учителя музыки.

Главной целью проекта является – решение конкретной проблемы. Это важный момент работы в проекте, который иногда ошибочно сводится к защите курсовой работы или реферата и предоставления качественной презентации [11].

Реализация проектного метода в качестве педагогической технологии позволяет продуктивно решать главные образовательные задачи:

- осваивать основы изучаемого курса;
- развивать универсальные учебные умения;
- развивать социальную компетентность ;
- развивать проектные умения;

Основными принципами организации проектной деятельности можно назвать следующие:

- проект ориентирован на практическую деятельность учителя музыки, основанный на имеющиеся ресурсы;

- доступность проекта; постановка реально решающих задач;

- учет условий для выполнения проекта (база практики, оборудование, библиотечный фонд и др.);

-единство деятельности педагога и студентов в проекте;

- обеспечение подготовительного этапа для проектной деятельности;

- выбор направления работы самими участниками проекта;

-педагогическая и практическая значимость проекта;

- обеспечение руководства проектом;

Роль руководителя проекта имеет особое место. Так как он является главным путеводителем в работе над проектом. Он должен направить на поиск нужной информации, на работу с источниками, при этом сам являясь главным информационным источником для группы проекта. Руководитель консультирует весь процесс работы участников проекта и дает возможность самим конструировать с самого начала предполагаемый ход событий.

Участникам проекта предлагается широкий тематический выбор, так как есть возможность использовать как учебный программный материал общеобразовательной школы, так и работу во внеклассной деятельности (кружки, концерты, беседы, постановки и т.д.).

Работа в проекте должна осуществляться последовательно. На начальном этапе необходимо выбрать тему проекта, определить проблему, предложить обучающимся идею или направление работы, обсудить ее с сформированной рабочей группой и поставить перед каждым участником посильную задачу. Распределяя задания между участниками , необходимо учитывать способности обучающихся к логическому мышлению, к формированию обоснования проблемы, анализа выполняемой проектной работы. При формировании рабочих групп ни в коем случае нельзя подбирать обучающихся с одинаковым уровнем подготовленности, для вовлечения всех в активную деятельность работы в проекте.

В ходе организационной деятельности надо ориентировать обучающихся на привлечение материала из смежных областей знаний и разнообразных источников информации и возможность самостоятельно конструировать содержание общения, начиная с начала работы по проекту. В ходе обобщения результатов работы следует оформление и рефлексия, а также представление проектной работы для презентации.

При работе над проектом требуется обратить внимание на некоторые аспекты работы. Проектная деятельность предполагается как составляющая часть комплексного подхода к решению образовательных и воспитательных задач. Она не является самостоятельным направлением учебного процесса и представляет составную часть в формировании знаний, умений и навыков образовательных программ.

В работе над проектом важное место занимает процесс изучения проблемы. Необходимо качественно проводить анализ проблемы для создания реальной ситуации и понимания того, что цель достижима с точки зрения имеющихся ресурсов, которыми располагают участники. Таким образом необходимо четкое и конкретное планирование целей на всех уровнях работ, для сохранения баланса в структурных элементах деятельности.

Учитывая художественно-педагогическую деятельность учителя музыки, в проектной работе имеет место творческий подход. Творчество по природе своей основано на осуществлении чего-то нового, по-своему и сделать это нужно – мастерски. Творческое начало в человеке – это стремление всегда идти вперед, к креативному, к прогрессу, к совершенству и обязательно к художественному началу.

Педагогическое творчество – это важный аспект развития и становления личности профессионально-творческой, способной находить новое: создание новых оригинальных подходов, отдельных приемов, перестраивающих известный педагогический опыт. Поэтому следует обратить внимание, на то, чтобы решение проблемы в проекте было непривычным для учебного процесса, а наоборот имело новые пути, более интересные, поднимающие их к собственным вершинам, достижениям. В данном случае, возможно, использовать метод кейсов, для обоснованного выбора лучшего решения.

Более эффективно в проектной работе осуществляется- работа в команде. Как уже было выше сказано разно уровневый подбор участников группы ведет к стимулированию более слабых студентов к знаниям и достижения уровня знаний более продвинутых членов команды.

Метод проектов позволяет участникам перейти от усвоения готовых знаний к их осознанному приобретению. Учителю музыки необходимо совершенствовать свои навыки проектной деятельности, которые позволили бы ему самостоятельно подойти к решению вопросов педагогической науки. Метод проекта, используемый в деятельности работы педагога-музыканта дает возможность свободно конструировать свои схемы организации педагогической деятельности, совершенствовать свое педагогическое мастерство.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е. Методика музыкального образования. Учебное пособие. – М.: Музыка, 2006.

2. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. М.: Просвещение, 1988 – 222 с.

3. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки. М.: Просвещение,

1984 – 111 с.

4. Узакбаева С.А. К истории развития музыкально-эстетического воспитания школьников Казахстана. Методические рекомендации по вопросам преподавания музыки в общеобразовательной школе. Алма-Ата: Мектеп, 1986 – 98с.

5. Кульманова Ш.Б. Научно-педагогические основы воспитания младших школьников средствами казахской народной музыки. Автореф. дисс… док.пед.наук 13.00.06 Теория и методика воспитания. 13.00.02 Теория и методика обучения музыке. Алматы, 2000 – 45 с.

6. Беспалько В.П. Педагогика и прогрессивные технологии/ В.П. Беспалько. М.: ИПО МО Россия, 1995. – 336 с.

7. Гузеев В.В. Деятельность и культура гуманитарной системы: начала аксиоматической теории образования // Исследования гуманитарных систем. Вып. 4. Аксиоматическая теория образования: перспективы построения / Научн. ред. и сост. А.А. Остапенко. – М.: НИИ школьных технологий, 2016. – 204 с.

8. Полат Е.С. Как рождается проект. М.,1995 – 25 с.

9. Нетужилова О. Педагогическая деятельность Джона Дьюи // Информационно-образовательный портал Veni Vidi Vici. – URL: http://www.vevivi.ru/best/Pedagogicheskaya-deyatelnost-Dzhona-Dyui-ref151536.html. Источник: http://si-sv.com/publ/16-1-0-288.

10. Килпатрик У.Х. Метод проектов. Применение целевой установки в педагогическом процессе. Л.: Брокгауз – Эфрон, 1925 – 245с.

11. Лазарев Т.В. Международный Институт Развития «ЭкоПро» Статья Проектный метод: ошибки в использовании. 2011 г.

Mussalimov Alexey

PSYCHO-PEDAGOGICAL DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES IN STUDENTS OF ART DEPARTMENT

Мусалимов А.Я.

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА

89 Способности представляют собой высокий уровень развития об-щих и специфических знаний, навыков обеспечивающих успешное выполнение человеком различных видов деятельности.

У человека есть два класса задатков: врождённые и приобретенные, то есть «природные» и «социальные» или «культурные». К природным относятся восприятие, память, мышление. У человека есть общие

и специальные способности. Аристотель утверждал, что талант представляет собой природный дар, без которого нет творчества, но при этом для достижения творческих высот необходимо развивать природные творческие способности. По определению В.И. Кириенко (1959) «Исследование художественных способностей к изобразительной деятельности» – «Способность, которая не развивается на практике, которой перестают пользоваться, со временем теряется. Только благодаря постоянным упражнениям, с связанным систематическими знаниями, такими сложными видами человеческой деятельности, как музыка, художественное и техническое творчество и тому подобное, мы поддерживаем у себя и развиваем дальше соответствующие способности. Способность к творчеству заключается в создании чего-либо нового, оригинального. Критерий творчества при этом является не качество результата, а характеристики и процессы, активизирующие творческую продуктивность». (1)

Он выделил такие компоненты: способность видеть пропорции, способность оценить «светлотных» отношений, способность «на глаз» определить вертикали и горизонтали. Доказано, что «индивидуальные различия отношений данной деятельности нужно искать в процессе зрительного восприятия и возникающих на его основе зрительных представлений». Одним из важных компонентов художественной способности в изобразительном искусстве является способность цельного видения.

Способность возникновения зрительно-кинестических ассоциаций.

«Развивать специальные способности проще, чем общие», – пишет А.С. Шведерский. (2) Общие способности связаны с ощущением интуитивных процессов с такими категориями как эстетический вкус, мера, тонкость, глубина, ощущения формы, чувства целого, атмосферы, то есть, того, что нельзя просчитать, а можно лишь уловить, почувствовать! Чем выше воспитан порог этих ощущений, тем активнее он будет стремиться подкреплению их «специальными способностями».

В качестве развития творческих способностей очень важно ставить определенные учебные задачи для студентов художественного факультета. Это мотивирует ребят на поиск решения задач, развивая их мышление. Это заставляет быть более наблюдательными, тренируется зрительная память, творческое воображение. Творческие способности студентов могут развиться лишь в результате накопления умения, навыков, что дает мощный толчок в его художественно-эстетической деятельности. Без знания и умения кропотливой работы вдохновение не приходит. Это лишь эмоции и чувства, которые быстро угаснут без определенного мастерства. Творчество по своей сути должно вызывать радость, не только у человека

способного к этой деятельности, но и у людей, которых созерцают творение. Успешность развития творческой способности студентов во многом определяется умением педагога организовать его учебную деятельность с опорой на уже сформированные знания, умения навыки. Только в этом случае активизируется целый ряд психических функции, находящихся в стадии созревания, что и приводит к творческому развитию студентов.

Б.М. Неменский пишет: «Языкообразные задачи», совершая свои циклы восхождения, должны не просто усложняться, но и идти на несколько шагов впереди сегодняшних возможностей студентов, это одно из таинств профессионального общения, способное держать студента в творческом напряжении». Если деятельность студента носит творческий характер, то она постоянно заставляет его думать о создании чего-либо нового, открытия для себя нового знания, обнаружении в самом себе новых возможностей. Опытный педагог всегда поощряет студентов за попытку решать сложные творческие задачи. Он продумывает учебный процесс на определенный период, отбирает материал для последовательных задач перед студентом, находит новые приемы для передачи информации обучающимся. (3)

Немаловажную роль в раскрытии творческих способностей студентов играет авторитет самого преподавателя. Он сам должен быть творческой личностью, чтобы воспитать студента и в дальнейшем специалиста как творческую личность. Личный пример педагога может оказать психологическое воздействие на молодой ум, раскрепостить в плане творчества и креативности, заставить поверить в свои возможности, спрятанные глубоко в подсознании.

Развитие у студентов способности видеть натуру с учетом ее индивидуальных особенностей: пластики, умение определить и построить форму, пропорции, связав это с перспективой, с законами светотени и все это изобразить на двухмерной плоскости – является основной психолого-педагогической задачей на художественном факультете. Изучение натуры – основа рисования по представлению. Рисование с натуры – первооснова профессионального художественного образования – предоставляет возможность осмыслить принципы построения объемной формы на двухмерной плоскости, развивает объемно-пространственное представление, содействует творческому изображению действительности. Подлинный смысл освоения натуры заключается в том, что знания, полученные в результате всестороннего ее изучения, сохраняются в памяти и в нужный момент могут быть применены в творческой работе.

Рисунок по представлению – это общение осмысленного восприятия и надежного закрепления знаний. Он дополняет и активизирует работу с натуры, высвобождая резервы для решения непосредственно творческих задач. Став потребностью решает важные задачи: привычка к постоянному

наблюдению, к воплощению замыслов, к воображению и конечно развитию зрительной памяти. Отличная развитая память не только не сковывает, наоборот раскрепощает художников от постоянной зависимости, привязанности к модели. Развить память и воображение – это возможность свободно и сознательно оперировать формой, а также контролировать уровень знания. В рисовании по представлению скрыты большие возможности для развития образного, композиционного мышления, чувства пластики, воображения и художественного видения. Подобное рисование открывает возможности работы с подвижной, непозирующей модели.

Рисунок «от себя» и «отсебятина» – понятия нетождественные. «Отсебятина» нередко может проявляться в натурном рисунке, лишенном правды наблюдений, и в то же время рисунок от себя может быть убедительным, верным.

Психологами установлено различие между двумя процессами памяти - узнаванием и воспроизведением. Процесс узнавания считается значительно более лёгким. В самом деле, каждый из нас способен на расстоянии узнать объект по характерному силуэту, по главным типическим признакам. Но это ещё не является гарантией того, что мы обладаем способностью воспроизвести увиденное. Занимаясь развитием своей зрительной памяти, важно не оставлять наблюдение до тех пор, пока представление о предмете не запечатлеется в памяти. Основательное запоминание достигается тогда, когда мы применяем усвоенное. Это один из основных принципов развития памяти.

Творческая деятельность напрямую зависит от зрительной памяти и воображения. Художник свободен в творчестве на столько, насколько позволяет его мастерство. Оценить его творчество можно лишь по его умению воспроизвести образ, а не насколько он вдохновился этим образом. Развивая образы представления, педагог тем самым воспитывает и развивает способности мыслить композиционно. В зарождении замысла непременно содержится композиция и отсутствие композиции это отсутствие замысла, который формируется в представлениях. Создавая в процессе восприятия и изображения образ объекта, он учится понимать, насколько сложна объективная реальность, возможность многих аспектов изображений этого образа их взаимосвязь умение сознательно взять самое насущное, главное, усилить необходимое, что приводит к «художественному образу».

Несколько рекомендации в рисовании «от себя» по впечатлению: для этого надо делать наброски по 10-15 минут с человеческой фигуры. Одетой и обнаженной. Наброски должны зарисовать движения, характер и пропорции, делать их нужно контуром и общим определением большой формы, как на глаз, так и по памяти. Но не надо ограничиваться только

набросками. Наброски надо делать наряду с законченными рисунками, чтобы учащийся приучился доводить свою работу до совершенства.

Задача рисунка в первую очередь, кроме академической правильности – острота характера, движения и экспрессии выполнения рисунка должно вестись по плану:

1) Пластическая форма;
2) Характер, движения пропорции
3) Острая экспрессия формы, так и характера движения и пропорции.

С этой целью, делать рисунки с мертвой натуры, головы и фигуры, постепенно уменьшая срок и переходить к рисунку по памяти и от себя.

Советы как научиться рисовать:

1) Делать не менее 5-6 набросок в день. Чем больше, тем лучше, правильно! Это развивает руку, глазомер, скорость восприятия, пропорции, характер.

2) Копируй «старых мастеров». Окружай себя примерами для подражания, развивай вкус. Одну копию через каждые три месяца, должны быть основательные разработки с хороших оригиналов (Микеланджело, Рубенс, Гольбейн, Фешин, Дюрер, Репин, Серов и другие). Максимально приблизиться к оригиналу! Изучай не только техники приемы, но и биографию.

3) Рисуй по памяти. Во время длительной учебной постановки параллельно делай зарисовки по памяти, прорисовывая дома тот или иной элемент. Развивая зрительную память, ты станешь не только хорошо рисовать, но и убедительно сочинять. Изучай и сверяйся с натурой.

4) Следуй учебному плану от простого к сложному. Работу в студии сочетай с выездом на пленэр. Постоянно сверяй теорию с практикой.

5) Читай профессиональную литературу. Книжку в месяц: «Техника и технология материалов, история искусств, анатомия, цветоведение, трактаты старых мастеров, биографию художников, основы восприятия, психология, философия».

6) Ищи наставника. Ищи профессионального наставника, творчество которого уважают. Встреча с хорошим мастером может изменить твою судьбу.

7) Повторяй ошибки. Не бойся сделать ошибки. Не получилось – начни новый! Присмотрись к своим ошибкам, возможно, это «говорит» твоя индивидуальность. Прощай свои недостатки в достоинство.

8) Делай перерывы. Умей переключаться! Не получается – сделай перерыв, пойди на прогулку. Начни принципиально новый рисунок, измени точку зрения, смени технику, попробуй новый материал. Полезно вести одновременно несколько работ с разными задачами, используя новый прием. Иногда надо сделать шаг назад для того, чтобы взглянуть на

себя со стороны.

9) Заниматься творчеством. Ставь перед собой больше цели. Не откладывай творческие планы, идеи, участвуй на конкурсах, выставках вне зависимости от уровня подготовки удаленности. Будь художником!

Роль искусства в формировании личности. Процесс формирования, становления любой сложный и длительный процесс. Одно из важных ролей в решении вопроса в формировании личности принадлежит художественной культуре, в том числе и её духовной составляющей – искусству. Образцы музыкальных произведений, литературы, живописи, архитектуры – это отражение многовекового стремления человечества к красоте, идеалу, мудрости. Таким образом, каждая система ценностной ориентации человека, духовная культура полностью оправдывает свою начальную трактовку – «возделывание». Личность, которая старается формировать себя в процессе созидательной деятельности, облагораживая свой облик, воспитывает свою сущность, возделывает, окультуривает своё «Я». Искусство влияет не только на чувство, но и сознание. «Произведение искусства всегда несут в себе переживания творца, его взгляд на мир, на своё место в нём. Поэтому так велика сила воздействия искусства на людей: оно пробуждает у человека ответное чувство». От произведения искусства человек получает и нравственный урок, который может проникнуть в индивидуальную психику, вторгаясь в границы сформированного субъективного образа мира личности. Немаловажное назначение искусства – его способствование переживать моменты, эмоции, которые в реальной жизни могут быть человеку не даны. И тогда искусство становится опытом того, что не случилось, не произошло, но например, пережито через слово, изображение, музыку.

Литература:

1. Ростовцев Н.Н. История методов обучения. Русская и советская школа.М.: 1987, 248с.

2. Шведерский А.С. Можно ли научить тому, чему нельзя научить. Минск, 1999.

3. Неменский Б.М. Изобразительное искусство и художественный труд.М.: 1989, 285с.

4. Авсиян О.А. Натура и рисование по представлению: Учеб. пособие. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152с, ил.

Seiitkazy P.B.

THE NECESSITY FOR THE FORMATION OF MEDIA COMPETENCE OF THE FUTURE SPECIALISTS IN INFORMATION TIME

Сейітқазы П.Б.
педагогика ғылымдарының докторы, профессор,
Евразийский национальный университет им.Л.Н. Гумилёва

АҚПАРАТТЫҚ ЗАМАНДА БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ МЕДИАҚҰЗІРЕТТІЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ

Бүгінгі қалыптасқан ақпараттық қоғамда медиабілімді жан-жақты меңгерген, ақпаратты өзінің қажетіне қарай ұтымды қолдана білетін маманды дайындап шығару маңызды міндеттердің бірі болып отыр. Өйткені, ақпараттық қоғамда ақпарат көлемі ғана артқан жоқ, сондай-ақ ақпаратты жеткізудің формасы мен тәсілдері, мазмұны да өзгерді. Заманауи ақпараттық қоғамда бұқаралық ақпарат құралдары мен коммуникация құралы маңызды рөлді атқарады. Осылар арқылы қоғам әлеуметтік және мінез-құлықтық стереотиптерді, қоғамдық нормаларды меңгереді, құндылықтар жүйесін қалыптастырады. Демек, ақпараттық қоғамда студент өз кәсібін игеруде көптеген құзыреттіліктермен қатар, медиақұзіреттілікті де меңгеруі маңызды.

Бүгінде медиа жас ұрпақтың білім алуы, әлеуметтенуі мен тәрбиесінде басты факторға айналды. Медиа адам өмірінде, мәдениетаралық қарым-қатынаста, өсіп келе жатқан ұрпақтың тәрбиесі мен білімінде және т.б әлеуметтік сфераларда аса маңызды ықпалға ие.

Жаңа формациядағы студенттерден білімді де, білікті, өз білімін күнделікті ісінде шебер қолдана білетін, зерттеуші маманды қалыптастыру мәселесі бұқаралық ақпарат құралдарына да үлкен жауапкершілік жүктейді. БАҚ (бұқаралық ақпарат құралдары) пен ББҚ (бұқаралық байланыс құралдары) студенттердің білім сапасын арттыру мен тәрбие міндетін шешуде білім беру саласының қызметкерлеріне тікелей көмек көрсетуге мүмкіндігі жоғары. Оның тікелей қатысуынсыз, теориялық және практикалық көмегінсіз әртүрлі білім ордаларында, сондай-ақ жоғары оқу орындарында оқу-тәрбие процесін жетілдіру, қайта құру, студенттердің өзін-өзі жетілдіруге деген қызығушылығын ояту, олардың шығармашылық іс-әрекеттерін ұйымдастыру, психологиясын жаңа бағытқа бұру оңай емес [1].

Жалпы, медиабілім адамдарды хабарламаларды жасауға, коммуникацияға мейлінше тиімді ақпарат құралын таңдауға оқытады. Медиабілім

беру міндеттері адамды медиамәтінді сауатты «оқи білуге», ақпаратты қабылдай білу дағдысын дамыту, шығармашылық іс-әрекеттің эстетикалық талғамы мен мүмкіндіктерін дарыту болып табылады. Медиабілім бойынша зерттеу жүргізген ғалымдардың тұжырымдарына сүйене отырып, медиабілімнің басты мақсаты – жаңа ұрпақты қазіргі ақпараттық заманның жағдайында өмір сүруге, әртүрлі ақпараттарды қабылдай білуге, оларды түсінуге және оның психикаға әртүрлі әсері бар екендігін сезіне білуге дайындау деп топшылауға болады. Демек, медиабілім бұл болашақ мамандарға бұқаралық ақпарат құралдарының мүмкіндіктерін дұрыс пайдалануды үйретуді мақсат ететін педагогиканың ерекше бағыты болып табылады.

Медиабілім түсінігі *«медиасауаттылық», «медиамәдениет», «сыни ойлау» және «медиақұзіреттілік»* ұғымдарымен тікелей сабақтасады.

«Медиасауаттылық» (media literacy) студенттерге медиамен сыни көзқарас тұрғысынан қарым-қатынас жасауға, медианың адам өміріндегі маңызын ұғынуына көмектеседі. Медиасауатты студент медиамәтінді сыни және саналы бағалауға қабілетті болуы шарт. Медиасауаттылық – медиамәтіндерді меңгеру, қорыту, талдау және құру қабілеті. Медиасауаттылыққа оқыту болашақ маманға келесі мүмкіндіктерді береді:

- медиамәтіндерді талдауға қажетті білім мен іскерлік қабілетін дамыту;
- әлеуметтік, мәдени, саяси және экономикалық білімдерді алу және құндылықтарды меңгеру;
- медиамәтінді бағалау мен эстетикалық қабылдау деңгейін дамыту;
- медиамәтіндегі мәдени құндылықтарды, практикалық мәнділігін, идеяларды тану және бағалау үшін оны кодсыздандыру;
- медиамәтінді құруды және әртүрлі техникалық тәсілдерді қолдануды анықтау және талдау;
- медиамәтінді құрастырушылардың мотивін, ұстанған бағытын ұғыну.

Медиамәдениет – адамзат тарапынан мәдени-тарихи даму барысында қалыптасатын ақпараттық-коммуникативтік құралдардың, материалдық және интелектуалдық құндылықтардың жиынтығы. Ол медиамәтінді қабылдай білетін, талдай алатын, бағалайтын, медиамен мәдениет тұрғысынан қарым-қатынас жасайтын, медиа шығармашылықпен айналысатын, медиа саласы бойынша білімін жаңа ақпараттармен үнемі толықтырып отыратын тұлға дамуының көрсеткіші болып табылады.

Сыни ойлау тұлғаның медиақұзіреттілігінің негізгі бөлігіне кіреді. Сыни ойлау – бағалаушылық, рефлексивті ойлау, жаңа, толық мәндегі деректерді ұсыну және тәуелсіз түрде шешім қабылдау. Болашақ маманға медиабілім беру барысында, алдымен оның медиамәтінге деген сыни

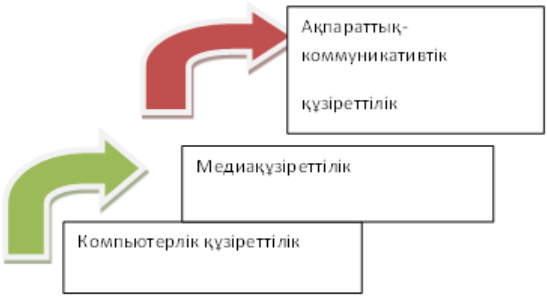
көзқарасын, сыни пікірлей алу қабілетін қалыптастыру қажет. Сыни ойлау ақпаратпен дұрыс жұмыс істей білудің және бұқаралық ақпарат құралдарын оқу-тәрбие үдерісінде тиімді қолдана білудің негізгі тетігі [2].

Соңғы онжылдықта әлемдік медиабілім беру тәжірибесінде бірнеше маңызды ұғымдар қалыптасқан. Ресей медиабілімінде басты назар *медиақұзіреттілік* мәселесіне аударылады. Медиақұзіреттілік «медиа» және «құзіреттілік» атты педагогиканың басты ұғымдарынан құралған.

«Құзіреттілік» ұғымы латын тілінен аударғанда «жасай алу» деген мағына білдіреді. Тұлғаның құзіреттілігі – бұл күнделікті өмірдің нақты жағдайларында пайда болатын проблемалар мен міндеттерді тиімді түрде шешуге мүмкіндік беретін қабілеттілік.

Ғалымдардың зерттеулеріне қарағанда кәсіби шеберліктің қалыптасуы мен даму үдерісінде екі ұғым: құзыреттілік және құзырет ұғымдары пайдаланылып келеді. Біріншісі, С.Ожегов сөздігі бойынша, белгілі бір кәсіби қызметке байланысты, «қандай да болсын мәселеден хабардарлық, беделділік», ал екіншісі, «қандай да бір істі жүргізетін жеке адамның, мекеменің мәселелерді шешуге, іс-әрекет етуге, бір нәрсені істеуге құқықтылық шеңбері». Т.В. Новикова, Н.Ф. Талызина – мұғалімнің кәсіби құзыреттілігін кәсібиліктің бір баспалдағы, А.А. Вербицкий, А.К. Маркова – мұғалімнің педагогикалық қызметін жүзеге асыру үшін қажетті білім, білік, дағды және қабілеттіліктің, психологиялық сапалардың жүйесі, Е.М. Павлютенков – білім және мұғалімнің тұлғалық қасиеттерінің негізінде педагогикалық қызметті орындау формасы ретінде қарастырған [3]. Белгілі ғалым М.А. Чошановтың пікірінше, «құзіреттілік» түсінігі білім, іскерлік, дағдыны білдіреді. Ғалымның пікірінше, тұлғаның құзіреттілік деңгейі мобильділік, сыни ойлау және әдістің иілгіштігімен өлшенеді. Құзіреттілік деңгейінің өзін минимальды, медиальды және толық құзіреттілік деңгейлеріне ажырату қажет. Ол құзіреттілік түсінігін тұлғаның әлеуметтенуі мен қоғамдық сананың қалыптасуына септігін тигізетін, мәдени-тарихы даму үрдісіндегі адамзатпен жинақталған, материалдық және интеллектуалдық құндылықтардың ақпараттық-коммуникативті құралдардың жиынтығы ретінде қарастырады.

Медиапедагог, кітапхана мамандарының медиақұзіреттілігін қалыптастыру мәселесімен айналысқан О.П. Кутькина өз еңбектерінде компьютерлік құзіреттілік пен ақпараттық-коммуникативтік құзіреттіліктің арасында медиақұзіреттілік сатысының дамитындығын көрсеткен болатын (сурет 1).



Сурет 1 – О.П.Кутькина бойынша ақпараттық-коммуникативтік құзіреттіліктің даму кезеңдері

Демек, болашақ мамандардың ақпараттық құзіреттілігін қалыптастырудың негізгі міндеттеріне ақпараттық қоғамда жас ұрпақты өмірге дайындау, әртүрлі ақпаратты қабылдауға, оның зиянды әсерін түсіне білуге және техниканың көмегімен қарым-қатынас жасау қабілетін игеруге үйрету және т.б жатады. Ол студенттің ақпараттық іс-әрекетке деген қызығушылығынан, оның білім беру жүйесіндегі маңызды рөлін түсінуден, дәстүрлі, электронды, жүйелік және басқа да ақпараттық ресурстарды кешенді қолданудан, өзін ақпаратты жинақтаушы және таратушы екендігін түсінуден және белсенді ақпараттық мінез-құлқынан көрінеді.

Ғылыми еңбектерде «медиабілім» мен «медиақұзіреттілік» ұғымының мәні мен мазмұнын түсіндіруге бағытталған бірнеше анықтамалар бар:

- бұқаралық ақпарат құралдарының балалар мен жеткіншектерге әсерін қарастыратын, БАҚ-пен жұмыс істей білетін болашақ мамандарды дайындаудың теориясын жасайтын педагогикалық ғылым;
- бұқаралық ақпарат құралдарын қолдануға және әлемді қабылдау мен мәдениеттегі медианың рөлін түсінуге бағытталған оқытушы мен студенттің практикалық бірлескен іс-әрекеті;

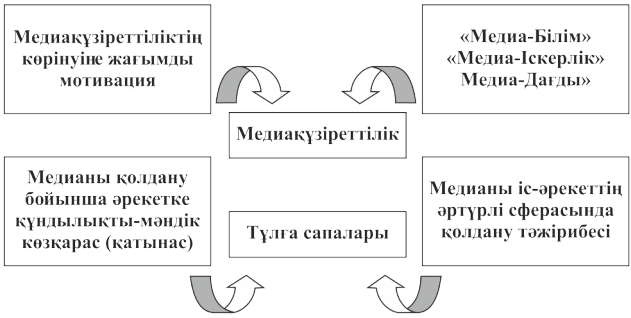
бұқаралық ақпарат құралдарының рөлі жайындағы білім мен медиалық ақпаратпен нәтижелі жұмыс істеу іскерлігін қалыптастыратын білім беру саласы болып табылады [4] .

Демек, болашақ маманның медиақұзіреттілігі күрделі құрылымнан тұрады.

Медиабілім арқылы студенттердің медиақұзіреттілігін қалыптастыру мақсатында бірқатар ғылыми зерттеу жұмыстарына талдау жасалды. Нәтижесінде, болашақ әлеуметтік педагогтардың медиақұзіреттілігін қалыптастыруға қажетті бірнеше құрылымдық элементтерді анықтадық. Олардың қатарына келесі маңызды сапаларды атап өтуге болады: медиақұзіреттілікті қалыптастыруға деген жағымды мотивация; медианы

қолдануға құндылықты-мәндік көзқарас (қатынас); медиа-білім; медиа-іскерлік; медиа-дағды; тұлға сапалары: танымдық белсенділік, сыни ойлау, шығармашылық ойлау, коммуникативтілік және рефлекция; медианы әртүрлі салада қолдану тәжірибесі.

Сурет 2 – Медиақұзіреттіліктің құрылымы



Болашақ мамандардың медиақұзіреттілігін қалыптастыруда студенттердің тұлғалық сапалары да маңызды мәнге ие болады. Медиақұзіреттілікті қалыптастыруға қажетті тұлғалық сапалар қатарына: танымдық белсенділікті, сыни ойлау, шығармашылық ойлау, коммуникативтік, рефлекция сияқты негізгі қасиеттерді жатқызамыз.

Жоғары оқу орны жағдайында болашақ маманның медиақұзіреттілігін қалыптастыру үшін оның ақпаратпен жұмыс істеу іскерлігін игеруге деген қызығушылығы мен мотивациясының болуы аса маңызды. Сонымен қатар, танымдық белсенділігі мен ақпаратты сыни тұрғыдан қабылдай білу қабілеті, ізденімпаздылық, шығармашылық әлеуеті, ақпаратпен мәдени тұрғыда қарым-қатынас жасау іскерлігі, өз мүмкіндіктерін бағамдай алу мүмкіндіктері де қажет болады.

Медиабілім берудің толық теориясы А.В. Федоровтың және оның ғылыми мектебінің өкілдерінің еңбектерінде ұсынылған. Ресейдің медиапедагогика саласы бойынша өзіндік ғылыми мектебі қалыптасқан ғалым А.В. Федоров студенттердің медиақұзіреттілігін қалыптастыруды тұлғаның медиа, шығармашылық, қарым-қатынас, толықтай қабылдау дағдыларын қалыптастыру, медиамәтіндерді сараптау және талдау мақсатында бұқаралық байланыс көмегі арқылы дамыту үдерісі деп түсіндіреді [5].

Сонымен, болашақ маманның медиақұзіреттілігі деп – медиаөнімді саналы қабылдауға, таңдауға, сыни жағынан талдауға, бағалауға, интерпретация жасауға, БАҚ мәтіндерін қолдануға мүмкіндік беретін білім, іскерлік, дағды және сапаның жиынтығы, сондай-ақ, медиаманипуляцияға

психологиялық тұрақтылықты қамтамасыз ететін медианы тұтыну мотивациясы және медиамәтіндерді қабылдаудағы эмоциональды тұрақтылықты қарастырамыз.

Олай болса, медиабілімнің нәтижесі аудиторияның медиақұзіреттілігі мен медиасауаттылығы деңгейінің артуынан көрінеді. Демек, тұлғаның медиақұзіреттілігін танымдық, эмоциональдық, эстетикалық және этикалық медиа ақпараттарды қабылдау, интерпретациялау, сараптау арқылы өмір бойы, үздіксіз арттыруға болады.

Әдебиеттер:

1. Сейітқазы П.Б. Болашақ мұғалімдерді БАҚ арқылы тәрбие үрдісіне дайындау. Монография, Астана, 2009 ж. Б. 37.

2. Федоров А.В. Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Изд-во МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2007. 616 с.

3. Кутькина О.П. Медиаобразование в системе образования / Педагогический университетский вестник Алтая. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004. – №1(2). – С. 51-52.

4. Кутькина О.П. Педагогические условия формирования медиакомпетентности студентов библиотечно-информационной специальности – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2006. – Ч. 2. – С. 278-281.

5. Федоров А.В. Медиаобразование и медиаграмотность: учеб. пособие для вузов. Таганрог, 2004. 340 с.

Taszhurekova Zh.T.,
Kurumbaeva Zh.M.

CULTURAL HERITAGE OF KAZAKH FOLK DANCE AND IT'S ROLE IN EDUCATION

Тасжурекова Ж.Т.,
к.п.н, доцент,
Таразский государственный педагогический институт,
Курумбаева Ж.М.
доцент Таразского государственного педагогического института

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО РОЛЬ В ОБРАЗОВАНИИ

Важнейшей проблемой плюралистической постсовременной культуры является поиск согласия, когда от «привития» определенных принципов следует перейти к воспитанию у человека способности

самому формировать свое мировоззрение. А для этого необходимо освоение культурного наследия, которое должно быть направлено на понимание, формирование чувства причастности к опыту иных исторических эпох, иных культур. Перед человеком должно раскрыться всё многообразие человеческого культурного наследия, что само по себе имеет огромное воспитательное значение, способствует формированию уважения к творческому гению человека. Особого внимания заслуживают вопросы, касающиеся возрождения интереса к народным танцам, как художественной энциклопедии социальной жизни этноса. На хореографическое образование должна быть возложена задача «собирания» культурной целостности, формирования целостной личности, обладающей собственным мировоззрением.

Нынешнее состояние культуры может быть понята как почва для формирования нового представления о человеке. И задачи образования, на наш взгляд, невозможно переоценить: это, фактически, единственный институт современного общества, по самой своей сути призванный сформировать человека, способного решить поставленные задачи.

Казахский народно-сценический танец, являясь одной из граней культурного наследия, занимает особое место в культурной деятельности нашей страны и является неотъемлемой частью хореографического искусства.

Основоположник казахского народного сценического танца Д.Абиров утверждал, что у казахов есть прекрасные народные танцы, «… казахская народная хореография известна с давних времен вопреки иным утверждениям. Вспомним изображение танцевальных сцен в наскальных рисунках, в описаниях русских путешественников, напоминает о них и казахский эпос». Часто он ездил по деревням и аулам, где по крупицам собирал элементы казахской народной хореографии.

Им собраны материалы по народной хореографии со стилизацией с профессиональным искусством танца. Они применялись в постановке танцевальных сцен, в частности, в опере «Биржан и Сара», других работах. Они описаны в книге «Казахские народные танцы». В своих трудах Д.Абиров разводит понятия «казахский народный танец» и «казахский народно-сценический танец». Он утверждает, что «…современные казахские танцы, которые мы видим со сцены в исполнении самодеятельных и профессиональных коллективов, являются сочиненными и поставленными профессиональными балетмейстерами, поэтому они называются народно-сценическими танцами, то есть на основе народных. Как быть, если танец вошел в быт как неотъемлемый язык народа? Если его не возрождать целенаправленно, то он, безусловно, как вид искусства и как форма выражения души, обречен на забвение. Допустить это преступно».

Д.Абиров систематизировал разрозненные сведения о казахском народном и сценическом танце и пришел к выводу, что танцевальный фольклор казахского народа имеет древние корни, что у казахов были массовые, хороводные, сольные танцы. До нас дошли в основном танцы для исполнения отдельными танцорами. Из-за маленького помещения юрты, танцы отличались неразвитостью пространственного рисунка. Содержание танца исполнители передавали посредством ритмизированных движений рук, плеч, корпуса и ног с помощью которых они изображали повадки животных, птиц, характеры людей. Все это составляло сложную гамму самобытного танцевально-пластического языка казахского народа. Но народные танцы никем не изучались. И только в 40-ые годы прошлого столетия, появляются описания казахских танцев, созданных в театре казахскими режиссерами. После чего начинается период изучения казахского танцевального фольклора, который становится основой казахского народно-сценического танца.

Впервые в нашей стране созданы и обнародованы два документа: «Концепция социально-культурного развития» и «Концепция этнокультурного развития». В этих документах рассматривались проблемы наиболее перспективных путей преобразования системы развития национального творчества. На первый план в этих концепциях выводится проблема формирования этнокультурного образования, рассматриваются вопросы формирования этнокультурных знаний у будущих специалистов. Основные методологические положения, указанные концепцией в полной мере применимы и к хореографии, особенно к активизации познавательной деятельности при обучении казахскому народно-сценическому танцу.

Почти все учебники по теории и истории хореографического искусства в своё время создавались на основе Европейской хореографии. В настоящее время нельзя ограничиваться лишь историей западноевропейского танцевального искусства. Настало время обратить внимание на национальные особенности казахского народно-сценического танца.

Во многих казахских танцах можно найти признаки древних народных обычаев и обрядов (беташар, бәдік, жар-жар, жоқтау, қоштасу, қыз кәде, шілдехана), игры (алтыбақан, қыз ойнақ, қынаменде, ортеке, судырсудыр), айтысы акынов и ораторское мастерство.

От движений, запечатленных в наскальных рисунках до современных модифицированных виртуозных танцев, казахский народный танец претерпел многовековую историю, об истоках которой свидетельствуют петроглифы о танце.

Дальнейшее развитие казахского танца связано с именем Шары Жиенкуловой – первой профессиональной танцовщицы. Ею создано более 40 танцев, некоторые из которых и по сей день являются своеобразными

образцами национальной хореографии. Она богатила казахский танец новыми движениями и танцевальной пластикой.

Как уже было отмечено выше, особую роль в развитии казахского народно-сценического танца сыграла балетмейстерская и педагогическая деятельность народного артиста, профессора Д.Абирова. Своеобразными композициями, раскрывающими богатство казахской национальной пластики, являются танцы «Алтынай» Е.Брусиловского, «Бес кыз» (пять девушек), «Балбраун» Курмангазы, «Утыс би» (танец-состязание) М.Тулебаева, «Кара жорга» (черный иноходец) и другие, вошедшие в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов республики.

Выдающийся балетмейстер З.Райбаев передал в казахских танцах особую тонкость движений рук, темперамент движений, богатство танцевальной пластики: «Праздничная сюита» (из оперы М.Тулебаева «Биржан и Сара»), «Девичий лирический танец» Н.Тлендиева, «Шолпы» (Еркембекова), «Салтанат би» и мн. др.

Неповторимый колорит танцевальной пластики несут в себе казахские сценические танцы «Акку», «Ынгайток», «Шернияз» в постановках балетмейстеров Б.Аюханова, М.Тлеубаева, Ж.Байдаралина.

Первое место в возрождении древних традиций танцевальной пластики в 80-е годы XX столетия принадлежит балетмейстеру О.Всеволодской-Голушкевич, которая создала более двадцати танцевальных композиций. В ее постановочных работах отмечается глубина образов, идейное содержание танцев. Она воссоздает картины древнего быта, придавая своим танцам особый национальный колорит, неповторимость танцевальной лексики, оригинальность хореографического решения и истинную народность. Очень интересны и разнообразны бытовые танцы («Кииз-басу» – процесс кошмоваляния, «Орнек би» – танец ткачихи, «Шалкыма» и др.

Формируясь, на протяжении долгого исторического времени, национальная хореография выявила целую плеяду выдающихся деятелей – хореографов, исполнителей, от самоучек-универсалов до профессионалов.

Кризис национального самосознания, утрата ценностных ориентиров у многих граждан Казахстана, характерных для эпохи глобализации, породили важнейшую задачу сегодняшнего дня - воспитание национального самосознания. Уникальным и органичным ресурсом в решении задачи воспитания национального самосознания является народная традиционная культура, выполняющая функции социальной ориентации, обеспечивающие консолидацию общества и помогающие восстановлению культурной преемственности и этнической идентичности. Начавшееся в регионах возрождение традиционной народной художественной культуры, способствующее воспитанию национального самосознания, рассматривается сегодня как государственная политика.

Задачи и критерии подготовки профессиональных танцовщиков, формирование у них профессионально значимых качеств в специализированном вузе должны быть скорректированы с учетом современных условий развития танцевального искусства. Тогда можно надеяться, что хореографическая подготовка избавится от проблемы формализации обучения. С этой целью, как считают многие педагоги-хореографы, необходимо пересмотреть отдельные аспекты преподавания танцевальных дисциплин, чтобы при обучении создать необходимые условия для развития творческой личности.

В отличие от творчества, нацеленного на создание нового в музыкальном искусстве, в процессе хореографического образования ставится задача пробудить творческое начало в обучаемом, возбудить у него интерес не только к результату, но и к процессу самой деятельности в результате занятий хореографией, открывающей для него творческую природу танца, пути и способы его создания и исполнения.

Стремительное развитие народной хореографии выявило его высокое эстетическое значение, как для узкого круга специалистов, так и для массового зрителя. Эстетические закономерности стали играть весьма существенную роль в функционировании и развитии народно-сценического танца. Эстетическое значение действий, созидающих красоту в танце, в своей основе аналогично значению действий, которые порождают прекрасное в музыке или театре. Посредством самих движений, которые являются «культурными ценностями» они вызывают массу реакций, как у самих исполнителей, так и у зрителей.

Специфическим профессиональным качеством хореографа является также артистизм. Под артистизмом понимают способность особого, эмоционально-эстетического, душевного восприятия художественного произведения, его переживание, яркое, творческое по характеру его исполнение.

Основными методами, способствующие развитию артистизма, являются: изучение видеоматериалов, эмоционально-образный показ педагогом материала танца, моделирование определенных музыкально-хореографических ситуаций, предполагающих артистический отклик обучаемого.

К общекультурным свойствам специалистов творческих специальностей относят: духовность, интеллигентность, а также соответствующие физические данные и психологические характеристики. Огромное значение при обучении хореографии играет наличие у воспитанников музыкальных способностей и чувства ритма.

Таким образом, развитие интереса к культурному наследию этноса, к истории своего народа, к воспитанию национального самосознания,

пробуждение творческого начала у студентов, информирование профессионально значимых качеств танцовщика реализуются при обучении казахскому народно-сценическому танцу в активном познавательном процессе.

Литература:

1. Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы Ойыны. – Алматы, 1996, – С.19.

2. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. – Учебник, Астана. Елорда, 2001. – 144 с.

3. История казахского танца: Учебное пособие / Абиров Д.. – Алматы: Санат, 1997. – 160 с.

4. Кишкашбаев Т.А., Шанкибаева А.Б. История хореографии Казахстана. Уч.Алматы: Маркет, 2005. – 272 с.

5. Максимова А. Г. Наскальные изображения ущелья Тамгалы. Вестник АН КазССР, 1959, № 9, С. 109-110.

6. Мариковский П. И. О наскальных изображениях в горах Чулак. Вестник АН КазССР, 1956, № 6, с. 78-79.

Huan Ghanjie

MUSICAL STAGE PARTNERSHIP IN PREPARING OF MUSIC TEACHERS

Хуан Ханьцзе

аспирант Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова, факультет искусств, Украина, Киев

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ПАРТНЕРСТВО В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ

Современный мир с его глобализационными вызовами нуждается в профессионалах, способных творить культуру общества. Особенно явственно эта проблема обозначилась во всеобщей системе культурного разнообразия и в равной степени касается всех национальных культур и всех образовательных художественных сфер, о чем говорится в документах ЮНЕСКО (Всеобщая декларация ЮНЕСКО о культурном многообразии, 2002), некоторых законодательных актах, в том числе – Украины (Законы Украины «Об образовании», «О высшем образовании», «О культуре», Национальная стратегия развития образовании Украины на период до 2021 года, государственные стандарты школьного и высшего образования) и Китая (Закон КНР об образовании (1995), Государственная национальная

программа «Китай – XXI век»).

Художественное, в том числе, музыкальное, образование очень важны для подготовки специалистов в разных профессиональных сферах, поскольку содействует развитию в человеке всех его способностей, что находим как в научных исследованиях, так и в автобиографических свидетельствах-саморефлексиях выдающихся личностей (В.Вернадский, А.Ейнштейн и другие). Кроме этого, искусство отражает общественные, государственные процессы, глубинно влияя на них через воспитание человека как субъекта этих процессов, о чем писал еще Конфуций. Среди видов искусства музыка выделяется особым воздействием на эмоциональную сторону жизни личности, благодаря своей процессуально-интонационной природе и связанной с этой способностью моделировать эмоционально-чувственные процессы человека. Именно это обусловливает особое внимание к подготовке учителей музыкального искусства, готовых в своей профессиональной практике осмысленно влиять на становление подрастающей личности своего ученика, а значит, и культуры общества в целом.

Наряду с этим в современном противоречивом мире актуализируются проблемы толерантности, взаимопонимания и взаимоуважения в разных сферах жизни людей, наций, государств, что требует обостренного внимания ученых – педагогов и психологов к вопросам формирования партнерских отношений и нацеленности обучающихся на такое формирование. В таком контексте музыкальное творчество, в частности обозначенное в теме статьи музыкально-сценическое партнерство, оптимально воплощаемое в ансамблевом исполнительстве, – это публичное действие. Такое публичное действие, как многосложное и поэтапное ансамблевое взаимодействие, как раз и выдвигает на первый план достижение важного художественного результата, неотъемлемого от личностного становления исполнителей, – партнерское общение в интерпретации музыкальных образов и полноценное донесение их до слушателя-зрителя. То есть, в процессе и содержании профессиональной подготовки музыканта, в том числе и как будущего преподавателя музыки, акцентируется его готовность к партнерству в ансамблевом музицировании и прежде всего – в вокальных ансамблях.

Понятие партнерства все активнее привлекает внимание ученых в сфере философии и педагогики (Е.Афонина, С.Кравченко, В.Кузнецов, М.Лукашевич, С.Оруджева, А.Солодкой, В.Цвих). Содержание готовности к разным видам педагогической деятельности освещено в исследова-ниях Б.Гершунского, С.Гончаренко, Е.Отич, Г.Пустовита. Наряду с этим, вопросы профессиональной подготовки музыканта как учителя музыки детально освещаются в исследованиях ученых Украины

(Т.Бодрова, Т.Завадская, А.Козырь, Г.Падалка, О.Реброва, Г.Хусаинова, О.Щолокова и др.) и Китая (Вей Чунг, У Ифан, Чжан Яньфен и др.). В этой связи исследователей неслучайно все больше привлекает именно вокальная подготовка студентов-музыкантов как будущих учителей (В.Антонюк, Л.Василенко, Н.Гребенюк, А.Менабени, О.Прядко, Цзинь Нань и др.). Рассматривается непосредственно и вокальное ансамблевое исполнительство как художественно-педагогический феномен (Т.Ланина, С.Черникова, Н.Фоломеева и др.).

Но все же, понятие партнерства в контексте художественного (в широком смысле) образования рассматривается более детально относительно театрального искусства, нежели музыкального, и исследуется как составляющая мастерства актера драматического театра. В этом же ракурсе педагогов интересует и вокальная подготовка драматических актеров (Г.Бень, Л.Гринь, О.Ерошенко, Г.Давыдова, В.Дорошенко, М.Кветков, Г.Михайлова, С.Сбигнєва и др.). Именно в практике театрального творчества, например, на многочисленних театральных конкурсах и фестивалях введена номинация «за сценическое партнерство».

В отношении подготовки музыканта-вокалиста дефиниция партнерство применяется скорее как метафора; например, когда речь идет о развитии чувства партнера в интонировании вокального текста, о воссоздании стилевых особенностей исполняемого произведения, соответствии агогики, фразировки, динамики, тембра, наконец, об адекватности авторского замысла исполнительской интерпретации музыкального образа.

Более детально изучаются вопросы актерского мастерства певца (исследования Е.Ерошенко, С.Гмыриной, Н.Гребенюк О.Оганезовой-Григоренко и др.), а также понятия коммуникативной культуры, коммуникативной компетентности, которые соприкасаются по смыслу со сценическим партнерством (К.Абульханова-Славская, Б.Ананьєв, А.Бодальов, И.Зязюн, М.Каган, В.Кан-Калик, А.Леонтьев, А.Моль и др.). Но эти понятия не являются тождественными. Дефиниция партнерства концентрирует внимание на совместной деятельности, способности сотворить в команде, что особенно актуально в современных реалиях.

Таким образом, общекультурные интеграционные процессы и потребность социума в креативных личностях с высоким уровнем готовности к партнерскому взаимодействию, проецируемая на музыкальное творчество, обнажает противоречия между потенциалом музыкального образования и недооценкой средств его реализации в процессе вокально-ансамблевого музицирования.

Определение действенных способов устранения такого противоречия, по мнению автора статьи, должно исходить из следующего предположе-

ния: сценическое партнерство в сфере музыкального искусства – это синтез музыкальной коммуникации и исполнительства, который охватывает восприятие музыкальных образов и их анализ-интерпретацию с последующей сценической презентацией; кроме того, готовность будущего учителя музыки к сценическому партнерству непременно вбирает и готовность к педагогическому взаимодействию на субъект-субъектной основе.

Как видим, понятие сценического партнерства в музыкальной педагогике, в частности, в контексте вокально-ансамблевого исполнительства, является комплексным, охватывая, во-первых, партнерство как социальный феномен, свойственный любой профессиональной деятельности и жизнедеятельности человека вообще, что основывается на идее диалога как сущности бытия и идее «диалога культур» (М.Бахтин, В.Библер); во-вторых, партнерство непосредственно в художественном творчестве, прежде всего, в видах искусства, связанных со сценическим исполнительством, один из которых – исполнительство музыкальное, что рельефно проявляется в вокально-ансамблевом музицировании. То есть, выявить «зерно» музыкально-сценического партнерства с учетом всей глубины заложенного в нем потенциала возможно, если опираться в поисках на философские и психолого-педагогические концепции художественно-эстетического развития личности (Д.Леонтьев, Л.Левчук, О.Рудницкая, Г.Шевченко), идеи гуманизации музыкального образования (С.Горбенко); личностно-ориентированный (И.Бех), деятельностный (Л.Виготский, С.Рубинштейн, Г.Костюк), субъектный (А.Брушлинский), культурологический (И.Зязюн, М.Каган) подходы к обучению и развитию личности; искусствоведческие и психологические исследования природы, закономерностей музыкального искусства и творческого процесса музыканта-исполнителя, художественной одаренности (Б.Асафьев, Л.Бочкарев, О.Комаровская, В.Медушевский, Б.Теплов, Л.Шаповалова), педагогические исследования актерской сценической интерпретации (Л.Лимаренко, Г.Локарева).

Таким образом, явственно проступают исходные позиции изучения проблемы:

1.Смысл партнерства в профессиональной подготовке будущего учителя музыки заложен уже в содержании партнерства как социального явления. Словарное понимание понятия содержится в определении партнера как компаньона, контрагента [4, с. 347]. Принципиальным для возникновения партнерства является наличие у каждого из участников совместного действа четких целей наряду с соответствием их целям других субъектов, а также осмысление нацеленности каждого на сотрудничество с другими, что и создает контекст и среду партнерских взаимоотношений

[5]. В разных странах и профессиональных сферах партнерство как социокультурный феномен формировался по-разному; но значимость его возрастает и превращается в системную необходимость, новый тип мышления, в центре которого – человек и общечеловеческие ценности [6, с. 124].

2.В музыкальном образовании объектом целостного освоения человеком предстает мир в разнообразных художественных практиках – исполнительской, педагогической, исследовательской и т.д. Овладение этими практиками основано на том, что познание музыкального искусства охватывает все сферы жизни человека без ограничений тем, сюжетов, событий, а собственно освоение опирается на все психические процессы (воображение, память, внимание, переживание, мышление и т.д.) (Ю.Борев, Г.Локарева, А.Сохор и др.). При этом каждая составляющая профессиональной подготовки музыканта, в том числе и будущего учителя музыки, имеет свои цели и задачи, но так или иначе, неотъемлема от исполнительства: только через исполнительство как процесс и исполнительскую интерпретацию музыка как искусство выявляет свою художественно-образную и социальную сущность (В.Москаленко, Е.Назайкинский и др.).

3.Вокальное исполнительство как разновидность музыкально-исполнительского творчества студента-музыканта отличается от других (инструментального, дирижерского исполнительства) природой музицирования, а именно тем, что здесь «инструментом» предстает голос, который тесно связан с процессуальностью выражения чувств и потому мгновенно реагирует на самые тонкие изменения в эмоциональном состоянии человека, воплощает музыкальные образы непосредственно, что и характеризует место вокального творчества в системе образования будущего учителя музыки [2; 3].

4.Вокальное исполнительство как средство формирования готовности к сценическому партнерству имеет особое значение в системе подготовки музыканта как будущего педагога, поскольку для будущего учителя вопрос педагогического влияния на ученика как полноценного партнера в контексте субъект-субъектного взаимодействия (педагогики партнерства) является стержневым. Вне партнерства невозможно превратить учащегося как пассивного потребителя художественной информации в субъект творческого процесса и познания мира через музыку. В конечном счете, это и есть цель приобщения к музыкальному творчеству подрастающей личности.

5.Поскольку исполнительство в полной мере реализуется именно в сценической интерпретации интерпретированных музыкальных образов, постольку в достижении готовности к сценическому партнерству в

обучении студента-вокалиста важно учитывать, что важным этапом обучения является презентация вокального произведения в публичном выступлении, где и проверяется обозначенная готовность. В сценической презентации одновременно «вводятся в действие» певческие умения и навыки параллельно с навыками сценической презентации образа [1].

6.Объединение потенциала исполнительства с вокальным музицированием в формировании готовности к партнерству очевидно усилится, если для этого будут избраны формы, которые сами по себе предполагают партнерство, то есть ансамбль. Для формирования готовности к сценическому партнерству особенно действенно вокальное музицирование в небольших по составу ансамблях – дуетах, трио. Именно такой состав дает возможность полнее проявить индивидуальность на фоне воплощения общей концепции. Интерпретация небольшим составом ансамбля опирается на диалог участников – в отличие от преимущественной монолитности ансамблей с большим числом исполнителей или хорового коллектива. Наряду с возможностью проявить индивидуальность, участие в вокальных дуэтах и трио помогает исполнителям результативно преодолевать сценическое волнение, которое часто присутствует у сольных исполнителей, благодаря чувству партнера.

7.Критерии, показатели сформированности готовности к сценическому партнерству, а также диагностическая процедура, которые необходимо обосновать для успешного мониторинга и коррекции, обусловлены структурой анализируемого феномена. Такая структура охватывает:

- наличие психологической готовности к любому художественно-педагогическому действию;

- специфику сценического партнерства, свойственную всем сценическим специальностям в проекции на исполнение оперной, камерной, опереточной, эстрадной и любой другой музыки;

- способность и умение анализа-интерпретации музыки;

- навыки интерпретации музыкального образа на основе специфических вокальных знаний и умений;

- способность применять элементы сценического партнерства в педагогической практике, причем, как в общепедагогическом плане (организация межличностного партнерства в образовании), так и непосредственно в процессе обучения музыке.

8.Соответственно, методика формирования готовности к сценическому партнерству будущего учителя музыки и соответствующие педагогические условия для этого должны быть разработаны как нацеленные на усовершенствование каждого компонента готовности и на раскрытие педагогического потенциала средств вокально-ансамблевого исполнительства. То есть, предположительно, такая методика направлена

на:

- усовершенствование процесса художественного познания будущего учителя музыки (восприятия, навыков анализа произведений, интерпретационных навыков) в комплексе с развитием вокальных способностей, навыков и умений);

- тренинг навыков партнерства, необходимых как в сценическом творчестве, так в общечеловеческом плане, что предполагает работу над сценической пластикой, невербальным общением, партнерской эмпатией, речевым интонированием, ориентированностью в мизансценах, остротой и чуткостью реагирования на импровизацию партнера, развитием чувства гармонии в жестикуляции, мимике, сценическом движении, что придает целостность музыкальному образу);

- воспитание у будущего учителя музыки потребности в сценической презентации выученных вокально-ансамблевых произведений, навыков преодоления деструктивного сценического волнения на основе развития умений специфического общения с публикой;

- рефлексию значимости сценического партнерства для будущей педагогической деятельности учителя музыки (субъект-субъектного взаимодействия, межличностной эмпатии и т.д.).

На основании изложенного можем выделить и педагогические условия формирования готовности к сценическому партнерству в вокально-ансамблевом исполнительстве как составляющей профессионального образования:

- обеспечение общесценической подготовки, содержание которой реализует подготовку музыканта как сценического исполнителя, а также развитие личности будущего педагога как субъекта творческого процесса;

- целенаправленное насыщение репертуара произведениями, которые предполагают партнерство в разнообразных музыкально-сценических жанрах;

- обогащение опыта восприятия-интерпретации музыкальных произведений как синтетических художественно-сценических явлений;

- введение в практику внеаудиторной деятельности студента-вокалиста как будущего учителя музыки обязательного исполнения камерных вокальных, вокально-инструментальных форм с оцениванием в их исполнении компонента сценического партнерства.

Литература:

1. Гмиріна С.В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема / С.В. Гмиріна // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія №14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 14 (19) Частина 1, 1. С. 46-50.

2. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: [монографія] / Н.Є. Гребенюк. – К.: НМАУ ім.П.І. Чайковського, 1999. – 269 с.

3. Комаровская О.А. Художественная одаренность личности как целостный объект научного исследования / О. А. Комаровская // Педагогика и современность. – 2013. – № 6. – С. 41-46.

4. Кравченко С.А. Социологический энциклопедический англо-русский словарь. – М.: АСТ; Астрель; Транзиткнига, 2004. – 512 с.

5. Кузнєцов В.М. Культура партнерства как культура жизни / В.М.Кузнецов // Безопасность Евразии. – 2010. - № 2. – С.7 – 52.

6. Оруджева С.Е. Сутність і особливості феномена соціального партнерства в юридично-правовій сфері: педагогічний аспект / С.Е. Оруджева // Вісник національної академії Державної прикордонної служби України. – 2009. – № 2. с. 124-130.

Khussainova G.A.,
Zhanseitova A.

PARTICULAR QUALITIES OF NEW ELEMENTS IN TEACHING SCHOOL SUBJECT "MUSIC" IN KAZAKHSTAN

Хусаинова Г.А.,
к.п.н., PhD, профессор
Жансеитова А.

ОСОБЕННОСТИ НОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ШКОЛЬНОГО ПРЕДМЕТА «МУЗЫКА» В КАЗАХСТАНЕ

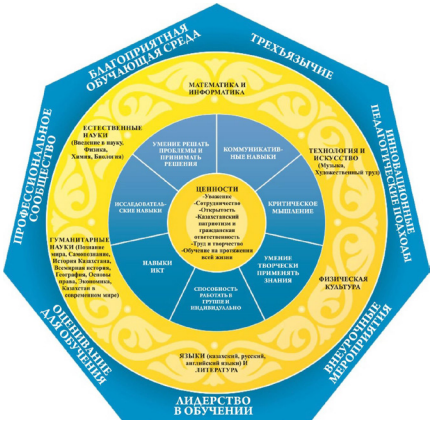
Современное социальное, геополитическое и экономическое состояние общества, его интеграция в мировое образовательное пространство обусловило процесс модернизации системы среднего образования Республики Казахстан [1]. Данный процесс был детерминирован такими негативные факторами как – устаревшая система оценки учебных достижений учащихся, не способная стимулировать должным образом, низкий уровень осознаниясобственных интересов и перспектив, недостаточное развитие гражданских, нравственных и личностных качеств подрастающего поколения.

Рисунок 1.

Новые элементы в школьных предметах на основе казахстанской Концепции о среднем двенадцатилетнем образовании.

На сегодняшний день в общеобразовательной системе Казахстана произошли кардинальные изменения.

В настоящий период сфор-мировался казахстанский стан-дарт



общего среднего образования, внедрена Концепция о среднем дв енадцатилетнем образовании, соответствующая международным требованиям, новые элементы которой внедряются во все школьные предметы (рисунок 1).

Согласно данной концепции двенадцатилетняя система обучения даст возможность каждому обучающемуся более полно учесть собственные потребности, возможности и интересы в образовательном процессе на осно-ве рационального перераспределения учебного материала по ступе-ням обучения [1].

Соответственно, все вышеназванные процессы коснулись школьного предмета «Музыка», входящего в общее направление Концепции «Технология и искусство». В связи с чем, в современной общеобразовательной практике появилась соответствующая программа с качественными учебно-методическими комплексами, позволяющими не только воспитать интерес к учебной деятельности, к познанию себя и музыкального мира, но и раскрыть содержание, суть предмета «Музыка», прошедшие процедуру апробации в условиях автономной организации образования «Назарбаев Интеллектуальная школа». Данная школа является общей казахстанской экспериментальной площадкой, на которой осуществляется разработка, мониторинг, исследование, анализ, апробация, внедрение и реализация современных моделей образовательных программ по уровням: начальная школа (в том числе дошкольное воспитание и обучение), основная школа и старшая школа по всем школьным предметам. Она имеет особый статус для реализации инновационных научных проектов и образовательных программ, позволяющий самостоятельно утверждать их, устанавливать требования к вступительным экзаменам, текущему контролю успеваемости, промежуточной и итоговой аттестации [3].

Цели и задачи апробированной программы «Музыка» соответствуют идейно-ценностной основе системы среднего образования. Основная национальная идея, которая имеет название «Мәңгілік ел», объединила в своём содержании казахстанский патриотизм и гражданскую ответственность; уважение; сотрудничество; труд и творчество; открытость; идею об обучении в течение всей жизни. В переводе на

русский язык «Мәңгілік Ел» – это идея общеказахстанского дома, мечта наших предков, которая была представлена в Послании Президента РК Н.А. Назарбаева «Нұрлыжол – путь в будущее» от 17 января 2014 года[2].

Образование в Казахстане имеет в своей основе духовно-культурные ценности нации, включающие в себя менталитет, язык, национальные праздники, обычаи и традиции, в том числе, все виды искусства, музыкальное искусство в частности. Поэтому содержание образовательного процесса по предмету «Музыка» ориентировано не только на овладение учащимися базовыми знаниями, умениями, навыками в различных видах музыкальной деятельности, но и на формирование ценностного отношения к музыке, в том числе, развитие настойчивости в достижении успеха, мотивации к музыкальному развитию на протяжении всей жизни.

Отличительной особенностью экспериментальной программы «Музыка» является целенаправленность в музыкальном обучении и воспитании через развитие навыков широкого спектра: критического мышления, творческого и функционального применения знаний, проведения исследовательских и творческих работ, использования информационно-коммуникационных технологий, применения различных способов коммуникации, в том числе умения работать в группе и индивидуально (рисунок 1).

На современном этапе одним из основных требований в процессе музыкального обучения является организация условий для активной деятельности ученика по самостоятельному «добыванию» знаний, то есть приобретению творческих исследовательских навыков в приобщении к музыкальному искусству, что позволяет развивать активность ученика в художественно – познавательном плане путем организации учебной музыкально-проектной деятельности, которая имеет воспитательный характер и может быть организована в партнерстве с родителями.

Важное значение в вышеназванной казахстанской Концепции приобретает внедрение политики трехъязычия через обучение казахскому, русскому и английскому языкам с 1 класса для формирования у школьников коммуникативных навыков. В апробированной программе «Музыка» предусмотрена реализация данной политики, предполагающая обучение и организацию классной и внеурочной деятельности учащихся на трех языках (казахском, русском и английском). Активная музыкально-познавательная деятельность ученика осуществляется в рамках благоприятной обучающей среды, реализующейся в условиях поддержки и сотворчества учителя музыки как консультанта, партнера.

Как указано на рисунке 1, одним из новых элементов Концепции о двенадцатилетнем образовании в Казахстане является лидерство в обучении, которое рассматривается как управленческий комплекс,

способствующий развитию и стимулированию лидерских качеств в учащихся. Реализуется на уроках музыки посредством уважения мнения каждого учащегося и понимания важности использования уже имеющихся знаний и навыков для дальнейшего развития. Мотивирование и развитие обучения каждого школьника с помощью тщательно подобранных заданий и видов деятельности. Моделирование стратегий решения проблем на примерах, понятных учащимся.

По экспериментальной программе «Музыка» оценивание результатов изучения предмета «Музыка» осуществляется с применением системы критериального оценивания, который является процессом, основанным на сравнении соответствия учебных достижений учащихся с четко определенными заранее известными всем участникам учебного процесса критериями оценивания. Система критериального оценивания в школе включает формативное и суммативное оценивания. Формативное оценивание на уроках музыки определяет уровень освоения знаний о музыке. О степени сформированности. Суммативное оценивание определяет уровень освоения знаний о музыке и сформированности навыков учащихся по завершении изучения разделов учебной программы «Музыка» за четверть, по завершении уровня образования[3].

Экспериментальная программа «Музыка» ставит перед учителями музыки такие новые задачи, как:

- формировать у школьников навыки творческого, критического мышления, творческие и исследовательские навыки в процессе музыкальной деятельности;

- формировать музыкально-когнитивную и эмоциональную сферу деятельности, нравственно-эстетические чувства, ассоциативное и образное мышление на основе музыкального опыта учащихся, потребность выражать свое отношение к окружающему миру в музыкальной деятельности.

Для определения содержания предмета «Музыка» выстроена система целей обучения музыке, которая состоит из трех разделов и шести подразделов. Например, содержательная линия музыкального образования в 1-4 классах подчинена трем разделам системы целей обучения, которые направлены на формирование у учащихся основ музыкальной грамоты, музыкально-исполнительской и творческой деятельности. Логика построения разделов и подразделов учебной программы основана на восприятии информации как основы осмысления и понимания сути музыкального произведения (слушание и восприятие музыки, анализ и реагирование на прослушанную музыку). Охарактеризуем их отдельно:

Раздел 1. «Слушание, анализ и исполнение музыки» состоит из трех подразделов: «Слушание и анализ музыки», «Музыкально-исполнительская

деятельность», «Музыкальная грамота». Цели обучения по предмету «Музыка» включают: основы музыкальной грамоты, навыки слушания и анализа музыки, первоначальные вокально-хоровые, ритмические навыки и навыки игры на детских музыкальных инструментах.

Раздел 2. «Создание музыкально-творческих работ» включает два подраздела, предполагающие обсуждение и развитие идей и сбор материалов для сочинения и импровизации, которые направлены на формирование критического мышления и развитие творческих способностей. В данном разделе предусматриваются цели обучения, связанные с формированием первоначальных навыков информационно-компьютерных технологий в музыке.

Раздел 3. «Презентация и оценивание» предполагает демонстрацию и оценивание музыкально-творческой работы, которая направлена на формирование коммуникативных и речевых навыков учащихся через содержание музыки.

Среди активно используемых в обучении предмету «Музыка» необходимо назвать следующие музыкально-педагогическими подходы:

- использование проблемных ситуаций в процессе обучения, необходимых для развития критического мышления учащихся;
- формирование навыков исследовательской деятельности;
- использование новых идей;
- рассмотрение различных точек зрения;
- моделирование различных ситуаций для раскрытия творческих способностей учащихся и способности принятия ими самостоятельных решений;
- межпредметная интеграция (с другими смежными видами искусства);
- презентация идей и работ учащихся для стимулирования дальнейшей музыкально-творческой деятельности[4].

В экспериментальной программе «Музыка» наблюдаются: ценностно-ориентированный, личностно-ориентированный, коммуникативный, деятельный, художественно-музыкальный педагогические принципы, реализация которых осуществляется через:

- поощрение творческой и исследовательской деятельности школьников на уроках музыки и активного обучения;
- развитие у обучающихся навыков критического и творческого мышления через их участие в различных видах музыкальной деятельности;
- формирование мотивации к самостоятельному поиску знаний о музыке;
- поддержка обучения учащихся посредством «оценивания для обучения»;
- дифференциация обучения в целях стимулирования и мотивации

школьников;

- межпредметная интеграция [5].

Программа «Музыка» имеет в наличии преимущественно новые элементы образования, такие как: трехъязычие, инновационные педагогические подходы, лидерство в обучении, профессиональное сообщество (рисунок 1).

Создание профессионального сообщества как важное направление реализации данной программы актуализирует профессиональные позиции преподающих учителей музыки, уделяет должное внимание повседневным задачам, стоящим перед современными музыкантами-педагогами, а также поднимает профессионально-квалификационные вопросы. На сегодня организуются семинары, заседания которых посвящаются создаваемым казахстанским сообществам учителей музыки. Важным фактором в функционировании профессиональных сообществ является их взаимодействие с другими школами, с вузами и колледжами, со средствами массовой информации, где происходит обмен опытом и согласование многих возникающих профессиональных музыкально-педагогических вопросов.

Новыми по своему содержанию являются навыки и умения, которые должны быть в учителях и учащихся в школах новой формации: коммуникативные и исследовательские навыки, критическое мышление, умение решать проблемы и принимать решения, умение творчески применять знания, быть коммуникабельным, уверенным в себе и своих убеждениях, быть лидером. Ведь лидерство, как и обучение, является основной человеческой способностью, побуждающей к постоянному развитию и совершенствованию в современном мире.

Литература:

1. Концепция двенадцатилетнего среднего образования Республики Казахстан. (Министерство образования и науки Республики Казахстан Национальная академия образования им. Ы.Алтынсарина).

2. Послание Президента РК Н.А. Назарбаева «Нұрлыжол – путь в будущее» от 17 января 2014 года//http://www.inform.kz/kz/poslanie-prezidenta-rk-n-nazarbaeva-narodu-kazahstana-nurly-zhol-put-v-buduschee_a2715565

3. http://nis.edu.kz/

4. Учебная программа «Музыка». Астана.: Центр образовательных программ, АОО «Назарбаев Интеллектуальные школы», 2015

5. Музыка. Хрестоматия. 1 класс. Учебное пособие. / сост.: А.Д. Оспанова. Астана.: Центр образовательных программ, АОО «Назарбаев Интеллектуальные школы», 2015, 66 с.

Chsherbotayeva Nargiza
PhD student of "Music Education Department"
Kazakh National University of Arts

DEVELOPING CRITICAL THINKING SKILLS IN STUDENTS IN HIGHER MUSIC EDUCATION

Щерботаева Наргиза

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Currently, in Kazakhstan the new education system is growing, that focused on entry into the world educational space. The whole educational process based on the principle of student-centered learning. In this connection, in modern education the goal of comprehensive and harmonious development of students as an essential component of all educational process becomes a personal interaction between the subjects of the educational process - teacher and student. In this connection, in modern education has been undertaken the goal of comprehensive and harmonious development of students. The most important component of the whole educational process becomes a personal interaction between the subjects of the educational process - the teacher and the student.

Where education solve issues of necessity of diversifying and timely development of creativity of students, formation of their self-education skills and self-identity, formation of motivation, active life and professional positions, learning the basic principles of building a professional career skills and behavior in the workplace, flexibility to adapt to changing situations, independently acquiring the necessary knowledge, able to think critically, see problems occurring in the real life, to find ways to solve them, using modern technology.

In a 2006 report by Partnership for 21st Century Skills and Society for Human Resource Management, the following performance dimensions/skill areas were identified as needed for 21st Century Workplace Entrants:

- Written communications;
- Professionalism/Work Ethic;
- Critical Thinking/Problem Solving;
- Oral Communications;
- Ethics/Social Responsibility;
- Reading Comprehension;
- Teamwork/Collaboration;
- Diversity;
- Information Technology/Application;
- English Language.[1]

There are numerous definitions of Critical Thinking in current literature. Facione was among the first to establish a consensus definition of critical thinking within the field of philosophy. He utilized a Delphi technique to identify and describe the skills and dispositions that characterize critical thinking. Forty-six experts in this study went through a six-round process and achieved both a consensus definition of critical thinking and its core cognitive skills and affective dispositions. In addition, they developed descriptions of critical thinking, such as "habitually inquisitive, flexible, orderly in complex matters, and diligent in seeking relevant information. [2]

In addition, they developed descriptions of critical thinking, such as "habitually inquisitive, flexible, orderly in complex matters, and diligent in seeking relevant information." identified interpretation, analysis, evaluation, inference, explanation and self-regulation as the cognitive skills at the core of critical thinking. In addition, others have expanded the definition of critical thinking to include several other factors. First, they include the individual's disposition toward critical thinking; and, secondly, they differentiate between their cognitive skills and their approach to life in general [3].

Also the term "critical thinking" is known from the works of such renowned psychologists like Piaget, J. Bruner,L Vygotsky. Dewey described the critical thinking as "a complex associated with the actions of man, based on the content of network activities involving the whole person"

According to Encarta, critical thinking is regarded as a type of critical analysis has been described as "disciplined intellectual criticism that combines research, knowledge of historical context and balanced judgment:. It is the ability to think logically and analytically. In other words, critical thinking is the purposeful and reflective judgment about what to believe or what to do in response to observation, experience, verbal or written expressions or arguments. Thus, critical thinking involves determining the meaning and significance of what is observed or expressed, or concerning a given inference or argument, determining whether there is adequate justification to accept the conclusion as true. This definition agrees with the one given by Fisher and Scriven (1997) as: "skilled and active interpretation and evaluation of observations, communications, information and argumentation". Critical thinking therefore gives due consideration to the evidence, the context of judgment, the relevant criteria for making the judgment well, the applicable methods or techniques for forming the judgment and the applicable theoretical construct for understanding the problem and the question at hand. Critical thinking employs not only logic but broad intellectual criteria such as clarity, credibility, accuracy, precision, relevance, depth, breath, fairness and significance. In contemporary usage, the word "critical" may connote expressing disapproval, which is not always true of critical thinking. A critical evaluation of an argument, for instance, might

conclude that it is valid.[4]

Similarly, foundation for critical thinking (2009) has defined it as: "the intellectually disciplined process of actively and skillfully conceptualizing, applying, analyzing, synthesizing, and/or evaluating information gathered from, or generated by observation, experience, reflection, reasoning, or communication, as a guide to belief and action. In its exemplary form, the foundation claimed that it is based on universal intellectual values of clarity, accuracy, precision, consistency, relevance, sound evidence, good reasons, depth, breadth and fairness. [5]

In its simplest form, critical thinking may be conceived of as that mode of thinking about any subject, content or problem, in which the thinker improves the quality of his thinking by skillfully taking charge of the structures inherent in thinking, and imposing intellectual standards upon them.

It may be observed from the above that critical thinking entails those structures or elements of thought implicit in all reasoning such as purpose, problem or question – at - issue, assumptions, concepts, empirical grounding, reasoning leading to conclusions, implications and consequences, objections from alternative viewpoints and frame of reference. Critical thinking, being responsive to various subject matters, issues and purposes, is incorporated in a family of interwoven modes of thinking which include: scientific thinking, mathematical thinking, historical thinking, anthropological thinking, economic thinking, moral thinking and philosophical thinking.[4]

Ferrett suggests that the attributes of a critical thinker include the following:

- Asks questions that are pertinent and germane to the topic at hand;
- Evaluates statements and arguments made by self and others;
- Admits a lack of understanding or information when applicable;
- Is curious about the world and the material/problem;
- Has interest in finding new solutions;
- Can clearly define appropriate set of criteria for analyzing ideas;
- Is willing to examine opinions, assumptions and beliefs and evaluate them against facts;
- Listens carefully and actively to others and is able to provide feedback;
- Sees critical thinking as a lifelong process in which one continues to self-assess;
- Suspends judgment until all relevant facts and information have been gathered and considered;
- Seeks evidence to support assumption and beliefs;
- Is able to update or modify opinions when new facts are found;
- Looks for evidence or proof to substantiate thinking;
- Examines problems closely;
- Is able to reject incorrect or irrelevant information.[6]

Critical thinking may be seen as having two components:

- the skills to generate and process information and beliefs;
- the habit of using those skills to guide behavior, based on intellectual commitment.

These components should be contrasted with:

- the mere acquisition and retention of information alone, this is because it involves a particular way in which information is sought and treated;
-. the mere possession of a set of skills, because it involves the continual use of them.[7]

One pertinent question that comes to mind at this juncture is: "how to develop critical thinking skills in students". It is interesting to note that critical thinking ability can be inculcated in the learner at any point of the educational hierarchy (from primary school to tertiary institutions). What varies is the level of engagement at each level. Thus, while it is important to start developing critical thinking in the learner right from the primary school, it is better effected in students at the tertiary level. This is because students at this level are more mentally matured to cope with the rigours involved.

However, the question on how to develop the ability in students still remains. This is a methodological issue. What method do we adopt in order to effectively develop critical thinking in the students? As may be observed, critical thinking is about being both willing and able to evaluate one's thinking, and could be effected through the teaching and learning of any subject on the school curriculum.

Developing critical thinking skills in students, involves learning the art of suspending judgment (for example, when reading a text, watching a movie, engaging in dialogical/dialectical reasoning). To do this successfully, one should adopt a perspective rather than judgmental orientation; that is, avoiding moving from perception to judgment as one applies critical thinking to issues.

Critical thinking is based on concepts and principles, not on hard and fast rules. These concepts are exemplified in: identification of problem, rational inquiry, conceptual analysis, logical reasoning, nature of argument, identification of premises, and conclusion; while principles involved in critical thinking include: acquisition of knowledge through thinking, reasoning and questioning based on facts; learning what to think through how to think; judgment of effectiveness of argument through reflective thinking; critical thinking as a search for meaning and critical thinking as a skill that can be learned among others. It employs not only logic (formal/informal), but broad intellectual criteria of clarity, credibility, accuracy, precision, relevance, depth, breadth and significance. Critical thinking is highly significant to learning. There are two phases to the learning of content. The first occurs when learners construct in their minds the basic ideas, principles and theories that are inherent in the

content, for the first time. This is a process of internalization. The second phase occurs when learners effectively use those ideas, principles and theories as they become relevant in the learners' lives - known as the process of application. Good teachers cultivate critical thinking, that is, intellectually engaged thinking, at every stage of learning. The teacher questions the students often in a Socratic manner. The point here is that, the teacher who fosters critical thinking fosters reflectiveness in students, by asking questions that stimulate thinking which is essential to the construction of knowledge.

Each discipline adapts the use of critical thinking concepts and principles. The core concepts are embedded in the content of each subject. For students to learn content, intellectual engagement is crucial. All students must do their own thinking and construction of knowledge. Good teachers are aware of this, and therefore focus all teaching and learning activities in the class to stimulate the mind to master key concepts, principles and generalizations underlying the subject.[4]

A team of researchers namely: Abrami, Bernard, Borokhovski, Wade, Surkes, Tamim and Zhang (2008) carried out a meta-analysis study of 117 different studies of pedagogical intervention in the area of critical thinking involving a total of 20,698 participants in Canada. One of the questions addressed in the analysis was: what types of pedagogical intervention were most effective in supporting students to develop critical thinking skills? The study identified four approaches to the teaching of critical thinking namely:

- General approach - critical thinking being taught separately from subject area content;

- Infusion approach - critical thinking is infused into subject area content. Subject area curricula have explicit objectives in the area of critical thinking, alongside the subject area objectives;

- Immersion approach - instructions in the subject is thought-provoking, but critical thinking principles are not made explicit;

- Mixed approach - a combination of a general approach and either infusion or immersion. Students receive instruction in critical thinking in the context of subject matter, with a separate course aimed at teaching general principles of critical thinking.

Findings of this study showed that:

- The immersion method was the least effective;

- The mixed approach was the most effective, closely followed by the infusion approach;

- Students' learning outcomes were significantly improved where teachers received professional development related to the teaching of critical thinking skills;

- Students' collaborative work resulted in small but statistically significant

advantage in critical thinking.[8]

From the shown above it can be concluded that since critical thinking is a precursor to personal success, national peace, progress and development, it should be addressed with all the seriousness it requires by all stake holders for the common good of all. To this end, it is hereby recommended that:

- to introduce critical thinking as a separate subject or course at our university;

- Teachers should be encouraged to operate more in classroom, at higher level of cognition than the lower level;

- Teachers should adopt suitable methods of teaching, problem-solving method etc.; that are consistent with the development of critical thinking skill in students.

- Both teachers and students should imbibe the attitude of intellectual empathy and intellectual humility, culminating in broad-mindedness needed for the development of the skill;

- It is not just enough to acquire the knowledge and the skills involved in critical thinking, learners should be encouraged to apply such skills in their daily lives.

References:

1. Partnership for 21st Century Skills, Conference Board and SHRM. Are they really ready to work? Employers' Perspectives on the Basic Knowledge and Applied Skills of New Entrants to the 21st Century U.S. Workforce, 2006

2. Facione, Peter, Critical thinking: A statement of expert consensus for purposes of educational assessment and instruction. Willbrae: CA: California Academic Press, 1996

3. Facione, P.A. How to use the holistic critical thinking rubric. Retrieved, 2006. http://insightassessment.com/pdf_files/Rubric%20HCTSR.pdf30210. Fisher, A. & Scriven, M. Critical thinking: Its Definition and Assessment. UK: Center for re-search in critical thinking,1997

4. Foundation for Critical Thinking. (2009). Critical Thinking. Org.

5. Ferrett, S. Peak Performance: Success in College and Beyond, 1997

6. Sunday Bankole A. , *European Journal of Educational Research*, 2012

7. Wade, A., Abrami, P., Bernard, R., Borokhovski, E., Surkes, M., Tamim, R., Zhang, D., Intervention affecting critical thinking skills and dispositions: A Stage 1 Meta-Analysis. *Re-view of Educational Research*, 2008

Yussupova Ardak

ART EDUCATION IN KAZAKHSTAN

Юсупова А.К.
кандидат искусствоведения, доцент

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАХСТАНЕ СЕГОДНЯ

Система подготовки специалистов в области искусства за последние годы с одной стороны, подверглась реформированию (в связи с кардинальной сменой образовательной модели высшей школы, перейдя на трехступенчатую систему подготовки кадров (бакалавриат-магистратура-докторантура)), а с другой стороны – остается на распутье, так как остается нерешенным целый ряд вопросов.

Цель статьи – обозначить ряд насущных вопросов художественного образования в нашей стране, требующих рассмотрения и решения на данном этапе своего развития.

Вопросы художественного образования неразрывно связаны с реалиями художественного процесса в стране. Реалии, условия существования и функционирования искусства диктуют те запросы, отвечать на которые должны образовательные институции в первую очередь. Мы можем констатировать, что художественное образование у нас не достигает уровня современных требований и ожиданий. При том, что интенсивность, насыщенность мероприятиями художественного процесса, кажется, наоборот, активизируется. Это легко отследить на выставочном материале последних лет: наиболее интересные события происходят благодаря творчеству художников, которым уже за 40-45 лет, неуклонно снижается художественный и профессиональный уровень работ, допускаемых к творческим конкурсам республиканского масштаба.

В связи с этой динамикой крайне важным кажется решение проблем именно художественного образования, которое было и остается ограниченной, «элитарной» сферой. В Казахстане всего два учебных заведения, где реализуются образовательные программы по специальностям искусства. Один признанный центр подготовки - Казахская национальная академия искусств им.Т.Жургенова, второй, совсем новый, еще формирующийся – Казахский национальный университет искусств.

Также можно было бы отметить Институт искусств, культуры и спорта Казахского национального педагогического университета им.Абая (куда был включен имеющий давние традиции художественно-графический факультет), где наряду с основным педагогическим направлением есть две образовательные программы искусства – «Живопись» и «Декоративное искусство».

Несмотря на то, что о престижности профессии художника приходится говорить осторожно, больше интереса вызывают профессии актера, режиссера кино, например, тем не менее, конкурс на художественные специальности есть всегда, но государственных грантов выделяется чрезвычайно мало. Учитывая «бум» рождаемости в 2000-е гг. можно прогнозировать, что потребность в грантах будет увеличиваться в ближайшее время.

В преподавании специальных предметов сохраняется ориентация на традиции системы художественного образования СССР. Все более настоятельно встают вопросы качества преподавания, уровня подготовки абитуриентов, студентов, особенно учитывая резкое и значительное сокращение аудиторных часов при переходе на кредитную систему обучения.

Современный художественный процесс и формы творчества современных авторов существенно отличаются от «традиционных» методов живописи, графики. Визуальная культура, как отличительная черта современности, требует включения тем, предметных полей, которые ранее не относили к объектам теории культуры. Влияние телевидения, СМИ, рекламы, кино, даже городской среды, проникновение в художественный процесс разных и принципиально других медиа, отражается в творчестве относительно немногочисленных сегодня приверженцев современного искусства. Если же говорить о подготовке будущих художников к работе в современных форматах искусства (медиа-искусство разных направлений и др.), формах их реализации (проектная деятельность, например), то подготовка будущих специалистов в этом направлении пока оставляет желать лучшего.

Речь идет о том, какую модель образования должны выбрать художественные образовательные институции? Продолжать пытаться какими-то способами приспособить систему академической реалистической школы СССР к кредитной системе обучения, перенимать более «свободную» западноевропейскую систему или все же попробовать обсуждать проблемы и искать собственный путь?

Учебные заведения в подготовке специалистов делают упор на технике, владении ремеслом. Между тем, студенты, поступив в университет, на высшую ступень обучения, показывают неспособность к творческому мышлению, идейную скудость. И это становится проблемой, результаты которой мы наблюдаем на выставочных площадках уже сейчас.

Крайне важным в этой связи представляется вопрос о теоретической подготовке будущих специалистов искусства – художников, искусствоведов.

Объем, выделяемый на дисциплины истории и теории искусства у будущих художников, едва составляет 4-6 кредитов, или 60-90 часов лекций.

И это на весь курс мировой истории искусства (чаще читается общий курс истории искусства Западной Европы от первобытного искусства до XX века), а иногда в этот же курс включают и историю искусства Казахстана. В то же время в России, например, в институтах бывшей Академии художеств курсы по истории искусства читаются с первого по пятый, завершающий курс.

Теоретические дисциплины по профилю специальности часто просто исключаются, «История текстиля», «История керамики» для будущих художников декоративно-прикладного искусства, «История скульптуры» для будущих скульпторов не читаются. «История искусства Казахстана», «Прикладное искусство Казахстана» отсутствует в ТУПах специальностей искусства в принципе (кроме специальности «Искусствоведение»).

Если учесть качество подготовки по теоретическим дисциплинам в среднеобразовательном звене, получаем низкий уровень знаний абитуриентов, недостаток мотивации в профессиональном развитии у студентов, элементарной «насмотренности» и т.д.

На изучение истории искусства первой половины XX века отводится несколько часов, а курсы по искусству современности (хотя бы второй половины XX в.) часто просто отсутствуют в учебных программах. Подобный перекос получается в попытке «выгадать» часы для практической подготовки, между тем в типовые учебные планы включены дисциплины, которые дублируют общеобразовательные школьные дисциплины. Упор делается на языковую подготовку студентов, например, часов выделяется даже больше, чем на историю искусства. Нужно ли этим заниматься в высшей школе?

Часто лекции по истории искусства читаются не специалистами, историками и критиками искусства, которых просто не хватает, а в лучшем случае педагогами по рисунку и живописи, например, которые рады дополнительным часам в нагрузке.

Примерно так же обстоят дела и с подготовкой будущих историков искусства, критиков, кураторов – практически соавторов, идеологов, продюсеров, менеджеров в современном искусстве. Подготовка по специальности «Искусствоведение» в Казахстане ведется немногим более 15 лет, ранее искусствоведов выпускала только Казахская национальная академия искусств им.Т.Жургенова. С 2012 г. производится набор по специализации «Искусствоведение» в Казахском национальном университете искусств, первый выпуск бакалавров-искусствоведов состоится в 2016 г.

Мало учитываются изменения в художественно-эстетической системе современности, с её нацеленностью на проектное мышление, на эксперимент, изменение художественных и организационных принципов

функционирования искусства. Так, в западноевропейских странах (уже с 1960-70х гг.) и России (с 1990-х гг.) много внимания уделяется институту кураторства, арт-критике, ведется подготовка именно арт-критиков с учетом специфической деятельности реализатора творческих проектов и направленности на арт-рынок. Связано это с тем, что мало практикующих искусствоведов, кураторов преподают, да и невозможно объять необъятное – нужно хотя бы на уровне магистратуры учитывать более узкие специализации, и начинать нужно с классификаторов специальностей.

Отдельно стоит вопрос о статусе художника. Зрелые мастера и творческие союзы все настоятельнее поднимают вопросы о социальном статусе художника. Куда мы выпускаем художников – живописцев, скульпторов, ювелиров и др.?

Важно, чтобы проводилось не только профессиональное обучение будущих художников и искусствоведов, а проводилась работа по формированию и расширению среды понимающих искусство и нуждающихся в нем людей. Ситуация сегодня такова, что в основном искусство создается художниками и для художников.

К сожалению, научного анализа, какие слои населения посещают художественные музеи, галереи, у нас пока еще не проводились. За рубежом подобные исследования периодически проводится довольно давно, с конца 1960-х гг. (см. Рис. 1.). Как видно из этой давней таблицы, чем выше уровень образования, тем выше потребность людей в посещении музеев и выставок. Несмотря на то, что интерес к посещению выставок и музеев у наших соотечественников есть, думается процент наших «образовательных категорий» будет гораздо ниже.

Процент от каждой образовательной категории, посещающей художественные музеи:

	Греция	Польша	Франция	Голландия		Греция	Польша	Франция	Голландия
Без образования	0,002	0,12	0,15	–	Только среднее образование	10,5	10,4	10	20
Только начальное образование	0,30	1,50	0,45	0,50	Послешкольное, в том числе высшее образование	11,5	11,7	12,5	17,3

Рисунок 1. Из книги Бергера Д. Искусство видеть. Спб., Клаудберри, 2012 [1].

Как относятся в наших общеобразовательных школах к преподаванию основ мировой художественной культуры, рисованию, мы прекрасно знаем, так же как и ситуацию с подготовкой будущих преподавателей по этим предметам, а также о том, что идти в общеобразовательные школы специалисты не стремятся, несмотря на острую нехватку кадров. Между

тем, разнообразные кружки и художественные школы недостатка в учениках не испытывают, то есть потребность у людей в том, чтобы дать детям хотя бы основы художественного образования наблюдается.

Вопрос о координировании современного искусства крайне актуален в нашем пространстве, и здесь тоже должны быть задействованы специалисты, т.е. существует острая необходимость в хорошо подготовленных, компетентных управленцах, арт-менеджерах. За развалом советской системы распределения заказов и государственных закупов через систему Союза Художников РК, периодом возникновения и стабилизации частных учреждений – салонов и галерей, остающимися государственными музеями и выставочными залами, наступает период определенного затишья, выжидания. Но уже понятно, что искусство сегодня все больше становится модным «бизнесом», а галереи и музеи, выставляющие «продукцию» – своего рода гарантией качества товара.

Есть обстоятельства, что чрезвычайно радуют. Появляются новые выставочные пространства в обеих столицах – северной и южной, частные и государственные. Появилось молодое поколение художников, кураторов, немногочисленное, но думающее и которому еще предстоит найти себя.

Система образования реагирует с запозданием на вызовы современности, тем не менее, ряд вопросов, проблем, которые поднимаются сегодня, придется решать.

Литература:

1. Бергер Д. Искусство видеть. – Спб., Клаудберри, 2012.

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Abdyssagin Rakhat-Bi,

ABOUT NEW TECHNIQUES OF WOODWIND INSTRUMENTS PLAYING IN CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSIC LANGUAGE

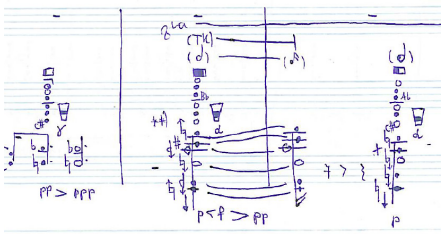
Абдысагин Р.-Б.Т.,

О НОВЫХ ТЕХНИКАХ ИГРЫ НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В КОНТЕКСТЕ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

В прошлом XX веке были совершены эпохальные открытия во всех сферах жизнедеятельности человека, в корне изменившие наше мироощущение. Одними из знаковых открытий в искусстве, повлиявших и более того, предопределивших ход мировой истории современной музыки и творчества композиторов, явились открытия новых, современных техник игры на музыкальных инструментах. Эти техники игры ранее не использовались в композиторской практике. Один из ярчайших примеров влияния открытия новых возможностей звукоизвлечения, это, несомненно, зарождение новой музыкальной формы – пьесы, опуса для инструмента соло. К примеру, кладезем являются масштабные циклы итальянских композиторов Лучано Берио, его «Sequenzas» для разных инструментов соло, и настольная книга флейтистов – «L'Opera» per flauto solo Сальваторе Шаррино, которая для флейтистов, исполняющих современную музыку, почти то же, что этюды Карла Черни для пианистов.

Новые и дотоле неизведанные игры тембра и с тембром инструментов стали необходимым условием зарождения и экзистенциальным аспектом утверждения новой координаты музыкального пространства и времени – тембра! Тембр в современных произведениях стал самостоятельным формообразующим элементом, перевоплотившись в отдельно выделенную координату.

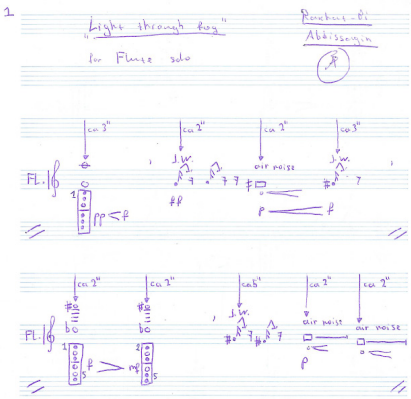
Написана объёмная литература с методическими рекомендациями, передовыми мастерами исполнительского искусства составлены таблицы и каталоги техник, приёмов звукоизвлечения.



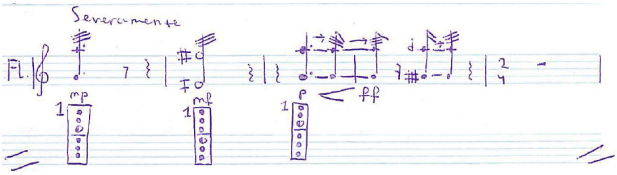
Перечислю и дам описание

новым приёмам игры на флейте (система Бёма), на флейте пикколо, альтовой, басовой, контрабасовой (октобасовой) флейтах [1-5]:

Мультифоники (multiphonics, multiple-sounds). Мультифоник – это «аккорд», а точнее кластер из трёх (иногда двух) и более звуков, звучащих одновременно. Мультифоники тесно связаны с обертоновыми сериями (рядами). Извлечение мультифоников достигается за счёт нескольких факторов, таких как передув, специальная аппликатура (fingering) и некоторых других. Композиторам необходимо выписывать рядом с мультифоником его аппликатуру, а в некоторых случаях и положение губ на амбушюре, и давление губ. Существует несколько способов записи мультифоников, это цифрами (по книге Пьер-Ив Арто [2]), или «кругляшками» [1, 3, 6] (так делает большинство, такой способ записи аппликатур применён в книгах Питера Вила (гобой) [6], Олега Танцова (флейта и кларнет) [1], Джузеппе Гарбарино (итальянский кларнет) [7], Герхарда Красснитцера (немецкий кларнет) [8] и других). Мультифоники могут быть разной степени устойчивости. На некоторых из них можно использовать фруллато, трели, двойные и тройные языки, портаменто, тенуто, мультифоники отличаются и плотностью звучания, и градацией динамики (громкости), а в некоторых случаях можно использовать трель или тремоло между двумя мультифониками [1-8]. Существует множество таблиц мультифоников для разных инструментов, помимо деревянных духовых, есть таблица мультифоников для саксофонов Маркуса Вайсса и Джорджио Нетти и для точности желательно сверять информацию в партитуре с таблицей мультифоников.

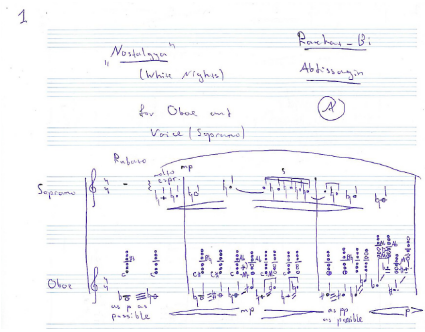


Пример мультифоников:



Bisbigliando (bisb.), в переводе с итальянского означает шёпот. Этот приём – исполнение одного звука разными аппликатурами, за счёт чего достигается смена окраски одного тона (на одной ноте). Этот приём возможен на флейте после си первой октавы. Главное условие исполнения этого приёма – наличие разных аппликатур для исполнения указанной ноты.

Пример bisbigliando:

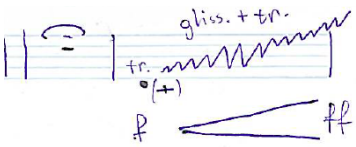


Глиссандо (glissando) – приём довольно известный, и существуют его разновидности, такие как губное глиссандо и аппликатурное.

Вибрато (vibrato) и сморцато (smorzato). Многие исполнители используют эти приёмы автоматически во время исполнения произведений. Существует вибрато диафрагмой, где колеблется динамика звучания, есть вибрато гортанью, а есть вибрато губами, то есть сморцато. Сморцато – это ритмизованное вибрато [1].

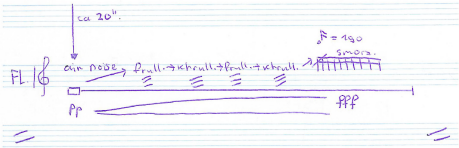
Четвертитоны и микротоны. Широко используются в спектральной музыке, сонористике, шумо-музыке, являются неотъемлемым и формообразующим средством музыкальной выразительности и обязательным элементом нано-музыки. Помимо этого, в том или ином качестве встречается очень часто, особенно в народной музыке.

Трели и тремоло – они известны издавна. Сейчас же применяются их различные комбинации, такие как трели и тремоло с шумом воздуха, микротоновые, трели и тремоло между мультифониками и на одном мультифонике. К примеру, глиссандо трелью в произведении Рахат-Би Абдысагина «Bulbul» (2013 г.) для гобоя соло:

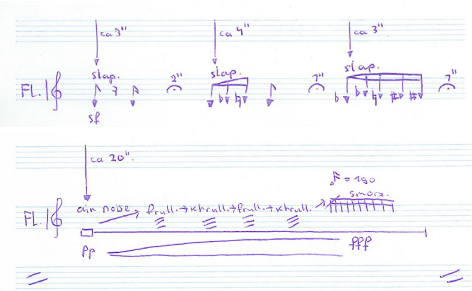


Фруллато (frullato). И хруллато (khrullato), которое иногда пишется как гхруллато (ghrullato). Фруллато – очень популярный приём, используемый со времён П.И. Чайковского (партия флейты

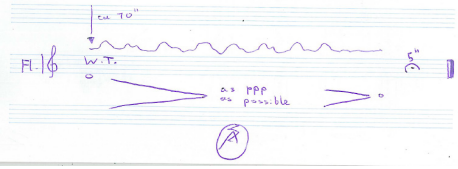
в балете «Щелкунчик») [1]. Хруллато (гхруллато) – приём совершенно новый, который используется лишь немногими композиторами, одним из которых является автор настоящей работы – Rakhat-Bi Abdyssagin «Light through fog» («Свет сквозь туман») 2012 г. для флейты соло:



Slap-tongue или pizzicato – приём, широко известный в мире джазовых музыкантов, который изначально перенят от гитаристов.



Tongue-ram. В партитурах принято обозначение T.R. «Чтобы исполнить тан-рем, надо с силой закрыть дульце языком. При этом флейта повёрнута внутрь, а язык проникает в дульце. Воздух, который при этом с силой отправлен в инструмент, даёт звук на большую септиму ниже от используемой аппликатуры. Этот приём лучше использовать в нижнем регистре» [1, С. 16].

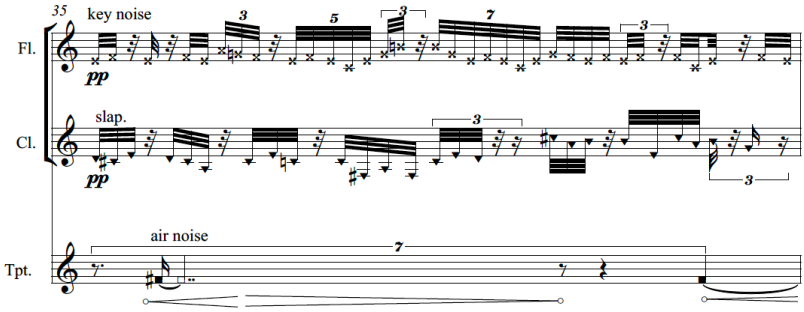


Whistle tones (WT) и Jet whistle (Jet или JW). WT – хорошо известный акустический приём, основанный на обертонах от указанного композитором звука. JW – «сильный звук с мощным сопровождением шума воздуха. Его можно сравнить во звуком стартующего самолёта. Чтобы получить джет-вистл, нужно полностью закрыть дульце губами, однако так, чтобы была возможность дышать в него. Затем сильным импульсом диафрагмы послать воздух в инструмент. Если при этом поворачивать флейту внутрь или наружу, то джет-вистл будет изменяться по тембру и высоте» [1, С. 18].

Air noise. Звук с шумом воздуха. Сокращённо пишется a. n. На деревянных духовых инструментах этот приём лучше использовать в не высоком регистре, тогда достигается его максимальная эффективность.

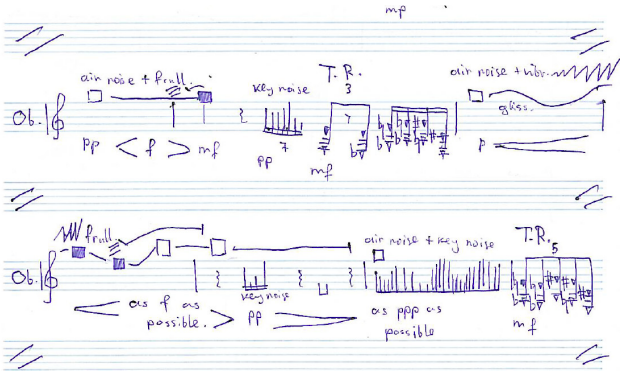
Aeolian sounds. «Эоловы звуки – это приём игры, при котором слышно только дыхание. Название происходит от имени древнегреческого бога ветра Эола» [1, С. 18].

Key noise (key clicks, key claps). Удары клапанами, шум (шелест или шёпот) клапанов. Зачастую обозначается крестиком. Является тихим приёмом.

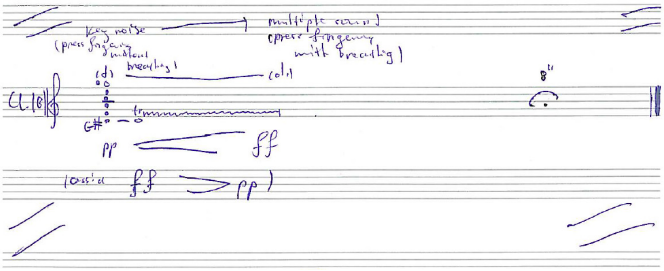


Также есть такие техники, как пение с игрой, игра на мундштуке, циркулярное дыхание, игра в четвёртой октаве, двойной и тройной язык.

Техники игры на гобое:



Микроинтервалика (микротоника), мультифоники, bisbigliando, трели и тремоло, двойные трели, комбинированные трели, teeth notes, двойные гармоники (флажолеты), rolling notes, двойной и тройной язык, flutter-tonguing, глиссандо, глиссандо губами, oscillato, вибрато, сморцато, alla tromba («как труба»), key noise, slap-tongue, air noise, vocalisation, циркулярное дыхание, игра и пение и другие.



Некоторые из этих техник возможны на гобое д'амур, мюзете, английском рожке и барочном гобое. Гобоист Эрнест Ромбо во время своих мастер-классов (Академия Impuls 2013 г., г. Грац, Австрия) показывал возможность применения Tongue-ram на гобое. Автор данной работы Рахат-Би Абдысагин также использует Tongue-ram в своих произведениях для гобоя.

Техники звукоизвлечения на кларнете и его разновидностях:

Микротоника, мультифоники, фруллато, bisbigliando, сморцато, вибрато, slap., air noise, key noise, игра с зубами на трости, glissando, циркулярное дыхание, сурдины, игра только на мундштуке, игра без мундштука, двойные флажолеты (одновременное, тихое и чистое звучание двух звуков), двойной и тройной язык и другие. Отдельного упоминания стоит son fendu – расщеплённый звук.

Помимо указанных, есть ещё книги Бруно Бартолоцци [3] (о деревянных духовых, как принято считать, первый труд с разъяснением новых техник звукоизвлечения), Бенни Слюхана (тромбон), Вальтера фон Хауве (recorder), Ирвин Ардитти (скрипка), Михаэль Венсан (скрипка), Генри Бока и Юджина Венделя (Бас-кларнет), Рональда Л. Караван (саксофон), Серджио Пенацци (фагот), Филипа Рехфельдта (кларнет), Шэрон Мэбри (голос, вокал) и многих других.

Все вышеописанные методы в изобилии и логически выстроенной структурности можно найти в произведениях автора статьи Рахат-Би Абдысагина. Скажем, произведение «Light through fog» («Свет сквозь туман») 2012 г. для флейты соло:

Основу драматургии составляет противопоставление мультифоников комбинации джетов и шума воздуха. Как можно трактовать мультифоники, то есть двойные ноты? Как своего рода деформацию обычного флейтового звука. Импровизируя, даю одну из возможных версий. Подобно солнцу, многократно отражённому в осколках разбитого зеркала, обычный флейтовый звук искажается в условиях нашего расколотого пространства и отражается в его частях. То ли действительно наше пространство искажает обычный звук флейты, то ли с пространством всё в порядке, но флейта оказывается в неких экстремальных условиях, и её реакция подобна если не крику, то, во всяком случае, искажённому голосу – так или иначе, уже в самом начале присутствует интрига, необходимая для любого произведения. И сразу же за этим следуют джеты – сильные, с большим энергетическим посылом звуки, подобные ударам хлыста, и тихий свист воздуха как символ реакции на боль или как угроза, подобная шипению змеи. Таким образом, пьеса начинается с деформированного, расщеплённого флейтового звука, сильных и хлёстких, как бич, джетов и затаённого, подобного змеиному, шипения. Этот круг образов подаётся как классический дуализм в понятной и привычной форме «вопрос – ответ». Сразу же эти образы начинают развиваться, и об этом я уже могу не говорить. Таким образом, независимо от эмоциональной интерпретации приёмов, мы имеем дело с приёмами яркими, образными, контрастными – они вполне подобны разным персонажам драмы. Экспозиция предельно лаконична и ясна. Дальнейшее развитие раскрывает экспонированные образы и расширяет конфликтные взаимоотношения между ними, что приводит к тремолирующим (по сути, вибрирующим, как поезд, несущийся на предельной скорости и близкий к тому, чтобы развалиться на ходу!) мультифоникам в нарастающей до «фортиссимо» динамике! Это кульминация первого раздела, после которого начинается другая фаза – тихая, как отголосок, отзвук далёких драматических событий.

Отмечу, что все вышеприведённые нотные примеры в тексте взяты

из таких произведений Рахат-Би Абдысагина: «Light through fog» (2012 г.) и «Aqqu» (2012 г.) для флейты соло, «Bulbul» (2013 г.) для гобоя соло, «La bianchezza» (2013 г.) для голоса (сопрано) и гобоя, «Aurora Polaris» для кларнета соло (2013 г.), а также материалы камерной оперы Р.-Б. Т. Абдысагина «Незнакомка» (либретто А. Блок).

Литература:

1. Новые приёмы игры на флейте / составитель, автор методической части О. И. Танцов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.

2. Artaud, Pierre-Yves Flûtes au présent / Present Day Flutes. Paris: Billaudot, 1995.

3. Bartolozzi, Bruno New Sounds for Woodwind. London: Oxford University Press, 1967.

4. Howell, Thomas The Avant-Garde Flute: A Handbook for Composers and Flutists. Los Angeles: University of California Press, 1974.

5. Levine, Carin; Mitropoulos-Bott, Christina The Techniques of Flute Playing. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2002. Vol. 2: Piccolo, Alto and Bass. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2004.

6. Veale, Peter / Mahnkopf, Claus-Steffen / Motz, Wolfgang / Hummel, Thomas Die Spieltechnik der Oboe / The Techniques of Oboe Playing / La technique du hautbois. Ein Kompendium mit Anmerkungen zur gesamten Oboenfamilie. The Techniques of oboe playing: A compendium with additional remarks on the oboe d'amore and the cor anglais = Die Spieltechnik der Oboe. (German, English and French Edition)

7. Garbarino, Giuseppe Metodo per Clarinetto. Ed. Suvini Zerboni - Milano.

8. Krassnitzer, Gerhard Multiphonics für Klarinette mit deutschem System und andere zeitgenössische Spieltechniken. Edition Egons, Musik Verlag Publishing, 2002.

Akparova G.T.

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO GAZIZA ZHUBANOVA

Акпарова Г.Т.,
кандидат искусствоведения, доцент

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

Важной страницей камерно-инструментального творчества композиторов Казахстана является музыка Г.Жубановой. Произведений, созданных в жанре камерно-инструментальной музыки, по сравнению с

симфонической или вокальной сферой, у Г.Жубановой не много. Уже в ранних сочинениях, в четырёх Прелюдиях для фортепиано, написанных в 1950-е годы во время учёбы в Московской консерватории исследователи отмечают особый композиторский дар. В произведениях, по их мнению, «проявилось мастерство композитора, ее лирическое дарование, глубокая связь с национальной культурой» [1, с.95]. Прелюдии сочинены в лучших традициях этого жанра, в них органично сочетаются классические европейские истоки с народными импровизационными корнями.

К числу камерно-инструментальных произведений этого периода относится Струнный квартет № 1, первая часть которого была написана в 1969. В 1978 году был завершен трехчастный цикл, который «отличается тонким слышанием квартетного письма»2, с. 215]. В квартете классические традиции данного жанра автор не раз представлял в сочетании с элементами домбрового изложения, кварто-квинтовыми интонациями, характерными для казахской инструментальной музыки. Особый интерес к камерно-инструментальному творчеству обозначился лишь в 1970-е годы. Г.Жубановой написаны обобщенно-эпический струнный Квартет (1973), камерно-инструментальная поэма «Толгау» (1973, памяти Алии Молдагуловой), фортепианное Трио «Памяти Юрия Шапорина» (1985) и др.

Каждое из этих опусов уникально, составляя значительное достижение в эволюции творчества и, по-своему, репрезентируют новый уровень камерно-инструментальной музыки 1960-1980х годов. Все они сыграли большую роль в формировании ее национального стиля, а главное – все они имеют и самостоятельную, самодовлеющею ценность для камерно-инструментального жанра Казахстана. Композитор, будучи известной как активная творческая натура, проявила свой огромный талант в многочисленных жанрах музыкального искусства.

Г.Жубанова глубоко входила в процесс образования и в формирования исполнительских кадров. Поэтому внешними факторами обращения к камерно-инструментальной сонате необходимо признать объективно сложившуюся потребность в новых произведениях соответствующих современному музыкальному языку и художественно эстетическим тенденциям, которые могли бы заметно обновить и расширить исполнительский и педагогический репертуар. Две сонаты для фортепиано – Соната для фортепиано в трех частях (1986) и Соната-фантазия для фортепиано (1987) написаны следом друг за другом и отражают психологическую сложность в самосознании личности, сложившуюся в связи со сменой идеологии. В это время для казахстанской интеллигенции особо притягательным были интеллектуализм и философичность, как важнейшие формы выражения XX века.

Нестандартность композиционных решений присуща многогранному творчеству Г. Жубановой. Ее произведения, созданные по индивидуальной программно-конструктивной схеме, включающей изменения количества разделов и их рекомбинации, а также решительном переосмыслении самой структуры во всей общности элементов музыкальной ткани имеют в то же время конкретные жанровые характеристики. Необычную трактовку получает Соната для скрипки и фортепиано (1992), общая трехчастная композиция которой носит сквозное тематическое развитие.

Произведение Г. Жубановой относится к числу наиболее значительных произведений композитора. Идея красоты человеческого духа, неподвластной сокрушительному воздействию внешних сил, объединяет замысел слитно-циклической композиции сонаты. В ней заключен глубокий философско-нравственный смысл: борьба и преодоление. Наконец, обостренно-экспрессивная лирика субъективного «наклонения» как смысловая, выразительная, драматургическая доминанта влечет за собой взрывчатость драматургии и ощущение стихийности поворотов музыкальных сюжетов.

Глубина образного мира сонаты, ее драматизм и логическая обоснованность всех конструктивных элементов формы дают основание причислить Сонату для скрипки и фортепиано к числу лучших образцов данного жанра в музыке композиторов республики. Прекрасное знание автором выразительных и технических возможностей, как скрипки, так и фортепиано делают текст сонаты естественным и удобным для исполнения.

По характеру развития тематического материала произведение сочетает в себе несколько принципов. С одной стороны, в ней отчетливо заметно проявление остинатности. С другой стороны, большое значение приобретает фактурное варьирование. Наконец, в ряде случаев степень видоизменения начальной темы так значительна, что принципы вариационного развития становятся приоритетными.

Композиция сонат находится вдалеке от традиционных форм сонатности. В ней проявилась новая формообразующая модель, в которой первая часть – это слово автора, несущее в себе художественный смысл. Мы слышим краткую эпическую речь – вдохновенное соло скрипки.

Три части сонатного цикла неравноценны по своей протяженности и драматургической роли. Первая часть, по форме представляющая собой маленькую «увертюру», выполняет функцию медленного вступления к драматически насыщенной второй части. Вторая часть – «Мелодия», принимает на себя основной драматургический акцент. Третья часть «Вечное движение» – масштабный и экспрессивный финал.

Первая часть сонаты, представляя собой, основной образ-символ несет на себе импульс диалектически напряженного, внутренне противоречивого

интонационного становления. Тематический материал эпического характера будет играть большую роль для дальнейшего развития, являясь, импульсом для движения всей формы. Эта тема содержит в себе прообраз структурно-синтаксического материала второй части (нотный пример 1)

Нотный пример 1.

Вторая часть продолжает те тематические признаки, которые были заложенные в первой части. По сути, обе части – это единая волна мелодического развития, элементы которого рассыпаны в поступательном движении и постепенном разветвлении голосов. Дальнейшее становление формы основывается на постоянном видоизменении основной темы. Под развитием мы подразумеваем также некую систему метаморфоз, позволяющих сохранить инвариант. В роли постоянно сохраняемых инвариантов темы выступает восходящая квартовая интонация с дополнением до сексты (нотный пример 2):

Нотный пример 2

В Финале развивается линия напряженно-беспокойных образов, утверждающих динамику активного, напористого движения. Лирико-эпической медленной второй части противопоставляется вихревой жанровый финал. Непрерывности развития противостоит принцип дискретности позволивший композитору раскрыть замысел произведения – содержащий, по словам Л. Узких «множественность жизненных ситуаций, явлений, за которым при этом вполне кроется определенная философская подоснова – современный мир с его повышенной, стремительно нарастающей информативностью, рожденной все более тесным взаимодействием макрокосмоса и микрокосмоса, внешнего предметного и внутреннего духовного, глобального и обыденного» [3, с. 93].

Для отображения контрастных явлений и интенсивности содержания, композитор прибегает к монтажным принципам построения части. Монтажная система равновесия и координации событий разрешила Г. Жубановой показать столкновение разных явлений, а подчас

противостоящих состояний антиподов, соответствующих грандиозности, окружающей нас животрепещущей стихии (нотный пример 3):

Нотный пример 3

Кадровые мозаичные струк-туры не нарушают цельности олицетворяемой картины. Они придают произведению ощущение многособытийности времени, с одной стороны, и драмы столкновения сущностей и идей, с другой. Цельность замысла обеспечивает (лейтгармоония, лейттема, реминисценция, принцип обрамления, симметрия). Быстрота переключений эмоционально-образных планов при наличии отдельных стабильных элементов помогает дифференцировать действующие силы, обеспечивающие единство музыкально-сюжетной канвы.

Атмосфера экспрессивно-напряженного состояния, царящая в основе начальной структуры, передается многократно повторяющимися кластерами. В структуре части разделы вводятся свободно, допуская опору на репризность. При этом разделы взаимосвязаны по деталям мелодики, фактуры и тембровому колориту.

Временный эмоциональный спад вносит четвертый раздел – Adajio где эффект отрешенности создают глиссандирующие полутоны, остинатное движение по симметричным пентахордам и другие звуковые комплексы.

Мелодическая волна с применением глиссандирующего col legno скрипки. Создает ощущение постепенного стаивания звучности, что вызывает ассоциацию нерешенности философских вопросов.

Соната для скрипки и фортепиано Г.Жубановой – это одно из последних сочинений композитора. Она несет на себе печать позднего творчества автора. В ней органично сочетается новаторство с традицией, проявляется приверженность неоромантизму.

Литература:

1. Досаева А. Казахская фортепианная музыка – Алма-Ата, 1991. – 209 с.

2. Джумакова У.Р., Кетегенова Н. Глава «Камерная инструментальная музыка» // Казахская музыкальная литература 1920-1980. – Алматы: Ғылым, 1995. – 255 с.

3. Узких К проблеме национальной симфонической концепции в творчестве Г. Жубановой. // Сборник статей, воспоминаний, отзывов к 75 летию со дня рождения. – Алматы: Өнер, 2003. – С. 93-109.

Dautbayeva Aigerim,
Veginbayeva Toizhan

ANCIENT MAGIC IN ANDRE JOLIVET'S MUSIC

Даутбаева А.,
Егинбаева Т.
кандидат искусствоведения, профессор

ДРЕВНЯЯ МАГИЯ В МУЗЫКЕ АНДРЕ ЖОЛИВЕ

Андре Жоливе вошел в историю мировой музыки как выдающийся композитор с ярким индивидуальным стилем, являющим собой синтез различных традиций, стилей и приемов композиторского письма. Вдохновляясь музыкальным наследием самых разнообразных стран, композитор преследовал цель превратить музыку в средство магической коммуникации между композитором, слушателем и силами природы. «Что такое музыка? Это прежде всего акт общения. Это акт общения в двух смыслах: прежде всего, общения композитора с природой (я слышу природу во всех ее уловимых или неуловимых проявлениях) в момент создания произведения, затем общения между композитором и публикой в момент исполнения произведения. С помощью композитора,

таким образом, устанавливается система взаимообмена между публикой и музыкой, откуда композитор постепенно исчезает, когда обоюдное сцепление становится достаточно сильным». [2, с. 52]

Стремление «вернуть музыке ее первоначальный античный смысл, когда она была выражением магического и заклинательного начала религии, объединяющей людей» было сформировано под влиянием трех факторов, выделенных в работе Дженнифер Кэрол Паркер-Харли: увлечение музыкой других культур, изучение этнологии и интерес к духовным практикам. Интерес Жоливе к культуре стран за пределами Запада стал толчком к изучению этнологии, а тесная связь между музыкой и верованиями могла пробудить в нем интерес к духовным практикам.

Дядя Андре, Луи Таксье, был управляющим во французских колониях. Когда Таксье возвращался в Париж на каникулы, он привозил истории и артефакты из его экзотических поездок, которые завораживали мальчика. Для Жоливе его дядя стал кем-то вроде чародея, рассказывающего фантастические истории. После выхода на пенсию Таксье вернулся в Париж и превратил свой дом в «подлинный колониальный музей, украшенный редкими вещами, которые он привез из своих дальних путешествий: объекты культа и колдовства, ужасающие маски и оружия огромной мощи, выставленные среди множества музыкальных инструментов».

Эти инструменты были особенно интригующими для юного Андре, который уже был подающим надежды музыкантом. Он научился играть на всех экзотических инструментах, особенно ударных, и во время игры представлял те ритуалы, о которых рассказывал его дядя. Позднее, он поделился своими воспоминаниями с женой; она говорила: «... он становился человеком-ансамблем во время игры на этих ударных инструментах. Без сомнений, Жоливе был захвачен этими сценами, настоящими и воображаемыми...».

Этнология, второй крупный фактор, оказавший влияние на музыку и музыкальную философию Жоливе, стал сильным предметом интереса для композитора после его женитьбы на Хильде Жоливе в конце 1920-х годов. В то время Хильда обучалась в Сорбонне с целью получить степень по философии. Во время ее обучения, она обнаружила особый интерес к социологии античной культуры. Андре часто посещал эти уроки вместе с ней, однако, не осталось записей о том, какие именно лекции он посещал.

Жоливе цитировал «La Musique et la Magie» этнолога Жюля Комбарьё, как один из текстов, подаривших наибольшее вдохновение его музыкальной философии. Комбарьё верил, что религия, музыка и магия тесно переплетены в ранних ритуалах и повседневной жизни. Он утверждал, что через практические ритуалы музыка создавала магию, которая позволяла человеку заставить грозные силы природы подчиниться его воле.

Например, то, что мертвое растение или кость могли быть преображены, чтобы создать красивый звук, было необъяснимо для людей из древнего общества. Они приписывали к магии трансформацию безжизненного объекта, например, ветки дерева или кости, в инструмент, передающий прекрасные музыкальные оттенки через их собственное дыхание. Люди наделяли эту музыку невиданной мощью – мощью достаточно сильной, как они думали, чтобы изменить законы природы. Музыкальные тона владели силой, способной излечивать болезни, воскрешать мертвых и оказывать желаемое воздействие на животных, других людей, небесные тела и сверхъестественные сущности.

Третьим фактором, оказавшим влияние на становление раннего музыкального стиля и музыкальной философии, были его изыскания в области духовных практик. В особенности, Жоливе были близки работы Эдуарда Шюре, Констана Керней и Пьера Тейяр де Шардена. Несмотря на то, что каждый писатель представлял отличную от другого точку зрения - Шюре изучал взаимоотношения крупнейших мировых религий, Керней был последователем кармической йоги, а Тейяр де Шарден был католическим священником и известным палеонтологом, их мысли вращались вокруг идеи, что главная цель религии – достичь трансцендентного состояния, результатом которого станет унификация индивидуума, природы и божественного начала.

Единственный путь к достижению такой трансцендентности или интеграции, считал Жоливе, лежал через музыку. Он искренне верил, что музыка была лучшим выражением святости. Он ставил перед собой цель наделить музыку ролью посредника между человеком и Богом. Его работа демонстрирует сознательное желание подчеркнуть особое, священное измерение музыки и побудить слушателя достичь точки превосхождения в музыкальном событии.

Это своего рода магия, которая позволяет возникнуть единению человека, природы и божественного начала, магия, неподвластная законам науки. Наука может точно объяснить феномен звука, однако, она не может полностью объяснить эффект музыки на человеческую душу. Жоливе стремился к созданию этого эффекта, чтобы создать мост к духовному восхождению, тщательно подбирая гармонические резонансы, ритм, мелодию и тембр. Как писал Ж. Муанро, «Секрет магии звука состоит в искусном использовании музыкального материала». [6, с. 7-10]

Тема магии в музыке встречается на протяжении всего творческого пути Жоливе, однако наиболее яркое проявление она находит в раннем творчестве композитора. Стоит отметить, что в своем стремлении придать музыке ее первозданный магический смысл, он не ограничивал себя лишь техническими приемами, но и предпринимал попытки разгадать и

воссоздать в своих произведениях связь архаических ритуалов с космосом. Для постижения этой тайны, Жоливе увлеченно изучал этносы, труды о древних, античных культурах, «интересовался различными путями передачи идей в музыке, такими, как ритм, тембр и другие», часто путешествовал по множеству стран Европы, Африки и Азии. За это стремление его прозвали «Гогеном в музыке». [4, с. 62]

Значительное влияние на формирование творческих воззрений Жоливе оказали занятия с Эдгаром Варезом, ставшим для композитора не только наставником, но и единомышленником в эстетических взглядах. В течение всей жизни Жоливе и Варез поддерживали теплые дружеские отношения и вели переписку.

В 1933 году, перед своим отъездом в США, Варез подарил Жоливе шесть статуэток: «Божоле», «Коза», «Принцесса Бали», «Пегас», «Птицу» и «Корову». Два года спустя Жоливе создает цикл «Мана» для фортепиано, состоящий из шести частей, каждая из которых соответствует названиям статуэток. «Мана» означает «таинственная сила вещей» на одном из языков Океании. [3, с. 180] Несмотря на то, что цикл был написан на заре творчества композитора, в нем достаточно ясно выражаются отличительные черты стиля Жоливе и стремление придать музыке магический смысл.

Обращаясь к архаичным истокам, Жоливе не мог обделить вниманием флейту, обладающую всевозможными разновидностями и прототипами в древнейших культурах, а также находящую свое применение в ритуалах и обрядах и по сей день. Кроме того, значение флейты объясняется также тем, что именно этот инструмент «оживает» благодаря дыханию, исходящему изнутри исполнителя, он «разговаривает», взаимодействует с окружающим миром. Жоливе верил, что подобный диалог понятен не только людям, но и высшим силам. Поэтому вслед за «Маной», через некоторое время после своей поездки в Африку, Жоливе в 1936 году был написан цикл «Пять заклинаний» для флейты соло. Цикл символизирует пять ступеней, которые человеку предстоит пройти за свой жизненный путь: «рождение, юность (в значении накопления опыта, который приближает к опыту взрослого человека), взрослость, мудрость и смерть». [3, с. 180] Каждое из «Пяти заклинаний» имеет свое название, определяющее цель обращения к высшим силам. Так, первая часть носит название «Для приёма купцов и мирного исхода встречи», вторая «Для того, чтобы будущий новорожденный оказался сыном», третья «Для того, чтобы труд пахаря принес богатую жатву» и т.д.

Магическую линию в музыке Жоливе продолжают отдельное «Заклинание» для флейты соло, «Магические танцы» и «Пять ритуальных танцев» для оркестра, «Симфония танцев», «Дельфийская сюита» для духовых, волн Мартено, арфы и ударных. Композитор часто использовал

волны Мартено – электромузыкальный инструмент, издающий плавные, будто неземные звуки. Жоливе писал, что ясно представлял себе каноны собственной музыкальной эстетики, начиная с 1935 года: во-первых, утверждая философскую идею о том, чтобы «...возвратить музыке ее древнее и первоначальное значение, когда она была магическим и заклинательным выражением религиозности человеческих сообществ»; а во-вторых, делать это с помощью музыки, которую он создавал, ссылаясь при этом на «Мана» (1935), «Пять заклинаний» (1936), а также на «Пять ритуальных танцев» (1938). [7, с. 8-9]

Стоит отметить, что, создавая произведения, составившие магическую линию творчества, Жоливе опирался не только на наследие ритуальной культуры Африки и Океании, но и на древнегреческие обряды, тесно связанные с мифами и легендами.

Отдельного внимания в данном аспекте заслуживает «Песнь Линоса», являющаяся одним из самых известных и востребованных на протяжении долгих лет. Существует два варианта произведения: пьеса, написанная для флейты и фортепиано, а также для флейты в сопровождении скрипки, альта, виолончели и арфы. Виртуозное произведение, воплотившее в себе фантазии автора на тему траурных древнегреческих обрядов и легенд о Лине, стало классическим и входит в репертуар всех известных исполнителей. В предисловии к «Песни Линоса» Жоливе сочинение характеризуется как разновидность трена, распространенного в Древней Греции жанра древнегреческого похоронного плача. [1, с. 142] Античный обряд погребения и легенды, его сопровождавшие, вдохновили Жоливе на создание «Песни Линоса», ставшей ярким музыкальным образцом синтеза древних мотивов и французской лирики.

Утверждением творческих взглядов Жоливе в поздний этап его творчества стал цикл «Аскезы» для флейты соло. Между «Пятью заклинаниями», которые были идентифицированы самим Жоливе как яркое выражение самой сути его музыкальных принципов, и циклом «Аскезы» прослеживается связь, свидетельствующая о возвращении композитора к теме магии в музыке. «Аскезы» содержат такое же количество частей, как и «Пять заклинаний», здесь композитор вновь использует текст, однако теперь в виде цитат духовной направленности, заимствованных из древних источников и трудов философов-современников.

Рассматривая тему магии и ритуальности в музыке Жоливе, стоит отметить, что в своих произведениях он не ставил перед собой цели воссоздать какой-либо из древних обрядов, но предпринимал попытки по-своему интерпретировать наследие древности, синтезируя его с традиционной французской школой и различными композиторскими техниками и приемами письма. Придавая огромное значение духовному

значению музыки, творческая философия Жоливе предполагала подчинение всех имеющихся средств выразительности для создания произведений, обладающих волшебной силой, способной оказывать магическое влияние на людей. Сам композитор говорил, что стремится «быть настоящим универсальным человеком, человеком космоса». [5, с. 1]

Очевиден тот факт, что невозможно с точностью определить степень воздействия музыки Жоливе на духовный мир слушателя, не менее сложным представляется и исследование самого феномена магии в музыке. Однако можно с уверенностью сказать, что яркий самобытный стиль композитора занял достойное место в музыкальной культуре Европы XX века. Произведения из обширного наследия Жоливе вошли в классический репертуар исполнителей по всему земному шару, что является свидетельством их востребованности и актуальности в современном музыкальном мире.

Литература:

1. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб: «Алетейя», 1995. – 334 с.

2. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. – М.: «Советский композитор», 1990. – 213 с.

3. Меньшенина Е. Неизвестное творчество известного композитора А.Жоливе // Музыкальная академия. – 2012. – №4. – с. 178-181.

4. Мутузкин И. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): дис. канд. искусствовед. – Нижний Новгород, 2009. – с. 62-69.

5. Тразанова Э., Некоторые музыкально-стилистические особенности раннего творчества А.Жоливе (на примере цикла «Пять заклинаний» для флейты соло) // Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура: сб. ст. Двенадцатой Всероссийской конф. – Саратов, 2013. – с. 1-3.

6. Jennifer Carol Parker-Harley. Magic and evocation in the Cinq incantations pour flute seule by André Jolivet: дис. докт. муз. иск. – Цинциннати, 2005. – с. 7-10.

7. Michelle A. Cheramy. Dwelling in the Secret: Andre Jolivet's Asceses in the Context of his Life and Philosophy: дис. докт. муз. иск. – Хьюстон, 2005. – С. 7-10.

Zhekenova M.,
Abdrahman G.B.

SOME ASPECTS OF FORMATION OF ORGAN MUSIC IN WESTERN EUROPE CULTURE FROM BEGINNINGS TO THE BACH

Жекенова М.,
Абдрахман Г.Б.
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО БАХА

Как показывает история западноевропейской музыки, органное творчество и исполнительство неизменно присутствовали на всех этапах ее развития, то выходя на первый план, то несколько уходя в тень. «Немой наставник, сопровождающий европейскую музыку с самой ее колыбели» [1, с.62], орган достиг своего расцвета в эпоху Барокко, в XVII веке, когда инструмент и завоевал звания «короля инструментов». В эпоху классицизма, напротив, органное сочинительство отходит на второй план, в то время как романтический орган XIX века находит свое завершение в новом видении органа как инструмента-гиганта – симфонического органа; навстречу ему возрождается полифонический орган Баха» [1, с.63]. Новый виток возрождения интереса к органному творчеству и исполнительству наблюдается в начале XX века.

В истории музыкального искусства развитие органной музыки тесно связываются с именем И.С. Баха. Тем не менее, происхождение органа уходит далеко вглубь веков, корни его лежат в Древней Греции и Древнем Египте. Здесь был известен инструмент под название «гидравлос», который представлял собой по сути водяной орган. Звучание труб гидравлоса достигалось при помощи работы водяного насоса. В процессе эволюции орган совершенствовался и достиг сложной организации, которую мы имеем на сегодняшний день. По меткому выражению И.Браудо, орган – «плод тысячелетнего сотрудничества музыки, техники и науки» [1, с.62].

Современный орган представляет собой конструкцию из труб разных размеров и диаметров, каждая из которых имеет свой тембровый окрас, их количество в зависимости от размера органа колеблется от восьмисот до тридцати тысяч. Инструмент имеет несколько мануалов, расположенных друг над другом, в том числе и ножной мануал. Важную роль в строении органа имеет механизм из воздухопроводов, а также кафедра, на которой расположена непосредственно система управления инструментом.

Как известно, органы строились для определенных помещений,

в основном церквей. В каждом отдельном случае мастера учитывали специфические особенности конкретного помещения: площадь, акустика и т.д. Поэтому каждый орган представляет собой уникальную неповторимую конструкцию. Изначальная функция органа - поддержка и сопровождение церковной службы, поэтому развитие органного творчества тесно связано с церковной музыкой. Во всех церквях и соборах работали органисты, являющиеся одновременно композиторами и исполнителями. Специфика бытования органной музыки диктует общий строй органных сочинений, адресованных широким массам слушателей, а именно монументальность, концертность, величественность.

Своего апогея органная музыка достигла в творчестве И.С. Баха, однако можно выделить имена и школы органного искусства, в значительной мере повлиявших на развитие и становление жанров органной музыки и органное исполнительство.

Так, органная музыка Западной Европы подразделяется на несколько органных школ:

- Нидерландская;
- Итальянская;
- Немецкая.

Один из ярких представителей нидерландской школы – Ян Свелинк, который стал родоначальником первых в истории музыкальной культуры публичных органных концертов, устраиваемых при церкви.

Значение нидерландской школы для будущего развития органной музыки неоценимо. Во-первых, отметим, что велико было влияние традиции нидерландского органостроения. Немецкие мастера обращались к достижениям нидерландцев, и одним из доказательств тому – творчество знаменитого немецкого музыканта Д.Букстехуде, сочинения которого по образному строю близки и технике рассчитаны на классический нидерландско-датский тип органа.

Во-вторых, в нидерландской культуре XVI-XVII веков зарождается традиция инструментального типа письма, где возрастает роль органа в музыкальном произведении, отвлеченном от слова. В основе композиции этих произведений лежала импровизационность: «голландская органная традиция была уникальной и не имела аналогов в других европейских странах. Ее основной чертой была «тотальная» импровизационностъ - в еще большей степени, чем в других современных европейских органных традициях» [3].

Распространенность музыки для органа связана также с сугубо практическим фактором. Реформаторское движение, охватившее Европу, породило ряд религиозных течений, привнесших следственно новые напевы в богослужебные обряды. Прихожанам нелегко давалось

запоминание большого количества незнакомых мелодий, а именно - напевов кальвинистских Женевских псалмов («кальвинизм» - одно из основных течений протестантизма, распространившееся на территории Нидерландов в XVI веке и получившее название от имени основателя Ж. Кальвина), поэтому самым естественным было обращение к органистам, в обязанность которых входила игра богослужебных псалмов до начала службы и после нее. Во время службы использование инструментов не разрешалось. Это послужило толчком к активной деятельности органистов: практически ежедневно в образовательных целях они давали сольные концерты. «В отличие от большинства европейских стран, в Нидерландах не было особых ограничений органной игры вне службы ни до Реформации, ни после. Поэтому, несмотря на ограничение после Реформации участия органа в литургии, органист имел множество поводов для свободной демонстрации своего искусства» [3].

Все эти тенденции были сконцентрированы в творчестве Яна Свелинка и унаследованы органистами северной Европы. К тому же, благодаря его школе, был преобразован статус органной музыки, дан толчок сольной концертной деятельности органиста, «при этом свелинковская традиция, будучи, прежде всего, органной, значительно превысила пределы ограничений, диктуемых спецификой собственно органной музыки, и отразилась во многих других сферах музыкальной культуры, совсем не связанных с органом» [3].

Итальянская школа славится творческим наследием Джироламо Фрескобальди, получившего прозвище «отец подлинного органного стиля» или «итальянский Бах». Его игра стала новым словом в развитии органного исполнительства и органного письма. Творчество Фрескобальди возникло на основе вековой традиции итальянского органного искусства, связано со спецификой итальянского органа, сохранившегося практически в неизменгм варианте в течение нескольких столетий. Нужно отметить, что в то время, когда в Европе только сформировался классический тип органа (а именно воздухонагнетальный механизм, устройство педалей, диапазон мануалов), в Италии органное исполнительство уже было широко распространено как в духовной, так и светской жизни, а устройство органа не изменялось практически до XVIII века. Отчасти это связано со спокойной политической обстановкой на территории Италии, «Отсутствие катаклизмов, которые приводили бы к разрушению или гибели инструментов также сыграло определенную роль в консервации классического типа итальянского органа» [2]. Основы, заложенные органным искусством Италии, сконцентрировавшись в творчестве Д.Фрескобальди, в значительной степени повлияли на развитие искусства органистов последующих поколений.

Наиболее весомую роль сыграла органная школа Германии. Именно здесь органная музыка достигла наивысшего расцвета. Органисты Германии стали преемниками нидерландской и итальянской школ. Они проходили обучение у великих органистов Свелинка, Фрескобальди, Джованни и Андреа Габриэли, и впитывали все предшествующие им достижения органного искусства. Среди выдающихся мастеров органного искусства немецкой школы можно выделить Яна Рейнкена, Дитриха Букхстехуде, Самуэля Шейдта, Иоганна Пахельбеля.

Венцом эволюции органного искусства стало творчество Иоганна Себастьяна Баха. Его творчество ознаменовало расцвет инструментальной полифонии, высшей формой полифонического развития которой стал жанр фуги. Именно работой над усовершенствованием этого жанра отдавалось предпочтение немецкими мастерами в целом и Бахом в частности. Органные фуги Баха представляют собой масштабные развернутые произведения с принципами симфонического развития.

Также большое внимание Бах уделял импровизационным формам, таким как перелюдии, токкаты, фантазии.

Излюбленным для Баха жаром стала хоральная органная прелюдия, представляющая из себя органную обработку гимнов протестантского хорала. Аналогов этой разновидности органной музыки не было ни в одной органной школы. Можно сказать, что это жанр национальной немецкой музыки, который благодаря творчеству Баха встал в один ряд с жанрами классической европейской музыки. Его происхождение связано с богослужением, во время которого органист обязан был сопровождать пение хорала, а также импровизировать на темы хоралов, подготавливая пение. Ввиду своего поисхождения, ведущая роль в хоральных органных прелюдиях принадлежит мелодическому началу.

С момента зарождения до кульминации своего развития складывалась специфика органного звучания. Некоторые принципы обозначает в своей работе И. Браудо. Выделим среди них сущность органного звука, которая связана с несколькими параметрами:

- «нежелание прерваться, желание длиться»; млодический, ритмический, колористический замысел в условиях органного звука «проявляет склонность к линеарным образованиям»; «длительность – основа органного звука»;
- органный звук лишен возможности отражать субъективную сферу исполнителя из-за сложных передаточных механизмов, поэтому «эмоциональный субъективизм изгнан из элементов органного искусства»;
- принцип единства дыхания, бесконечное дыхание – «что делает орган полифоническим инструментом».

Все эти признаки легли в основу дальнейшего развития органного

искусства и повлияли на образную и жанровую сферу применения тембра инструмента в произведениях следующих поколений композиторов.

Литература:

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыа, 1976.

2. Бурундуковская Е. Органно-клавирная культура Италии XVI-XVII веков // автореф….доктор иск-я. Москва, 2009.

3. Попова А. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции // автореф…..канд.иск. Москва, 2005.

4. Фисейский А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964.

Karimov Negmatulla

VLADIMIR TSYTOVICH "TRIPTYCH FOR VIOLA AND PIANO"

Каримов Негметулла

ВЛАДИМИР ЦЫТОВИЧ «ТРИПТИХ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО»

Страницы истории Санкт-Петербургской консерватории пестрят великими именами и значимыми для русской культуры событиями. Стены этого учебного заведения – оплот большинства национальных исполнительских школ: фортепианной, скрипичной, альтовой, духовой и, конечно, композиторской, роль которой сложно переоценить. Культурно-исторические связи петербургской композиторской и альтовой школы протягиваются и во времени, и в пространстве. Имя Юрия Марковича Крамарова (1929-1982) широко известно в становлении и развитии альтовой школы советского исполнительского искусства. Но фигура композитора Владимира Ивановича Цытовича (1931-2012) не получала массового признания, хотя вклад этого музыканта в культуру города и страны поистине огромен. Нужно время, чтобы по достоинству осознать и оценить масштаб и значение этого музыканта.

Владимир Иванович был до крайности скромным человеком, не любил хвалебных слов в отношении себя и своей музыки и говорил: «Я отношусь к себе в высшей степени строго». Тем не менее его вклад в отечественную культуру значителен. Творческое наследие Цытовича насчитывает более полусотни разножанровых сочинений, в том числе симфонических, камерно-инструментальных, вокальных, фортепианных и органных произведений, опубликованных в России и за рубежом (в США, Германии, Франции

Концертный жанр доминирует в творчестве В. Цытовича. В нем наиболее ясно проявилось свойственное композитору тяготение к интеллектуальной игре, юмору. Подчеркивая индивидуальность и достоинства солирующего инструмента, композитор создает разнообразные тембровые сочетания между инструментами-участниками (как между солистом и оркестровыми тембрами, так и внутри оркестра). Композитором написано пять концертов: для фортепиано, альта, виолончели, флейты с гобоем и гитары. В этом же ряду находится Концертино для фортепиано и камерного оркестра, написанное для дочери Ирины (1971). Помимо концертов среди опусов композитора имеется целая плеяда сочинений, так или иначе воплощающих идею концертности. Это Дивертисмент для фагота и камерного оркестра (2003), Ария для сопрано и струнного оркестра (1978), «Музыка для четырех валторн и струнного оркестра» (2011).

Не была чуждой композитору и область камерной музыки, в которой стоит отметить такие выдающиеся сочинения, как Триптих для альта и фортепиано (1962), «Диалог и скерцо» для скрипки и фортепиано (1966), сонаты для скрипки и для виолончели с фортепиано (1980 и 1995).

В.И. Цытович отличался высоким профессионализмом: умение выстроить форму, добиться эффектного звучания оркестра, сбалансировать ансамбль – эти свойства всегда отличали его как творца, способного скрупулезно трудиться над каждым нюансом. «Я не считаю себя очень ярким композитором. – говорил Владимир Иванович. – Если иногда у меня и выходило что-то хорошее, то это из-за моего “ослиного упрямства”. Только благодаря этому я могу что-то сделать». Под упрямством композитор подразумевал высочайшую степень требовательности к себе. Характерен такой случай: полностью закончив Концерт для альта с оркестром в дирекционе (клавир), композитор выбросил все, кроме первой страницы I части («…и ту, – уточняет автор, – перетранспонировал из фа минора в ре минор»). И абсолютно весь концерт написал заново. Премьеру произведения с огромным успехом исполнил альтист Юрий Крамаров, а в 2001 году в рамках абонементной программы оно прозвучало в Монпелье (Франция) - что примечательно, исключительно по инициативе французов. Успех превзошел все ожидания: финал сочинения повторяли на бис.

«Триптих для альта и фортепиано было написано в 1962 году для Юрия Крамарова, который и сделал редакцию партии альта. Произведение выстроено в форме небольшого цикла с авторскими названиями частей: Токкатина – Старинный танец – Токката. Если говорить о художественном замысле этого сочинения, то скорее всего вырисовывается образ блокадного Ленинграда во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

I часть Токкатины (токката малых размеров) написана в простой трехчастной репризной форме. Материал экспозиции и репризы основан

на противопоставлении пустых квинтовых аккордов в крайних регистрах фортепианной партии (си b – фа), тем самым полностью освобождая средний регистр для благодатной мелодической канвы солирующего инструмента. Тематическое ядро состоит из трех ячеек полутон-тон, которые вместе образуют уменьшенный звукоряд в объеме уменьшенной квинты. В целом создается смешанный лад с общими III и V ступенями:

Си бемоль мажор и уменьшенный лад с опорной квинтой на нотах си-фа. Фортепианные аккорды – это тревожный набат, а тема альта рисует страшную картину *«умирающего»* замороженного города.

Середина части – на фоне тремолирующего остинатного звука *фа* в альтовой партии у фортепиано вдруг неожиданно возникает совершенно иной контрастный образ – символ сопротивления, надежды и спасения, с четкой маршевой пульсацией в знаковой тональности. Си бемоль мажор – тональность несломленного Духа и Победы.

Вторую часть – Старинный танец – можно назвать танцем *Смерти*. Подобно Рахманинову, Шостаковичу, Бергу, Малеру, Владимир Цытович рисует зловещую карикатуру, выворачивая наизнанку первоначальную идиллическую жанровую основу композиции. Танец написан в трехпятичастной форме с вариационными изменениями при повторе частей. Подобно театральному занавесу композитор создает атмосферу увлекательнейшего действа. Подобно шекспировской маске на фоне мягкой, кошачьей поступи в фортепианной партии звучит основная тема (а) в партии альта. Необходимо отметить противоречивый характер самой темы: с одной стороны, удивительно искренняя и элегантная, с другой – саркастическая, с гримасами и ужимками мелодия, неожиданно заканчивающаяся в партии фортепиано.

Середина танца (в) – это дальнейшее гипертрофированное развитие основного образа: идет постоянное чередование в партии альта *pizzicato* с септовыми шутовскими прыжками в среднем регистре и *arco* с терцовым удвоением у фортепиано в нижнем регистре. Возвращение основной темы

($а_1$) знаменует собой кульминационный раздел формы. Это достигается увеличением мелодии (теперь тема проводится в два раза более крупными длительностями), с постоянным динамическим нарастанием и более плотной фактурой в фортепианной партии. В следующем изложении середины ($в_1$) композитор использует полифонический прием перестановки голосов фортепианной и альтовой партий, используя таким образом тембровое развитие фактуры. Заключительное проведение основной темы ($а_2$) *Poco meno mosso* растворяется на хроматическом восхождении фортепиано и среднего регистра альта. Сквозь мгновение (один такт *Tempo I* возвращает первоначальный танцевальный ритм у фортепиано) тема полностью улетучивается на флажолетах альта.

III часть – Токката – написана с использованием тематического материала I части. Форма трехпятичастная: а – в – $а_1$ – $в_1$ – $а_2$ – Coda. Как правило большинство токкат средневековья начинались тремя-четырьмя аккордами мелодико-гармонической фигурации. Начало же данной токкаты озвучено трехразовым остродиссонантным повтором. Мощное звучание первых трех тактов фортепиано смело можно отнести к звучанию колокола. Но это не тот звон, который мы привыкли слышать на светлых праздниках Рождества Христова или Пасхальных торжествах. Этот тревожный набат извещает о вселенской трагедии, где горе постигло каждый город, каждую семью, каждого человека. Этот набат в один момент превратился в объединяющий и в то же время благословляющий призыв-гимн на беспощадную борьбу с врагом. Основная тема (а) проводится три раза и каждая из них, подобно гидре, разрастается и видоизменяется. Середина (в) построена на тематическом материале основного образа, но с более характерными признаками развития в жанре токкаты: смена метроритма на 3/4, использования глиссандо, внезапных скачков. Все пять частей идут в постоянном волнообразном динамическом развитии. Так первая середина заканчивается нисходящим тетрахордовым последованием у сольного альта. Казалось бы, произошло логическое успокоение, но оно приводит к второму проведению основной темы на *фортиссимо* с использованием бурдонной струны *соль*, сквозь которую с трудом пробивается звучание главного тематического материала. Третье проведение основного раздела ($а_2$) лаконично. Автор максимально уплотнил тему, которая теперь звучит параллельными квартсекстаккордами. Кульминация Токкаты наступает не за долго до Коды, в которой композитор применяет полифонический прием контрапунктирования, накладывая на главную тему в партии альта линию средней части у фортепиано. Кода (*Andante)* – это осмысление произошедшей трагедии, когда наступило утро, которое было похоже на один из 1418 дней и ночей кромешного ада, но теперь без войны…

Литература:

1. ru.wikipedia.org›wiki/Цытович,_Владимир_Иванович

Karimov Tair

SUITE FOR VIOLA AND PIANO BY PAUL CRESTON

Каримов Таир

СЮИТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ПОЛА КРЕСТОНА

Инструментальный цикл родился в эпоху Ренессанса и был связан с такими жанрами, как вариации, сюиты и партиты. Сюита (с французского слова suite) означает «ряд», «последовательность» (имеется ввиду последовательностей частей цикла), что соответствует итальянскому термину «партита» (с итальянского слова partita, буквально переводится как разделенная на части). Название термина «сюита» музыкальные исследователи связывают с Францией конца XVI начала XVII веков в связи с сопоставлением в одном цикле разнохарактерных танцев. Позже принцип контрастного связывания различных танцев в одно целое проникает в Англию, Италию и Германию, но с другими названиями. Так в Англии наряду с термином «сюита» употребляли названия lessons, в Италии – balletto или sonata da camera, в Германии – Partie или партита, во Франции – ordre и т.д. Столь множественное название одного и того же жанра было связано с национальными особенностями развития сюиты. Однако к концу XVII – середины XVIII столетий из всего вышеназванного многообразия остались два: сюита и партита. Таким образом, в XVII-XVIII веках сюитами (или партитами) стали называться циклы лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес, которые контрастировали по темпу, метру, ритмическому рисунку и объединялись общей тональностью, реже – интонационным родством.

На начальном этапе своего развития музыка сюиты носила прикладной характер – под нее танцевали. Но для развития драматургии цикла сюиты потребовалось известное удаление от бытовых танцев. С этого времени начинается классический период танцевальной сюиты. Наиболее типичной основой для танцевальной сюиты послужил набор танцев, сложившийся в сюитах И.Я. Фробергера: аллеманда – куранта – сарабанда – жига.

Уже в ранних образцах, в формировании драматургии сюиты внимание сосредотачивается на основных опорных точках – устоях цикла. Для этого композиторы применяют более углубленную разработку музыкальных образов танца, служащих передаче различных оттенков душевного состояния человека.

Существенно меняется и форма сюиты. Для композиционной основы ранней классической сюиты был характерен метод мотивно-вариационного письма. Сначала в ее основу ложатся так называемые «спаренные танцы» – аллеманда и куранта. Позднее в сюиту вводится

третий танец – сарабанда, что означало возникновение нового для того времени принципа формообразования – замкнутого, репризного. За сарабандой часто следовали близкие ей по строению танцы: менуэт, гавот, бурре и другие. Кроме того, в строении сюиты возникала антитеза: аллеманда ←→ сарабанда. Обострялось столкновение двух принципов – вариантности и репризности. И для примирения этих двух полярных тенденций потребовалось введение еще одного танца – как некого итога, заключения всего цикла – жиги. В результате складывается классическое выстраивание формы старинной сюиты, которая и по сей день пленяет своей непредсказуемостью и образной многоликостью.

При всей своей внешней дискретности, расчлененности, сюита обладает драматургической целостностью. Как единый художественный организм, она рассчитана на совокупное восприятие частей в определенной последовательности. Смысловой стержень сюиты проявляется в идее контрастного множества.

В сюитах Баха (6 английских и 6 французских, 6 партит, «Французская увертюра» для клавира, 4 оркестровые сюиты, названные увертюрами, партиты для скрипки соло, сюиты для виолончели соло) завершается процесс освобождения танцевальной пьесы от связи с её бытовым первоисточником. В танцевальных частях своих сюит композитор сохраняет лишь типичные для данного танца формы движения и некоторые особенности ритмического рисунка; на этой основе он создаёт пьесы, заключающие в себе глубокое лирико-драматическое содержание. Но удивительным образом столь широко распространённый жанр после Баха не получает своего дальнейшего развития. Романтическая эпоха XIX столетия не дала ни одного сочинения в данном жанре. По мнению П.Казальса сонаты и сюиты И.С. Баха намного опередили исполнительские возможности своего времени: «Здесь, как и во многих других отношениях, он шел впереди своего времени» [8,с.142].

Возрождение жанра сюиты связано с небывалым расцветом исполнительского инструментального искусства конца XIX начала XX веков, которое в свою очередь побудила композиторов вновь обратиться к данному жанру. Нас в данном случае интересует альтовые произведения, прежде всего это сюиты в творчестве Макса Регера и Пауля Хиндемита. Не остался в стороне и Пол Крестон.

Пол Крестон (настоящее имя и фамилия – Джозеф Гуттоведжо; 1906-1985 гг.) – американский композитор. Учился игре на фортепиано у Дж. А.Рандеггера и Г.М. Детье, на органе – у П.Йона. С 1934 занимал должность церковного органист в Нью-Йорке. Композицию изучал главным образом самостоятельно. Преподавал композицию в ряде университетах США, читал лекции в различных городах стран Ближнего Востока. Известность

принесли К. «Погребальная песнь» («Threnody») и 2 хорических танца для оркестра. С конца 1930-х гг. Крестон являлся одним из ведущих американских композиторов. В 1956-60 гг. возглавлял Национальную ассоциацию американских композиторов и дирижёров. Автор более 100 сочинений крупных форм. К жанру сюиты Пол Крестон обращался в 30-е и 50-е годы прошлого столетия. Им написано 5 сюит: для саксофона и фортепиано (1935), альта и фортепиано (1937), скрипки и фортепиано (1939), для флейты, альта и фортепиано (1952), для органа (1957).

Сюита для альта и фортепиано представляет собой классический четырехчастный цикл, с контрастным чередованием частей. Но внутреннее наполнение частей совершенно иное. Все части имеют авторские названия. Первая часть – Прелюд, вторая – Каприс, третья – Ария и четвертая – Тарантелла. Первая часть – трехчастная по форме, где крайние части явно импровизационного характера и с большим охватом всех регистров, ассоциируются с органными фантазиями И.С. Баха. Середина Прелюда контрастна по своему образному содержанию. Меняется фактура, на смену органной прелюдийности приходит полифонический прием изложения, где каждый из голосов имеет четкую линию развития, а в совокупности образуя насыщенную мелодическую ткань. В репризе Крестон соединяет хоральную тему середины с импровизационной фактурой начального раздела.

В исполнительском плане кроме точного интонирования, важен ансамбль исполнителей, абсолютное равенство каждой из партий в общей партитуре. Первая часть сюиты – это своеобразное музыкальное приношению искусству И.С. Баха, что выражается в использовании самой композиторской техники письма – тематическое ядро первой части и постоянного обновленного интонационного развития, в тематической текучести среднего раздела. И все это сочетается с современными, красочными гармониями, в самостоятельной ладовой организации каждого голоса, которые подчас дают разные тональные центры.

Название Второй части – Каприс, полностью соответствует термину в своей первооснове (изысканность, прихотливость, виртуозность) и характеру танца. Это изысканный, несколько капризный образ игривого содержания, которое подчеркивают и легкое *спикатто* в партии альта, и короткое тремоло на сильной доле. Все это исполняется в изящной, воздушной манере. Тема постоянно «перекочевывает» из одной партии в другую, вырисовывая удивительные музыкальные кружева. Вторая тема Каприса носит распевный, лирический характер, синкопированный ритм дает некую ритмическую свободу, которая накладывается на *летучее стаккато* в фортепианной партии на *пианиссимо.*

И вдруг это изящный дуэт прерывается неожиданной метро-

ритмической сменой – своеобразной кульминацией.

Ария (название третьей части) – лирический центр всей сюиты. Мелодический дар композитора раскрывается во всей своей полноте – широко льющаяся мелодия накладывается на аккордовое сопровождение. Начинается тема в теплом нижнем тембровом регистре альта, с широкой кистевой вибрацией. Второе проведение темы проходит на октаву выше в более напряженном альтовом регистре. В третьем звучании темы П.Крестон применяет каноническую технику письма: сначала мелодия звучит у альта, а через полтакта в фортепианной партии. И последнее проведение темы возвращает начальный теплый тембр нижнего альтового регистра, но уже в экспрессивном звучании на *фортиссимо* с плотной аккордовой фактурой у фортепиано.

Тарантелла – заключительная часть сюиты, танец итальянского происхождения (возможно, в выборе тарантеллы сыграли итальянские корни композитора), главный принцип которого заключается в постоянно ускоряющемся темпе. Финал сюиты – праздничная эйфория, зажигательность, радостное настроение, которое зависит от интонационной безупречной точности, четко выполненных нюансов, исполненных пауз, чередования *деташе* и *спикатто,* правильного распределения смычка. Необходимо драматургически правильно выстроить контраст между основной темой тарантеллы и ее серединой. Полностью меняется фактура. Тяжелые аккорды в фортепианной партии, которой автор дает ремарку исполнения *стакатиссимо,* подкрепляются септовыми скачками метрически тяжелыми длительностями, с синкопированными залигованными нотами на *фортиссимо* в альтовой партии. Далее вновь возвращается стремительная тема тарантеллы, во все более убыстряющемся темпе.

Сюита Пола Крестона для альта и фортепиано вошла в золотой фонд альтовой литературы XX столетия и не потеряла своей ценности и в наши дни.

Литература:

1. Арановский М., Симфонические искания: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 267с.

2. Блонская Ю., О танцах XVII века. – М. – Л.: 1947. – 112с.

3. Ливанова Т., Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Часть 2. Вокальные формы и проблема большой композиции – М.: Музыка, 1980. – 189с.

4. Лобанова М., Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 221с.

5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. – М.: Музыка, 1971. – 453с.
6. Носина В., Символика музыки И. С. Баха. – Тамбов: 1992. – 33с.
7. Попова Т., Сюита. – М.: Музыка, 1963 – 54с.
8. Понятовский С.П. История альтового икусства. – М.: Музыка, 2007. – 335 с.
9. Швейцер А., Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 562с.
10. Щелкановцева Е., Сюиты для виолончели соло И.С. Баха.. – М.: Музыка, 1997. – 111с.
11. Яворский Б., Сюиты Баха для клавира. – М. – Л.: 1947. – 125 с.

Karimov Timur

INTERPRETATIVE ANAIYSIS OF «HAVANEISE» CAMILLE SAINT-SAËNS

Каримов Тимур

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «ХАВАНЕЗА» КАМИЛЯ СЕН-САНСА

Шарль Камиль Сен-Санс (1835-1921) является одной из крупнейших фигур на музыкальном небосводе конца XIX – начала XX столетий, известный своей разносторонней деятельностью: композитор, пианист, педагог, дирижер, а также автор критических статей в области музыкального искусства, книг по философии, литературе, живописи, театру; сочинял стихи и пьесы и рисовал карикатуры.

Творческое наследие Сен-Санса довольно обширно и охватывает различные жанры. Им написано: 12 опер, из которых наиболее известна «Самсон и Далила» (1877); 15 вокально-симфонических и хоровых произведений (среди них – 1 месса, 3 оратории, кантаты): 3 симфонии (наибольшей популярностью пользуется 3 симфония); 4 симфонические поэмы; музыка к спектаклям; 5 фортепианных концертов, 3 скрипичных, 2 виолончельных, 15 опусов для солирующих инструментов с оркестром, множество камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. И отдельно необходимо выделить совершенно уникальную работу в новом музыкальном жанре – музыку к кинофильму «Убийство герцога Гиза» (L'Assassinat du duc de Guise). Это был первая картина киностудии «Le Film d'Art» режиссеров Шарля Ле Баржи и Анри Кальметт, музыка к которой была специально заказана и никому-нибудь, а самому Сен-Сансу, В фильме впервые играли профессиональные актеры труппы «Комеди Франсез», впервые создавались исторические костюмы.

Во второй половине XIX века использование национальных колоритов в европейской музыке было своего рода «модой». Сен-Санс в своем творчестве тщательно изучал фольклор не только Франции, но и других национальностей – обращался к бретонским, африканским, датским,

русским темам. В результате родились на свет такие оркестровые сочинения, как Бретонская и Овернская рапсодии, Русское, Датское, Арабское каприччио, Алжирские сюиты, фантазия *«Африка»* (для фортепиано с оркестром), вокальные Персидские песни, фортепианные Португальские баркаролы. Но чаще других композитор использовал испанскую тематику, следуя величайшим фигурам того времени – «Кармен» Ж.Бизе, «Испанское каприччио» Н.Римского-Корсакова.

На протяжении всего творческого пути композитор особенно плодотворно работал в области инструментальных жанров. И лучшие достижения Сен-Санса связаны с областью концертно-виртуозной музыки. Именно здесь отчетливее всего определились сильные стороны таланта Сен-Санса. Рельефность, «броскость» тематизма, опора на народно-бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность и отчетливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех.

Перу композитора принадлежит немало концертных сочинений для скрипки: три концерта (A-dur, op. 20, 1859; C-dur, op. 58, 1879; h-moll, op. 61, 1880), Интродукция и рондо-каприччиозо (a-moll, op. 28, 1863), Романс (Des-dur, op. 48, 1874), Концертная пьеса (e-moll, op. 62, 1880), Гаванка (Havanaise E-dur, op. 83, 1887), Андалусское каприччио (op. 122, 1904).

Но особой популярностью среди исполнителей и слушателей пользуются *«Интродукция и Рондо каприччиозо» и «Хаванез».* Оба эти произведения написаны в испанском стиле. Обе пьесы в форме блестящих концертных пьес, с великолепным пониманием возможностей скрипичной виртуозности, с прозрачным оркестровым аккомпанементом. Если «Интродукции и Рондо каприччиозо» капризный, причудливый характер рондо придают именно испанские ритмы, то в «Хаванезе» Сен-Санс вдохновлялся музыкой испанских колоний. В конце 80-х годов композитор отправляется в довольно продолжительную гастрольную поездку в Алжир, Египет, Азию, Южную Америку, где впитывает в себя удивительную культуры различных народностей, проживающих в этих странах. «Хаванез» (или в других транскрипциях «Гаванез») написан в ритме латиноамериканской хабанеры для кубинского скрипача Рафаэля Диаса Альбертини. «Хаванез» означает «гаванский танец» (Куба до 1898 года была испанской колонией). Характер сочинения раскрыт в своеобразном темповом обозначении: Allegretto lusinghiero – то есть льстивое, ласковое Allegretto. И действительно, пьеса открывается лукавой хабанерой, у которой очень мало общего с хабанерой из «Кармен» Ж.Бизе.

Концертная пьеса наряду с большими полотнами крупной формы (концерты, сонаты, вариации) занимает достойное место в репертуаре концертирующих музыкантов. Казалось бы, в них мы не найдем глубинной драматургии, по тексту в основном пьесы не очень протяженные, особых агогических ремарок не очень много, особенно это касается миниатюр эпохи Средневековья. Свой расцвет концертная миниатюра получила в

период музыкального романтизма (Шуберт, Шуман, Мендельсон, Шопен и т.д.). При выборе концертной программы исполнители выбирают и крупные развернутые формы, и миниатюры. Возникает вопрос, а что труднее исполнять? Большинство ошибочно считают, что играть миниатюры намного легче, нежели концерты или сонаты. На самом деле, если ты в крупной в форме сыграл тот или иной раздел не в том темпе, не той динамикой (например, экспозицию или разработку), ты можешь «реабилитироваться» в репризном построении. А в миниатюре все развивается с «космической» быстротой: смена настроений происходит неожиданно, штрихи должны быть подобраны очень тщательно, фразы прочувствованы, стиль безупречен. Анализируя разнообразный тип миниатюр, приходится удивляться тому, как гениальные художники могли в короткой пьесе рассказать о фантастической красоте природы, танце, любви, подчас с трагедийными нотками. Это безусловно достигается благодаря эмоциональному восприятию мира, уложенной в безупречную форму. В данном случае «Хаванез», как и прочие концертные миниатюры, представляет собой шедевр скрипичного репертуара. В первую очередь необходимо отметить сложность анализируемого произведения: пьеса изобилует множеством нюансов, изысканно-прихотливым ритмом, темповыми сдвигами, большим разнообразием штрихов. Исполнять «Хаванез» академично – будет несколько «суховато». Но если в интерпретации позволить себе необдуманное глиссандо, «цыганщину или «пузыри» в проведении смычка (усиление – ослабление звука), это тоже наведет у слушателей на мысль о низкопробном вкусе исполнителя. Должна быть золотая середина. С самого первого такта, если происходит крен в ту или иную сторону, необходимо уберечь подрастающего музыканта от неверной трактовки фразы, целого раздела или части миниатюры.

Исполнительские сложности начинаются с самого первого вступления – пассажа, который должен «взлететь», что называется без сучка и задоринки в указанном автором нюансе *piano.* Особую трудность представляет непосредственно тема хабанеры.

Триоли в сочетании с дуолями должны быть, с одной стороны, ритмичными, с другой, свободными, то есть необходимо найти золотую середину между ритмической точностью и свободой, которая и создает капризный, кокетливый, и в тоже время таинственный характер хабанеры.

Второй пассаж (см. такт 48 и аналогичные в исполнительской технике – 70, 245.321 такты) также требует безупречное владений мелкой техникой и штрихом легато.

Весь пассаж играется на *pianissimo*, воздушно и изящно, но внятно и четко.

Второй раздел Хаванеза начинается с темпового обозначения *Allegro*. В этой части используется штрих *спиккато,* который должен исполняться без «ступенек». Необходимо внимательно отнестись к встречным знакам, а также к акцентам на первой и третьей долях такта. Однако, начиная с 89 такта, акцентировка переносится на вторые, а дальше и на четвертые доли. В заключительном разделе звукоизвлечение мелкой моторики на *crescendo* нужно довести до *fortissimo.* Возможно надо где-то незаметно перейти на штрих мелкое *деташе.*

При проведения основной темы хабанеры (рефрена), которое дается с вариантными изменениями, следует обратить внимание на раздел *Piu mosso*. В этом отрезке пьесы определенную трудность составляет штрих *летучее стаккато,* которое необходимо исполнять виртуозно. Данный штрих надо играть в любом темпе, найдя определенное место смычка, где штрих *летучее стаккато* лучше всего получается.

Второй эпизод рондо начинается с кантилены (134 такт) с использованием широкой красивой вибрации и показом красивого теплого тембрального тона на струнах *соль, ля и ре.* Во втором эпизоде рефрена (153-164 такты) включается комбинированная техника: двойные ноты переходят в восходящие пассажи, которые начинаются с I позиции и заканчиваются переходами в высокие. В данном случае важна безупречная интонация двойных нот и вышколенная техника переходов.

В третьем проведении темы хаванеза (рефрена) добавляются трели, трельные «прыжки» и техника флажолетов.

Последний раздел пьесы *Allegro non troppo* – кода всего произведения, которая в свою очередь делится на три составные части. Первые два отрезка

Allegro non troppo и *Piu allegro* рисуют зажигательный, со все более и более убыстряющимся темпом, танец. При игре двойных нот в первом отрезке рекомендуется освободить кисть левой руки, но с четкой артикуляцией пальцев (и при игре терциями, и секстами).

В *Piu allegro* для удобного исполнения разложенных децим рекомендуется локоть правой руки держать в нейтральном положении, а нижние и верхние ноты доставать пальцами, что придаст звучанию необходимый эффект *leggiero.*

«Хаванез» Камиля Сен-Санса уже на протяжении более ста лет остается одной из самых блестящих концертных пьес в репертуаре скрипачей, требующая виртуозной технической подготовленности и эмоционального наполнения при исполнении данной пьесы. Надо *наслаждаться* этой музыкой, она чувственна, вкусна, она провоцирует на излишества... но здесь спасёт хороший вкус и воспитание. Все должно быть обоснованным. Иначе никакого образа не будет.

Литература:

1. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М.: Музыка, 1970. – 345 с.

2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Часть 1 и 2. М.: Музыка, – 415 с.

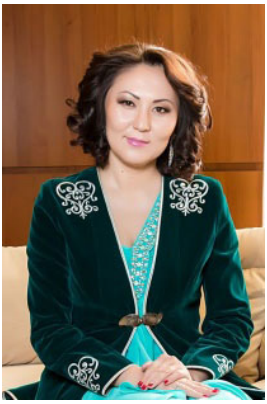
3. Бронфин Е.Ф. Сен-Санс // Музыкальная энциклопедия. Том 4, М.: Советская энциклопедя, 1978, с. 919-923

Lukyanova Rogneda

CREATIV PORTRAIT AYSULU THANI

Лукьянова Р.В.

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АЙСУЛУ ТАНИ



«Моя музыка – это признание в любви тем, кто делает меня счастливой!» Айсулу Тани

Есть творческие профессии, которые по сложившейся традиции, считаются сугубо «мужскими». В области музыкального искусства это прежде всего ремесло композиторов и дирижеров. Тем не менее с каждым годом мы наблюдаем как «женская» композиторская ветвь все более разрастается и крепнет. Так, в 2013 году в Союз композиторов Казахстана была принята Айсулу Тани, которая стала самым юным членом, а также 13-ой женщиной в Союзе.

Айсулу Тани, родилась 22 февраля 1985 года в городе Аркалык, бывшей Тургайской, ныне Костанайской области. В семье государственных служащих.

Огромную роль в развитии творческой натуры Айсулу Тани сыграла мама – Зуплим Таниева, которая и привила дочери любовь к музыке. Историк по образованию, мама была большим ценителем искусства и играла на домбре в студенческом оркестре педагогического института города Семипалатинск. По рассказам Айсулу, мама очень хорошо знает классическую музыку, «в молодости коллекционировала пластинки с музыкой из опер», и именно мама «по сей день занимает главенствующую роль в творческой деятельности, и самым строгим критиком».

Неудивительно, что уже в раннем возрасте Айсулу проявляла неподдельный интерес к музыке. С 10 лет Айсулу начала заниматься в областной балетной школе города Семипалатинск. Интересно то, что Айсулу запомнились уроки по музыкальной грамоте и фортепиано: «Первые впечатления незабываемы для меня до сих пор. Старинное черное фортепиано «Кубань» и украинская народная песня, которую я играла с большой гордостью. Тогда мне казалось, что это и есть настоящее счастье». Музыкальную одаренность ребенка заметили преподаватели. Несмотря на финансовые трудности, Айсулу отдают учиться музыке: «В тяжелые 90-е мама отдала меня в музыкальную школу по классу фортепиано и домбры», – вспоминает композитор. Разучивая музыкальные пьесы, Айсулу всгда ощущала желание не только исполнять, но и сочинять самой.

В 2000 году после окончания школы Айсулу поступает в Семипалатинский музыкальный колледж имени Мукана Тулебаева по специальности «Теория музыки». Яркие воспоминания сохранились от занятий с преподавателем и наставником по композиции, семипалатинским композитором, членом Союза композиторов Казахстана Ляззат Жумановой. Именно под ее руководством было написано первое сочинение Айсулу Тани – пьеса для валторны и фортепиано «Морской бриз». Будущему композитору на тот момент было 15 лет. Произведение написано под впечатлением от услышанного впервые звучания валторны, Айсулу понравился необычный тембр инструмента. «Написав мелодию, – рассказывает А.Тани, – я пришла к педагогу. Ляззат Алпысбаевна показала мне, как можно написать аккомпанемент, его виды, гармонию». Название первому проиведению («Морской бриз») начинающего композитора дал педагог, показав ученице возможность образной передачи содержания произведения через его название: «Взволнованный характер аккомпанемента пьесы действительно звучал как морской бриз».

В это время Айсулу уже твердо знала, что хочет стать композитором. За год обучения в колледже ею были написаны пьеса для скрипки и фортепиано «Утро надежды», пьеса для кобыза и фортепиано «Шалқыма», хоровые сочинения «Күз» и «Көңіл күйі», ряд эстрадных песен. В 16 лет Айсулу дает свой первый творческий вечер для преподавателей и студентов родного колледжа.

В 2002 году, со второго курса колледжа Айсулу переводится в среднее звено Казахской Национальной Академии Музыки на кафедру «Теория музыки», в г.Астана. Следующим этапом обучения стала Казахская национальная академия музыки, по специальности «Композиция», которую она успешно заканчивает в 2008 году. Большую роль в формировании творческой личности Айсулу сыграли выдающиеся деятели Казахстана. Так в колледже обучается у основоположника кафедры «Композиция» КазНАМ, ведущего композитора Казахстана Жуматая Тезекбаева (колледж, бакалавриат). Жуматай Тлеубаевич стал для Айсулу не только наставником и педагогом, «он заботился обо мне как родной отец», – рассказывает А.Тани. Также Айсулу Тани выпал счастливый билет обучаться и стать выпускницей маэстро Еркегали Рахмадиева, композитора, оставившего яркий след в истории культуры Казахстана. С любовью она вспоминает годы учебы и уроки Еркегали Рахмадиевича: «Как наставник Еркегали Рахмадиевич повлиял на мой характер, привил мне ответственность за каждое написанное произведение, за каждый штрих, за каждое динамическое обозначение». Мастер высоко ценил мелодический дар своей ученицы, «бережно относился к каждой ноте», знакомя с особыми приемами оркестровки, способами развития тематического зерна и

формообразования произведений. Своеобразной данью памяти учителю для Айсулу Тани стала работа над книгой воспоминаний «Помню» Клары Рахмадиевой: редакция рукописи и подготовка ее к изданию.

После окончания музыкальной академии Айсулу вместе с семьей (мужем и маленьким сыном) едет в Степногорск, где и начинается трудовой путь нашей героини; в сельской школе села Карабулак (12 км от Степногорска), а также в ДМШ Степногорска. Этот небольшой период педагогической и творческой деятельности Айсулу вспоминает с особой душевной теплотой. Особенно насыщенной была творческая работа молодого композитора. Так в марте 2009 года в Кокшетау состоялась премьера одноактного балета «Жұмбақтас», написанного по сюжету народной легенды. Работа с детьми и рождение сына побудила Айсулу к созданию цикла *песен для детей «Өмір гүлі»,* презентация которого состоялась в музыкальной школе Степногорска 29 апреля 2009 года. А буквально через месяц 21 мая 2009 года состоялся следующий творческий вечер Айсулу Тани, посвященный 45-летию города под названием «Мой светлый город – Степногорск!» На концерте прозвучали как детские сочинения композитора, так и инструментальные и эстрадные произведения Айсулу. 2 песни исполнила сама композитор. В заключении концертной программы был показан одноактный балет «Жұмбақтас».

В 2010 году Айсулу Тани поступает в магистратуру Казахского национального университета искусств, которую заканчивает в 2012 и получает академическую степень «Магистр искусствоведческих наук».

Признанием композиторского искусства Айсулу Тани являются многочисленные победы на конкурсах различного уровня:

- 2008 г. – лауреат V Республиканского конкурса патриотических песен «Елім менің» (Третья премия);
- 2009 г. – лауреат I Республиканского конкурса среди композиторов Казахстана «Тәуелсіздік толғауы» (Вторая премия в номинации «Лучшая эстрадная песня»);
- 2010 г. – обладатель диплома «Үміт» в конкурсе композиторов «Цикл казахских романсов» Фонда первого Президента Республики Казахстан;
- 2012 г. – лауреат IX Республиканского конкурса патриотической песни «Елім менің» (Первая премия в номинации «Атамекен»};
- 2012 г. – лауреат III Республиканского конкурса «Тәуелсіздік толғауы» (Вторая премия в номинации «Лучшая детская песня»);
- 2014 г. – лауреат V Республиканского конкурса «Тәуелсіздік толғауы» (Вторая премия в номинации «Лучшее торжественное произведения для оркестра казахских народных инструментов);
- 2016 г. – лауреат I конкурса военно-патриотической песни «Сарбаз

әндері» (Вторая премия в номинации «Имиджевые песни»).

Круг интересов Айсулу Тани необычайно широк и разнообразен. Айсулу занимает активную гражданскую позицию, являясь активным участником гендерной политики нашей республики. Указом Главы государства Н.А. Назарбаева от 29 ноября 2005 года утверждена «Стратегия гендерного равенства в Республике Казахстан на 2006-2016 годы». Ее цель - обеспечить в соответствии с Целями развития тысячелетия ООН, провозглашенными в Дакаре, реализацию не только равных прав, но и равных возможностей женщин и мужчин, равное их участие во всех сферах жизни и деятельности общества. Данная стратегия является основополагающим документом, направленным на реализацию гендерной политики государства, обеспечивающей равенство мужчин и женщин, а также расширение прав и возможностей женщин. Можно смело утверждать, что гендерное образование в Казахстане развивается на довольно благоприятном культурно-идеологическом фоне.

И Айсулу Тани на деле воплощает Указ Президента в жизнь. В 2013 году композитор Айсулу Тани инициировала открытие Союза казахстанских творческих женщин, цель которого - объединение творческих женщин Казахстана; организация и проведение благотворительных акций и мероприятий в целях поддержки творчески одаренных детей-сирот, детей из малоимущих семей, а также творческой молодежи Казахстана; организация и проведение фестивалей, конкурсов, концертов и мастер-классов, конференций, творческих встреч; открытие продюсерского центра. За довольно короткий срок (всего 3 года) Союзом было проведено целый ряд значительных мероприятий Ежегодный Республиканский фестиваль детского творчества Нұр-Астана, региональный конкурс юных музыкантов для детей сельской местности «Дарынды балалар – Қазақстанның болашағы», ежегодный благотворительный концерт для работников домов престарелых, ветеранов труда, врачей и педагогов «Көктем мейірімі» и т.д.

В свои 31 год Айсулу имеет довольно объемный багаж сочинений в различных жанрах. Творческие планы у Айсулу большие. Сейчас идет работа над детским балетом «Қызғалдақ», регулярно пишет детские песни в Республиканский методический журнал «Справочник музыкального руководителя» (Алматы). Около 100 детских песен лежит не выпущенных в сборник. Зреет идея выпуска аудио-диска с песенным учебным репертуаром для учащихся школ Казахстана «Өнер қуған баламыз» (песни с фонограммами).

Список произведений

Инструментальная музыка: цикл фортепианных пьес на народные темы «Қараторғай»; цикл вариаций для фортепиано на народную тему «Бір бала»; цикл для скрипки и фортепиано «Семей жырлары»; пьеса для фортепиано «Сағым дала»; пьеса для Қыл-қобыз и фортепиано «Түнгі әуен»; пьеса для валторны и фортепиано «Морской бриз»; пьеса для скрипки и фортепиано «Утро надежды»; одноактный балет «Жұмбақтас». *Вокально-хоровая музыка*: песня «Күз» для меццо-сопрано и оркестра казахских народных инструментов; вокально-хоровой цикл для детей «Өмір гүлі» на слова Өтепбергена Ақыпбекұлы, Сәруар Қамаевой, Маруси Асаубаевой, Марфуғы Айтқожиной; вокальный цикл для меццо-сопрано, флейты и фортепиано на слова Анны Ахматовой «Три сосны»; хоровой концерт для смешанного хора на слова Абая; вокальный цикл для детского хора и фортепиано на слова Арасанбая Естенова.

Камерно-вокальная музыка: вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано на слова Арасанбая Естенова; сборник песен для детей и фортепиано «Отан-Ана, Жер-Бесік» на слова Арасанбая Естенова.

Эстрадная музыка: свыше 100 эстрадных песен для голоса и фортепиано на слова Арасанбая Естенова.

Kassymbekova Y.,
Abdirakhman G.B.

COMPOSER GULZHAN UZENBAYEVA: PHASES OF CREATED DEVELOPMENT

Касымбекова Е.,
Абдрахман Г.Б.
кандидат искусствоведения, доцент

КОМПОЗИТОР ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВА: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ

Гульжан Узенбаева представляет особую когорту творческих людей в музыкальной культуре современного Казахстана. Она входит в число тех казахстанских композиторов, которые начинали свой самостоятельный творческий путь вместе с обретением Казахстаном независимости. Социально-политические катаклизмы и смена культурной парадигмы, сопровождавшие процесс обретения республикой суверенного статуса, нашли закономерное отражение в содержании и характере композиторского творчества.

Представляя, в соответствии с систематизацией, предпринятым в труде профессора У.Р. Джумаковой [2], пятое поколение композиторов

Казахстана, Г.Узенбаева находится среди тех, для кого новая социокультурная реальность, сопровождавшаяся ростом национального самосознания, активным движением к незамкнутому в культурном плане обществу, бурным развитием информационных технологий, открыла новые возможности и перспективы для творческого роста.

С обретением независимости национальная композиторская школа Казахстана освобождается от штампов и догм советского периода, продолжая, в то же время, общее направление развития академической музыкальной традиции в сторону углубления национальной почвенности и самобытности. В содержании музыки наряду с активизацией интереса к древнейшим пластам казахской истории и культуры наблюдается отход от жанрово-стилевых ориентиров советского времени, стремление идти в ногу с общемировым музыкальным процессом, который характеризуется тенденциями отхода от крупных жанров классической музыки в сторону различных разновидностей жанрового синтеза, в том числе взаимодействия жанров академической и массовой музыки, широкого использования электронного звучания и компьютерных технологий создания музыкальных произведений.

Проблемы периодизации творчества. В биографической статье о творчестве Г.Узенбаевой профессора Т.К. Джумалиевой, являющейся на сегодняшний день единственным опубликованным материалом монографического плана о композиторе, справедливо отмечен факт сложности применения историографического подхода к творчеству композитора, продолжающего до настоящего плодотворно работать в самых разных направлениях музыкальной деятельности [1]. Предпринимая попытку периодизации творчества композитора, ученый обозначает в творческой эволюции Г.Узенбаевой два основных периода: первый – ранний период – связан с обучением в Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы (1982-1987), второй – с 90-ми годами XX века, когда композитор обучается в ассистентуре-стажировке АГК им.Курмангазы и обретает свой индивидуальный почерк и стиль.

Временные рамки второго периода формально ограничены 2013 годом – годом публикации монографической статьи, хотя фактически этот период без ущерба для истины может быть расширен до настоящего времени. Обусловлено это тем, что, согласно проведенным исследованиям, последние три года творческой жизни Г.Узенбаевой не отмечены какими-либо коренными изменениями и судьбоносными событиями, которые могли бы стать основанием для начала отсчета нового творческого этапа. Возможно, в при дальнейшем изучении творчества композитора, поворотным пунктом в биографии Г.Узенбаевой может стать только что завершившийся 2016 год, конец которого ознаменовался присвоением

композитору почетного звания Заслуженного деятеля Республики Казахстана.

В то же время, следует обратить внимание на то, что периодизация, предложенная Т.К.Джумалиевой, начинается с 1982 года – то есть, со времени совершеннолетия композитора, совпадающего с поступлением в Алма-Атинскую консерваторию. Она не включает самый ранний этап ее творческого становления. Между тем, детальное изучение творческой биографии Г.Узенбаевой позволяет говорить о важности этапа обучения будущего композитора в стенах музыкальной школы-интерната им. Успенского в Ташкенте. Именно этот, на наш взгляд, период, можно обозначить как самый ранний этап в творческой эволюции композитора – этап ученичества, ознаменовавшийся проявлением интереса к сочинительству, созданием первых детских фортепианных пьес программного характера и первым обращением к жанру фольклорной обработки, составившей впоследствии важное направление художественных исканий композитора.

Учитывая это, мы выделяем в творческой биографии Г.Узенбаевой три периода: 1-этап ученичества, связанный с обучением в музыкальной школе-интернате им. Успенского (1970-1982 гг.); 2-период обучения в консерватории (1982-1987); 3-период – начало педагогической деятельности (в Республиканской средней специализированной музыкальной школе – интернате для одаренных детей им.К.Байсеитовой (с 1987 г.) и Алма-Атинской консерватории (с 1994 г.) и самостоятельной творческой деятельности (по настоящее время).

Следует отметить, что вторым этапом этап профессионального обучения Г.Узенбаевой не завершился: в 1992 году она поступает в ассистентуру-стажировку АГК им.Курмангазы в класс Г.А. Жубановой, но после смерти композитора (18993 год) заканчивает обучение в классе профессора А.В. Бычкова. Таким образом, все отмеченные периоды в творческой жизни Г.Узенбаевой характеризуются процессом постоянного профессионального роста, повышения уровня мастерства. Сама Гульжан, отмечая, что ей «в жизни повезло с педагогами», при этом подчеркивает, что в профессии музыканта «…как в никакой другой, определяющим становится влияние личности педагога на формирование молодого музыканта…» [1].

Наставники и учителя. Фактически все исследователи творчества Г.Узенбаевой отмечают, что, пожалуй, самое большое влияние на ее личностное и профессиональное становление оказала *семья* – глубоко интеллигентная, для которой занятия музыкой был делом привычным, а по материнской линии – даже профессиональным. Дед Гульжан – ученый-биолог, член-корреспондент Академии наук КазССР, автор книги «Центральный ботанический сад Академии Наук Казахской

ССР», возглавлял в свое время Главный ботанический сад в г.Алма-Ата. Отец – Эркин – пошел по стопам своего отца и получил биологическое образование, но это не помешало ему овладеть игрой на различных музыкальных инструментах и даже опробовать себя в сочинительстве.

Мать Г.Узенбаевой оказала наиболее влияние на творческое формирование дочери и выбор ею музыкальной карьеры. Выпускница Узбекской Государственной консерватории им. Ашрафи, она долгие годы заведовала теоретическим отделением в музыкальном училище им.Хамзы в Ташкенте, выпустив целую плеяду талантливых учеников.

В доме у бабушки Тажи, которая обладала великолепным голосом, маленькая Гульжан часто слышала песни знаменитых казахских народных певцов Биржана, Ахана, Абая, которые бабушка напевала за домашними делами и хлопотами. Другая бабушка Гульжан – Отебике, помогавшая воспитывать Гульжан до поступления в школу, также была творчески и одаренным человеком. В доме Узенбаевых всегда царила художественная, гостеприимная атмосфера, где часто бывали художники, артисты, ученые, музыканты. Все эти события впоследствии сыграли огромную роль в жизни будущего композитора, они воспитали в ней «чувство прекрасного» и помогали в становлении личности и творческом самоопределении.

В возрасте пяти лет композитор поступила в Республиканскую среднюю специальную музыкальную школу им. В.А. Успенского в городе Ташкенте, где училась по специальности фортепиано у преподавателя Е.В. Зародиной. Отдельные интересные эпизоды из жизни композитора, имевшие место в этот период достаточно подробно описаны в очерке Т.Джумалиевой [2]. В частности, опираясь на воспоминания Г.Узенбаевой, она пишет: «Многим запомнились вступительные экзамены двух сестер в школу. Старшая, Лола, спела «Очи черные». А Гуля в ответ на вопрос широко известного педагога Т.А. Попович: «Что будешь исполнять, детка?» ответила: «Лунную сонату», – и, гордо прошагав к роялю, сыграла такты в оригинальной тональности, играя в левой руке арпеджио, а в правой – основную мелодию…» [1].

Под руководством Б.И. Зейдмана начинается освоение основ музыкальной формы и классической гармонии, итогом же обучения становятся первые детские пьески программного характера – «В лесу», «Гроза», «В горах». Важно отметить, что именно Б.И. Зейдман способствовал становлению будущего композитора как носителя самобытной казахской музыкальной культуры, направив ее в русло изучения казахской народной музыки, жанров традиционного музыкального творчества.

Постепенно осваивая и «пропуская через себя» весь этот богатейший музыкальный материал, Г.Узенбаева начинает формироваться как композитор, обладающий своим оригинальным видением и слышанием

народных первоисточников. Творческой лабораторией в этом процессе стал жанр фольклорных обработок казахских кюев и народных песен для различных инструментальных составов и голосов.

Автор очерка подчеркивает большую заслугу Б.И. Зейдмана в творческом формировании Гульжан, отмечая, что он не только вложил в нее фундамент композиторской профессии, но и не дал юной талантливой девочке, жившей в дали от исторической родины, оторваться от своих корней. [1] Именно он посоветовал Г.Узенбаевой вернуться после окончания школы в Казахстан, хотя была возможность поехать учиться в Москву – «на руках» было направление в Московскую консерваторию. Установка педагога на непрерывность связей с истоками, с национальной культурой, хорошо усвоенная Гульжан, определила принятие серьезного решения, определившего будущую судьбу композитора.

В «успенке» Г.Узенбаева прошла хорошую композиторскую школу, получив прекрасную базовую подготовку, обеспечившую прочный профессиональный фундамент. Здесь же, в классе Е.В. Зародиной, были заложены основы ее пианистической карьеры, раскрывшие ее богатый творческий потенциал не только как исполнителя, но и как композитора.

Со школой-интернатом им.Успенского связано имя еще одного наставника Г.Узенбаевой, в которым ей «повезло». Из-за болезни Е.В.Зародиной будущий композитор была распределена в класс фортепиано профессора Ф.М. Янов-Яновского – известного в Узбекистане композитора, идейного вдохновителя и организатора фестиваля современной музыки «Ильхом XX» [5]. Во время обучения у Ф.М. Янов-Яновского Г.Узенбаева имела возможность слышать многочисленные образцы современной музыки, соприкоснуться с царившей в Доме Союза композиторов, где проводил занятия Янов-Яновский, особой творческой аурой. Именно к этому периоду относятся ее первые опыты по созданию музыки в столь сложном жанре, как квартет, сочинения произведений для камерного оркестра.

Г.А. Жубанова. Алма-Атинская государственная консерватория им.Курмангазы, куда Г.Узенбаева поступила после окончания школы им.Успенского (1982 г.), привлекла ее, прежде всего, тем, что на кафедре композиции в то время преподавала Газиза Ахметовна Жубанова, авторитет которой как композитора и педагога был очень высок не только внутри республики, но и за ее пределами.

В источниках о творчестве Г.Узенбаевой стала хрестоматийным местом оценка, данная Г.А. Жубановой в книге «Мой мир – музыка» своим немногочисленным среди общего объема студентов-композиторов, ученикам-девушкам, учившимся в ее классе на одном курсе – Г.Узенбаевой и А.Раимкуловой. Отмечая их талант и целеустремленность, Г.Жубанова

следующим образом характеризует Гульжан: «…Она с первых же уроков показала себя музыкантом, эрудированным в этой области – много знала современной музыки и обладала талантом ярким, утонченным, экспрессивным и в какой-то степени уверенно владела техникой инструментального письма, связанного с тонким интеллектуальным мышлением... Гуля из тех, о которых говорят – есть божья искра!» [3].

Е.Б. Коган. По фортепиано в консерватории Гульжан поступила в класс замечательного педагога, профессора, Заслуженной артистки Казахской ССР Евы Бенедиктовны Коган. «В класс Евы Бенедиктовны Коган я мечтала попасть, будучи еще школьницей…», – делится воспоминаниями композитор [4], и Е.Б. Коган приняла ее в свой класс. «С этого момента начался мой путь в сложный, увлекательный мир фортепианного исполнительства. Незабываемые, полные настоящего творческого напряжения уроки – уроки мастерства, уроки жизни, уроки преданности (до самоотречения!) избранному делу – это и были те секреты профессии, которыми щедро делилась с нами мой педагог Ева Бенедиктовна Коган [4].

«У каждого преподавателя была своя особенная роль в моей жизни...» – говорит в одном из своих последних интервью Г.Узенбаева, с большой благодарностью вспоминая каждого своего наставника. Сегодня она передает свои знания и увлеченность музыкой своим ученикам – студентам и выпускникам Казахской национальной консерватории им.Курмангазы, успешно осуществляя преемственность поколений в музыкальном творчестве и исполнительстве.

Литература:

1. Джумалиева Т.К. Гульжан Узенбаева // Очерки о композиторах Казахстана. Алматы, 2013. С. 442-469.

2. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – 2003.

3. Жубанова Г.А. Мир мой – музыка. Том.1, Алматы, 1997

4. Константин Кешин. Дорогие сердцу уроки и секреты. В Алматы прошел концерт памяти Евы Коган // https://thenews.kz/2010/02/26/268355.html

5. Шойиста Ганиханова, Ф.М.Янов-Яновский. Штрихи к портрету // http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=857&page=1

6. Юлдашева И. Вехи истории школы. // http://www.uspenka.info

Kissatov B.T.,
Dzhumakova U.R.

BACH FUGUES FROM THE WELL-TEMPERED CLAVIER IN THE VERSION FOR ACCORDION

Кисатов Б.Т.,
Джумакова У.Р.
доктор искусствоведения, профессор

ФУГИ БАХА ИЗ ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА В РЕДАКЦИИ ДЛЯ БАЯНА

На данный момент нет фундаментальных трудов по вопросам исполнения полифонических произведений на баяне, несмотря на то, что в исполнительской и педагогической практике изучение полифонии занимает одно из первых мест в становлении баяниста. Так, например в смежной фортепианной области вопросы исполнения полифонии получили разностороннее освещение. Интересные наблюдения и выводы в смежной области приводят к мысли о целесообразности исследования специальных вопросов исполнения полифонии и в данной баянной сфере. Назрела потребность в обобщении имеющихся исполнительских и педагогических наработок, теоретическое осмысление принципов, методов и приемов работы с полифонией на баяне.

Актуальность проблематики. Исполнение полифонии на баяне – проблема актуальная, в то же время дискуссионная, неоднозначная. Исторически сложилось так, что в золотой век органной, клавесинной и фортепианной музыки баяна еще не существовало. Дело в том, что баян сравнительно молодой инструмент; он не имеет накопленной веками оригинальной литературы – в частности, своей классики (сочинений XVII–XIX вв). И в связи с этим возникает вопрос – насколько адекватно будет звучание баховских полифонических творений, написанных преимущественно для клавира (клавесина, клавикорда, органа), в иных тембровых условиях?

Исполнение на баяне произведений классического репертуара (т.е. переложений) стало возможным только на концертном многотембровом готово-выборном баяне, так как стало более точное, близкое к оригиналу воспроизведение многих сочинений и, прежде всего фортепианных, занявших в репертуаре баянистов наиболее значительное место. Как говорилось выше, баян – инструмент сравнительно молодой. Его история насчитывает несколько десятилетий. И, к сожалению, мы сталкиваемся с фактами недооценки вопросов воспитания полифонического мышления среди баянистов. Одной из причин такого положения можно считать

«процветание в течение многих лет баяна с готовыми аккордами в левой руке, мало пригодного для исполнения полифонической музыки» [13,14].

В баянном репертуаре среди полифонических произведений особое место занимают прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. В методических работах показано место ХТК в учебной программе. Полагаю что, каждый баянист должен знать о истории ХТК, о строении фуги и анализе, о самом И.С.Бахе не поверхностно, а углубленно вникая в то, что он играет. Так как большинство баянистов-учеников и студентов занимаются простым проигрыванием баховских шедевров, относя прелюдии и фуги ХТК к пьескам.

Полифонический цикл Прелюдии и фуги «входит в каждую семестровую программу студента» наряду с другими полифоническими произведениями Баха и других композиторов [7,11,12]. Конкретные примеры фуг при этом не указывается, предполагается свободный выбор педагога исходя из своего опыта и возможностей ученика. Обязательное исполнение полифонических произведений указываются во многих международных конкурсах. Во II межрегиональном конкурсе баянистов и аккордеонистов имени А.В. Крупина в числе полифонических произведений для обязательного исполнения в первом туре указаны прелюдии и фуги из c-moll, Cis-dur, es-moll из первого тома d-moll, gis-moll, As-dur, h-moll из второго тома.

В педагогической и исполнительской практике ХТК Баха изучают обычно в редакции Муджеллини. Многие прелюдии и фуги можно изучать по нотам предназначенным для клавира (фортепиано). В исполнительской трактовке прелюдий и фуг на баяне мы наблюдаем отклонения от текста фортепианных редакций. Фрагменты на стаккато могут исполняться на баяне легато. То есть, линеарная трактовка определяет более свободное отношение к штрихам фортепианного текста. Такое исполнение опирается на существующее представление о том, что И.С. Бах являлся поклонником «певучей манеры игры». Другие следуют строго фортепианной редакции и не заменяют стаккато на легато, сохраняя жанровый колорит музыки (например, c-moll ХТК I) И.С. Бах. Фуга, c-moll из I тома ХТК или же следуя клавесинному звучанию времен Баха. Как писал Бурлаков М.С. «При

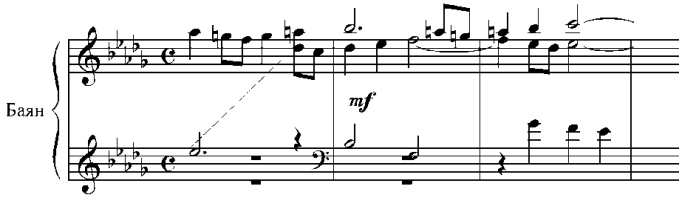
исполнении старинной музыки, в оригинале написанной для клавесина или клавиккорда, вполне обоснованно использование штрихов, близких к staccato и non legato. Это весьма уместно: специфика звукообразования

на клавесине подсказывает нам именно такой тип артикулирования, поскольку звук извлекается щипком пера, после чего быстро гаснет, что и создает ощущение отрывистой игры». Нередко баянисты испытывают трудности при нахождении основных темпов, интонационно-ритмической окраски голосов, артикуляционных штрихов, динамики, а также цельного мелодического дыхания, правильного меховедения и регистровки. В трех- и четырехголосной полифонии ко всему упомянутому часто добавляется неполнота звучания средних голосов, неясность голосоведения в тех случаях, когда в партии одной руки проходят два или три голоса. Трудности возникают и при близком регистровом расположении голосов.

Рассмотрим вариант переложения на примере пятиголосной фуги b-moll из I-го тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха.

Многоголосное изложение музыкального материала в фуге не дает возможности проводить постоянно в партиях правой и левой руки баяниста определенное количество голосов. Поэтому для удобства исполнения и для более яркого выявления основного тематического материала возможно перенесение голосов из одной партии в другую.

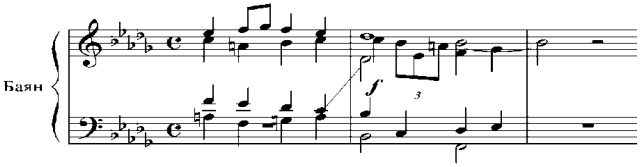
Для сохранения смыслового и тембрового единства тематического материала в экспозиции фуги в идеальном варианте переложения, проведение темы в партии левой руки должно быть в 12 такте, так как проведение темы в начале начинается с верхнего голоса, и следовало бы три первых проведения темы отдать в партию правой руки. Но этот вариант переложения не желателен тем, что при проведении темы в разных голосах на одной клавиатуре пропадает самостоятельность и выразительность исполнения, свойственные полифоническому развитию в фуге. Поэтому здесь можно предложить следующий вариант: первое проведение темы в экспозиции следует исполнять в партии правой руки. Второе проведение темы в другом голосе проводится в партии левой руки (т. 3). Третье проведение темы также проводится в партии левой руки с 10 такта, причем переход второго голоса в партию правой руки происходит в конце 9 такта. Например, Фуга, тт. 9-10. Переложение для баяна



Далее, при вступлении четвертого голоса в 12 такте, происходит равномерное распределение голосов (два голоса в партии правой руки, два – в левой). Например, Фуга, тт. 12-13. Переложение для баяна

При проведении темы в басу (такт 15) один голос из партии левой руки переносится в партию правой руки. Например, Фуга, тт. 14-15.

Переложение для баяна

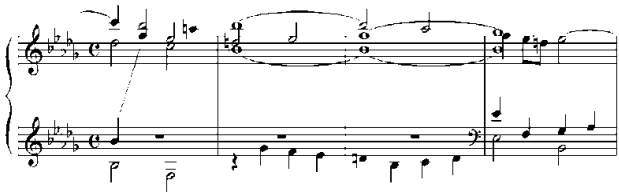


Эот вариант сохраняется до окончания экспозиции в 25 такте. С этого же 25 такта начинается вторая часть фуги, где два верхних голоса проводятся в партии правой руки, третий голос переходит в партию левой руки. Например, Фуга, тт. 25-26.

Оригинальное изложение

Переложение для баяна

С увеличением голосов основная техническая нагрузка падает на правую руку исполнителя, поэтому переложение в тт. 29-32 выглядит так:



В следующей части (с 37 такта) As-dur-ное проведение голосов осуществляется по принципу сохранения тематического и смыслового единства голосоведения, несмотря на тесситурные трудности исполнения. Например, Фуга, тт. 43-46. Оригинальное изложение

Переложение для баяна

С 67 такта фуги, где вступает заключительная стретта, выписанная у Муджеллини для наглядности в виде партитуры, переложение для баяна целесообразнее выполнить в варианте, при котором три верхних голоса исполняются правой рукой, а два нижних голоса – левой рукой. Например, Фуга, тт. 68-71. Оригинальное изложение

Переложение для баяна

Включение в репертуар баянистов переложений и транскрипций объясняется также стремлением исполнителей не пассивно наслаждаться шедеврами мирового музыкального искусства, слыша их, как говорится, из чужих уст, а выразить свое понимание замысла гениальных мастеров.

«Бах, питавший определенную страсть к переложениям, относился бы с одобрением к пианистам, пропагандирующим его органное творчество», – писал А.Швейцер [17]. «Думается, что Бах не был против того, чтобы его музыка пропагандировалась и баянистами» [15] – в ответ выдающемуся музыковеду добавил знаменитый баянист Фридрих Липс.

Литература:

1. Акимов Ю. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. – М., 1980.

2. Алексеев И. Методика преподавания на баяне: Учебное пособие для консерваторий и муз. училищ. – М., 1960.

3. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. – М., 2003.

4. Басурманов А. Справочник баяниста/ Под общ.ред. и с предисл. Н.Я. Чайкина. – М., 21987.

5. Баян и баянисты: Сб. ст. Вып.3 / Сост. и общ. ред. Ю. Акимов. – М., 1977.

6. Белецкий С. Формирование аппликатурных принципов на готовыборном баяне в мелодической фигурации: Методические рекомендации для преподавателей ДМШ. – Омск, 1986.

7. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Л., 1979.

8. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М., 1982.

9. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л., 1974.

10. Оберюхтин М. Проблемы исполнительства на баяне. – М., 1989.

11. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М., 1975.

12. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха: Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». – М., 1965

13. Власов В.П. Методика работы баяниста. – М., 2004
14. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М., 1982
15. Липс Ф. Баян и баянисты: Сб.ст.: Вып.3. – М.,1977.
16. Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. – М., 1982
17. Швейцер А., И.С. Бах. – М., 1965. С. 232.

Kobozeva I.S.

TRADITIONAL AND MODERN IN THE INTERPRETATION OF GENRE PAINTINGS OF NATURE (FOR EXAMPLE, THE CYCLE "THE SEASONS" MORDOVIAN COMPOSER M.I. VOLKOVA)

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

ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ТРАКТОВКЕ ЖАНРА КАРТИН ПРИРОДЫ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ВРЕМЕНА ГОДА» МОРДОВСКОГО КОМПОЗИТОРА М.И. ВОЛКОВА)

Тема времен года на протяжении многих столетий привлекает внимание художников, поэтов, композиторов. Среди наиболее значительных явлений музыкальной культуры – четыре концерта для оркестра А.Вивальди, оратория Й.Гайдна «Времена года», одноименный фортепианный цикл П.И. Чайковского.

Каждое из этих имен символизирует современную ему музыкально-историческую эпоху с присущей ей системой ценностей, языковыми особенностями. Но, несмотря на естественные значительные жанрово-стилистические отличия этих произведений, их роднит стремление авторов воплотить картину мира, в которой жизнь природы и человека составляют нерасторжимое целое.

В таком, самом общем смысле, «Времена года» М.И. Волкова представляют собой образец продолжения традиционного воплощения одной из «вечных тем» мирового искусства. Однако, при более пристальном знакомстве открывается сочинение, обладающее признаками яркой национальной и авторской самобытности [1].

Цикл «Времена года» был закончен М.И. Волковым в 1974 году. В это же время состоялся его первый показ на выездном заседании Пленума Верхне – Волжской композиторской организации.

Произведение композитора составляет двенадцать пьес, объединенных автором в следующие микроциклы.

«ВЕСНА» – 1. Пробуждение. 2. Летят утки. 3. Хороводная. 4. Протяжная.

«ЛЕТО» – 5. Мотыльки. 6. На реке. 7. Урожайная.

«ОСЕНЬ» – 8. Марш. 9. Осенний этюд. 10. Колыбельная.

«ЗИМА» – 11. Веселая горка. 12. Вьюга.

Пьесы сгруппированы таким образом, что, несмотря на соответствие числа миниатюр количеству месяцев в году, в цикле нет прямого соотнесения того или иного конкретного месяца, как это было, например, во «Временах года» П.И. Чайковского.

Наряду с характерными для соответствующего времени года музыкальными зарисовками («Урожайная», «Осенний этюд», «Вьюга»), каждая группа пьес включает жанровые миниатюры, бытование которых не связано жестко с сезонной принадлежностью («Протяжная», «Марш», «Колыбельная»). Между тем, эти пьесы нельзя в полной мере отнести к интермедийным номерам. Скорее, они укрупняют музыкальное время, углубляют исходное настроение, заданное первыми пьесами микроциклов (исключение составляет только «Колыбельная», контрастно замыкающая энергичную группу осенних пьес). В то же время эти миниатюры подобны знакам вечного круговорота жизни, в которой во все времена найдется место и колыбельной, и лирической песне, и задорному маршу.

Важнейшей особенностью цикла М.И. Волкова можно назвать широкое и органичное использование фольклорного материала Это актуально как для «музыкальных пейзажей», так и для жанрово-бытовых номеров. Композитор цитирует мелодии мордовских песен и инструментальных наигрышей, использует отдельные наиболее выразительные мотивы в качестве исходного материала для создания собственного тематизма.

Перечень узнаваемых народных мелодий весьма широк. Здесь и лирические эрзянские песни «Мезень кувалт ялгайдушай» («Как узнать весенние дни?»), «Кодамо моро минь моратано?» («Какую песню мы споем?»), эрзянская народная песня «Вирь чиресэ» («На опушке леса»), интонации эрзянской лирической песни «Садо катог лаймарь» («В саду растет черемуха») и мокшанские «Артем Фананясь» («Артемов Афоня»), «Ко ендо лиси уродимой Пугачевсь?» («С какой стороны выезжает родной Пугачев?»), эрзянская колыбельная «Лавсь моро», а также мокшанский гармошечный наигрыш «Насту» («Настасья») и мокшанские скрипичные наигрыши «Сия паця» («Сереброкрылый») и «Порьхци палы» («Шелк блестит»).

Примечательно, что композитор по-разному использует фольклорный материал в своем произведении. Так, если в изобразительных, пейзажных

пьесах главным образом используются наиболее яркие интонационные формулы, ключевые мотивы народных мелодий, то в жанрово-песенных номерах предпринимается попытка воссоздать манеру мордовского многоголосного пения с характерным контрастно-подголосочным изложением. Таковы «Пробуждение», «Летят утки», «Протяжная», «На реке», «Колыбельная».

Осторожно и уместно композитор дополняет мотивы народных наигрышей изобразительными элементами в пьесах «Летят утки» и «Мотыльки».

Замечательна палитра ритмических красок в произведении М.И. Волкова – от импровизационно-распевных свободных рисунков – до острых синкопированных формул в оживленных пьесах.

Воссозданию подлинного национального колорита во многом способствует широкое использование композитором свойственных мордовской музыке натуральных ладов: древних трихордов, минорной и мажорной пентатоники с устойчивой второй ступенью, ее сочетания с параллельно-переменным мажоро-минором, фригийским, миксолидийским, ионийским и эолийским ладам. Особенно интересны в этом отношении «Хороводная» и «Протяжная», в которых уже с первых тактов слышна «игра ладами».

Знакомство с «Временами года» М.И. Волкова оставляет ощущение погружения в стихию ритмо-интонаций мордовской народной музыки. Языком, рожденным в недрах национального искусства, автор раскрывает тему круговорота времен года, воплощает ее в художественных образах, близких родному народу. Глубокие корни связывают мордву со своей землей. Они будто подпитывают языческое мироощущение композитора. Приметы его различны. Они и в том, что «музыкальный календарь» М.И. Волкова, как и у далеких предков, начинается с весны, и в архаичных ладах старинных напевов и наигрышей, и в звучаниях терпких квинтовых и кварто-секундовых вертикалей. С эпической неспешностью разворачиваются одна за другой музыкальные картины цикла.

Между тем, многие номера цикла, при безусловном фольклорном колорите, близки к традиционным жанрам фортепианной литературы.

Так, наряду с отчетливо проявляющимися признаками этюдности в «Осеннем этюде» и «Вьюге», в цикле представлена весьма типичная баркарольная пьеса «На реке», выдержанная в жанре скерцо «Мотыльки», многослойно-полифонические «Летят утки», «Протяжная» и «Колыбельная». Есть и характерные для дидактических альбомов бытовые миниатюры «Марш», «Хороводная».

Обращает на себя внимание и тот факт, что пьесы цикла значительно различаются друг от друга по уровню сложности. Одни из них могут

быть использованы при обучении школьников, другие – стать частью исполнительского репертуара более опытных пианистов.

Все это позволяет говорить о родстве «Времен года» М.И. Волкова с произведениями другой давней традиции – Детскими альбомами, Альбомами для юношества и пр. Издавна композиторы объединяли в подобные циклы произведения, способствующие не только обучению игре на тех или иных музыкальных инструментах, но также и помогающих воспитать музыкантов, легко и органично воспринимающих новую музыкальную лексику, проявления нового стиля в искусстве. Так возникли многие замечательные сочинения, в числе которых «Альбом для юношества» Р.Шумана, «Детский альбом» П.И. Чайковского, «Детская музыка» С.С. Прокофьева и др.

В наши дни эта традиция обогатилась новой тенденцией, которую можно обозначить как стремление сохранить для потомков музыкальный язык своего народа, показав его красоту и богатство, продемонстрировав его естественное вхождение в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Примером произведений такого типа могут быть названы и «Альбом для юношества» Р.Щедрина, и «Времена года» М.Волкова. Сочинение первого возрождает подлинное звучание древнейших пластов русского мелоса в пьесах «Знаменный распев», «Хор», «Величальная», «Деревенская плакальщица», «Петровский кант», «Русские трезвоны». Сочинение М.Волкова актуализирует характерные черты мордовского народного музицирования, соединяя их с разнообразными традициями профессионального искусства.

Литература:

1. Кобозева И.С., Цикл фортепианных пьес «Времена года» мордовского композитора М.И. Волкова: методические рекомендации / И.С. Кобозева – Саранск,1989. 64 с.

Kuralova Zhadyra

THE SONGS ABOUT ASTANA AS THE IMAGE OF MODERN KAZAKHSTAN

Куралова Ж.М.
«Музыкатану» мамандығының докторанты

АСТАНАҒА АРНАЛҒАН ӘНДЕР ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАННЫҢ БЕЙНЕСІ РЕТІНДЕ

Қазақ елінің екі ғасырдың қат-қабат күрделі тоғысындағы тәуелсіздік аясында қол жеткізген аса маңызды құндылықтарының бірі – Қазақстан

Республикасының Президенті Н.Назарбаевтың саяси таңдауы, ерік-жігері мен көрегендігінің арқасында Астананың еліміздің бас қаласына айналып, бүкіл жоғарғы құзырлы билік органдары орналасқан, жалпымемлекеттік, жалпыұлттық тағдырлы саяси шешімдер қабылданатын орталыққа айналуы.

Әр елдің баласы өз Отанын, туған жерін қадірлей білу керек. Астана – еліміздің бас қаласы. Тәуелсіз Қазақстан – байтақ еліміздің астанасы, Қазақстанның жаңа қаласы. Астана күн сайын, сағат сайын өркендеп өсіп келеді.

Әрине, елордаға айналған Астанаға осы биік, жаңа, тарихи сапалық мәртебе, сонымен бірге, оған үлкен саяси, рухани, әлеуметтік-экономикалық миссия міндет жүктеді. Қала алдында қоғамдық тіршіліктің барлық салаларында елге үлгі болу жауапкершілігі тұр. Астана қаласының құрамдас, ажырамас бөлігі – оның мәдениеті. Және музыкалық мәдениет оның жанды, дамушы және белсенді құрамдасы, оның дамуының қозғаушы күші. Астананың мәдениеті деген елдің жас, өскелең, тіпті қайшылықты, даму, кемелдену үстіндегі мәдениетінің құрамдас бөлімі, оның ұйтқысы, басты қозғаушы күші деуге болады. Астананың қоғамдық тіршілігінің, музыкалық мәдениетінің ерекше маңызы ең алдымен осы қаланың астаналық мәртебесінен туады.

Яғни, астананың, оның тұрғындарының мәдениеті – елдің мәдениетінің айнасы. Елдің мәдениетіне, саяси ахуалына, саяси қарым-қатынасына, бүкіл азаматтарының таңдауы мен ұстанымына әсер ететін шешімдер осы қалада қабылданады. Елдің саяси өміріне импульс Астанадан беріледі. Елді қозғалысқа келтіреді.

Астананың музыкалық мәдениетінің ерекше құрамдасы ең алдымен осында орналасқан орталық мемлекеттік мекемелерге алаңсыз қызмет жасауға, өздерінің сан-салалы, ұйымдық-құқықтық, басқару функцияларын жүзеге асыруға жан-жақты мүмкіндік жасауында жатыр. Астана қаласы бұл функцияны абыроймен атқаруда. Қазірде, қала мәдениетінің, тәртіптіліктің, тазалық пен жинақылықтың, елорда тұрғындары мен оның қонақтары қауіпсіздігінің мінсіз үлгісіндей.

Астана өзінің астаналық саяси-әлеуметтік функцияларын үнемі жетілдіру, толықтыру үстінде. Астананың толысуы, өсуі Қазақстанның кемелденуі мен өсуінің маңызды, дәлелді көрсеткіші. Астана әлеуметтік жаңару жолына сенімді түсті. Астана, оның бүкіл келбет-әлеуеті біздің XXI ғасырдағы өркениеттер бәсекесіне қалай енгеніміздің айнасы іспеттес. Бізде, әдетте «Алматы – тәуелсіздік бесігі» деген қанатты сөз бар. Ал, біздің пікірімізше, Астана – тәуелсіздік тірегі, егеменді елдің әлемге жарқырай ашылар мәртебелі есігі, болашақ жеңістеріміз бен асқаралы биіктеріміздің ұйытқысы, ұлттың жасампаздық әлеуеті мен ынтымақ-

ырысының шайқалмас тірегі.

Астана – ел, мемлекет болғанымыздың, ұлтымыздың жасампаздық рухы мен әлеуметінің, ерік-жігерінің айшықты, нақты материалдықзаттық дәлелі. Даусыз, мәртебелі де мерейлі дәлелі. Осыдан он сегіз жылдан астам бұрынғы Сарыарқаның дәл ортасына астананы көшіру – ұлт, ел тарихындағы сан заманғы мыңдаған көштердің ішіндегі ең бір ерікті, байсалды да мәртебелі, ұлы, жемісті көш болды. Оның жақсылығы мен игілігін болашақта әлі сан ұрпақ көреді. Осы ұлы мұрат жолында Астанаға өзінің мәртебелі тарихи, тағдырлы көп қырлы миссия-мәдениетін орындауда ләйім табыс-береке болсын..

Еркіндік жолына еңген бұрынғы одақтас елдердің әрқайсысы өзіндік қоғами және мемлекеттік дамуы жолына түсті. Өзіндік мәдениет пен ұлттық ерекшеліктерін сақтауға басты назар аударылды. Қоғам өмірінің барлық саласында болып жатқан жақсы өзгерістер көзден тыс қалған емес. Өнер саласында, оның ішінде музыкада Астана тақырыбы өзінің лайықты орынын тапты. Бүгінгі күні Астананың музыкалық өнері айқындауды талап етуде.

Астана қаласының мәдениетінің қалыптасуының негізгі алғышарттары:

- Қазақстанның Тәуелсіздік мәртебесі. Бұл ұлттық ұмтылыс, өзіндік сана-сезім, бастысы – жалпы дүниежүзілік мәдени үрдістерге қосылуға мүмкіндік туғызды;

- кәсіби музыкалық білім беру жүйесінің қалыптасуы. Қазіргі таңда бұлар Қазақ ұлттық өнер университеті, балалар музыкалық мектептері, педагогикалық колледж;

- кәсіби музыкалық ұжымдардың ашылуы (опералық театр, филармония);

- полимәдениеттік кеңістіктің болуы, оның аясындағы музыкалық өнердің дамуы.

Мәдени ерекшеліктерді айқандай түсудегі маңызды орынға әншілік өнер ие. Қазіргі заман әншілік өнерде екі басты бағыт басымдыққа ие:

1. Дәстүрлі әншілік өнері;

2. Эстрадалық әншілік өнер.

Қоғамда аса тараған эстрада жанрындағы әндерде, ақын-композиторлар аталмыш тақырыпты еркін ашқан. Өзінің патриоттық сезімдерін білдіруге еліміздің шығармашылық ортасы әрқашанда даяр болып тұрады. Осындай отансүйгіштіктің арқасында тыңдаушылар үшін біршама тамаша туындылар өмірге келді. Әр елдің баласы өз Отанын, туған жерін қадірлей білу керек. Эстрадалық әншілік өнердегі ең көп таралған Астанамызға арналған әндер ерекше көрінеді. Себебі, оларды жаппай халық орындайды, радио мен теледидар арқылы айтылады. Мәдени кеңістікте эстарадалық ән

өнері ең үлкен үлеске ие.

Астана қаласына арналған әндер өте көп. Аға ұрпақтың әншілерінен бастап, қазіргі жас әншілердің де репертуарларында Астанаға арналған әндер кездесіп жатады. Солардың бірі «МузАРТ» тобының орындауындағы «Есіл ағады» әні халықтық әнге айналып кетті. Ертеден-ақ, ән мен жырға арқау болған Есіл бойы Ғалым Жайлыбайды бейжай қалдырмапты. Ақын сұлу өлкені ұзақ аралаған. Сол сапарда осы жыр жолдары туған екен. Ал, әнін Ахмедияр Есмұханов кейінірек жазған.

Халық сүйген тағы бір ән – «Ән жүрегім – Астана». Ақын Әбдірахман Асылбектің сөзіне жазылған бұл туынды композитор Жеңіс Сейдулланікі. Ән әуені елге, асқақ Астанаға деген махаббаттан туған.

1)Астана деп ән тербейміз,
Әсем әнмен жан тербейміз,
Астананың думан әр күні
Арта түскен қарқыны бар,
Өзіңменен өркендейміз,
Жасай бергін әсем Астана!
Қ-сы:
Елімнің әні, жерімнің сәні
Өркендей бер, көркейе бер Астана!
Сезімді тербеп, алыстан ғарыш өрлеп
Асқақтай бер, ән журегім Астана!
2)Бар әлемді таңдандырған,
Жаңа өмірді жандандырған,
Ынтымаққа елді бастаған,
Азияда бас қала бар
Ән жырымен салған думан,
Жасай бергін ару Астана!

Астана туралы әндердің бірі әрі бірегейі – «Ел жүрегі». Ән 2002 жылы дүниеге келген. Әуенін жазған сазгер Махамбет Түгелбаев. Әу баста махаббат туралы деп ойлаған екен. Бірақ, әріптесі Қайрат Жәнібеков тыңдап, «бұл – патриоттық, әрі Астанаға лайық ән», – деп тапқан. Әннің сөзі – Сараш Қоңырбаеванікі. Бұл әнді орындайтын Алтынай Жорабаева әншіміз. Оның орындауында Астанаға арналған тағы да бір ән бар. Шумақтың әрбір жолының мәтінінде Астанаға деген жылы сезімдер суреттеліп, туған елге деген шынайы махаббатын көрсеткендей туынды:

Астана көп қараймын мен келбетіне,
Балғынсын жаз қайындай өз тербітіле,
жан Отан жан біткендей ел жіртесін
Астана жаңа қала мен жер бетінде
Елімнің Жүрегі!

Қайырмасы:
Жарқырап жайнай берші сен Астана,
Өзені арналады әнді Астана,
Қашанда саған інкәр менін жаным
Жастықтын жалауы бол
Сен Астана!

Әннің құрылымы 11-буынды (қара өлең) жолдан тұратын ән шумақты-қайырмалы құрылымда жазылған. Музыкалық мәтіні ырғақтық жағынан теңдес екі фразадан тұрады, соңғы дыбыстары созыңқы болып келеді.

Әуенінің дамуы толқын іспеттес және теңдес болып келеді. Жоғарғы бағыттағы әуен қозғалысына, жолдың екінші фразасының төменгі бағыттағы жауабы беріледі. Жалпы, әуен қимылы екі регистрден тұрады.

Төрт жолды қайырымды форма, құрылым орнықтылығы мен сөйлемдер теңдестігі, қайырмасының шарықтау шегіне дейінгі толқын тәрізді қозғалысы, отансүйгіш сезімнің туған қалаға деген қуатты күші – осының бәрі, халық ішінде үлкен құрметке ие болған. Әннің әуені, елдің әрбір азаматының жүрегіне патриоттық сезім ұялататын маңызға толы.

Тәуелсіз Қазақстан бүгінде еркін, болашағы жарқын мемлекет. Ата бабаларымыз ақ білектің күшімен, ақ найзаның ұшымен осындай кең байтақ мекенді ұрпағына қалдырды. Егемендікке жетудің жолында көптеген қиындықтарға, аштық пен қуғындарға төзе білген халқымыздың ертеңі жастардың қолында. Сондықтан, болашақтағы Қазақстан азаматтарының еліне деген патриоттық сезімдерін нығайта түсу бүгінгі ұрпақтың қолында. Ал сол мақсатқа жету үшін біз бала кезден бастап ең тиімді музыка, яғни әннің тілімен отанға деген сүйіспеншілікті тәрбиелеуіміз керек.

Елбасымыз Н.Ә. Назарбаевтың «Астана деген адамдар. Астана адамдарымен асқақтайды» деген қанатты сөзі бар. Елорданың осы биік талап-талғам үрдісінен шығуы үшін ең алдымен астана тұрғындарының адамзат, ұлтымыз ғасырлар бойы жинақтаған рухани құндылықтарды, еліміздің бай музыкалық мұрамызды бойына молынан сіңіруі қажет. Астанада оған кең мүмкіндіктер жасалынған. Мәдени-рухани базасы нығаюда.

Сонымен, қазіргі жаңа астанамыздың музыкалық ортасында кәсіби музыкалық өнердің интонациялық қоры дайындалуда. Композиторлық шығармашылықтың керектілігі кәсіби музыкалық мәдениеттің өсуімен, көркем-білім беру мекемелерінің белсенді қызметімен түсіндіріледі. Кәсіби музыкалық өнердің және композиторлық шығармашылықтың дамуында 1998 жылы ашылған Қазақ ұлттық өнер университетінің де рөлі зор.

Әдебиеттер:

1. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: Учебное пособие. – Алма-Ата: Кітап, 1991.

2. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы, 2000.

3. Қоспақов З. Қазақтың әншілік өнері. Зерттеу мақалалары мен очерктері. – А., 1999.

Vladimir Manyakin

DIALOG OF TRADITIONAL AZERBAIJANIAN MUGAM AND JAZZ IN THE ART OF VAGIF MUSTAFAZADEH (1940-1979)

Манякин В.И.

ДИАЛОГ ТРАДИЦИОННОГО АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА И ДЖАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАГИФА МУСТАФА-ЗАДЕ (1940-1979)

В конце 1800-х годов, Баку уже был известен своими нефтяными запасами и давал в это время более половины мировых поставок нефти. Примерно в это же время в Америке родился новый вид профессионального музыкального искусства – джаз. Завораживающие мелодии и ритмы зазвучали из ресторанов и переулков Нового Орлеана и Чикаго. Это новое музыкальное направление было синтезом различных культурных традиций, опиралось на африканские ритмы, азиатскую любовь к импровизации, абстрактное мышление и европейскую классическую музыку.

В 1920 году в Баку была установлена Советская власть. Она наступила не только в регионе, а вскоре проникла во все аспекты жизни – даже в отношение к искусству, литературе. Все стало предметом коммунистической идеологии, централизованного управления и морали. Ничего не ускользало от внимания партии, которая регламентировала даже музыку, в том числе то, что петь, что слушать, и что играть. В конце 1930-х годов композитором и пианистом Тофиком Кулиевым (1917-2000) и Маэстро Ниязи (1912-1984) был организован *Оркестр Государственного джаза (1938)*. Этот ансамбль состоял из пяти саксофонов, трех труб, тромбона, фортепиано, гитары и различных ударных инструментов. Музыканты играли классический джаз и импровизировали на темы некоторых традиционных народных песен и *mugham traditional* (традиционных мугамов) азербайджанской музыки.

После окончания Великой отечественной войны в 1945 году, И.В. Сталин (1879-1953), как верховный лидер Советского Союза наложил запрет на джаз, в виду того, что это «музыка капиталистов». Указа, который официально запрещал бы джаз не существовало, но было постановление

коммунистической партии «Против формализма в Литературном искусстве» (1948). Этот документ осуждал не только джаз, но и любой другой вид искусства, который был создан под влиянием Запада. Эти запреты существовали несмотря на то, что США и Советский Союз сражались во Второй мировой войне как союзники против гитлеровской Германии. Гитлер, который всегда заявлял о превосходстве арийской расы, запретил джаз в Германии уже в 1933 году как «низшую музыку», потому что это была музыка афро-американцев [1].

В течение советской эпохи наиболее уважаемая в высших эшелонах власти была музыка, которая называлась «Монументальной Music». Это была конечно, классическая музыка – симфонии, концерты, оперы и балеты. Это была попытка выразить свое стремление к величию и монументальности государства. Следовательно, в период между 1945 годом и годом смерти Сталина (1953), был запрещен не только джаз, но и инструменты, непосредственно связанные с его исполнением. Даже соло саксофона в знаменитом *«Болеро» М. Равеля* было заменено на соло фагота. Выступления джазовых музыкантов в Советском Союзе были полностью запрещены в течение этих лет. Классический пианист Рафик Кулиев описывает это следующим образом: «Что такое джаз, кроме свободы, независимости и импровизации. Любая свобода или любые импровизации выходят за пределы того, что большевики могли контролировать. Нельзя сказать, что им не нравился джаз или они его не понимали, они просто боялись его, потому, что Jazz является наиболее прогрессивной музыкой на земле!» [2, с. 12].

Один из самых известных современных классических пианистов Азербайджана, заслуженный артист Азербайджана Рафик Кулиев (1934-2007) вспоминает, что Вагиф Мустафа-заде ворвался в джазовую элиту подобно яркому метеору. Он был блестящим пианистом огромного дарования. В Азербайджане никогда не было пианиста такого масштаба, обладающим талантом такой силы. Сегодня Вагифа больше всего помнят не за то, что он выдающийся джазовый пианист в классическом смысле этого слова. Мустафа-заде внес неоценимый вклад в джазовое искусство. Он был первым, кто создал свой собственный стиль, пришел к слиянию традиционного азербайджанского мугама с джазом. Этот стиль – уникальный сплав музыки Востока и Запада, который иногда называют «джаз мугам» или «мугам джаз» [2, с. 5].

Вагиф Мустафазаде родился в Баку 16 марта 1940 года. Отец Вагифа – Азиз Абдул Керим оглы Мустафа-заде, как известно, замечательно играл на традиционных струнных азербайджанских инструментах, в том числе на кяманче (струнный смычковый музыкальный инструмент – В.М.). Кяманча является одним из основных инструментов, традиционно используемых

в исполнении азербайджанского народного музыкального стиля мугама. Говоря о матери Вагифа Зифар ханым, прежде всего, следует отметить, что в Азербайджане 20-30-е годы XX века, для молодой девушки, какой была в то время мать Вагифа Зифар ханым, было весьма проблематичным сделать музыкальную карьеру. В это время женщинам было совсем не так просто заниматься музыкой профессионально. В 1920 году в Азербайджане еще в основном было традиционное мусульманское общество, которые порицало женщин, осмеливающихся как говориться «выходить за пределы дома», делающих карьеру, а особенно тех, которые занимались профессиональной музыкальной деятельностью в общественных местах. В том, что Вагиф стал профессиональным музыкантом ее заслуга огромна.

Узеир Гаджибеков (1885-1948) – один из основоположников азербайджанской профессиональной музыки, помог Зифар ханым не только выйти на сцену, но и стал для Зифар ханым наставником и учителем. Он приобрел известность как «отец композиторской школы, сочинительства музыки в Азербайджане» [2, с. 20], в связи с тем, что он бросил вызов музыкантам традиционной музыки Азербайджана. До этого времени, вся музыка исполнялась на слух и была основана исключительно на импровизации (без использования нот). В 1945 году Гаджибеков опубликовал свой главный труд «Основы народной музыки Азербайджана» (английское издание вышло в 1985 году). Этой теме он посвятил без малого двадцать лет своих научных исследований, в которых, им выделено семь основных ритмов мугамов, построенных на 12-тоновом ладе и 84 основные ритмические вариации импровизированных мелодий. Мама Вагифа – Зифар ханым передала эти знания и страсть к музыке мугама своему сыну. Друзья Вагифа говорили, что мугамы на основе музыкального материала *мугамов «Баяты Шираз» и «Шур»* стали его любимыми. «Шур» был один из самых популярных мугамов, следует заметить, что большинство азербайджанских песен и народных танцев были основаны на этом ритме. Гаджибеков описывает «Шур», как «веселый и лирический», а «Баяты-Шираз», как «меланхоличный и печальный» [2, с. 20]. В отличие от многих других джазовых и классических музыкантов, Вагиф никогда не смотрел на народных музыкантов свысока. Он с легкостью находил общий язык с певцами-исполнителями мугама, понимал их.

Вагиф начал играть на фортепиано в возрасте трех лет. Это было в то самое время, когда Зифар ханым начала осознавать, что ее сын обладает исключительными музыкальными способностями, особенно памятью. Васиф Бабаев, друг детства Вагифа, помнит, как все боялись Зифар ханым. «Она была очень строгой женщиной. Всякий раз, когда Вагиф занимался на фортепиано, она не позволяла никому мешать ему. Она говорила: «Вагиф скоро станет известным, поэтому никому нельзя

беспокоить его». Вагиф был очень послушным и всегда слушал свою мать» [2, с. 21]. В возрасте девяти лет, Вагиф играл композицию *Джорджа Гершвина «The Man I Love»*, которую он продолжал исполнять в своих выступлениях на протяжении всей своей творческой жизни. Он продолжал изучать классиков – И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Ф.Шопена, Р.Шумана, С.В. Рахманинова, Ф.Мендельсона и других.

Следует заметить, что Вагиф поручал выразить своей музыке три главных образа: Мамы, моря и «Ичери Шехер» (Внутренний город – Баку). В «Ичери Шехер», где жил Вагиф, можно было услышать мугам звучащий практически из каждого дома и исполнителей на кяманче. Образ моря (Каспийское море) также неразрывно связан со Старым городом, Вагиф видел его из окна своего дома, когда занимался на фортепиано. По словам Рафика Кулиева: «Вагифу не нравилось играть технические этюды и упражнения. Конечно, мы были все воспитанники классической школы и были убеждены, что такие упражнения были абсолютно необходимы. Но теперь спустя тридцать лет, я думаю, что он, вероятно, был прав. Зачем ему нужны этюды. Он проводил за фортепиано все время, специальная работа над определенными видами техники, практически была ему не нужна. Одна из учителей Вагифа сетовала на то, какими трудными оказались для него исполнение некоторых классических произведений. У него были трудности в исполнении Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С.В. Рахманинова и сонаты Л.В. Бетховена № 11» [2, с. 22-23].

Вагиф не знал английского языка и провел много часов, тайно слушая коротковолновое радио программы радиостанций Голос Америки и BBC, отчаянно пытаясь поймать джаз. В это время было запрещено слушать джаз, так что радио включалось очень тихо, так чтобы никто не мог услышать его в соседних квартирах. После прослушивания, Вагиф пытался воспроизвести услышанную музыку на своем старом пианино. До середины 1950-х единственное, что можно было делать, это слушать запрещенные передачи, а затем попытаться воспроизвести то, что было услышано. Тогда не было никаких средств копирования музыки, которую они воспринимали. Виниловые пластинки, конечно, существовали в то время. Но личные магнитофоны и кассеты не были широко доступны и распространены. Вагиф вырос задолго до появления видео, компакт-дисков и MP3-плееров. В тех случаях, образцы некоторых из величайших западных исполнителей джаза могли найти свое место в Советском Союзе, так как они были очень популярны. Но в основном, начинающим музыкантам пришлось полностью полагаться на память и слух. Словом те, кто знал Вагифа, считали, что он был особенно талантлив в этих двух аспектах: наделен фотографической памятью и потрясающим, невероятным музыкальный слухом.

После смерти Сталина в марте 1953 года, некоторые из запретов с джаза постепенно были сняты, но негативное отношение к нему, задержавшееся на долго, было невозможно изменить в одночасье.

Вагиф использовал любую минуту, для того, чтобы присесть за фортепиано и начать импровизируя, играть джаз. Интересна история, которую приводит в своей книге о Вагифе доктор искусствоведения Рауф Фархадов. Он рассказывает, что однажды его преподаватель по фортепиано профессор Георгий Шароев (1890-1969) в музыкальном училище имени Асафа Зейналлы задал ему прелюдию С.В. Рахманинова до-диез минор. Вагиф играл на уроке это сочинение наизусть и тогда Шароев сказал ему, что он играет не в тональности до-диез минор в до минор. Вагиф имел абсолютный слух, в такой ситуации, даже он, похоже, не понял, что он играл по-другому, не в тональности оригинала. Он исполнил ее снова, на этот раз в оригинальной тональности до-диез минор, поразив своего учителя способностью транспонировать с такой легкостью, точностью и скоростью [2, с. 23].

В 1963 году Вагиф окончил Бакинское музыкальное училище имени Асафа Зейналлы. В 1967 году Вагиф выступал в Таллине на джазовом фестивале, в котором принимали участие всемирно известные музыканты. Рафаэль Гусейнов вспоминает, что перед их трио выступали квартеты Чарльза Ллойда (р.1938) и Збигнева Немысловского (р.1939). После их выступлений на сцене, на слушателей было очень трудно произвести впечатление. Тем не менее, на фестивале Вагиф занял первую премию. Даже соперники-исполнители аплодировали трио из Азербайджана.

Вагиф пришел к джазу самостоятельно, у него не было никаких конкретных учителей. Он экспериментировал и импровизировал только на свои собственные темы. Он изучил, традиционный джаз, слушая Чарли Паркера (1920-1955) и Билла Эванса (1929-1980). Потом были Сесиль Тейлор, Майкл Тайнер, Ахмад Джамаль и другие исполнители. Среди советских групп, он особенно любил ансамбль Лукьянова, Козлова, Николая Левиновского. Позже, Вагиф всегда будет позиционировать свой профессионализм джазового исполнителя, в прочной связи с его основой − классическим фортепиано. В одном из интервью в 1979 году, Вагиф подчеркивая важность классического репертуара в качестве фундаментальной, основательной подготовки к джазовому исполнению и импровизации, говорил: «Если вы хотите играть джаз, вы должны идти через симфоническую музыку. Вы не можете стать профессиональным джазовым исполнителем, не зная симфонической музыки. Это невозможно. Вы не можете прийти к джазу, не будучи в состоянии исполнять П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, М.Равеля, В.А. Моцарта и Ф.Шопена. И когда дело доходит до И.С. Баха, нужно помнить, что он

абсолютно необходим. Если джазмен не знает, И.С. Баха, это значит, что у него «глаза закрыты»»[2, с. 23].

Вагиф Мустафа-заде был практически не известен на Западе. С творчеством Вагифа были знакомы лишь некоторые выдающиеся джазовые исполнители и критики, которые слышали его сочинения. Один из них был Уиллис Кановер (1920-1996), легендарный ведущий программы «Джазовый час» на радио «Голос Америки», который видел выступления Вагифа в Эстонии в Таллинне в 1967 году на джазовом фестивале. Канновер называл Вагифа «самым лиричным музыкантом, которого он когда-либо слышал» [3]. Диззи Гиллеспи, один из величайших трубачей и *band leaders* (группа лидеров) в истории джаза на американской сцене, знакомый с работами Вагифа, также заметил: «Вагиф был гением, но кажется, что он опередил свое время. Он принес нам музыку будущего»[2, с. 7]. В 1978 году Вагиф Мустафазаде выиграл Гран-при восьмого Международного конкурса Monte Carlo Jazz в Монако. Конкурс был достаточно сложным. Музыканты разных стран представили на него свои письменные работы. Судьи слушали композиции, не зная название произведения, ее автора и какую страну он представляет. Голосование было тайным. Для этого конкурса Вагиф выбрал пьесу *«В ожидании Азизы»,* которую он написал в ожидании рождения своей второй дочери, появившейся на свет в 1969 году. Никто не ожидал, что неизвестный музыкант из Азербайджана завоюет главный приз. Вагиф был чрезвычайно горд оказанной ему честью и как-то сказал, что победа на Jazz Festival в Монте-Карло вселила в него колоссальную уверенность в свои творческие силы [4]. На международных джазовых фестивалях в 1966 и 1967 годах в Таллинне (Эстония) Вагиф два года подряд получил первый приз. Он выиграл Tbilisi International Jazz Festival (1975) и был признан лучшим пианистом Тбилиси 78. Он выступал в Киеве (1977), был трехкратным победителем джазовых фестивалей в Баку [5]. В 1979 году наряду с другими известными советскими джазовыми музыкантами выступал в Союзе композиторов в Москве. К 1979 году фирма «Мелодия» в СССР выпустила шесть пластинок с его записями, «винилов»-гигантов, как их называли в то время. В 1978 году ему было присвоено почетное звание Народного артиста Азербайджана. В 1982 году он был удостоен Государственной премии Азербайджана (посмертно).

«Такие люди, как Вагиф – герои», говорит Джаваншир. «Они боролись против окружающих их людей, которые не понимают их. Они должны были быть настолько сильными, чтобы просто продолжать делать свою работу и не предать свой талант» [2, с. 33].

Литература:

1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:// jazz-portal.blogspot.

ru /2009/06/ blog-post_19.html (дата обращения 17.01.2017).

2. Vagif Mustafazade. Ministry of Communication and Informational Technologies of the Azerbaijan Republic. – Baku, 2007. – 92 p.

3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://history.echo.az/?p=50 (дата обращения 17.01.2017).

4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // yavix.ru/ (дата обращения 17.01.2017).

5. [Электронный ресурс]. – Режим доступа https: // ru.wikipedia.org/ wiki/ Мустафа-заде,_Вагиф_Азиз_оглы (дата обращения 17.01.2017).

Medetbek Maigul,
Eginbayeva Toizhan

«CONCERT FOR VIOLIN WITH AN ORCHESTRA D.MUSAKHAN IN A CONTEXT OF DEVELOPING GENRE IN KAZAKH MUSIC»

Медетбек М.,
Егинбаева Т.Ж.
кандидат искусствоведения
профессор КазНУИ

«КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Д.МУСАХАН В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ»

Скрипичная музыка Казахстана представляет собой обширную область композиторского творчества, отличающейся самобытностью, своеобразием, а концерты для скрипки с оркестром занимают особое место в современном скрипичном репертуаре. Многие композиторы обращались в своем творчестве к жанру скрипичного концерта. Этому способствовали различные факторы, одним из главных стал расцвет исполнительской школы Казахстана.

В истории казахской музыки особое значение получили прекрасные образцы, такие как «Концерт для скрипки с оркестром» Г.Жубановой, концерт Е.Рахмадиева. Оставаясь в рамках классических закономерностей, композиторы в жанре скрипичного концерта ищут пути обновления жанра, преобразования, весьма перспективные для творческой практики последующего времени. Однако, несмотря на широкую исполнительскую востребованность, концерты казахских композиторов до сих пор мало исследованы в музыковедческой литературе. Особая характерность концертного музицирования связана с его яркой зрелищностью, и привлекает сейчас не только крупных мастеров, но и творческую молодежь, ищущую в этой сфере новые выразительные возможности.

Одной из таковых является Данара Мусахан, выпускница КазГНУ им.Курмангазы по специальности «Композиция» и научно-педагогической магистратуры 2014 года. Талантливый и ищущий музыкант, не ограничиваясь отечественным образованием, в разные годы выезжала в другие страны для повышения своей квалификации. Так, в 2005 году участвовала в концертных программах фестиваля «Музыкальные мосты «Казахстан-США»» с государственным оркестром «Камерата Казахстана» под управлением известного американского скрипача и дирижера Ювала Вальдмана.

В 2007 году Мусахан участвовала в мастер-классах в Цюрихской высшей школе музыки у профессора композиции Феликса Бауманна. В 2009 году успешно прошла обучение в летней академии музыки при Краковской консерватории в классе профессора Джозефа Рыхлика. Активно участвовала в мастер-классах и лекциях приглашенных консерваторией композиторов: профессора Московской консерватории Агафонникова В.Г. председателя Союза композиторов Республики Татарстан Калимуллина Р.Ф, известного композитора, музыковеда, этнографа Мациевского И.В, профессора Миланской консерватории Дж.Джулиано и др. Также Посещала разнообразные лекции и мастер-классы по композиции, которые, способствовали развитию ее музыкально-технических средств. Кроме того она является участником и лауреатом студенческих олимпиад, концертов и других мероприятий, ежегодно проводимых Казахской национальной консерваторией. В 2010 году она стала лауреатом II премии Конкурса молодых композиторов имени Е.Рахмадиева, получила ряд лауреатских дипломов в фортепианных конкурсах.

Произведения Данары Мусахан исполняются не только в Казахстане, но и в других странах. В 2011 году в Лондоне на Юбилейном концерте «КазахГала», посвященном 20-летию Независимости Республики Казахстан, прозвучала симфоническая поэма «Весенний дождь над степью». Произведение было исполнено Лондонским королевским симфоническим оркестром под управлением известного дирижера Мариуса Стравинского в знаменитом концертном зале «Guildhall» и было высоко оценено публикой. В 2012-2013гг. ряд произведений Мусахан Д. были исполнены на сценах Высшей школы музыки Фьезоле (Италия), Лозаннской Консерватории (Швейцария).

Мусахан всегда с удовольствием пишет произведения для скрипки, тем более что у нее всегда есть исполнитель – ее брат Шернияз. В настоящее время он является студентом Лозаннской консерватории, а также Высшей школы музыки в Италии. Он участвует в различных концертах, которые организуют данные учебные заведения, а также концертах современной академической музыки, где иногда знакомит слушателей с музыкальной

культурой Казахстана, в том числе и с произведениями нашего молодого композитора. Конечно, как и любому автору, Данаре приятно, что ее сочинения звучат не только на Родине, но и в других странах.

Концерт для скрипки с оркестром был представлен молодым композитором Д.Мусахан в 2012 г., в качестве дипломной работы. Будучи студенткой Алматинской консерватории имени Курмангазы, ею был выбран актуальный жанр концерта для солирующего инструмента с оркестром. Экзаменационная комиссия, куда вошли известные казахстанские композиторы К.Дуйсекеев, А.Раимкулова, Б.Дальденбаев, В.Стригоцкий и другие, высоко оценили работу выпускницы консерватории.

Концерт для скрипки с оркестром является не единственным хорошо известным публике произведением. Являясь студенткой консерватории, Д.Мусахан были написаны песни, романсы, инструментальные сочинения. Произведения молодого композитора исполняются не только в Казахстане, но и за ее пределами. В 2011 году в Лондоне на Юбилейном концерте «КазахГала», посвященном 20-летию Независимости Республики Казахстан прозвучала симфоническая поэма «Весенний дождь над степью», которая получила хорошие отзывы у европейской публики. Поэма была исполнена Лондонским королевским симфоническим оркестром под управлением известного дирижера Мариуса Стравинского, в знаменитом концертном зале «Guildhall». В 2012-2013 гг. ряд произведений Д.Мусахан были исполнены на сценах Высшей школы музыки Фьезоле (Италия), Лозаннской Консерватории (Швейцария).

«Концерт для скрипки с оркестром» композитора демонстрирует высокий уровень знаний в области оркестровки. В партитуре концерта прослеживается тщательная работа по каждому из разделов: проверка технического воплощения как сольной, так и оркестровых партий, их голосоведения, темброво – динамического равновесия, надёжности связующих построений, что свидетельствует об усвоении знаний, полу-ченных умений и навыков, необходимых для будущей композиторской деятельности, а также о ясном понимании законов музыкальной ком-позиции.

Премьерное исполнение сочинения было представлено талантливым скрипачом Шерниязом Мусаханом, братом композитора, чья высокая исполнительская репутация подтверждена многими наградами, весьма успешными выступлениями. Дирижером выступил Нуржан Байбусинов. По мнению автора, все задумки композитора интерпретированы исполнителями с предельной точностью.

Концерт для скрипки с оркестром – одночастное сочинение написанное в остром, эксцентричном ритме танго, но в нем как-бы мелькают и элементы казахской мелодической линии.

С самого начала слушатели Концерта, словно погружаются в загадочную игру. Резкие взвизги или ксило-фонные перебивки, инструментальные переклички или кипучий диалог инструментов. Присутствует даже напряженный обмен свободными репликами. Богатая тональная окраска (частая ее смена: ми, фа-диез, ре, ми), хроматизмы, неустойчивость – все это создает напряженность и особый колорит.

В побочной партии зазвучал рояль, инструмент, который нечасто используется в симфонической музыке. Дуэт рояля со скрипкой воспринимается как прекрасная песня любви. Скрипка выступает здесь исключительно как певучий, мелодический инструмент. В ней выражены задушевные думы, мысли о родной земле, любовь художника к своему народу, к природе Казахстана. Оркестр изящно вторил солирующим голосам, оттеняя прелесть этой свежей распевной лирики.

В обширной захватывающей разработке нас снова увлекет стихия танго, прерванная на кульминации сольной каденции скрипки.

Финал – это реприза экспозиции. Воплотив в своем скрипичном концерте ярко красочные музыкальные картины из жизни народа, Д.Мусахан в общей композиции своего произведения применила прием монотематизма: варьирование фактуры, темпа, ритма, динамики способствует изменению их образного значения. Драматические и лирические образы превращаются теперь в образы темпераментной пляски. Это преобразование соответствует оптимистической концепции концерта.

Анализ концерта показал, что с музыкой, как с частью огромного мира искусства Данара Мусахан в хороших, полнокровных отношениях. Здесь показано полное понимание особенностей жанра, мастерство в использовании средств развития, в создании единой формы и драматургии произведения.

Настоящий Скрипичный концерт Данары Мусахан – это стремление поведать миру о пережитом. Мы можем оценить и отвагу начинающего композитора в обращении к крупной форме. Ее творчество, на наш взгляд, правдиво, что подчеркнуто очевидной бесстрашной, но не бесцеремонной открытостью: здесь обрели законное место и как бы дневниковые записи, и вполне зрелые размышления о действительности.

Литература:

1. Аладьина, Т. Восьмая нота Данары Мусахан. / Т.Аладьина // Экспресс К. – 2013 г. – № 169 (17769) – С. 13.

2. Кешин, К. Музыкальное имя Мусахан. / К. Кешин // Казахстанская правда – 2013г. – № 312. – С. 9.

3. Мусаходжаева С.К., Жубанов А.К. основатели скрипичной школы Казахстана (В.С. Хесс). // Материалы Республиканской научно – теоретической конференции «Ахмет Жубанов и искусствоведение Казахстана». Алматы: 2006. – С. 132-140

Mukhanov E.B.,
Yeginbayeva T.Zh.

GENERAL DESCRIPTION OF MALE VOICES AND SOME FEATURES OF METHODICAL WORK

Мұханов Е.Б.,
Егінбаева Т.Ж.,
өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры

ТӨМЕНГІ ЕР ДАУЫСТАРЫНЫҢ ЖАЛПЫ СИПАТТАМАСЫ ЖӘНЕ ОЛАРМЕН ӘДІСТЕМЕЛІК ЖҰМЫСТЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Қазіргі уақытта вокал саласындағы парктикалық тәсілдер мен әдістемелік кеңестерді жарықтандыратын әдебиеттер аз емес. Педагог анатомия, физиология, психология, педагогика және басқа да ғылымдар мен ережелер бойынша жалпы білім шеңберін игерген болуы керек. Жетекші мамандардың көзқарастары дауыстың жеке мәселелер қойылымына сәйкес келеді, бірақ былай қарағанда бірінші болар болмас болып көрінетін принципшіл айырмашылықтары да бар. Ал нәтижесінде өз үйрету әдістемесін қорғайтын әр түрлі мектептер пайда болады. Айырмашылықтар ең алдымен ән айту процесінде жүргізіледі. Кейбіреулерінде – фонационды тыныс алу жүйесі, ал басқаларда – генераторлы жүйе жұмысы (гортани).

Баритондар мен бастар заманауи топтасуы бойынша төменгі дауыстарға жатады, және тенорларға қарағанда (жоғарғы ер дауысы) романтизм дәуіріндегі XIX ғасырдағы соло партияларын орындай алуға қабілеті бар толық қанды ән айту дауыстары ретінде танылып, бағаланды. Осы уақытқа дейін олар хор ансамбльдерінің құрамдас бөлігі болып табылды, және олардың өздерінің атауы жалпы гармоникалық кешенге енгізетін тембр бояуларына меңзейді. Ал осы уақытта хор негізі болып ұсталынған негіз ретінде танылатын айқын ер дауыстары тенорлар (сөзбе сөз «ұстағыштар»), деп аталды, ал алғашқылары қоңыр дауыс ореолдарымен бүркелінген секілді одан да төмен дауыстар баритон деген атқа ие болды (сөзбе сөз аударғанда – «қоңыр дауыс»). Оларға ең төмен ер дауыстарының терең қатаң тембрлері де қосылды, олар сәйкесінше бастармен қамтылған (итальяндық «бассо» – «төмен» дегенді білдіреді).

Аталған мәселе бұл статьяда көлемдік қамтылуға ұмтылмайды, тек кейбір ең маңызды дауыстық аппараттың құрылым аспектілерін, сонымен қатар төменгі ер дауыстарымен вокалдық жұмыстың кейбір ерекшеліктерін жарықтандыруға тағайындалған.

Вокалдық өнердің дамуының ерте кезеңдерінде кәсіби дауыстардың топтастырылуы өте қарапайым болды. Екі ер және екі әйел дауысының типтері бар – бұл жіктелу хорларда осы уақытқа дейін сақталды. Вокал-

дық репертуардың күрделенуіне байланысты бұл жіктелу одан әрі сарала-на бастады. Ер тобында алдымен аралық дауыс бөлініп шықты – *баритон,* үлкен ля бемольдан бірінші октаваның ля бемолына дейінгі жұмыс диапозоны. Сосын әр топтың одан әрі қарайғы жіктелуі жүрді. Оңай ды-бысталатын *лирикалық баритон* лирикалық, сипаты бойынша тенорлық тембрге жақын, бірақ та типтік баритондық реңкі әрқашан да бар. Осы дауыс үшін жазылған партиялар жоғары тесситурасы бар. Дауыстың осы типіне арналған типтік партиялар – Жорж Жермон, Онегин, Елецкий. Лирикалық баритондар – Баттистини, Грызунов, Бекки, Мигай, Гамрекели, Лисициан, Норцов.

Жарқын, лирикалық тембрмен және біршама күшке ие *лирико-драмалық баритон* лирикалық және драмалық партияларды орындауға қабілетті. Мұндай дауыстарға мыналарды жатқызуға болады, мысалы, Хохлов, Гобби, Херль, Конь, Гнатюк, Гуляев. Демон, Мазеп, Валентин, Ренато партиялары осы сипаттағы дауыстармен жиі орындалады. *Драма-лық баритон* – үлкен күшті, дауыстың орталық және жоғарғы аймақтар аралықтарындағы қуатты дыбысталуға қабілетті ең қоңыр дыбысталу дауысы. Драмалық баритон партиялары тесситура бойынша ең төмен, бірақ кульминация кездерінде шекті жоғарғы ноталарға дейін көтеріледі. Типтік партиялар – Яго, Скарпиа, Риголетто, Амонастро, Грязной, Князь Игорь. Драмалық баритонды, мысалы, Титта Руффо, Уоррен, Савранский, Головин, Политковский, Лондон игерген.

Ең төменгі және қуатты дауыс болып табылатын ***бас***, онда үлкен октаваның фасынан бірінші октаваның фасына дейінгі жұмыс диапозоны бар. Дауыстың осы типінің арасында жоғарғы басты, орталық (ән айтушы, кантанте) және төменгі басты ерекшелеуге болады. Одан басқа, хорларда ең бағалы дауыс болып октавист-бастар саналады, олар үлкен октаваның ең төменгі дауыстарын және тіпті контроктаваның кейбір дауыстарын ала алады.

Жоғарғы бас, ән айтушы бас (кантанте), жоғарғы дағы бірінші октаваның фасына дейінгі жұмыс диапозонынан тұрады. Бұл баритонды тембрді еске түсіретін жарқын әрі айқын дыбысталуы болып табыла-ды. Кейде кейбір мұндай дауыстарды баритонды бастар деп те атайды. Баритонды бастар Томский, Князь Игорьдың, Мефистофельдің, «Фигаро-ның үйлену тойындағы» Граф Альмавиваның, Моцарттың, «Лакмадағы» Нилаканттың, Делибаның партияларын орындайды. Мұндай бастарға Шаляпиннің, Огнивцевтің, Христовтың дауыстарын жатқызуға болады. *Орталық бас* диапозонның ең кең мүмкіндіктерін қамтиды және тембр-дің айқын бейненленген бастық сипатын береді. Бұл дауыстарға жоғары тесситураның партиялары ғана емес, сонымен қатар үлкен октаваның фасына дейінгі төменгі ноталары кіретін төмен дауыстары да кіреді, олар-ға Гремин, Кончак, Рамфис, Зораастро, Спарафучиль жатады. Орталық

бастарға Г. және А.Пироговтардың, Рейзеннің, И.Петровтың, Пинцтің, В.Р. Петровтың, Гяуровтың дауыстарын жатқызуға болады.

Төменгі бас ерекше қою бас калоритінің және дауыс диапозонының жоғарғы аймағындағы ең қысқа ретінде терең, қуатты, төменгі ноталарға ие. Бұл профундалық бас деп аталады. Мұндай бастарға Михайловтың, Поль Робсонның дауыстарын жатқызуға болады.

Бастар – хорларда өз орындарын табатын октависттер болып табылады, кейде таң қаларлық төменгі дауыстарға дейін баратын контроктава дыбыстарының қатарын ала алады. Дауыстың факонтроктаваға дейін түсе алатын жағдайлары да белгілі.

Баритон – бұл «қарапайым», «қалыпты» дауыс және ер-әншілері арасында жиі кездеседі. Алайда, Россини мен Верди операларында баритон сүйікті әкелерінің дыбыс жазбалық портреттерін түзе алатын, қорланған ерлердің қаһарын бейнелей, монархтардың немесе данышпандардың билігін қатерлі қателіктерден ұстап тұратын ауыздарда дыбысталу мүмкіндігін ала отырып өзін кәдімгідей өзіне ие болды. Осымен қатар, баритонға Дон-Жуанның желді мінезін немесе ұшқалақ-шаштараздың сарқылмас ойларының сипатын бере отырып ұсынылады.

Баритонды танымал және үлкен жиындар жүргізу қабілеті бар дауыс ретінде мойындау Титто Руффоның сахнаға шығуымен келді. Бұл Дюпре, Таманьо мен Карузо секілді баритондар арасындағы «тарихи дауыс» болды, олар тарихи тенорлар болды, ал Шаляпин – «тарихи» бас болды.

Бастарда үш категорияны ерекшелеуге болады: профундо басы (төменгі бас), кантанте басы (сөзбе сөз – ән айтушы бас) және комикалық бас.

Шаляпинмен қатар сәнге *кантанте бастары* кірді, яғни бас та баритон да емес; бұл белгісіз, аралық дауыстар, бұл тенорлы мәнерге ауыстыра алатын және оны «ақтауға» мүмкіндік беретін дауыстар, сол бір ғана музыка үзіндісін әндету емес.

Типтік кантанте басы – «Фаустағы» Мефистофель, Вердидің Спарафучиле, Россинидің Дон Базилиосын жатқызуғы болады.

Гибридті «комикалық бас» Дон Бартоло, Дулькамара, Дон Паскуале секілді дәл келтірілген партияларға келеді. Бұл сипаттамалық дауыстардың категориясы біртіндеп жоғалады. Пини-Корси мен Адзолини осы партиялардың соңғы керемет орындаушылары болды; өзінің әртістік карьерасының соңғы жылдары олар Кашман мен Стабиле секілді ұлы баритондар арқасында әйгілі болды, олар онымен таңғажайып комикалық «визавилер» құрды.

Профундо бастары біздің уақытымызда сирек кездеседі. Бұл дауыс адалдық пен ұлылықтың үйлесуімен құрастырылған партияларға келеді. Бұл – «Фавортика» мен «Өмір күшіндегі» әке-монахы, Вагнердің Вотаны, «Нормадағы» жоғарғы абыз .

Алайда, профундо мен «ән айту» басының сапаларының үйлесуін талап ететін партиялар – Россинийде құрылған Моисей бейнесінің микеланджелолық қарқыны, ол құмарлық, ызақорлық пен рух қосылады. «Өзінің жұлдыздық тағынан» дұғасын тек ағза секілді гүрілдей алатын, құбыр секілді ысқыра алатын, боран секілді борандата алатын қабілеті бар дауыс қана айта алады.

Төменгі ер дауыстарын тәрбиелеудегі маңызды вокалдық-техникалық қиыншылықтардың біріне қорғану мәселесімен байланысты диапозонның жоғарғы аймағының қалыптасуы. Үйретілмеген әншіде дауыс, негізінде, регистрлік құрылымнан тұрады, яғни диапозонның әр түрлі аймақтарында әр түрлі тембрлік реңкте дыбысталады. Бұл дыбысталудың әр қилылығы дауыстық қабаттарының жұмыс сипатының әр қилылығына тәуелді. Ер дауысында екі табиғи регистр бар – диапозонның төменгі және орташа бөлігін алып жататын кеуделік, және өтпелі дыбыстарда жоғарыда көрінетін фальцетті. Заманауи опералық-концерттік әншісінің кәсібилігін анықтайтын міндетті шарттарға барлық аралықта теңдестірілген, үйретілмеген әншіде фальцетпен дыбысталатын аймақты қоса алғандағы толық екі октавалық дауыс диапозонын тікелей игеруі жатады.

Кеуделік регистрде дауыстық қатпарлар тығыз қабысады және өз салмағымен тербеледі. Дірілге батырылатын шеміршек те кіреді. Бұл ёқабысу тығыздығы қаныққан, айқын, күшті және қатты дауыс береді. Мұнымен қоса, салыстырмалы аз тыныс жұмсалады. Фальцетті режимде тек қатпарлардың шеттері ғана тербеледі және олардың арасында ауа шығып кіретін ұршық тәрізді саңылау қалады. Сондықтан да, табиғи фальцет дыбыстары үрленген сипатта болады, обетрондарға кедей және үлкен күшке ие емес. Барлық диапозондағы тегістілікке жету қорғану ұғымымен байланысты. Жабу екі кезеңнен тұрады: дыбыстың кейбір қоңырлауны және микстелуі, яғни бас және кеуде регистрлерінің араласуы. Дауыстың заманауи классикалық дыбысталуы «жақын қорғануды» талап етеді, мұнда жоғарғы регистр дыбыстары үлкен көлем мен дөңгелектікке ие бола отырып өз жылтырын және ұшқыштығын жоғалтпайды. Дауыстың дұрыс қалыптастырылған қорғалуы дауыстың барлық диапозонында бірдей дыбысталуға жеткізеді. Бұл орыс және итальян мектебінің педагогтарымен және орындаушыларымен анықталады.

Бұл тәсілге бірінші болып Дюпре сүйенді, ол ер дауысының жоғарғы диапозонын қорғауға негізделген мектепті құрды. Содан оның ізін жалғастырушы болып испан әншісі мен педагог Гарсия болды. Енді бұл мектепте ер дауысымен жұмыс істейтін барлық педагогтар жалғастырды. Себебі, заманауи театралды репертуарды ер дауысындағы жоғарғы диапозонды қорғау тәсілін игерместен орындау мүмкін емес.

Маэстро Дж.Барра (Ла Скала театрындағы жетілдіру орталығы) ең бастысы дауыстың барлық диапозонында эталондық дыбысталудың

тәрбиеленуі жатқызды. Төменгі дауыстар үшін ең жақсы дауысты болып ол «у»ды санады. Сонымен бірге, төменгі дауыстар үшін ол дыбыстың «вертикалды» тұрғызылуын (қоңыр тембр) қолдануға кеңес берді, мұнда ауыз овалды пішінге ие болады, мұнымен қоса, жаттығуларда 8 санына ұқсас болатын фигура шығатындай жайлап жақындатып ауыз бұрыштарын екі саусақпен ұстап тұруды ұсынды. Алайда, мұнда «бас резонаторына ауаның түсуі» туралы ойлануды қажет етті, яғни дауыстың қаттылығы мен айқындығы туралы [4, 90].

Барлық диапозонда дауыстың дыбысталуының түзулігіне жету үшін маэстро Бара баритон бірінші октаваның до, ре-бемоль, ре-сінен бастап және жоғары бас – си-бемоль және си кіші октавадан дауыстарды қорғай алу керек. Қорғау рөлі әнші жақын ноталарды алғанда, мысалы, вокалдық әуеннің кіру қозғалысында маңызды. Бұл жағдайда ол келесі заңдылықты ескерді: алдыңғы нота жақсы, ұқыпты қорғалған болса, онда жоғарғы тонның дыбысталуы ұтып шығады. Ал жоғарғы тон алдыңғы тоннан интервал арқылы бөлектенген, сол кезде осы интервалдың негізі болып табылатын ең кең мәнерде алынуы керек. Егер партитура бойынша солистте жоғарғы тон оркестр мен хор негізінде дыбысталады, маэстро Барра өз оқушыларына бірінші дыбысты «у» әрпіне жақын үлкен емес, жинақталған еткізіп жасауға кеңес берді, ал сосын хор мен оркестр шабуылы әлсірегенде дыбыс күшін қосып, оны кеңірек ету керек. Сонда дауыс барлық дыбыстаушы жұрттан ерекшеленіп, эстетикалық тиімділікке жетеді [1, 138].

Тембрдің жақсару бойынша маэстро Барра төменгі ер дауыстарына өз дауысындағы виолончельдің темрбрлік реңктерін іздеу қажет.

Маэстро Барраның әр сабағының міндетті компонентіне кейбір қиындықтар мен қатар жүретін белгілі бір вокалдық-техникалық мақсаттары бар дауысты «түзетуге» көмектесетін жеке фразалар мен опералық партиялардан үзінділер алынады. Сонымен, бас үшін күнделікті жаттығу рөлін Колен солосы алды – «жадағаймен қоштасу» («Богема» Пуччини, IVакт) кіші октаваның соль-диезінде айқындалған кантилендді фразаларымен. Баритондармен сабақтар бағдарламасына «Паяцы» операсындағы прологының, Леонковалло, Ренато («Бал маскарад» Верди, IIIакт) ариясын, Барнаба («Джоконда» Понкиелли, Iакт) монологын, Фигаро («Севиль цирюльник» Россини, Iакт) каватинасын, Валентина («Фауст» Гуно) каватинасының жеке фразаларын кіргізді [1, 132].

Ла Скала театрының солистері ер дауысының кәсіби диапозонының тұрғызылуына қорғану жолымен жеткізілетін табиғи аралас регистрдың құрылуын әрқашан талап ететітін меңзейді. Диапозонды кеңейту мен түзеу үшін Э.Карузо біртіндеп «у»-ға ауысатын «о» төменгі тондарындағы «а» ашық дауыстысының үйлесін қолданды.[4, 68]. И. Винко мен Н. Гяуров мынадай көзқараста болды, яғни алдымен табиғи кеуде регистрін орнату

керек: оны жеңідетіп, түзеу керек, сосын жоғарғы аймағында шеңберлету керек. Бұл шеңберлету өтпелі дыбыстарға дейін бірнеше тондармен басталып, сосын қорғанған күйге ауысады. Жоғарғы дыбыстар дауысты «о»-ны «у» элементтерімен қалыптастырса жақсы қорғалады. Р.Панераи мен С.Брускантини де төменгі нотадан (төменгі ноталарда аралас дауыс түзілісінің төменгі ноталарда тікелей табылуы және барлық диапозонға бұл дыбыстың таралуы) бастай отырып барлық диапозонның қорғалуы туралы айтады. Бұл дауыстың бірыңғай регистрлеуіне алып келеді. Бұл жоғарыдағы «о»-ғы дауысты «а» өту қажеттігі немесе «у» қажеттігінен құтылуға көмектеседі, бұл олардың ойынша дауысты ретсіз етеді [3, 176]. дәл осы көзқарасты бұрыңғы педагогтар ішінен З.Л. Соткилава ұстанады.

Мәскеу консерваториясының вокалдық факултетінің педагогтар қатары (Г.И. Тиц, А.И. Батурин, Е.Е. Нестеренко, В.В. Горячкиндер) Винко мен Гяуровтардың пікірімен келісіп, келесі көз қарасты білдірді: жоғарғы диапозон аймағының және барлық дауыстың қалыптасуна арналған анықтаушы мәнге орталық диапозон бөлігіндегі бұл дауысқа тән дұрыс тембралды дауыстың рәсімделуі жатады [2, 75]. Г.И. Тицтің көзқарасы бойынша, нота диапозонында гамма тәріздес тұрғызылған төтенше мақсатты жаттығуды қорғау тәсілін игеру жатады. Жоғарыға қозғалғанда мынадай қағида ұстанған дұрыс – ашық дауыстыдан «ля»(а), «ле» (о), «лю» (у) буындарының үйлесімімен қоңырға ауысуын қаағалау керек. Бастапқыда жаттығу орташа регистрде айтылады және игеру шарты бойынша ақырғы ноталарға дейін жеткізіледі. Дауыстың түзулігіне жету негізіне барлық диапозон аралығында біруақытта бас және кеуделік дыбыс шығаруы. Егер бас немесе баритонда жоғарғы ноталарда қазіргі кеуде сүйеніші болмаса, онда олар ешқашан тұрақты болмайды [2, 75].

А.И. Батуриннің көзқарасы бойынша төменгі ер дауыстарының диапозонының кеңеюіндегі сәттілік жоғарыда орташа регистрдегі дауыстың дұрыс қалыптасуы мен тембралды рәсімделуіне, осы аймақта аралас дыбысталудың осы аймағында табуына тәуелді. «Дөңгелету» терминін ол қолданбайды, себебі барлық қатысушылармен ол дұрыс түсінілмейді, ол оны бейнелік айқындалулармен ауыстырады: «Дыбысты жалаңаштамаңдар. Ізгілікпен ән салыңдар». Диапозонның орташа бөлігіндегі аралас дыбысталудың төменгі дауысын табуда сонорлы «м» және «н» дауыссыздарын қолдану керек. Олар дауыстың барлық диапозонын рәсімдеуге маңызды болып табылатын баспен ән салудың сезілуіне септігін тигізеді. Диапозонның жоғарғы аймағының қалыптасуына ыңғайлы дауыстылар болып саналады: «а» дауыстысы (ашық дыбысталудың талап етілуімен); «э» дауыстысы (жоғарыға өткен кезде). Кейбір жағдайларда «у» ды да пайдалану мүмкін, алайда, дауыстың артық қоңырлануы мен тереңдетілуінен аулақ болу үшін «м» дауыссызын қосу ұсынылады. Дауысты қорғау жемісі өтпелі дауыстардың дұрыс рәсімделуін қамтама-

сыз етеді. Егер бұл аймақ басында бұлыңғыр және дыбысталуы бойынша әлсіз болатын болса, қателік болып саналмайды. Дауыс түзілісінің дұрыс мәнерінің игеруі бойынша ол нығайтылып, түзетіледі. Еш жағдайда жеделдетуді, артық тыныс алу қысымын болдырмау керек. Өтпелі дыбыстарға ыңғай жасау бекзат, дөңгелетілген және техникалық дұрыс болуы міндетті. Егер осы аймақ дауысы қалыптаспаған болса ары қарай баруға болмайды [2, 78].

Профессор В.М. Луканин сыныбында оқыған және оның педагогикалық дәстүрлерін сақтаған Е.Е. Нестеренко өтпелі ноталарға негіз болатын аймақтағы тембрдың рәсімделуіне көп мән береді. Бұл аймақты олар негізгінің алдында орналасқандықтан «бірінші өткел» деп атады. Баста бұл – кіші октаваның фа-фа-диезі, баритонда кіші октаваның – ля-ля-бемолі. Бұл гамма бойынша жоғарыға қозғалған кездегі ыңғайсыз дыбыстар. Бұл дыбыстарда дөңгелету жасауды ұсынады. Ән айта алу төтенше маңызды және ашық айту маңызды, ал дөңгелетусіз кеудемен ән салудың үлкен дозасы, дөңгелетумен бас резонаторларын қоса отырып жинақталған дыбыспен жүргізіледі. [2, 81]. Дауысты тәрбиелеудің фонетикалық қағидасы мен резонаторлық тәрбиеленуіне байланысты әдіс-темелік ерекшеліктерін белгілеу өте қажет, бірақ, ол бұл статьямыздың көлеміне енбеді.

Әдебиеттер:

1. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып. 6 Л.: Музыка, 1982. 184 с.

2. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып. 7 / Сост. А.Яковлева. М.: Музыка,1984,214с.

3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.:Музыка,1968 676 с.

4. Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. М., 2002. 181 с.

5. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. М., 1977. 88 с.

6. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. М., 1987. 93 с.

7. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2002. 496 с.

8. Назаренко И.К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения.

9. Бранислав Ятич. Шаляпин против Эйфелевой башни. – пер. Н.Вагаповой. – Минск.: Четыре четверти, 2013. – 500с.

Ryskulov Kuanysh,
Dzhumakova U.R.

THE CANTATA OF SYDYK MUKHAMEDZHANOV ON ABAY'S POETRY

Рыскулов К.Т.,
Джумакова У.Р.
доктор искусствоведения, профессор

КАНТАТА СЫДЫКА МУХАМЕДЖАНОВА НА СТИХИ АБАЯ

Правомерно было бы осуществить новый исследовательский подход к наследию композиторов Казахстана как к культурному наследию человечества, диктуемый современной оценкой общемировых художественных и культурных ценностей. Оценить, сберечь то, что уже создано – насущная задача современности. В этой связи, одним из композиторов, творческая деятельность которого заслуживает пристального внимания, является Сыдык Мухамеджанов (1924–1991).

Крупнейший казахский профессиональный композитор, один из основоположников композиторской школы республики, народный артист КазССР и СССР, лауреат Государственной премии Сыдык Мухамеджанов – классик казахской музыки XX века. Творческий путь композитора продуктивен, охватывает многие жанры музыкального искусства – оперы, симфонии, оратории, концерты, песни, романсы, хоры, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Исследователи не раз обращались к творчеству композитора, однако музыка Мухамеджанова изучена недостаточно, особенно его хоровое письмо. Сформировавшееся в период советской власти – в наши дни творчество С.Мухамеджанова предстает как самобытная музыкально-историческая ценность. Воплощая в себе преемственность поколений, Мухамеджанов основал и новые жанры в казахской музыке. Он – автор первой национальной комической оперы, первой казахской оратории, а также жанра концерта для голоса с оркестром в казахской музыке [1].

История казахстанской культуры не забудет имена первопроходцев – Е.Брусиловского, А.Жубанова, Л.Хамиди, А.Затаевича, Б.Ерзаковича, П.Аравина... Именно они первыми оценили ярко вспыхнувшую звезду блистательного Мукана Тулебаева. Он стал своеобразным «мостом» между первыми создателями казахстанской композиторской школы и ее следующей волной, получившей в народе название – казахской «Могучей кучки» (подобно знаменитой одноименной русской школы композиторов в XIX веке), или «Большой четверки» – это Сыдык Мухамеджанов, Газиза Жубанова, Куддус Кожамьяров и недавно ушедший из жизни Еркегали

Рахмадиев...

Следующие поколения творцов, осознанно или опосредованно-генетически подхватывали духовные открытия старших коллег и силой своего таланта, чутко ощущая пульс родной земли, откликались собственными произведениями. Сыдык Мухамеджанов постоянно напоминал молодым композиторам: «Не уходите далеко от родника... Не поддавайтесь соблазнам дешевого успеха и звездной болезни». Удивительно, что место рождения композитора называлось аул «Большой родник» [4].

Нам бесконечно дорого то, что о человеке, творце, гражданине Сыдыке Мухамеджанове оставили отзывы известные музыканты. Приведу некоторые из них. «Передайте этому молодому человеку, что его романс «Жарқ етпес кара көңілім не қылса да» конгениален стихам самого Абая», говорил Мухтар Ауэзов. Композитор, народный артист СССР Андрей Эшпай так отозвался на премьеру оратории «Голос веков» в 1960 году: «Сыдык, ты потрясающий композитор. Твоя оратория – первая казахская – это живая, пронзительная история казахского народа... Эта оратория будет жить вечно».Его современник Еркегали Рахмадиев считал: «Сыдык – это уникум, это океан изумительных мелодий, которых ни у кого нет. Он бесподобный лирик...» «Мы все – просто композиторы. Сыдык один – композитор милостью Божией», – говорила Газиза Жубанова, а народный артист СССР Ермек Серкебаев считал его «самым оперным композитором у нас». Казахским Пуччини называла его народная артистка Казахстана Хорлан Калиламбекова, поэт и композитор Илия Жаканов вторил ей: «Когда мы говорим: «Кто наш Моцарт?» Мы отвечаем: «Тулебаев». А когда спрашиваем: «А кто наш Бетховен?» Мы говорим: «Сыдык Мухамеджанов». Композитор Куддус Кожамьяров в 1991 году подчеркнул: «Мы все неправильно поступаем. Вот лишились Сыдыка – и сразу же первое слово о нем – «гений». Хотя гением он был и при жизни…». Многим известна и такая фраза: «Творцы должны создавать не новое, а вечное!» [4].

По мнению ученого – музыковеда М.Ахметовой: «В произведениях С.Мухамеджанова наиболее полно отражено то неповторимое своеобразие, которое заложено в древней, самобытной культуре народа. Вместе с тем музыка композитора современна по образному содержанию и средствам художественного воплощения».

Произведения Сыдыка Мухамеджанова масштабны по замыслу, привлекают конкретностью высказывания и особой мелодической красотой. Композитор тяготел к жанрам, соединяющим слово с музыкой. Эта привлекательность исходит из его склонности к лирике, глубокого понимания поэзии, «горячей любви к ней с юношеских лет».

Постепенно, от сочинения к сочинению, С.Мухамеджанов вырабатывает свой композиторский почерк, в основе которого окрашенный эмоциональностью и внутренней активностью лиризм в сочетании с широкой напевностью народного склада. Наиболее ярко отмеченные стилевые черты проявились в крупных вокально – инструментальных, вокальных и оперных произведениях. В творческом наследии композитора одно из ведущих мест занимает жанр песни и романса. Причем, ряд из них создан на собственные тексты автора.

Рассматриваемая нами кантата написана для смешанного хора a'cappella: «Жаз», «Күз», «Қыс», «Жазғытұры», где каждый хор имеет свою определенную форму. Однако, композитор рассматривает кантату как целостное сочинение. Но, на практике каждую часть можно исполнять самостоятельно.

«Жаз» – тональность h – moll, размер 2/4, темп – Allegretto con moto.

«Күз» – тональность g – moll, размер 2/4, темп – Andante molto.

«Қыс» – тональность d – moll, размер 2/4, темп – Allegretto energico.

«Жазғытұры» – тональность F – dur, размер – 4/4, темп – Andante molto, dolce.

Особо следует отметить хоровое письмо Мухамеджанова, выразительное по музыкальному языку, изобретательное по многоголосной фактуре, особо поэтичное и образное по звучанию. [3, С. 117].

В данном сочинении композитор использует нужные строки из творения великого Абая, тем самым перекладывая их на хоровое звучание. Исходя из выбранного композитором поэтического текста можно сказать, что все части между собой контрастируют не только в тональном плане, но и по характеру содержания хорового письма.

Однако, помимо этого сочинения композитор сочинил ряд оратории и кантат: «Ғасырлар үні» (1960г.) в 8 – и частях для солистов, хора и оркестра; «Ленин туралы кантата» (1964 г.) для хора и оркестра; «Родина моя» (1970 г.) – кантата для хора; «Торжественная кантата» (1977 г.) для баритона и оркестра.

Тема времен года всегда была популярна в искусстве. Объясняется это несколькими факторами. Во-первых, она давала возможность средствами данного конкретного искусства запечатлеть события и дела, наиболее характерные для того или иного времени года. Во-вторых, она всегда наделялась определенным философским смыслом: смена времен года рассматривалась в аспекте смены периодов человеческой жизни, и в таком аспекте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяла начало и символизировала юность, а зима – конец пути – старость. История музыки знает четыре знаменитых интерпретации темы времен года. Эти произведения так и называются – «Времена года». Это цикл

концертов Вивальди, оратория Гайдна (1801), цикл фортепьянных пьес П.И. Чайковского (1876), балет А.К. Глазунова (1899).

Важной задачей работы над данным сочинением заключается в сольфеджировании во время разбора произведения. А также дальнейшая работа над произведением заключается в мелкой технике дирижирования и точных знаний вокального искусства дирижерам – хормейстерам.

В дирижировании очень важна способность с помощью кисти и пальцев, придавая им определенную форму, имитировать различные положения рта (выразительности кисти очень важна способность с помощью кисти и пальцев, придавая им определенную форму, имитировать различные положения рта). Известно, что перемена тембра во многом зависит от формы рта поющего, от точки упора звуковых волн в твердое небо. Желая показать прикрытый звук, дирижер должен сделать это объемной, круглой кистью с соответственно закругленными пальцами, имитируя тем самым форму купола, свода и как бы демонстрируя точку упора звуковых воли в твердое небо. Точно также раскрытая веером ладонь с прямыми пальцами будет соответствовать требованию максимального открытия звука. Соответственно промежуточные положения кисти и пальцев будут отвечать той или иной степени прикрытости или открытости звука.

Большую роль в изображении тембра играют пальцы – самая легкая, тонкая и выразительная часть руки. Пальцы могут собирать и рассеивать, истончать и утолщать, сужать и расширять звук. Пальцы, собранные вместе и слегка вытянутые, свидетельствуют о стремлении дирижера собрать звук, сделать его более определенным и темброво единым. Большой и указательный пальцы, соединенные в кольцо, создают впечатление узкого, тонкого звука. Угловатая кисть с цепкими, напряженными пальцами может передавать жесткий, злой, суровый тембр. Хорал тактируется по четырехдольной схеме тактирования, который исполняется следующим образом: первая доля идет строго вниз, вторая вовнутрь, третья распахивает руки в стороны, а четвертая как бы зачерпывая звук по диагонали снизу вверх, служа вроде ауфтакта к первой доле к следующего такта. Основной штрих исполнения хорала – legato, при котором жест должен быть очень свободным во всех частях дирижерского аппарата. Для legato характерно связное движение от доли к доли без подчеркивания точек.

Тембровая окраска голоса тесно связана с его насыщенностью. Поэтому для отображения характера звука дирижеру следует передать ощущение звукового потока, его плотности, протяженности и весомости. Звук как бы тянется за рукой и несколько напряженнными пальцами. Это мышечное напряжение (или имитация напряжения) придает упругость движению и способствует достижению непрерывности, насыщенности

звука.

Большое внимание на характер жеста оказывает тип фактуры. Плотная, насыщеннная, тяжеловесная фактура отображается соответственно тяжелым, массивным жестом с использованием предплечья и плеча, а прозрачная, разреженная – легким кистевым движением. По той же причине более плотную фактуру естественно передавать в нижней плоскости тактирования, более легкую – в верхней.

Далеко не безразличен для выбора темпа музыкальный склад, который лежит в основе хорового изложения. В зависимости от того, преобладает ли мелодический, подголосочный, дирижер может менять величину, объем жеста и уровень плоскости тактирования.

Очень часто возникает необходимость выделить тематически важный голос или затушевать второстпеннные, оттенить первый и второй план, усилить контраст ведущих голосов и фона. В этих случаях целесообразно прибегать к дифференцированному показу, сочетая рельефные движения кисти рук.

Итак, следует подчеркнуть, что средства дирижерской выразительности строго подчиняются музыкальному тексту произведения.

«Чтобы руководить исполнением, дирижер должен не только отлично знать произведение и возможности коллектива, не только точно определить свои художественные требования к исполнителям, но и уметь в репетиционной работе и во время концертного выступления добиваться при помощи исполнительской техники осуществления этих своих требований» [2, С.22].

В данном сочинении усложнение гармонического языка связано не только с консонансно-диссонантностью вертикали, но и родственными тональными соотношениями. До этого времени композиторы в республике не решались использовать такие средства.

Итак, кантата «Жыл мезгілдері» композитора С.Мухамеджанова уже прочно вошел в репертуар профессиональных и учебных (высших и средне-специальных учебных заведений) хоровых коллективов как концертный номер. Композитор впервые применил в кантате a’cappella форму в активном многоголосии, на манер западноевропейской музыки.

В заключении хочется сказать, что о такой личности, как Сыдык Мухамеджанов, рассказывать и легко, и трудно одновременно. Легко – потому что не только в моем сердце до сих пор живет и не гаснет волшебный огонь его Музыки, не остывает тепло его души. А трудно – потому что в звучащей реальности сегодняшних дней не слышишь тех искрометных и лирически-возвышенных, мужественных и патриотичных мелодий, которыми напитывались, насыщались казахстанцы в 50–80-е годы прошлого столетия.

Литература:

1. Кузбакова Г. Наследие композитора Сыдыка Мухамеджанов // Ж. Культура, ноябрь 17, 2014,

2. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка – М. 1967 г.

3. Кузембаева С.А., Егинбаева Т.Ж. Лекции по истории казахской музыки», Алматы, 2005 г. с. 117.

4. http://www.kazpravda.kz/articles/view/uslishavshii-golos-vekov/

Sansyzbaev E.S.,
Abdirakhman G.B.

CHORAL SCORE AND WRITE IT PRINCIPLES

Сансызбаев Е.С.,
Абдрахман Г.Б.
өө.ғ.к., доцент

ХОР ПАРТИТУРАСЫ ЖӘНЕ ОНЫ ЖАЗУДЫҢ ҚАҒИДАЛАРЫ

Хор партитурасы көп дауысты музыканы жазуда партитураның әр түрлі тәсілін білдіретіні белгілі. Оркестрлік партитура сияқты, хорда орындауға арналған партитура жекелеген нота қатарында хор партиялары дауысын жазуды болжайды. Бұл көлденең орналасқан әр дауыстың қозғалысын анық көруге мүмкіндік береді, ал нота қатарларының жоғарыдан төмен бірінің үстіне орналасуы тік орналасқан барлық хор партияларының бір уақыттағы үйлесімін көруге мүмкіндік береді.

Дауыстарды бөлудің тәртібі негізіне биіктік қағидасы қойылған: жоғарғы қатар хор партиясының диапазоны бойынша ең жоғарғысы сопраноға арналған, төменгі жағында альт, тенор және бас дауыстары орналасқан.

Композитордың шығармашылық ойына байланысты хор шығармалары хордың әр түрлі құрамы үшін пайдаланылуы мүмкін. Ұқсас дауыс тембрі бойынша құралған хор біртекті деп аталады. Біртекті хорға балалар, әйелдер және ерлер хоры жатады. Тембрлік дыбыстау сипаттамасы жоғарғы, орта және төменгі регистрге сәйкес келеді.

Әйелдер немесе балалар дауысы ерлердің дауысымен бірікен хор аралас хорға жатады. Аралас хордың құрамы төрт негізгі партиядан тұрады: сопрано, альт, тенор және бас. Хор партиялары дыбысталу сипаты мен дауыс диапазоны бойынша топталады. Әр партия дауыс топтарына бөлінуі мүмкін. Мұндай бөлу *«divisi»* деп аталады.

Аралас хордың жалпы диапазоны, октавист бастарды қоса алғанда төрттен аса октавадан тұрады. Диапазоны бойынша ауқымды, динамикалық бояулары бай; әр түрлі тембр үйлесімдері бар аралас хор бұл «...сопра-

но партиясының нәзіктігі, жұмсақтығы, жарқылы және жылжымалылығы, альттің дыбысталуының тереңдігі, қоңырқайлығы және бейнелілігі, тенор дауысының ашықтығы, дыбысталуы және биіктігі, бастың күші, тығыздығы мен қуаты» сияқты ән салу, сапасы тән өзіндік вокалдық-хор оркестрі деп атауға болады.[2,11]

Хор музыкасының тарихи дамуы барысында хор партитурасын ұйымдастыру мен жазудың нақты қағидалары қалыптасты. Хор партитурасындағы хор құрамын анықтау үшін нота сызықтарының сол жағында хор партиясының атаулары көрсетіледі. Заманауи партитураларда олар түпнұсқа тілінде, ал байырғы және шетел басылымында итальян тілінде жазылады. Хор партитурасының нота қатары сол жағынан партитураның барлық нота сызықтарының шетін құрайтын бастапқы такт сызығына біріктіріледі. Ол барлық хор партияларының бір уақытта орындалатынын білдіреді.

Заманауи партитураларда көп қатарлы партитураларда үздік бейімделу үшін бастапқы сызықтан бөлек қалыңдатылған тік немесе фигуралы жақшалар – бірнеше нота қатарын біріктіретін акколадалар қолданылады. Жуан акколада хордың жекелеген топтарын біріктіру немесе ерекшелеу үшін қолданылады. Одан бөлек, әр түрлі нота қатарында жазылған бөлін-ген хор партиялары рельефті ерекшелеу үшін қосарлы акколада қолданылады. Солисттердің санына қарамастан тәуелсіз партиялар жалпы бастапқы сызықты хормен бірігеді. Солисттер партиясын жазу кезінде баяндаудың биіктік қағидасы сақталады.

Дауыс саны мен фактура күрделілігіне байланысты барлық типті және барлық түрдегі хор партитуралары бір, екі, үш, төрт және одан көп нота қатарларында жазылады.

Біртекті балалар мен әйелдер хорлары скрипка кілтінде жазылады. Біртекті ерлер хоры скрипка және бас кілттерінде жазылады.

Бір нота қатарында екі дауысты біртекті хор үшін хор партитураларын жазу кезінде жақсы бейімделу үшін жоғарғы дауыс жоғары қаратылған сызықпен, төменгі дауыс төменге қаратылған сызықпен жазылады. Екі нота қатарында жазу үшін әр хор партиясы нота хатының ережелері бойынша жеке қатарда жазылады.

Екі дауысты ерлер хоры үшін хор партитурасын жазу кезінде екі ноталы қатарда тенорлардың хор партиясы скрипкі кілтінде жазылады, бірақ төменгі октавада орындалады; бас партиясы бас кілтінде жазылады және жазылғандай орындалады.

Аралас хорда ерлер дауысын бір қатарда бас кілтінде жазу кезінде тенорлар мен бастардың хор партиялары орындалатын күйінде жазылады.

Полифониялық хор партитураларында әр дауыс жеке қатарда беріледі. Фортепианомен немесе кез-келген басқа аспаппен сүйемелденетін

хор партитурасы аккомпанементтің үстінде жазылады. Хор партиялары тік сызықпен, ал сүйемелдеуіш – фигуралы акколадамен қосылған.

Симфониялық оркестрлі хор туындыларын жазу кезінде жалпы бастапқы сызықты біріктіретін хор партиялары оркестрлі партитураның ортасында, соқпалы аспаптан төмен және ішекті аспаптан жоғары жазылады.

Халық аспаптары оркестрінің сүйемелдеген партитурада хор партиялары соқпалы аспаптар тобының үстінде орналасады.

Опералық партитурада хор партитуралары симфониялық сияқты беріледі: солист дауыстары хор партитурасының үстінде орналасады және орындаушылардың барлық құрамымен бірге жалпы бастапқы сызыққа біріктіріледі.

Екі-үш хор құрамына арналған туындылар,бір хор құрамын жазыған спетті жазылады, бірақ әр хор үшін жекелеген тік акколадамен және бір жалпы сызыққа біріктіріледі. Хордың осындай құрамдары көп жағдайда опера, оратория, кантата, месса сияқты ірі монументалды туындыларда кездеседі. Мазмұны мен сахна әрекетіне байланысты әр түрлі түрде көрсетілуі мүмкін: балалар, әйелдер, ерлер, толық, толық емес аралас хор, солисттер тобы, бір құрамды хор, екі-үш құрамды хор.

Хор музыкасын жазудың ерекше құралына халық әндерінің әуезін нақты жазу және оларды өңдеу үшін жиі пайдаланылатын шартты қосымша белгілер жатады. Оларға жоғарыдан төмен және төменнен жоғары, белгілі бір биіктікке дейінгі ноталарды байланыстыратын, лиганың бағыты бойынша дыбыстың баяу жылжуын білдіретін екі еселенген лигалар жатады.

Егер дыбыстың нақты ұзақтығы оның нота белгісінен бірнеше есе артып кетсе, онда нотаның үстіне fermato белгісі қойылады. Осы белгілер паузаның ұзақтығын көрсету үшін пайдаланылады.

Нотаның астына немесе үстіне қойылған (+) айқаршық аталған белгінің темпті дыбыстан бірнеше есе жоғары орындалатындығын көрсетеді.

Нотаның астына немесе үстіне қойылған (-) сызықша дыбыстаудың темп қатарынан бірнеше есе төмен болуын білдіреді.

Жақшаға алынған пауза аталған жағдайда метрді бұзатын тоқтауды болуын білдіреді. Жақшаға алынған альтерация белгілері аталған альтерацияның темптелетін қатарға толық жазылмағандығын білдіреді. Белгісіз биіктіктегі дыбыстарды жазу үшін сызығы бар нотаның орнына айқаршық қойылады.

Заманауи хор музыкасын жазу үшін белгілі бір дыбыс қатарындағы дыбыс қатарының бір уақытта естілуін болжайтын не оны сатылы толтыруды болжайтын кластер сияқты тәсіл пайдаланылады. Заманауи

хор әдебиетінде кластерлі техниканың бірнеше түрлері кездеседі. Аса кең таралғаны хор дауыстарының кезекті келіп түсуін қосу жолымен пайда болатын «өспелі кластер»; «шашыранды кластер» (қозғалатын кластердің күрделендірілген нұсқасы) реңкті «нәзік» пассаждар кіретін дыбысталуды білдіреді, диссонантты негіз кластердің тондық дифференциялы еместігіне әсер етеді; бір уақыттағы «кластер-декламация», хор синхронды түрде биіктігі белгісіз дыбыс мәтінін дыбыстайды; glissando, vibrato, fischio әр түрлі суреттеу тәсілдерін пайдаланатын, әр түрлі буындарды, әріптерді және т.б. айтуды және назар аударуды пайдаланатын «сонористикалық кластерлер».

Хор партитурасын жазудың ерекшелігін анықтайтын маңызды санат хор хатының типі болып табылады. Тарихи тұрғыдан зерттеушілер хорды баяндаудың әр түрлі типтерімен байланысты хор мәдениетінің екі бағытын бөліп көрсетеді. Олар бір-бірінен дауысты шығару сипаты бойынша, көп дауысты хор құрылымы бойынша айырмашылығы бар және тиісінше хор партитурасын ресімдеу кезінде өзіндік ерекшеліктері бар. Бірінші тип «дәстүрлі», екіншісі «еркін» деп аталады. Дәстүрлі тип хор музыкасында Қайта жаңғыру дәуірінде О.Лассо, Д.Палестрина, О.Векки, К.Монтеверди сияқты батыс еуропалық композиторлардың хор музыкасында қалыптасты. Ары қарай И.С. Бахтың, Г.Ф. Гендельдің, вена классиктерінің шығармасында дамыды. Біршама деңгейде романтиктердің де Р.Шуманның, И.Брамстың, Ф.Мендельсонның *acappella* хорына арналған музыкаларына байланысты. XX ғасырда хор хатының дәстүрлі типіне И.Стравинский (Симфониялық псалма, месса, реквием), Б.Бриттен (Гүлдердің бес әні, әулие Цециллия әнұраны), П.Хиндемит (Мадригалдар, Реквием, Р.Рильке поэмасының мәтініне алты ән) де жүгінді.

Орыс музыкасында дәстүрлі типтің қалыптасуы XVII ғасырдың ортасында көп дауысты партестік ән айтуды енгізумен байланысты. Ары қарай Д.Бортнянскийдің және кейінгі А.Алябьевтің, М.Глинканың, А.Даргомыжскийдің, П.Чайковскийдің шығармашылығында даму алады. С.Танеевтің есімімен дәстүрлі хор стилінің жоғарғы шығармашылық жетістіктері («Иоанн Дамаскин» кантатасы, Я.Полонскийдің сөзіне он екі хор) байланысты.

Хор фактурасының дәстүрлі типіне көп дауысты хордың қатаң бекітілген нормативтік құрылымды материалды баяндау жатқызылады. Осындай баяндаудың негізгі белгілеріне жатады:

- хордың қатаң анықталған құрамы, яғни туындыны орындауға қатысқан хор партияларының тұрақты саны, әр дауысқа партитураның жекелеген қатары беріледі (С I, С II, А I, А II, Т I,Т II, Б I, Б II);
- дыбысталатын дауыстардың санының артуы және азаюы оларды қосу және өшіру есебінен жүзеге асырылады;

- сандық құрамы бойынша жалпы хор туындысы (tutti) хор партияларының жалпы санына сәйкес келеді (төрт дауысты хорда tutti төрт дауысты болады, сегіз дауысты хорда сегіз дауысты болады);

Хор хатының дәстүрлі типі көп дауысты кез-келген хор құрамында кездеседі. Аса айқын және әр түрлі болып Қайта өрлеу дәуірінің композиторлары шығармаларында көрсетілген. Дәстүрлі стильдің аса сипатты құрамы – аралас төрт дауыс: С. А. Т. Б. Бес дауыста да кең таралған: С I, С II, А. Т. Б. (Д. Палестринаның, К. Монтеверди, О. Векки мадригалдары, И.С. Бахтың мотеттері).

Хор хатының еркін типі – 1843 жылы жарияланған Г.Берлиоздың «Трактатында» теориялық негізін алған романтизм дәуірін жаулап алуы. Осы еңбекте, оның ішінде дауыстар өзінің диапазонының шекараларына жақындаған әр сәтте дауысты бөлудің қажеттілігі туралы айтылады, хорды «вокалды оркестр тәрізді нәрсеге» айналдыру мүмкіншілігі туралы, еркін типтің дәстүрліден айырмашылығы осында»[1.]. Бірақ еркін типті хор туындысын қалыптастырудағы жетекші рөл М.Глинкадан бастаған орыс композиторларына тиесілі. Бұл, ең алдымен, дәстүрлі жазылу нормаларымен күрделі келісетін, өзінің негізінде қосымша дауысты орыс хорын айтудың табиғатымен түсіндіріледі. Композитор М.Мусоргский, А.Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, П.Чайковский, ХХ ғасырдың басында С.Рахманинов, А.Костальский, А.Гречанинов, В.Калинников, П.Чесноков отандық хор дамуының белгілі бір сатысында жетекші ете отырып, еркін көп дауысты хордың қағидаларын белсенді дамытты. Кейіннен осы дәстүрді Д.Шостакович, М.Коваль, В.Салманов, Г.Свиридов, Р.Щедрин, С.Слонимский, В.Гаврилин, В.Рубин жалғастырды.

Хор фактурасының еркін типіне көп дауысты хордың өзгермелі, тұрақсыз сипаттының баяндалуы жатады. Еркін типтің белгілері мынадай:

- туындының басында негізгі хор партиялары ғана белгіленген, партиялардың жалпы саны туындының барлық уақыты ішінде сатылы анықталады;
- хор құрамының белгісіз болуына байланысты партитуралық жазу әдетте хордың негізгі партиялары санына сәйкес келеді, divisi есебінен пайда болған қалған дауыстар сол қатарларда орналасады. Партитураның жазуында тек негізгі партиялар, А (I, II), Т (I, II), Б([, II) белгіленеді;
- дауыс санының артуы немесе азаюы оларды қосу немесе өшіру жолымен ғана жүзеге асырылып қоймайды, сондай-ақ эпизодтық divisi және дауыстардың унисонға қосу арқылы да орындалады;
- жалпы хорды баяндау (tutti) хор партиясының санымен сәйкес келуі міндетті емес және көп нұсқалары болуы мүмкін;
- дауыс құрамы өзгермелі (көп дауысты өзгермелі құрылымды қосымша дауысты-үйлесімді баяндау) көп дауысты аккордты баяндау тән;

- дауыстар полифония емес, дыбыс қабаттарының полифониясы, яғни дауыс тобы кездесетін жазылудың полифониялық жинағы сипатты;
- баяндаудың еркін типі көп дауысты хордың кез-келген құрамында пайдаланылуы мүмкін. I және II дауысты әр партиядағы divisi кезіндегі аралас сегіз дауыс тән.
- баяндаудың еркін типі тембрлі-әуезді ретінде анықтауға болатын хордың және оның партияларының мүмкіншіліктерін түсіндіруді болжайды. Хор ерекше «вокалды оркестр» ретінде қарастырылады;
- еркін типтің ерекшеліктері divisi әр түрлі тәсілдерін қолдануда, қайталаудың, екі еселеудің әр түрлі түрін, унисондарды қолдануда көрініс табады. Реңкті тәсілдерде (жабық ауызбен ән айту, вокалдық, дыбысты ұқсату, мелодекламация, шулы әсерлер) де аса маңызды орынға ие.

Әдебиеттер:

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М., «Музыка». 1972, стр. 307
2. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма. М., «Музыка», 1982, стр. 231

Dauletkhan Sartay, Raushan Maldybayeva

ACCORDION IN JAZZ CULTURE

Сартай Д.,
Малдыбаева Р.С..
кандидат искусствоведения, профессор

БАЯН В ДЖАЗОВОЙ КУЛЬТУРЕ
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РИШАРА ГАЛЬЯНО)
(IN CASE OF RICHARD GALLIANO'S CREATION)

Баян – один из самых популярных музыкальных инструментов, знакомый самой широкой слушательской аудитории. Необходимо отметить, что его современный облик складывался на протяжении длительного времени и прошел интересный путь своего развития. Так, по мнению многих исследователей, прародителем современного баяна является ручная гармоника, своим появлением обязанная немецкому изобретателю Фридриху Бушману. Сегодня по истечении времени можно объективно говорить об особенностях гармоники. Наряду с положительными сторонами, по мнению С. Газаряна, конструкция Фридриха Бушмана имела и свои недостатки. Так, например, один из них – «клапанный механизм предназначался лишь для настройки» [2, 30]. С течением времени, а именно в 1829 году органный мастер Кирилл Демиан усовершенствовал ручную гармонику, и назвал ее *аккордеоном*. Аккордеон значительно отличался от

своего предшественника. Этот инструмент уже давал возможность играть простые мелодии в одной тональности. А также имел кнопки – пять на правой, и левой сторонах соответственно. Постепенно, совершенствуясь и получая новое, улучшенное звучание, был разработан *баян*.

Исследователь М.Имханицкий указывает особые характеристики баяна, которые выделяют его среди остальных инструментов: «конструкция баяна как принципиально новой системы гармоники заключается не только в наличии хроматически темперированного звукоряда в правой клавиатуре, но главное – соответствующего ей полного набора хроматического басо-аккордового аккомпанемента в левой» [3, 126]. Данная система инструмента была впервые запатентована в 1897 итальянцем Паоло Сопрани, которая в дальнейшем получила известность во всем мире.

Обратим внимание, что этот же 1897 год считается годом появления конструкции баяна и в России. Так, известный тульский гармонист, баянист и мастер-изготовитель П.Чулков изготовил конструкцию баяна, в котором «Трехрядному хроматическому расположению кнопок в правой клавиатуре, диапазоном в 3,5 октавы, в ней соответствовал полный хроматический набор басо-аккордового аккомпанемента левой клавиатуры» [3, 127].

Т.Буданова, в своих работах выявляет три направления развития баянной культуры: фольклорный, академический и эстрадный. Заметим, что что завезенный из Европы в XIX веке, баян, получив широкую известность на территории России, стал восприниматься как русский народный инструмент, подвигнул формированию фольклорного направления баянной культуры. На современном этапе во всем мире баян, прежде всего, ассоциируется как инструмент русской традиционной культуры. Тем не менее, его развитие тесно связано со всеми процессами, происходящими, в целом, в музыкальной культуре. В этой связи, он действительно является сугубо народным инструментом, отражающим все предпочтения слушателя.

В конце XIX века популярным становится академическое направление, получившее свое развитие и в баянной культуре. Т.е. расширяются горизонты, исполняемой баяном музыки от фольклорных образцов, до мировой классической музыки.

В XX веке с появлением и активным развитием эстрадно-джазового стиля, в баянном искусстве вновь определяется новое направление.

Т.Буданова выделяет следующие интересную специфику эстрадного направления баянной культуры, к которому и относится джаз: «эстрадное направление – это образная сфера, которая объединяет танцевальные жанры, вышедшие на концертную сцену из сферы бытового музициирования и имеющие специфические характеристики джаза: повышенный исполнительский тонус, приоритет ритмического,

громкостно-динамического и тембро-сонорного начал». [1, 85-86]. Таким образом, исследователь вводит понятие функциональной поливалентности баяна. Другими словами, баян необходимо воспринимать как инструмент многогранного звучания, искусство исполнения на котором можно развивать с разных сторон и направлений.

Целью настоящего исследования является попытка раскрыть особенности развития современного баяна в джазовой культуре на примере одного из ярких представителей джазового стиля – французского джазового аккордеониста Ришара Гальяно.

Итак, функциональная поливалентность баяна позволила данному инструменту получить широкое развитие в джазовом искусстве.

Знаменитый музыкальный критик Ю.Панасье, изучив истоки развития джаза, дает следующее определение: «Джаз – прежде всего творение негров, ибо и инструменты, и заимствованные музыкальные темы они подчинили собственной манере музыкального самовыражения. Ведь в искусстве главное не сюжет, а характер его трактовки» и выделяет следующие характеристики джаза: специфическая ритмическая пульсация (свинг), инструментальная техника, импровизация и особая манера исполнения [6, 21].

По мнению J.Coker, джазовая музыка берет корни с базовых ритм и простых мелодий, которая получила естественное развитие в комплексе музыкального мастерства, человечества и интеллекта [7].

История джаза тесно связанна с историей США. Начиная соприкасаться с музыкой белых, а именно инструментальным сопровождением, джаз получил становление в Нью-Орлеане. После Первой мировой войны, популярность джаза возросла по всей территории Европы, США и некоторых городах Азии – Шанхае, Калькутте и т.д. Постепенно, джазовая музыка, пережив кризисы и успехи, получает новое звучание.

О.Немцева относит джаз к так называемой легкой музыке, корни которой пришли от бытового музициирования и развились до высокопрофессиональной сферы: «Долгое время баян и аккордеон не выходили за рамки непривилегированной среды, и исполнительство ограничивалось рамками бытового музицирования. Первые исполнители (музыканты любители) отдавали предпочтение преимущественно легкой музыке, типичной для их социальной среды: обработкам песен, танцев, популярных мелодий, неприхотливым миниатюрам» [5, 319]. Но именно основная черта джаза – импровизация является ключевым элементом, послужившей основной причиной распространения джаза в баянном искусстве.

Стереотипы о несовместимости джаза и баянного искусства смог опровергнуть один из самых ярких представителей современного

французского джаза, аккордеонист Ришар Гальяно (родился 12 декабря 1950). Гальяно удалось убедить миллионы слушателей джаза по всему миру, что аккордеон наряду с ведущими солирующими инструментами в джазе – саксофоном и трубой, заслуживает уважения.

«В его музыке отголоски свинга, танго, традиционного французского шансона, баллад Билла Эванса, импровизаций Кита Джарретта, афроамериканские влияния Чарли Паркера и Джона Колтрейна, несомненно, отзвуки концепций Дебюсси и Равеля», [9] – так описывают особый стиль Гальяно, который получил название «new musette» («новый мьюзет»). Важно выделить оригинальность и смелость музыканта в манере исполнения. Легкость адаптации, свобода аккордеона, рискованное и виртуозное исполнение, которое позволило Гальяно совершенно поновому представить аккордеон в исполнении джазовой музыки – как инструмента без границ в звучании.

Существуют различные мнения музыкантов по поводу баяна в джазе. Так, всемирно известный джазовый аккордеонист и аранжировщик Angelo Di Pippo высказывает мнение о большом спросе на аккордеон из-за следующих качеств: большой диапазон, разнообразная динамическая чувствительность, мобильность и универсальность. В маленькой группе музыкантов, аккордеон – самый важный инструмент. Большинство музыкантов демонстрируют данный факт в групповой игре джаз комбо.

Вместе с этим, De Pippo указал важность написания «правильной» музыки для аккордеона в джазе: «Большинство современной джазовой музыки требует прямых, сухих тонов. Я хотел бы предложить держаться подальше от звука «гармошки» за исключением некоторых деталей, которые требуют его, а именно польки, танго и народной музыки разных стран [8, 20].

В баянно-аккордеонном исполнительстве в джазе основной тенденцией становится неконформистский подход к реализации баяна и аккордеона в джазовом искусстве.

Все большее количество музыкантов отдает предпочтение фри-джазу, латинскому джазу, а также синтетическим стилям (например, фьюжн, джаз-року, всемирному джазу). Среди баянистов и аккордеонистов подобного толка следует отметить: Р.Сандерсона (Англия), Р.Сопа (Франция), А.Салиса, Дж.Кошья, Р.Руджери (Италия), группу «Ghorar Deem Express» (Голландия), К.Дарвина (Канада), Н.Бакула (Латвия), Д.Кортезе, Э.Денио, Ч.Грира, Д.Федеричи (США), Л.Фрисина (Австралия), Ю.Оцука (Япония), Э.Петрову (Россия) и др. Уровень исполнительского и композиторского мастерства названных музыкантов указывает на то, что баян и аккордеон в настоящее время стали равноправными инструментами джазового арсенала [4]

Важно понимать, что история баяна в джазовой музыке начала свое развитие относительно недавно. И если джаз считают «стихийным искусством, которое не подчиняется предвзятым теориям», то баян в нем – совершенно исключительное направление, которое освежило устоявшиеся музыкальные традиции.

Литература:

1. Буданова Т. О функциональной поливалентности современной баянной культуры //Актуальні питання гуманітарних наук. – 2014. – № 8. – С. 83-90.

2. Газарян С. В мире музыкальных инструментов: Кн. для учащихся ст. классов. – М.: Просвещение, 1985. – С. 33-37.

3. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 126-128.

4. Немцева О. Баянно-аккордеонное искусство в сфере популярной музыки: тенденции современного этапа развития //http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/4_82409.doc.htm

5. Немцева О. Предпосылки развития популярной музыки для баяна и аккордеона //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – № 4.

6. Панасье Ю. «История подлинного джаза». – 2 изд., – Л.: Музыка, 1979 – 128 с.

7. Coker J. Improvising jazz. – Simon and Schuster, 2010.

8. Di Pippo A. JAZZ AND CLASSICS FOR THE ACCORDION //Music Journal. – 1958. – Т. 16. – № 4. – С. 20.

9. www.richardgalliano.com официальный сайт

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Abil M.A.,
Eskendirov N.R.

«J.SHAIKINA - SCENE MASTER»

Әбіл М.Ә.,
Ескендиров Н.Р.
PhD докторы, ҚҰӨУ-нің доценті.

Ж.ШАЙКИНА – САХНА ШЕБЕРІ

Павлодар облыстық Ж.Аймауытов атындағы қазақ музыкалық драма театры мен Талдықорған театрында шеберлікпен өзіндік қолтаңбасын қалдырған дара тұлға Жанат Шайкинаны құшақ жая қарсы алып, ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, театрдың бас режиссері Ерсайын Тәпенов сахналаған М.Әуезовтың «Айман-Шолпан» комедиясында – Шолпан бейнесін абыройлы орындап шығып, театр репертуарынан берік орын алды. «Айман-Шолпан» жайлы сөз ету үшін Павлодар облыстық Ж.Аймауытов атындағы қазақ музыкалы-драма театрының тарихына соқпай кетуімізге қақымыз жоқ. Себебі, Керекуде жаңадан ұйымдастырылып, оған ұлттық мәдениетіміздің көрнекті қайраткері Жүсіпбек Аймауытовтың аты берілген театрдың шымылдығы аталмыш «Айман-Шолпан» пьесасымен ашылған болатын. Бұл қойылым Керекулік театрдың төлқұжаты іспетті.

1997 жылдың басында Алматыда өткен Павлодар облысының мәдениет және өнер күндерінде М.Әуезов атындағы академиялық Қазақ драма театрында көрсетілген «Айман-Шолпан» көрерменнің ыстық ықыласына бөленді. Қойылым туралы: «Бұл – театрдың көркемдік дәрежесін, актерлердің шеберлік деңгейі мен режиссерлік шешімді дәл біліп, айқын көз жеткізуге бірден-бір темірқазық болып келген спектакль. Керекуліктер репертуар таңдаудан жаңылыспапты. Осы бір ғана қойылым театр труппасының кез-келген күрделі дүниеге тәуекел жасайтындығын, тіс батыруға күш-құдіреті жететінін анықтап тұр. Сахнада – кілең жастар. Ұлттық киіммен құлпыра жарасып, жасанып шыққан. Спектакльді орындарынан тік тұрып тамашалаған өнерқұмар жұртшылықтың ықыласы шексіз болды. Айман-Шолпанның рөлін бірінші бөлімде Роза Тәжібаева мен Жанат Шайкина, ал екінші бөлімді Талжібек Атамбекова, Гүлжан Қайырбекова ойнады. Олардың алғашқы легінде де, соңғы шыққандарының да бұл образды жанымен ұғып, беріле орындағаны айқын сезіліп тұрды.

Жастық ұшқыны, әсем ән, дөңгеленген би, қысқасы артистердің әр қимылы, әр сөзі қонымды. Көңілге оғаш ештеңе жоқ. Режиссер Ерсайын Тәпеновтің әжептәуір тер төккені көрініп байқалады» [1, 14 б.] – деген баға берді «Өнертану» ғылымының докторы, белгілі театр зерттеушісі Бағыбек Құндақбаев.

Әрбір актердің жан дүниесіне үңіліп, оны түсініп, шама-шарқын, мүмкіндігін танып тап баса білу кілті режиссердің қолында екендігі бек ақиқат. Ал театрда шынайы өнер туындысы режиссер мен актерлердің бір-бірін жете түсінуінен туатыны әлімсақтан белгілі. Ерсайын Тәпенов Жанат Шайкинаның шығармашылық өмірінде ерекше орын алған режиссер десек қателеспеген болар едік. 1994 жылы еліміз енді егемендігін алып, тәй-тәй басқан қиын кезеңде Талдықорған театрында жұмыс жасап жүрген Жанатты Павлодарға шақырып, өз театрының екі бірдей классикалық қойылымында басты рөлдерді (Ақтоқты мен Баян) ойнатып, бір ай бойы шығармашылық кездесулер өткізіп, елмен-жермен қауыштырып өнер адамына тән құрмет көрсеткені – ерлік еді. «Сол кездесу 1996 жылы менің еліме оралып, өнерімді осы жерде жалғастыруыма себеп болды» [1, 194 б.], – деді актриса Жанат Шайкина. Режиссер мен актриса арасындағы шығармашылық серіктестік, театр әлемінің сан-алуан қиындықтары мен құдіреттілігіне бір көзбен қарап, бір жүрекпен сезіну алғашқы күндерден-ақ басталып кетті.

Павлодар театрының шағын ғана кіші залы бар болатын. Онда театр ұжымы Абай өлеңдерін, орыс романстарын оқып жүрді. «Осындай-осындай кеш ұйымдастырыңдар» – деп концертмейстерлерге тапсырма берілетін. Оркестр оперетталардан үзінді, вокалдан, ән сабағынан дәрістер оқылып, кіші залда да, үлкен залда да спектакльдер қызу жүретін. Тәпенов кіші залға моноспектакль қоюды алғаш театр ашылған уақыттардан бастап ойлап жүретін. Бұған дейін біраз актерлерге ұсыныс та жасап көрді. Бірақ, оның сөзін құп алған ешкім болмады. Театрға Жанат Шайкина келген соң ғана Ерсайын Тәпеновтің моноспектакль қою туралы арманы алғаш іске асты. 1999 жылы Жанаттың жыр әлеміне деген іңкәрлігі Шекспир, Абай шығармалары негізінде «Ақын махаббаты» (реж. Е.Тәпенов) атты моноқойылымды дүниеге әкелуіне түрткі болды. «Күзеуде» спектаклі өз биігіне көтерілгеннен кейін, келесі кезекке тағы бір жаңа туынды дүниеге келуін күткен Ерсайын Тәпенов Жанатқа У.Шекспирдің сонеттерін оқуды нұсқады. Бірнеше рет оқып, тұтастық таппай мазаланғанымен, 154 сонетті реттік нөмірлеріне қарай емес, мазмұнына қарай топтастырып, режиссердің көмегімен төрт бөлімнен тұратын поэзиялық монопьеса жасап, музыкалық қойылымға айналдыру мақсатында Абай әндерін де қосты. Адам сезімдерінің ішіндегі ең шұғылалысы, ең ыстығы – махаббат. Оған жасалған зорлық, қиянаттың ең үлкені, ең сұмдығы. Әсемдікке,

нәзіктікке құштар ақын жүрек тамсануды, таңдай қағуды ғана білсе, оның қуаты қанша! Жоқ, күреседі, алысады ақын жүрегі.

Шекспир – әлем руханиятына шырқау биігін танытқан классик, драматургия дарабозы. Ал, Абай – театр табиғатымен тыныстамаған, сахна салтын сезінбеген ұлы дала дарыны, ғұлама ақын. Осынау, өмір жолдары тоғыспаған, бір-бірін көрмеген, екі алыпты не біріктіреді? Әрине, ақын махаббаты. Екі ақынның өмір ақиқатына ғашықтығы, олардың шығармашылын қауыштырады. Кездесу, қоштасу, тағдыр сынағы, адалдық, сезім мен сенім, сатқындық, қауышу, кешірім сынды тақырыптар Шекспир сонеттерінде сюжет құрады. Сахна төрінде ақ пен қара түсті киінген Жанат Шайкина өзінің біршама бойшаң денесін тік ұстап, жайдары жүзіне кірбің түсірмей, Шекспир сонеттерін тебірене оқып тұр. Сахнаның жоғарғы жағында бір биіктікте Абай мен Шекспирдің портреті орналасқан. Кенет сахнаға скрипкашы шығып, Абайдың «Айттым сәлем қаламқас» әнінің әуенін бастап кетті. Ойлы көзін төңірегіне тіккен әуен құшағындағы Жанат үстел үстінде тұрған шамды тұтатты. Үстіндегі киімі де өмірдің ақ пен қара айқасы екенін бейнелеп тұрғандай. Спектакльде балеттік номер, және үш музыкант өнер көрсетті. Абай әндерін ерен жүрекпен шабыттана шырқаған актриса сахналық туындыға жан бітіріп жіберді. Осылайша, Шекспир классикасымен катар, Абайдың ән әлеміне бойлау басталды. Сахна төріне орналасқан үстелде құмсағат тұр. Құсағат – уақыт, өмір. Басқа жаратылғандарды айтпағанда, адамзаттың уақыт пен мекенге мұқтаж екендігіне ешқандай талас жоқ.

Адам ата заманынан қияметке дейінгі бүкіл адамдардың өмір сүретін орны – Жер беті. Бірақ олардың әрқайсысының уақыты бір-бірінен мүлдем бөлек. Біздің бір жерден шығып, қайта оралуға толық мүмкіндігіміз бар. Алайда, өткен уақытты қайтару – ешкімнің де қолынан келмейтін шаруа. Сондықтан да уақыт мекеннен артық тұрады. Уақыт өмірімізден бөлек емес, уақыт пен өмір арасындағы байланыс күн мен оның сәулесі арасындағы, ағаш пен жемісінің, көз бен көру арасындағы байланыс секілді өте тығыз. Демек, уақыт дегеніміз – біздің өміріміз. Ал, өмірдің шынайы бетбейнесі Абай мен Шекспир шығармашылығында айқын көрініс тапқан. Абай мен Шекспир мұрасы қайталанбас бейнелерге, ерекше сергек таза шабытқа толы шығармалар. Екі ұлы ғұлама ақынның махаббатты жырлаудағы жүрегінің, сезімінің тоғысулары өзгеше үндестік тауып, Жанат жүрегінен атқақтай шығып, көрермен жанын тереңнен шымырлатып, сан көкіректерді күмбірге бөлеп, руханиятпен тербетіп отырғандай әсер қалдырды. Ол өзінің жұдырықтай жүрегіне ұлылар әлемін қалай сыйғызып алғанына таңданбасқа шараң жоқ. Абайдың әндеріндегі арманы мен Шекспирдің өнердегі мақсаты тоғысып, «Ақын махаббаты» дүниеге келді. Жанат Шайкина Шекспир сонеттерін Абай әндерімен үйлестіре орындауда

отты жырлардың қай-қайсысын сөз етсе де, шығарманың рухын, ондағы негізгі қамтылған мәселелерді ашуды көздейді. Зерттеулеріндегі пікірдің нақтылығы, ойдың ғылыми дәлелдігі аңғарылады. Жылдар керуені тоқтаусыз жылжып, ғасырлар да өтіп жатыр. Бірақ жоғарыда аты аталған ұлы ақындардың әрбір дүниесі оқыған сайын оқушысын жаңа рухани ләззатқа бөлеп, ойландырып-толғандыруымен келеді. Мұның сыры неде? Аталмыш қойылымның авторы осы мәселеге өз тұрғысынан жауап іздейді. Ұлы шайырлардың құдіретті поэзиясының сыры жалпы адамдық, гуманистік ой-сезімді жырлауында деген байламдар жасайды. Міне, осындай күрделі, шешуі қиын махаббат мәселелері талантты актриса Жанат Шайкинаның «Ақын махаббаты» атты моноспектаклінде жан-жақты сөз болған. Анығырақ айтсақ, моноқойылымның басты лейтмотиві ақын лирикасы, ақын махаббаты

Бұл моноспектакль де Павлодарда өткен Республикалық театрлар фестивалінде «Шығармашылық ізденіс үшін» аталымын жеңіп алып, өзіне жүктелген міндет пен жауапкершіліктің үдесінен шыға білгендіктен, алғыр да зерек актриса Жанат көрермен тарапынан алғысқа бөленді. Актер – кейіпкер тынысын дәл танып, сахна өміріне белсенді араласатын саясиәлеуметтік құбылысты бұқараға таптық тұрғыдан пәрменді жеткізетін жұртшылықтың талап тілегіне дер кезінде үн қосатын қоғам қайраткері. Актриса Жанат Шайкина – жан-жақты білімді, дүниедегі өзгерістерге батыл, сергек қарайтын, адамзат тағдырына ойлана көз жіберіп, принципті қорытындылар жасайтын, автордың көтерген мәселесіне байланысты қоғамдық пікір туғыза алатын жалынды өнер иесі.

Жанат Шайкина Орыс театрының сахнасында өнер көрсеткен алғашқы қазақ актрисасы. 1999 жылы А.П. Чехов атындағы орыс драма театры оны неміс халқының ұлы драматургі Ф.Шиллердің «Мария Стюарт» (Режиссері Д.Т. Свидерский) пьесасындағы бас кейіпкер Марияны ойнауға шақырды. Шотландия, Франция және Англия сынды алпауыт үш мемлекеттің патшайымы, озық ойлы, асқан кемеңгер әйел Мария Стюарттың тағдыры, оның қайғы-қасіретке толы өмір жолы, махаббаты мен өлімі тылсым да жұмбақ әлем. Немістің әйгілі драматургі Ф.Шиллердің сюжеттік желісі 16 ғасырдағы Англия тарихына құралған пьесасы 1801 жылы жазылған. Содан бері екі ғасыр өтсе де, әлем театрларының репертуарларынан орын алып, әр уақыт режиссерлерінің икемдеріне иіріліп киелі сахнадан түспей келеді. Романтикалық пьеса, өнерге өмірін арнаған талай талантты актрисалардың ойыны арқылы тарихта танымал. 19-шы ғасырда Мария Стюарт рөлін аңызға айналған актриса М.Н. Ермолова ойнады. 20-шы ғасырдың ортасында Б.Л. Пастернактың аудармасы бойынша – ұмытылмас Алла Тарасова кескіндеді. Қай актрисаның болсын шеберлігіне көркемдік өлшем болатын бұл кесек бейнені кімдер кейіптемеді, бүгінгі күні

де ойнауды кімдер армандамайды. Жанат Шайкина алдыңғы толқын жасаған Мария бейнесін қайталамай, өзгеше кескін жасау үшін тер төкті. Ғаламат рөл, ғажайып туынды актрисаға үлкен іздену жолын талап етті. «Кітапханаларға барып, көз майын тауысып, бүкіл тарихты қопарып Мария Стюардтың өмір жолын, сол ғасырдың тарихын, мәдениетін, дәстүрін қазбалап оқып-тоқыдым. Орыс әріптестерімнен асып түспесем де, еш жағынан кем қалмайын деген оймен бәрінен бұрын сөздерін де жаттап алдым, қандай сұрақ қойылса да еш қиналмастан жауап беру үшін сақадай сай болдым. Ешбір адам «Шайкинаны бұл рөлге неге алдыңдар?!» – деп күмән келтірмеуі керек!» [2, 47 б.], – дейді Жанат Шайкина «Актриса күнделігінен» атты естелік кітабында өз сөзімен қуаттап. Қойылымның әр пердесі бірнеше көрініске бөлінген. Бірақ сол көріністер арасында пышақ кесті су ағар жоқ, оқиға бөлшектенбес ағын сияқты тұтасып келіп отырады. Кішкентай эпизодтар өзара байланысып, сюжет бірлігін құрайды.

Мария Стюарт – өзін ойнаған актрисалардан, жоғары деңгейдегі сахналық шеберлікті талап ететін үлкен трагедиялық тартысқа құрылған өте күрделі кейіпкер. Трагедияның көрініс суреттері психологиялық тұрғыдан контраст, қарама-қарсылық принциптерін пайдалана отырып қиыстырылған. ҚР еңбек сіңірген қайраткері, Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, белгілі театр режиссері Ерсайын Тәпенов: «Спектакльдің премьерасы күні мен Чехов театрына қорқып бардым. Жанат қанша дегенмен қазақтың перзенті. Қалай болады, деген ойлар мазалап еді, бірақ спектакльден кейін Ресейдің бірқатар институтын, оқу орындарын бітіріп келген артистер актрисалар: «Актер шеберлігінен, партнермен жұмыс жасаудан, партнерді тыңдаудан, зейін қоюдан

Шайкинадан көп нәрсе үйрендік, Жанат бізге кішігірім мектеп болды» – деп айтқандары мені қуантты» [3, 2], – деп өз ойымен бөлісті.

Стюарт – діні үшін, тақ үшін, бостандығы үшін жанкешті күрескен, жауларына мойынсұнбай рухының биіктігіне табындырған трагедиялық тұлға. Үлкен жауапкершілік жүктейтін рөлге байыппен барған Жанат Шайкина сахна әлемін симфонияға бөлеп, театр ішін тебірентті. Кез келген ер адамға еркіндікке қол жеткізе алатын қаһарманық күші берілмеген. Ал бұл қойылымда әйел адамның азапты тағдыр кешсе де, рухының жеңілмейтіндігі, ерлік пен батылдық бой көрсетеді. Марияның спектакль финалында өліммен бетпе-бет келетін сәті бар. Драматургия бойынша да, режиссердің шешімі бойынша да Мария денесін тік ұстап, патшайымның ақ көйлегін киіп, сабырмен, жанындағы жақындарымен қоштасу керек. Осы бір шешуші сәт туралы актрисаның өзі: «Сол сахнаға келгенде көзімнен жас арылмай әлекпін. Режиссер: «Жанна, без слез» – деп зілді дауыспен ескертті. Шығуыма екі минут қалғанда кулисаның жанында тұрған бір актерға «ударьте меня сильно» деп жалындым. Ол ұра алмай қаймығып

тұрды да, менің жанталасқан көзімді көріп жағымнан тартып жіберді! Мен бірден есімді жиып, көз жасымды тыйдым да, сахнаға беттедім» – деп есіне алды. Жанат Шайкина Марияның өлім сценасын жап-жақсы, реалистік дәлдікпен, психологиялық тереңдікпен, өте сенімді бейнелеген. Екінші патшайым – Елизавета – ҚазССР-нің еңбек сіңірген артисі Нина Запруднева. Актерлік серіктестікті екі актриса да берік ұстанды. Таным мен желбезек сенімге бастап ала жөнеліп, баурап әкетер, өмірнамалық түйіндермен ойды ояздықтан сақтандырып, бойды инабаттылыққа, мінез құлықты ізгілікке, зердені имандылыққа бағыттайтын иірімдері актрисаның асықпай жүріп тапқан тағы бір саумалаған соқпағы іспетті. Бір сөзбен айтқанда актрисаның жалпақ жұртқа кең түрде танылуы осы «Мария Стюартпен» тікелей байланысты. Жанат Шайкинаның ойынында оқиға ауанын, психологиялық сәтті дөп бейнелеген дәлдік бар. Жанаттың жанынан туған «Мария» талғампаз көрермендердің жүрегінен орын алып, адамгершілік қорын байыта түсті.

Әдебиеттер:

1. Тәпенов Е. Өнер белестері. Павлодар.: «ЭКО» ҒӨФ, 2006, 220 бет.

2. Шайкина Ж. Актриса күнделігінен. Павлодар.: Сытина баспаханасы, 2014. – 190 б.

3. Тәпеновтен Е. Алынған сұхбат. (Мирас Әбілдің жеке қорынан)

4. Сығай Ә. Талдықорған театры. А.: Дөйт-Принтхаус, 2006, 208 б.

5. Сығай Ә. Толғам, Алматы: Парасат. – 2004. – 392 бет.

6. Сығай Ә. Жанаттың жарқын жолы // «Парасат» журналы, 2004 ж.

7. Шайкинаның Ж.жеке мұрағатынан алынған бейнекөр.

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Alieva Aida,
Zhukenova Zhazira

FATE AND CREATIVITY OF MARIA LIZOGUB

Алиева А.Н.,
Жукенова Ж.Д.
кандидат искусствоведения, доцент

СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО МАРИИ ЛИЗОГУБ

В силу обстоятельств, исторически сложившихся в период Советского времени, Казахстан, для многих людей, в том числе и деятелей искусств, стал «второй Родиной», постоянным местом пребывания, т.к. на территории Казахстана были известные всему миру лагеря структуры: КарЛАГ, Алжир, СтепЛАГ.

Перед войной и в 1941 году началась массовая депортация «неблагонадежных» народов, к которым относили немцев, корейцев, чеченцев и др. Именно эти репрессивные меры и обусловили приезд в Казахстан зрелых состоявшихся известных ученых, представителей интеллигенции А.Чижевский, Л.А. Пельцких, В.С. Пустовойт, Р.А. Цион, Н.В. Тимофеев-Ресовский, а также видные художники своего времени: Стерлигов Владимир, Эмилия Бабад, Илона Токай, Ирина Борхман, Регина Великанова и многие другие.

Казалось бы, даже невозможно представить, что за колючей проволокой, в концлагере можно было создать нечто художественное, эстетически привлекательное. На самом деле, есть много слабых рисунков и живописных полотен, но о какой силе штриха или энергии мазка можно тут говорить, когда они выполнялись истощенными от голода и болезней людьми. В это нелегкое время, в неблагоприятных для творчества условиях, художники умудрялись самыми скудными графическими материалами на куске бумаге, на обрывке ткани воссоздать окружающий мир. Некоторые лагерные рисунки, в дальнейшем в творческой жизни художников послужили эскизным материалом для полноценных работ.

В работах художников можно отметить авторские тематические предпочтения. Это графические портреты заключенных, сюжеты быта в зоне, окрестные пейзажи. Эти работы пропитаны переживаниями, ощущениями разной степени обречения на гибель. Это те работы, которые из-за прямолинейности сюжета уничтожались охранниками, а сами авторы

избивались и наказывались.

В данной статье важно не только дать описательный анализ произведениям, но и знать жизненный путь художницы и то, в каких обстоятельствах она творила.

Так, одним из ярких представителей в области искусства, является художница, портретистка, заслуженный деятель искусств КазССР Лизогуб Мария Сергеевна (1909-1998). Родилась в г. Николаеве, Украина, в 1940 окончила Художественный институт в г. Киеве. Училась у Ф.Кричевского, А.Шовкуненко, М.Шаронова. В Алма-Ате проживала с 1941 г.

В своем раннем этапе творчества Мария Лизогуб – тонкий живописец. В произведениях художницы прослеживается искренняя доброжелательность и удивительная точность в передаче традиционного казахского быта. Будучи еще студенткой Киевского художественного института, она собирала материал для творческой дипломной работы «Пионерка в ауле» (1940), и с той поры художница полюбила казахскую культуру, людей, природу [1].

Краткий очерк судьбы мастера позволяет почувствовать тяжелый груз жизненных обстоятельств и необыкновенную силу духа, с которой Мария Лизогуб их преодолевала. Возможно, очарование чужой природы напоминают ссыльным родные края. Изучая творчество Марии Лизогуб, можно сделать вывод, что она была наделена способностью сполна прочувствовать красоту казахстанской природы, раскрыть физическую и духовную привлекательность людей.

Репродукция №1 «Сказка» 1958.

Возможно, оторванность от близких и родных мест еще более усиливало эти качества. Работая в области тематической картины М.Лизогуб создала ряд острых по психологическим характеристикам портретов, проникновенных, поэтичных пейзажей.

В различных по жанру произведениях явственно видна ее симпатия к людям творческого склада («Народная мастерица» (прототип героини -

Латифа Ходжикова, известная в сфере народного прикладного искусства талантом и художественным вкусом), «Портрет народного артиста КазССР К. Куанышбаева в роли Шарояка», серия «Добрые руки») Изучая и анализируя произведения художницы, мы наблюдаем ее внимательное изучение персонажей, умение выстраивать композицию, создавать гармонию и единство в цветовом решении. Ее герои, как правило, предстают в момент наивысшего духовного взлета, когда в их облике, в состоянии раскрывается лучшая часть их существа. Работы представлены в ГМИ РК им. А.Кастеева. Участница выставок с 1940 года. Сюжетные композиции М.С. Лизогуб посвящены камерным, бытовым сценам. Её особенно привлекает образ казахской женщины, её мудрость и стойкость, как эпические черты национального характера. Привлекателен для неё и красочный интерьер казахской юрты – и как среда обитания, и во многом – как дело искусных женских рук. Эта тема навсегда осталась одной из главных в творчестве художницы. («Юность», «Рассвет», «Вечность»). И, конечно, произведение «Сказка» *(репродукция №1)* написанное в 1958 году, выражающее теплые и светлые чувства, которые рождаются в общении бабушки и внучки [6 стр.85].

В картине «Народный мастер» 1961, запечатлен образ простой аульной казахской пожилой женщины за процессом выполнения домашнего ремесла, кручения нити, которые впоследствии будут применяться для изготовления ковра. Не имея художественного образования, мастерица является человеком, наделенным от природы врожденным вкусом, тонким пониманием красоты.

Удивительным образом художница прочувствовала атмосферу казахской культуры. Пожилая женщина, прошедшая непростой жизненный путь – раскрывается как образ мудрой наставницы для молодого поколения.

Произведение отличает острота восприятия натуры, глубокое понимание национального характера. Бабушка – это не столько индивидуализированный портрет определенной женщины, прежде всего обобщенный образ народного мастера. Сюжет простой и характерен в повседневной аульной жизни: мастерица изображена в момент раздумья, сидящей на полу традиционно подобрав свою ногу. Целиком погруженная в свои размышления ее фигура в традиционной казахской одежде является центром всей композиции.

Художница пытается раскрыть внутренний мир мастерицы, изображая круглолицее «открытое» лицо с большими добрыми глазами. Наверняка, она задумалась о будущей композиции ковра, о цветовой гамме, об орнаментах значение семантики, скорее всего, старушка не знает, но помнит то, как выполняли эти ковры женщины аула, а возможно ее мама и бабушка. Выразительный спокойный взгляд темных глаз, исполненный

мудрости и говорящий о том, что перед вами человек с большим жизненным опытом, спокойный, твердый, полный душевного равновесия и силы. Приковывают внимание светлые, натруженные руки женщины именно они и создают практически весь внутренний домашний интерьер, необычайно красивыми, узорными коврами.

Композиция, прием по-диагонали, белое на белом, колорит, ярко пятно на переднем плане. В данном произведении композиционный центр смещен влево, но тем не менее композиция является симметричной, уравновешенной. Это достигается за счет светлого цветового пятна справа, которое уравновешивает всю композицию. В композиции использован прием диагональных направлений. Безусловно, художница пользовалась здесь целым арсеналом композиционных закономерностей, правил и приемов. Так, композиция картины построена с учетом такой закономерности, как более быстрое зрительное восприятие окружающего предметного мира слева направо, чем справа налево. (Эта закономерность, возможно, связана с нашей привычкой читать и писать слева направо.). Картина написана в эмоционально сильном и выразительном колорите. Выделение композиционного центра достигнуто при помощи света и цвета. Произведение исполнено в холодной гамме. Художница использовала множество цветовых переходов. Гамма оттенков очень гармонична и создает успокаивающий вид. *(репродукция №2)*.

Репродукция №2 «Народный мастер» 1961, холст, масло, 125х88

В картине «Портрет народного артиста КазССР К.Куанышбаева в роли Шарояка» художница обращается к образу казахского аксакала, изображенного в традиционной одежде, за спиной которого мудрость и теплота человека, прожившего наверняка непростую жизнь. Народный артист СССР, народный артист Казахской ССР, лауреат Государственной премии СССР Калибек Куанышбаев (1983-1968) родился в Сарытау, Каркаралинском уезде, Семипалатинской области (Российская империя). Выступал как народный комик-острослов на национальных празднествах, ярмарках. В 1925 году участвовал в создании первого профессионального казахского театра (Кзыл-Орда, ныне Казахский театр драмы им.М.О. Ауэзова в Алма-Ате), в котором работал до конца жизни. За сорок

Репродукция №3
«Портрет К.Куанышбаева в роли Шарояка»1960, холст, масло, 122х85. Лизогуб М.

лет сценической жизни К.Куанышбаев сыграл более 150 ролей, каждая из которых отличается совей характерной особенностью, своим решением. Он внес вклад и в развитие молодого казахского кино [9].

Роль Шарояка Куанышбаев исполнил в комедии Шахмета Кусайынова «Алдар Косе» (1942). По сюжетной линии пьесы старик-визирь Шораяк был человеком «с черным сердцем», алчным, ненасытным, думавшим только о своей выгоде. Через атрибуты (медная тарелка, куда складывается калым) художница показывает момент, когда визирь Шарояк участвует в предсвадебной церемонии. Так как Шарояк являлся советником хана, он имел полномочия участвовать в семейных торжествах. Выдавая ханскую дочь, визирь утирает слезы, но при этом не забывает о своем обогащении.

Комедийного персонажа, не смотря на отрицательную роль, художница сумела выразить через призму теплых цветовых акцентов.

В чертах визиря М.Лизогуб смогла выявить внутренний мир старика, в котором актер К.Куанышбаев мастерски смог сыграть данного персонажа. Глаза излучают столь живой и глубокий взгляд, в котором можно увидеть одновременно и доброту и хитрость. Сюжет композиции прост: в центре изображена фигура казахского аксакала. Лаконичная композиция, сдержанный колорит и подчеркнутая гармоничность линий направляют внимание зрителя на лицо, его выражение, на значимость и энергетику взгляда, пластику рук. Само пространство наполнено мерцанием утреннего света, бликах на лице, на предметах. Мазки Лизогуб неодинаковой плотности и самой разнообразной формы, разбросаны в разных направлениях. На фоне он кладется продолговатыми вертикальными и горизонтальными линиями, в одежде – по форме складок *(репродукция №3)*.

В картине «Серебрянный Иссык-Куль» изображено бездонное небо и бесконечная степь, на фоне которого расположились фигуры людей.

Скупыми, немногословными средствами (мазками), не перегружая композиции, художник создает впечатлеие прямого, близкого контакта неба и земли. Глубина высокого, неяркого неба, ровная линия горизонта вносят в картину ощущение бесконечности пространства, бескайности степных просторов. В этом пейзаже раскрывается одиночество и боль, находящего вдали от родины художника.

М.Лизогуб сумела выразить в своих работах особенности национального колорита, передать самобытную атмосферу казахской культуры. Живописец сумела внести в полотна те самые ощущения, которые она познала во время ссылки *(Репродукция №4)*. Художественное творчество в КарЛАГе являлось своеобразным «лучом света» в свободную жизнь. Художник кропотливо, добросовестно трудился не щадя своих сил, полностью изливая свой талант на холст или лист бумаги. Художники занимались изобразительным искусством для себя, для фиксирования своих наблюдений, выражения своих переживаний. Такое творчество несло гармонию в жизнь, успокаивало, давало надежду на освобождение из лагеря.

Репродукция №4 Серебрянный Иссык-Куль. Лизогуб М.

Надо сказать, что после освобождения художники еще некоторое время жили на поселении в Караганде вольнонаемными до особого распоряжения, и лишь потом могли выбирать себе место жительства в каком-нибудь небольшом городе. Бывшим заключенным запрещалось жить в крупных городах согласно официально утвержденному предписанию. Многие выбирали местом жительства Караганду, т.к. в этом случае было меньше шансов попасть обратно в лагерь.

Вероятно, через КарЛАГ в 1930-е – 1950-е гг. прошли еще десятки художников, не столь известных и знаменитых, но имевших в прошлом авангардные опыты. Мы не знаем пока всей истории. Исследования в этой области еще продолжаются. Сравнительно недавно стали доступными

архивы, которые раньше были секретными. Но, несмотря на доступность информации, общую картину представить и сейчас достаточно сложно, т.к. из лагерных и окололагерных работ сохранились лишь единицы, – они тщательно выискивались и уничтожались охранниками. И это касалось не только авангардных опытов, но какого бы то ни было нерегламентированного творчества вообще.

Кроме известных имен было много ссыльных художников, роль которых не столь заметна, но несомненно важна, так как даже выполняя обычные оформительские работы, они негласно, но все же формировали общую художественную среду. По большей части отошедшие от активной социальной жизни, многие из них замыкались в своем творчестве. Лагерная стена, отделявшая их от обычной жизни, трансформировалась во внутреннее состояние отгороженности от мира. Большая часть этой творческой интеллигенции осталась за стеной забвения. Еще более трагична судьба тех, кто духовно не выдержал испытаний и сломался. Не все смогли состояться как художники, реализовать свой личностный потенциал. Были и такие, кто всю оставшуюся часть жизни посвятил переживанию своей тяжелой судьбы.

Говоря в целом о роли ссыльных художников в искусстве Казахстана, можно констатировать, что они способствовали созданию профессиональной среды, которая инициировала творческое самоопределение местных художников, а их деятельность послужила своеобразным катализатором активизации художественного процесса, став творческим импульсом для дальнейшего развития профессионального искусства на казахстанской земле. Специфическая ситуация становления и развития изобразительного искусства в Казахстане требует еще большого и серьезного исследования. В настоящее время сложно говорить однозначно о роли репрессированных художников в этом процессе. Исследования в этой области ведутся, но каждый известный факт тянет за собой все новые и новые сведения и пока еще это не выстраивается в логически завершенный информационный пласт.

Литература:

1. Гаврилова Е.П. Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники.

2. Попов Ю.Г. «Караганда в судьбах художников: В.А. Эйферта, Р.А. Граббе, Г.Э. Фогелера»

3. Плетникова Л., Сафарова Д. Советский художник, 1989.

4. Сығай Ә., Қалыбек Қуанышбаев. А., 1998.

5. Стерлигов В. Воспоминания о Петре Ивановиче Соколове. – В альбоме: Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.

6. Каскабасов С.А., Кундакбайулы Б.К., Ергалиева Р.А. 100 шедевров искусства Казахстана. Алматы: Жибек Жолы, 2014.
7. Кропивницкий Л. Живопись. Граф ика.
8. Кусайынов Ш. Пъеса «Алдар Косе» (1942). (Архивный материал театра К.Куанышбаева)
9. Жұртбаев Т. Дара тұлға. А., 1983.

Talap K.,
Izhanov B.I.

IMPORTANT CONTRIBUTION OF ABILKHAN KASTEEV TO THE FINE ARTS OF KAZAKHSTAN

Талап К.,
Ижанов Б.И.
п.ғ.к., профессор Қазақ ұлттық өнер университеті

ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВТІҢ ҚАЗАҚСТАН БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНЕ ҚОСҚАН МАҢЫЗДЫ ҮЛЕСІ

Әбілхан Қастеев ерекше қарым-қабілетімен өнерге тыңнан жол салған суретші. Ол қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалап, оның қалыптасуына, дамуына аса маңызды үлес қосты. Бүгінгі қазақ қоғамы ұлы суретшінің ұлтқа сіңірген ұлағатты еңбегін айырықша бағалайтыны белгілі. Сондықтан да суретшінің шығармашылық өнер жолы, бағындырған биік белес-тері халқына кеңінен таныс. Ә.Қастеев қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалаған, ұлттық кәсіби өнердің алғашқы шеберлерінің бірегей тұлғасы. Ол кескіндемеші-график ретінде де белгілі. Халық өмірінің алуан көріністерін шынайы бейнелеген мыңнан астам көркем туындыларды дүниеге келтірді. Осылайша, қарапайым қазақ баласы өз ұлтында бұрын болмаған тың өнердің иін қандырып, дара таланты мен ұшқыр қиялы астасқан, шебер қолдан шыққан туындыларын жарқырата жарыққа шығарып, еңбегінің жемісін көрді. Оның алғашқы «Тігін үстінде» 1927 ж., «Мектепке» 1930 ж., «Көгілдір көйлекті қыз» 1932 ж, еңбектерінен бастап, «Түрксиб» 1969 ж., «Амангелді сарбаздары» 1970 ж., «Колхоз тойы» 1937 ж., «Қалыңдық» 1938 ж., т.б. туындылары халықтың сүйіспеншілігіне бөленді. Суретші табиғат көріністеріне арналған суреттерінде нағыз шеберлік пен образды бейнелеудің шыңына көтерілді.

Қастеевтің табиғат көріністерін бейнелеудегі шеберлігі туралы көптеген жақсы пікірлер қалыптасты. «Әбекең шығармаларындағы тағы бір кәсіби ерекшеліктің – тек сол кісіге тән жетістіктің бірі, ол табиғат көріністеріндегі кеңістік бейнелеу тәсілдерінің ұтымдылығы. «Таудағы демалыс үйі» 1937 ж., «Шежін өзені» 1938 ж., «Жайлаудағы табын» 1947 ж.,

«Шалкөде жайлауы», 1956ж., «Астық жинау» 1957ж., «Қапшағай ГЭС-і» 1972ж., «Таластың ен даласы» 1970ж. атты шығармаларында суретші табиғаттың ұшы-қиыры жоқ алыстағы буалдыр сағымдарынан, иек астында жатқан тастағы қынаға дейінгі аралықтағы кеңістікті әдемі бейнелейді.» [2, 10б]. Сондай-ақ, «Қызыл отау» 1957ж., «Егін орағы»1968ж., «Алтын дән» 1960ж., «Сатып алған қалыңдық» 1938ж., «Түрксиб» 1969ж т.б шығармаларының барлығы да ой тереңдігімен, бейнелеу дәлдігімен, типтілігімен, табиғат жағдайын нәзік көрсете білуімен ерекшеленеді.

Өнертанушы Қ.Қ. Болатбаев «Бейнелеу өнерінің бәйтерегі» атты жазбасында; «Қастеев қазақ бейнелеу өнерін дамытуда үш мәселені ерекше көздей білді, біріншіден, бейнелеу өнерін ұлттық дәстүрмен сабақтастырды, екіншіден қазақ халқының ұлы тұлғаларының портреттерін сомдауда жігерлі күш жұмсады, үшіншіден ұлағатты ұстаз ретінде шәкірт тәрбиелеуде ерекше үлес қосты. Қастеев шығармасы халықтық дәстүрге өте бай, алғашқы жылдары салынған картинасы «Киіз үйдің ішкі көрінісі» 1945ж, атты туындысында асқан ыждағаттылықпен көшпелі елдің ұғым-түсінігіне, рухани әлеміне ұласқан, өзіндік композициялық құрылым тапқан туындысында халықтың тұрмыс-тіршілігінің мәнін аша білді. Әбілхан ағаның туындыларының өмірлік өзегі – шыншылдығында жатыр. Өмір тағдырының арнасы көзбен көріп, бастан кешіру суретші үшін мәні зор. Осы орайда Ә.Қастеев шығармашылығын төрт кезеңге бөліп қарауға болы: – біріншіден, өз заманының көркем жыршысы; екіншіден, шыншыл суреткер; үшіншіден, талғамы бөлек дәстүрлі суретші; төртіншіден, қазақи көркем бейнелік ойдың ақиқатын ашқан алғашқы қарлығашы – деуге болады» [2, 21б].

Шығармаларының шынайы шыншыл болу себебі, Ә.Қастеев салған табиғат көрінісі сондай ақ тұлғалар портреті болсын ешқандай жасанды көшірме немесе көзсіздікпен салынған емес, әр туындысы ерекше ыждағаттылықпен, зерттеп, зерделеуден туындаған. Оған мысал «Аманкелді Иманов портреті» 1950ж., фото суреті жоқ тарихи тұлғаны сомдау оңай болған жоқ әрине. Әуелі Аманкелді Иманов туған Торғай өңіріне барып туыстарымен, көз көрген адамдармен әңгімелесіп еңбекқорлықпен Аманкелді образын сәтті ашты.

Ә.Қастеев Кеңес билігі тұсында келген барлық жаңалықтарға, өзгерістерге ерекше назар аударып, осы бір дәуір бетбұрысын өз шығармашылығына арқау етті. Ол халқының тіршілік дағдысын қазқалпында бейнеледі. Халық өміріндегі салт-дәстүрлер, наным-сенімдер, түрлі ырымдар суретші өмірімен тығыз байланысып жатты. Көрген көзді сүйіндірген, көркем образға толы шығармалары адамды ұлттық сана сезімге, бай рухани кеңістікке жетелейді. Көшпелі елдің ұғым-түсінігіне, рухани әлеміне ұласқан өрелі картиналарын қазақ халқы

үшін этнографиялық өнер деп қарауымыз қажет. Қылқалам шеберінің туындыларындағы ұлттық бояудың қанық болуы, халықтың тұрмыс-тіршілігін, салт-дәстүрін, мәдениетін айшықты, дәлме-дәл, бейнелеуі, оның шығармаларының құнын арттыра түседі. Талантты суретші халық тұрмысын қанық біліп, қоғамды жете түсінген, өмір құбылыстарын терең зерделегенімен ерекшеленеді. Суретшінің өз өмір жолы, тарғалаң тағдыры да болашақ суретшіні шыңдап, ширықтырып әкеп өнердің даңғыл жолына салып жібергендей әсерге бөлейді. Оны Гүлдәрия Әбылханқызының әкесі туралы айтқан мына бір жазбасынан аңғаруға болады. «Әкем балалық шағында-ақ жетімдіктің ащы дәмін татып өсті. Ол бала күнінен қолөнерге бейім, шеберлігін аңғартты. Сөйтіп әкем ұсақ-түйек жасай бастайды – ағаштан мүсін істейді, сырға, сақина жасайды. Ауылдың қыздары оны кешкі өрістен мал қайтарып келе жатқанда алдынан күтіп алып, әшекей жасауды өтінетін – деп жазады Гүлдәрия Әбілханқызы өз естелігінде.

Қастеев жас кезінен білімге құштар болған. Ол өз бетімен арабша, кейіннен латынша оқып, жазуды үйренген. Алматыда Ә.Қастеев Жетісудағы ең танымалы суретші Николай Хлудовті алғаш іздеп барып кездескенде, өзінің қағаз бетіне түсірген суреттерін кәсіби суретшінің алдына жайып салады, Кәсіби суретші Н.Г. Хлудов қазақтың қара домалақ баласы мұндай өнерден хабары бар екеніне қайран қалып, қайдан және кім үйреткенін сұрағанда, Әбілхан Қастеев: «Таудың бұлағынан, қойдың құлағынан. Анамның киізінен, ешкінің мүйізінен» – деп жауап берген екен. Осы төрт қатар өлең шумағы Әбілхан Қастеевтің өнерді қалай, қайдан үйренгенін айғақтап тұрғандай. Ә.Қастеев осыдан бастап Николай Хлудовтің тәлімін алып, суретшінің сабағына қатысады. [3].

Хлудовтан дәріс алғаннан кейін, Әбілхан Қастеев досы Әубәкір Ысмаиловпен бірге өнер жолын жалғастыру үшін Мәскеудегі өнер училищесіне аттанады. Оқудан тыс кезде мәскеулік мұражайларды, галереяларды аралап, советтік және шетелдік көрмелерге барады екен. Ол бірнеше картина салып, Шығыс Мұражайына сатуға ұсынады. Мұражай оның жұмыстарын қуана қабылдап, сатып алады. Әбілхан Қастеев әр алуан көркемдік бағыт ұстанған, бейнелеу өнерін бедерлеуге ұлттық үн қосқан ұлы суретші. Қазақтың Бейнелеу өнерінің бастамасын кәсіби түрде ашып, дәстүрлік ерекшелігін реалистік тұрғыда айқындап, сара жолға салған суреткер. Бала жасынан бойына сіңірген тұжырымы фольклордан нәр алып, жинақталған тәжірибесін реалистік тұрғыда, кәсіби деңгейде түрлі жанрда, өзіндік әдіс-тәсілдермен көрсете білді. Ә.Қастеевтің өзіндік болмысы, шығармашылығындағы алған тақырыптарының бейнесі қазақ халқының өнеріне қосқан үлкен үлесі болады. Бұл суретшінің шығармалары өз Отанымен, оның өмірімен, қиын-қыстау кезеңдерімен, шынайы бейнелерімен ашылады. Шығармашылық жолы күрделі болғанмен, өз

елінің дәстүрлік ерекшелігін айқын, батылдықпен бейнеледі.

Қастеевтанушы, әдебиетші ғалым Бәзілжан Асылжанов өз жазбаларында шетелдік ғалымдардың Қастеевтің шығармашылығына берген жоғары бағаларын жазған. «Американ суретшісі, жазушы әрі қоғам қайраткері Рокуэлл Кент бір келгенінде Қастеевпен танысып, оның суреттерінен ұйымдастырылған көрмені тамашалаған екен. Сонда: «Мен Қазақстанның кең-байтақ жерін қайтып аралап шығамын деп келіп едім. Қастеевтің шығармаларын көру арқылы Қазақстанды толық танып-білгендей, көргендей болдым. Қастеев еңбектері Қазақстанның жанды шежіресі іспетті», – деп жоғары баға берген. Сол сияқты, Алматыға екі рет келген Итальян суретшісі Ренато Гуттузо да Қастеев мұражайында болғанда: «Не деген керемет суретші! Біз екі шақырымдық жерді бір шығарманың ішіне, бір кеңістікте сала алмаушы едік. Ал Қастеев 200 шақырымдық жерді бір картинаға сыйдырып жібереді екен», – деп таңдай қағыпты.» [4]

Гүлфайрус Исмайылова, Қазақстанның Халық суретшісі: «Шындығында, суретші ретінде танылғанша оны ешкім көзге ілмеді. Алғашқы салған суреттеріне кәсіби суретшілердің менсінбей қарағаны рас. Кейінгі оқыған суретшілер де оны «Әбілхан өз бетінше үйренген, дарынды болғанымен, сурет салу әдісі қарабайыр» деп сынайтын. Бірақ солардың өзі суреттің әліппесін Әбілханнан үйренген. Яғни мұның бәрі – көреалмаушылықтан айтылған сөздер. Өзінің қарапайымдылығы ма, ұяңдығы басым ба, әйтеуір, тынбай еңбектеніп, қанша сурет салса да, Әбілхан аға мақтанып, көпке көрсете бермейтін. Көрмелерге қатысқанда менің суретім жүлдегер болса екен деп, өздігінен атақ-дәрежелерге ұмтылған емес. Басты артықшылығы – төрт-бес жыл бойы тапжылмай суреттің оқуын оқығандардан суретті артық сала білгендігінде. Оның шығармашылығының кілті – қазақтың өмірін, өз заманының ауыртпалығын бояудың тілімен сөйлеткендігінде. Әбілхан аға өз суреттерінде қазақты аңғал, сенгіш, өзгеге бағынышты кейіпте емес, текті халық ретінде бейнеледі. Қазақтың тұрмысын бейнелей отырып, ол көшіп-қонып жүретін кең жайлау мен киіз үйді, ұлттық киімдегі қыз-келіншектерді, ат үстіндегі алпамсадай алып батырды салатын суретшілерді қайталамайтын. Қастеев қазақтың қандай халық екенін кеңбайтақ сахарасынан бастап бейнелеп, өлкедегі тарихи оқиғаларды қамти отырып, біртуар тұлғаларымыздың жеке портретін салды. Қазақтың тұрмысына жан-жақты көзқараспен қарай білді. Қай суретінде болса да қазақты бірсарынды бейнелеуден аулақ болды». [5]

Қазақ бейнелеу өнеріне тыңнан жол салған талантты суретшінің шығармашылық жолы, сол жолдағы қажыр-қайраты, үздіксіз ізденіп, талмай еңбектенуі, қарым-қабілетінің биіктігі жалпақ жұртқа кеңінен таныс болды. Сол арқылы қазақ өнерін, өнер арқылы қазақ өмірін елге,

әлемге жария етті. Кемел шығармаларымен шет жұртты да тамсандырды. Бұған дәлел Ә.Қастеевтің көзі тірісінде екі жүздей көрмеге қатысуын көлденең тартсақ жеткілікті. Мұрағат материалдарына көз жіберсек, кәсіби суретшінің шығармашылық еңбегіне деген шынайы ілтипат пен әділ баға айқындала түсетін тәрізді. Бір Мәскеудің өзінде өткізілген көрмесі- жиырма бес. 1934, 1941, 1944, 1945, 1946, 1949, 1950, 1952, 1954, 1957, 1958, 1960-65, 1967, 1969, 1970, 1971-72 жылдары бүкілодақтық көрмеге қатынасып, оның ішінде үш рет Ә.Қастеев шығармашылық еңбегі дербес көрмеде орын алады. 1963 – жылы Мәскеуде Әбілхан Қастеев пен О.Таңсықбаев шығармалары Шығыс халықтары өнері мұражайында орын алады. Әбілхан Қастеев шығармашылық еңбектері шетел халықтары мұрайжайларында да молынан дәріптелініп, әлем жұртшылығына оның есімі танымал болды: Қытай Халық Республикасында екі мәрте (1950, 1960), Ауғанстан, Бирма және Цейлонда (1969), Чехословакияда (1958), Канада (Монреалда) (1957), Белградта (1969), Бельгия, Мексика және Швеция (1969), Арменияда (1962, 1968), Душанбе (1955, 1966) және Вильнюс, Киев, Горький қалаларында (1966), Батыс Берлинде (1972), Латвия (Рига – 1962), Қазан, Фрунзе (қазіргі Бішкекте) – 1962 жылдары, Өзбекстанда (Ташкентте – 1953, 1956, 1957, 1958, 1960, 1971 – жылдары) Қазақстан бейнелеу өнері мен графикасының көрмелеріне белсене қатысады. [6, 180 б]. Осылайша ұлы суретші артына ел есінде мәңгілік сақталатын өшпес мұра қалдырып кетті. Қастеевтің соңғы жұмысы – әйгілі тарышы Шығанақ Берсиевтің портреті – аяқталмай қалды. Өмірден озғаннан кейінгі жылдарда Шымкенттегі өнер училищесі мен ҚР Мемлекеттік өнер мұражайына атақты суретшінің аты берілді. Ел тұлғасының жүз жылдық мерейтойы ЮНЕСКО көлемінде атап өтілді.

Әдебиеттер:

1. Қазақ совет энциклопедиясы. «Қазақстан кескіндемесі».

2. «Суретші және заман. Ә. Қастеев және XIX-XX ғасырдағы Орталық Азия бейнелеу өнері» халықаралық ғылыми конференция. (Баяндамалар жинағы). Алматы: «Дәуір», 2004. – 151б.

3. «Өнер Отауы» газеті, №3 (3) наурыз, 2004 ж.

4. Әбілхан аға. Құрастырған Бәзілжан Асылжанов. «Жалын баспасы» ЖШС, – Алматы, 2003.

5. «Алаш айнасы» газеты №106 (788) 20.06.2012 жыл.

6. Бориев А. Навстречу мечте (документальная повесть о А.Кастееве). – Алма-Ата, 1982.

Assylbekova Aiman,
Serkebai Nurkhan

REPRESENTATION OF GOODDESS UMAI ANA IN KAZAKH SCULPTURE

Серкебай Н.,
Асылбекова А.М.
ө.к., доцент

ҚАЗАҚ МҮСІН ӨНЕРІНДЕГІ ҰМАЙ АНА БЕЙНЕСІ

Бейнелеу өнері қанша ғасыр, қанша заман толқынысынан өтсе де өзіндік ерекшелігімен мән-мағынасын жоғалтпай өз жалғасын тауып келеді. Бейнелеу өнерінің қалыптасып дамыған уақытынан бастап бүгінгі күнге дейінгі аралығына көз жүгіртер болсақ айтарлықтай өзгерістер енгенін өнер тарихынан біліп, танимыз.

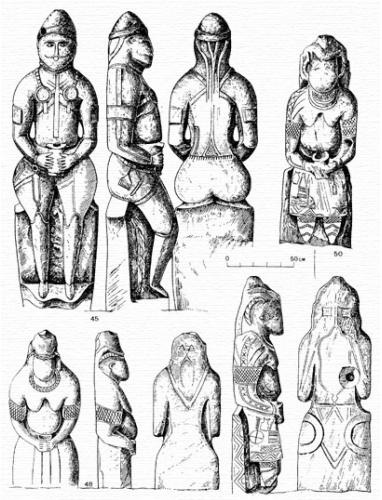
Бүгінгі таңда жаппай ғаламдастыру жүріп жатқан уақытта, қазіргі жер шарындағы халықтардың тең жартысы өзінің тілінен, ұлттық ерекшеліктерінен айырылуда. Демек, қазақ этносының тілі мен ділі, ұлттық психологиясы мен дүниетанымы, мәдениеті, оның ішінде өнерінің қазіргі кезеңде сақталуы, ұлттық танымдық ерекшеліктерінің дамуы қазіргі кезеңнің кезек күттірмейтін тақырыптары болып отыр.

Халқымыздың бейнелеу өнері сан ғасырлар қойнауынан бастау алады. Бүгінгі таңда оның көркемдік, мәдени – рухани, әлеуметтік тарихын, заңдылығын, ерекшелігін танып білуде шығармашылықтың маңызы зор. Қазіргі таңда бейнелеу өнер шығармаларын мәдениеттің құрамдас элементінің негізінде айқындап, танып білу, өнер түрлерінің озық үлгілерінде жинақтау, зерделі зерттеу аса маңызы мәселе. әлемдік мәдениеттің, түркілік дүниетанымдық ұғымдары бүгінгі бейнелеу өнерінде тұрақты бір ұлттық дәстүрлі нақыш немесе бейне түрінде беріліп жатқандығы баршамызға мәлім. Сондықтанда өнердің мұндай түрін ішкі сезіммен байланыстыруға болады. Рухани тұтынушының яғни көрерменнің дайындығы да осы талаптарға сәйкес болу керектігі жөніндегі мәселе осы жағдайдан туындайды.

Бүгінгі қазақ монументалды мүсін өнеріндегі түркілік үрдістер қатарынан жиі кездесетін келелі тақырыптар Ұмай ана бейнесінің сомдалу негіздері болып табылады. Ежелгі бал бал тастар негізінде сомдалуға бағытталған ана образдарының әр ғасырларда өздік өзгеріске ұшырап отырғандығын тақырыпты қарастыру барысында көз жеткіземіз.

Бал бал тастар негізінде сұлбаланған түркілік образдардың қазақ монументалды мүсін өнеріндегі көріністеріне көз жүгіртелік.

Сомдалған тас мүсіншелер тас дәуіріндегі палеолиттік венераларынан

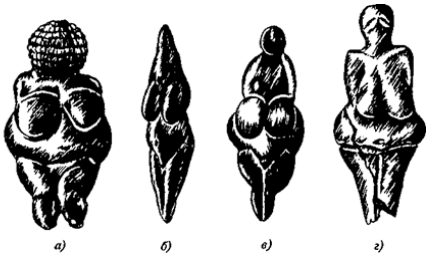


Сурет-1. Қыпшақ кезеңі. Бал бал тас негізіндегі Ұмай ана образының сомдалу үлгісі

елес береді. Оларда «От басының қамқоршысы, өмір беруші» деген атаумен белгілі палеолиттік венералардың (сур.2) қазақ халқының түсінігінде Ұмай ана образына айналғандығына куә боламыз. Сонымен қатар, бір түсініктің екі атауға ие болғандығына көз жеткіземіз. Ежелгі халықтардың наным сенімдеріндегі Ұмай образы тек қана өмір беруші мен қамқоршының рөлін сомдап отырған жоқ сонымен қатар ұлы жауынгер ретінде де өзіндік образын бере білген. Қыпшақтар кезеңіндегі Ұмай ана образының жан жақты берілу ерекшелігі арқылы біз оның батыр әрі нәзік әйел ана екендігіне көз жеткіземіз.

Мүсіннің алдыңғы ракурстағы көрінісі әйел затының сымбаттылығын көрсетеді. Ал алдарына қойған қолдары бал бал тас мүсіндеріндегі ерекшелік негіздерін аша түседі. Тас мүсіндерде сымбаттылық айрықша орын алған. Бал бал тас сұлбаларында тек жалпы пішіндік сұлбасы ғана емес сонымен қатар бөлшектік көркемділігі де басым екендігі рас.

Матриархаттық сана сонау тас ғасырында оянғандықтан адамзат түсінігіне бұл ерекшелік соншалықты жаңалық бола қоймады. Қыпшақ кезеңінде бейнеленген тас мүсіндердің тас ғасырындағы венералармен салыстыра қарасақ, онда жалпы ұқсастықтардың айрықша көркемдікке ие болғандығына куә боламыз.



Сурет-2. Тастан жасалған палеолиттік Венералар

Суретте көрсетілген палеолиттік Венераларды Қыпшақтар кезеңінде бейнеленген Ұмай ана бейнесімен (сур.1) салыстыратын болсақ бір образды адамның даму сатысындағы эволюцияланғаны тәрізді даму ерекшеліктеріне куә боламыз. Ескерткіштердің мақсаты бір, идеясы ортақ. Берілу тәсіліндегі ерекшелік кезеңдік, территориялық ерекшеліктерді

нақты көрсетеді. Құнарлылықтың символы болған бұл тас мүсіндерде әсерілік басым. Жалпы идеяны ашу барысында оның сымбатының көлемділігі мен ойдың нақты ұтымды жеткізілуіне ерекше мән берген.

Қыпшақ кезеңіндегі Ұмай ана образының сұлбалануы кезеңдік және ұлттық болмысымен айрықша анықталады. Ал тас ғасырындағы палеолиттік венералардан ешқандай нақты территориялық түсінікті байқай алмаймыз. Себебі ол кездегі жалпыға ортақ танымдық идеясы барша адамзат қауымына да тиеселі болған еді. Дәл осы сияқты бейнелеу өнеріндегі әрбір суретшінің өзіндік жазу мәнері бар.

Сурет-3. Сақтар кезеңіндегі
Ұмай бейнесінің интерпретациялануы

Палеолиттік ескерткіштердегі ана образы, сақ, қыпшақ кезеңдеріндегі Ұмай ана образы барлығын алып қарастырсақ та онда тылсым бір күш ерекше сақталады. Ол оның діни наным сенімнен, жалпы дүниетанымның кеңдігіндегі сиқырлы бір күштің барлығынан құрылған әсер. Сақ кезеңіндегі Ұмай бейнесінің интерпретациялануын алып қарастырар болсақ, оның тылсым мистикалық күшпен өрілгендігіне куә боламыз. Туындылар шағын пластиканың металда құйылып өзіндік образын нақ аша алған. Бұл әрине тылсым күшке образ жасау барысындағы суретші шебердің оның бар ынтасымен сол сиқырлы күшке сенуінің арқасында пайда болғандығын нақтылай түседі.

Адамзат жаратылысынан бастау алған анаға деген құрмет және де оның қасиеттілігін ерекше бағалаған адамдар оны пір тұтқан алайда оны құдайға теңемеген. Осы құбылыстардың барлығы да сақтар кезеңінде ұтымды оқылып, ой елегінен өткізіліп оның жалпы ерекше нанымдылығын сиқырлы күші арқылы жеткізген. Сақтар кезеңіндегі көркем пластика жалпы өнердің ең биік шыңы болып табылады. Сол көркем пластикалық мәнерде орындалған Ұмай ана бейнесін өзіндік бұйымдарында қастерлей орындаған шеберлер қалың жұртшылыққа оның қасиетті ұғыммен қалыптасқандығын көрсете білген.

Сақтар кезеңіндегі Ұмай ана (сур.3) образына арналған бұйым көбіне төрт бұрыштылыққа саяды. Бұл оның төрт күл дүниенің барлығына да

ортақ қастерлі ұғым екендігін растайды. Сонымен қатар, образ қыпшақтар кезеңіндегі Ұмай ананың сомдалу негізіндегі секілді қолын қолбасшыша жайғастырып өзіндік күштілігін тағыда нақтылауға бет алған. Бұйымдық негіз болғанымен де сақ кезеңінде орындалған кішкентай зат бүкіл ұғымды өзінің бойына жинап жәнеде оны халыққа жеткізе білген. Бұйымды көрген көрермен оның тек сұлулығы мен бұйымдық қасиетін ғана тамашалап не болмаса қолданып қана қоймай оның жалпы мистикалық күшін ерекше сезіне алатындығы алдыңғы ойларда нақтыланып өтті.

Сурет-4. Түркі кезеңдерінде бейнеленген Ұмай ана бейнесі

Түркі кезеңі Ұмай ана түсінігінің қалыптасып дамыған шағы. Діни теологиялық өрістің дамыған кезеңі де осы орта ғасырды қамтиды. Сол тұрғыда бейнелеген Ұмай образдарының бұл кезеңдегі интерпретациялануы оның биікке көтерілуінен елес береді. Қаншама жойқын күш әсер берседе оның барлығына да төтеп беру, сонымен қатар адам баласына қамқор бола алу Ұмай ананың басты қасиеті екендігін сызбалары арқылы мәнерлеп ежіктеп тұрып сызып өтеді. Түркілер Ұмай ананың қасиеттілігін арттырып жалпы қоғамдық өмірдің өзінде оны ойға араластыра білді.

Бал бал тас сұлбасындағы Ұмай бейнесі (сур.4) барлық өнер саласында еркіндік алып құлашын кеңге жайды. Суретте бейнеленген Ұмай ана образын алып қарастырар болсақ, алтын тәжі киген сонымен қатар салтанатты киінген ана образы қарапайым ана образынан әлдеқандай айрықшалануға тырысқан. Басындағы тәж тастарға ойылып салынған Ұмай бейнелерімен бірдей ұқсастыққа болғандықтан олардың бейнесі осы реттен бастап бір типтендіріледі. Демек жалпыға ортақ бір образ түркі кезеңінен бастау алды. Түркілер кезеңінде бастау алған тәж киген ұмай ана бейнесі қазақтың қазіргі бейнелеу өнеріндеде өз кезегін жалғастырып отыр.

«Таулы Алтай өңірі Кудыргэ қорғаны маңынан табылған әйел бейнесіндегі балбал тасты зерттеу барысында тарихшы-археологтар балбал таста өсіп-өнудің киесі, бала мен жауынгерлердің қорғаушысы қасиетті Умай бейнеленуі мүмкін деген қорытындыға келген. Алтайлықтар мен телеуіттер арасында Үч Мүстү Бай Оны (үш мүйізді қасиетті ана) жайлы

аңыз кеңінен тараған. Аңыз бойынша ойрат ішіндері Меркіт (Меркит) руының арғы атасы Тудраш аңға шығып, адасып кетеді де тас үйде тұратын кейуанаға кездейсоқ жолығады: қарт ана Тудраштың келесі жылы көктемде құлындайтын тор биесінің шабдар құлынын әкеліп беруін шарт етіп, аңшыны тамақтандырып, үйіне баратын дұрыс жолды көрсетіп жібереді. Тудраштың уәдесінде тұрып, келесі көктемде құлынды әкеп бергеніне риза болған Үч Мүстү Бай Оны Тудрашқа және оның ұрпақтарына байлық пен жақсылық сыйлауды уәде етеді. Содан бері Меркіт руы өсіп-өркендеп, дәулетті өмір кешіп келеді-мыс. Бұл аңыз Умай-Ананы аңшыларды желеп-жебеуші киесі ретінде танудан туған болса керек.

Ал балбал тастағы әйел бейнесінің басына үш мүйіз тәріздес үш айрық бас киім кигізілуі сол өңірдегі «трехрогая Белуха» атты таумен байланыстырады» [1,165б]. Ол тауды шаман дініндегі түркілердің қасиетті санауы, халық арасында Үч сүрү тауының иесі Ымай / Умай түсінігінің қалыптасуы этнограф ғалымдарды «Ымай мен Үч Мүстү Бай Оны бір образ, ол таудың иесі, сол тауды мекендейтін аң-құстардың киесі, көне түсінік-таным бойынша балбал тастағы Ұмайдың бас киімінде үш шыңнан тұратын таудың символикалық бейнесі кескінделген» деген тұжырымға әкеліп отыр [1,182б]. Таулы Алтайдан табылған балбалға ұқсайтын үш мүйіз тәрізді, үшбұрышты үш кескіннен тұратын бас киім киген әйел бейнеленген балбал тастың қазіргі Қырғызстан аумағынан да табылуы таулы алтайлықтар мен Алатау қырғыздарының генетикалық тектестіктерінің бір көрінісі болса керек. С.Қондыбай өз еңбектерінде зерттеушілердің Умай образын иран мифологиясындағы көлеңкесін түсіру арқылы адамға бақыт әкелетін Хумай / Құмай деген құспен байланыстыратынын айта отырып, өз пікірін білдіреді: «Демек, Құмай құсының генетикалық бейнесі әлемді жаратушы, дүниенің құнарлылығының бастауы саналатын ежелгітүрік құдай ана Ұмай бейнесіне теңестіріледі. Ежелгі түрік тілінде ұмай сөзі босанушы әйелдің бала мен бірге шығатын жолдасы ((плацента) жатыр, жолдас, перде) дегенді білдіреді, яғни оның сыңары, егізі болып табылады. Осыған байланысты табиғаттың Ие-Ма қос ұғымдылығы туралы көзқарас көрініс табады» [2, 280 б].

Ұмай ана бейнесінің бейнелеу өнеріндегі сомдау ерекшеліктері оның барлық өнер түрлерінде де орын алғандығын анықтайды. Ол қолданбалы өнер, мүсін өнері, кескіндеме, графика жалпы барлық саладада оның сомдалуы түрліше бірақ ортақ образда сомдала алды. Соның бір дәлелі, түркі кезеңдерінде орындалған балбал тас бейнесіндегі Ұмай ана образының интерпретациясы. Бұл интерпретацияда Ұмай ана бейнесі алдыңғы қарастырылған түркілер кезеңіндегі образды қайталап отыр. Бал балтастар негіздері түркілер кезеңіне жатқызылғанымен шеберлерді түрлі деп алып қарастыруымыз қажетті болғанымен ортақ типтендіру

барынша нақтылықпен орындалғандығы бірізділікті көрсетеді.

Ұмай бейнесінің бейнелеу өнерінің барлық саласында көрініс табуы оның өлшенбес құнды тарихи тағылым екендігінің айғағы болса керек. Осы сөзімізді нақтылау мақсатында біз бүгінгі таңдағы Ұмай бейнесінің өзеруі жетістіктерінің бірі мүсінші Б.Әбішевтің қондырғылы мүсін өнерінде орындалған туындысын айта аламыз.

Мүсінші Б.Әбішевтің «Ұмай» атты қондырғылы мүсін өнерінде орындалған туындысы бүгінгі күннің ерекше символы болып қалыптасқан. Қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық образдар бұл этно мәдени архетиптері болып табылатындығы айтылған болатын. Солардың басты белгілерін атап өтер болсақ, олар шаман, Қорқыт, тұлпар, Тәңірі, Ұмай, сонымен қатар тотемдік белгілер, т.б. болып табылады. Осы архетиптердің екі образын туындысына негіз етіп алған Б.Әбішев туындысында жануарлар мен Ұмай ана образын таңдап алады. Бейнелеу барысында оларды қарапайым халық ретінде көрсетуге тырысады. Яғни бүгінгі түсінікте Ұмай халық арасында оның барлық қасиеттерін ана образын іздеуге бағыттайды. Кеңестік кезеңдерде қалыптасқан ана образының барлық қасиеттілігі бүгінгі күндегі суретшілердің шығармашылығында айрықша көрініс табады. Ана образы бүгінгі бейнелеу өнерінде архетиптік бейнеге айналғандығы осы Ұмай ананың кескінделу кезеңдерінің жалғасы болып табылады. Қазіргі таңдағы қазақ бейнелеу өнеріндегі архетиптік бейнелерге қысқаша түсінік берер болсақ, оның бірі шаман. Шаман тақырыбы қазақ халқының түсінігіне өте жақын. Шаманизм және шаман түсінігі әлемдік ғылымда ғылыми термин ретінде танылған. Алайда әрбір халықтар шаманды өзінше түрліше атаулармен атайды. Мәселен, хакастар кам, якуттар ойун, түрікмендер, қазақтар, қырғыздар бақсы немесе бақшы деп атайды.

Ал екінші архетиптік образдардың бірі бұл Қорқыт. Б.Әбішев туындысындағы жануарлар архетипі Қорқыттың желмаясына өте ұқсас келеді. өйткені біздің танымымыздағы Қорқыт бейнесі жаттандылықта қалыптасқан. Яғни желмаясымен ғана суреттелу немесе қобызбен берілу әдісі.

Үшінші архетиптік образ бұл Көк тәңірі бейнесі. Бұл бейне қарастырып отырған Ұмай образын зерделеуде кездестірген барлық суретшінің туындысында қатар жүретін қосалқы образ. Себебі, Ұмай образы мен Тәңірі образы көбіне қатар талқыға алынып синтезделінеді.

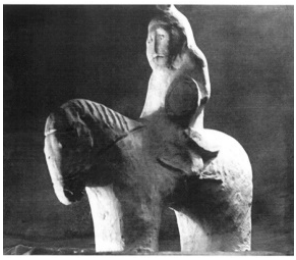
Ұмай бұл Көк тәңірінің жұбайы ретінде де қарастырылады кейбір деректерде.

Сол секілді Қазақстанның бейнелеу өнерінде соңғы он жылдықта аталған архетиптер жоғарғы орынға қойылып халықтың тарихи танымын кеңейтіп, зерттемелі еңбектері дүниеге келуде. Бұл жас буын суретшілерінің де шығармашылығына арқау болуда. Біз қарастырып отырған Ұмай ана

бейнесінің трансформациялану нәтижесінде біз қазақи архетитердің бүгінгі қоғамдық ортадағы негізгі әсерлерінде анықтай алдық деп ойлаймыз.

Ұмай ана образы бұл танымдық мәдени архетипі болғандықтан нақ осы образдың бүгінігі қоғамдық адамның санасын оятып тарихи танымдылықты түсінуіне апаратындығы айғақты. Себебі архетип ол кеңістік пен уақыт жиілігін беретіндігін ескерсек, уақыт ағымы қаншалықты алшақ болып жатқанымен тарихи халықтық сана болмысын өзгертпегендігі Ұмай ана образы қарастыруда дәлелденіп өтілді.

Түркілік үрдісті шығармашылығына арқау еткен мүсінші А.Ахметов. Мүсіншінің (сур.5) «Степняк» (1970) атты мүсіндік туындысы ежелгі бал бал тастардың трансформациялануының бір көрінісін береді. Жалпы сұлбалық көрініс пішіндік бірлікке бағытталған. Түркілік кезеңіндегі бал бал тастарға тән әдістік ұқсастық пен бірізділік ретін жалғастырушы іздердің бірі бола білген мүсінші А.Ахметов туындысы барысында бал балтастарға тән негізді айрықша сақтай білген.



Сурет-5. А.Ахметов «Степняк» (1970)

Ал мүсінші Д.Төлеков шығармашылығындағы «Ана» образының (сур.6) бал бал тастан ерекшеленіп өзіндік сымбаттылық сұлбасына енгендігін көреміз.

Сурет-6. Д. Толеков «Ана»

XX ғасыр бейнелеу өнеріндегі пішіндік трансформациялау кезеңінің айрықша көрінісін беретін М.Жүнісбаев шығармашылығындағы «Бал бал» (сур.7) атты мүсіндік шығармасын айтамыз. Бал бал туындысы алдында аталған Ұмай бейнесіндегі бал балдар іспетті ана образында бейнеленген. Алғашқы палеолит, қыпшақтар, түркілер және сақтар кезеңдеріндегі бал балдық мүсіндердің синтездік трансформациясын бере алатын М.Жүнісбаев шығармашылығындағы «Бал бал» туындысы болып табыла алады.

Сурет-7. М.Жүнісбаев «Бал бал»

Жалпы қазақ мүсінші шеберлерінің шығармашылықтарындағы көтерілген тақырыптық ширекті тізбектеп атар өтелік. Олар ең алдымен ұлттық көріністегі тақырыптар болып табылады. Бұл 1920-40 жылдар аралығындағы қазақ суретшілерінің ұлттық, этнографиялық болмысқа қатаң назар аударып барлық болмысты айшықтай білген.

Ал ұлттық тақырыпты көтеріп алға ұстанып келген қазақ бейнелеу өнері 1980-1990 жылдары түркі таным тақырыбына алмасты. Кеңестік кезеңнің қалыптасу жылдарында суретшілер этнографиялық, ұлттық болмыс, тұрмыстық көрініс тақырыптары арқылы қазақтың тап сол кездегі өмірін сипаттаса. 1980 жылдардан бастап суретшілер қазақтың түпкі тамырын зерделеуге бел буды. Түркі халықтарының таңбалары арқылы туындыларын астарлылыққа, бал бал тастары арқылы монументалдылыққа көнелілікке, петроглифтер арқылы құнарлылыққа, діни наным сенімдері арқылы архетиптендіруге тырысты.

1990-2010 жылдар сексенінші жылдар көтерілген түркі таным, шығыс және жалпы дүние танымдық пәлсапалық тақырыптар ұштаса түсті. Қазақ болмысын, ұлттық құндылықтарын қайта жаңғырту оларды жаңа егемендікпен жарастыра отырып рәміздеу бүгінгі суретшілердің еншісінде болды.

Рухани әлемі өзгерген бүгінгі адамның эстетикалық талабы да өзгереді. Қарастырып отырған Ұмай ана бейнесінің ана мен бала образына айналып наным сенімнен құрылған образдың түрленгендігіне куә болып отырмыз.

Шексіз құбылыс тасқыны, қызу өмір тынысындай өршіл, алуан және арқалы. Бүгінгі таңдағы қазақ суретшілерінің негізгі тақырыптары ұлттық болмысқа саялағанында қиял ойдың жетегімен жүретін еріктілерде көп ақ. Тәуелсіз қазақ елінің суретшілері ұлттық болмысты шынайы қалпында тұрмыстық көріністі не болмаса белгілі бір көріністі емес мәнердің еркіндігін озық пайдалана отырып түрлі тарихи белгілермен тереңге бойлатуға тырысуда.

Мүсіншілер туындылары арқылы көне түркілердің тарихынан бастау ала отырып күні бүгіннің өзін түрлі мотивтік көріністе салып образды дүниелерді туындытуда. Алайда бұл суретшілеріміздің талғамдық дәрежесімен білімділігінің дәлелі бола алатыны айғақты.

Бүгінгі басты сипат кеңістік пен тереңдік, тіршіліктің барлық тынысын өнерге өзек етуінде. Қазіргі өнерге бір қарағанда, көркемдік шешім, алынған тақырып сан сала, сан түрлі болғанымен, ортақ ерекшелігі көркемдік тәсіл мәнерлі жеткізу. Миф, символ, ой ағымы уақыт пен оқиға алаңын емін еркін ауыстыра алмастыра беру. Тартыс күреспен ой сезімді шынықтыру, суреттеу, бейнелеу тәсілін күрделендіру, құбылту, қиял, өрнекті құбылту қазіргі адам дүниетанымы мен ой өрісіне сай келіп тұр.

Өнер өзінің бастау бұлағына, ежелгі халықтың түп негіздеріне ықылас білдіруінде оның этнографиялық, одан кейін поэтикалық дәрежелерінен өткесін жаңа биікке шығып оны пайымдаудың пәлсапалық дәрежесіне көтерілді деуге болады. Сахнаға шыға бастаған суретшілердің келесі ұрпағы, тегінде алдыңғылардың осы бағыттағы ізденістерін одан ары жалғастырып, халықтың дүние танымымен тарихы туралы ұғымды тереңдете түсуге тырысатын және қазіргі заман құбылыстарын да тереңірек пайымдайтын болар. Қорытындылай келе, біз Қазақстан мүсіншілері шығармашылығындағы Ұмай ана бейнесінің бір типте интерпретацияланғандығына, ал олардың берілуі пішіндік трансформацияға түсіп түрленетіндігін көре аламыз. Сонымен қатар бал бал тастардың басым бөлігі ана образы Ұмай бейнесінде берілетіндегіне куә болдық. Алайда ол жалпылық ана образының берілу ерекшелігімен тәмәмдалады.

Қарастырылған тақырыптық ізденістердің тармағында жазылмай қалған сырлар мен дүниелердің бары анық. Сол себепті психологиялық, астарлы пәлсапалық тақырыптағы туындылар біздің дүние таным ширегімізді дамытуға үлесі зор екендігін де естен шығармауымыз керек.

Әдебиеттер:

1. Потапов Л.П. Умай божество древних тюрков в свете этнографических данных. Опубликовано: Тюркологический сборник, 1972. – М.: Наука, 1973 165-182 б.т.

2. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М: Товарищество «Клышников, Комаров и К», 1993. – 512 с.

3. Еңсегенұлы Т. Қазақ әдебиеті тарихының арғы арналары (архетиптер): Филология ғылымдарының кандид. Дис. Авторы. 10.01.02 – Қазақ әдебиеті. Астана

4. Зуев Ю.А. Ранние тюрки: очерки истории и идеологии. // Алматы. 2002

Meruyert Temirbekova,
Baikonyr Izhanov

THE RELEVANCE AND IMPORTANCE OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING OF KAZAKHSTAN

Темірбекова М.К.,
Ижанов Б.И.
к.п.н, профессор КазНУИ

АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗНАЧИМОСТЬ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА

Говоря об особенностях монументально-декоративной живописи, затрагивая волнующие нас вопросы и нахождении на них ответов, касающиеся, в первую очередь, значимости и важности искусства мозаики в разные периоды ее развития в Казахстане. Следует отметить, что роль, отведенная монументально-декоративному искусству является одной из ключевых, в некоторых случаях доминантной. Это связано с решением в архитектуре идейно-образных задач и целей, где произведения данного искусства и разнообразные элементы декора продолжают идеи всего комплекса, в котором участвуют и архитектура, и живопись, и скульптура, углубляя и конкретизируя художественные решения всего ансамбля в целом.

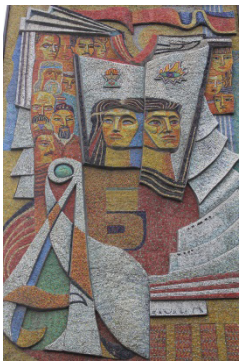
Здесь, в монументальной живописи, нужно всегда помнить о взаимодействии искусств, то есть о «синтезе искусств», где каждое из искусств, участвующих в создании определенного монументального произведения, является полноправным членом этого «общества». Учитывание и принятие во внимание каждой его детали, каждой его особенности представляет огромную титаническую работу художникам-монументалистам, архитекторам, которые должны собрать и сложить все части воедино для гармоничного и целостного по содержанию, по архитектурному и художественному решениям, по применению различных материалов и технологий произведения монументального значения.

Переходя к более конкретному разговору о мозаике, отметим, что мозаика – одна из древнейших техник монументально-декоративной живописи, с помощью которой испокон веков и по сей день оформляются и облицовываются фасады зданий, экстерьеры и интерьеры помещений, а также другие плоскости архитектурных сооружений. Благодаря мозаике одновременно решаются эстетические и практические задачи, задуманные архитектором, художником-монументалистом. Сложенные из небольших кусочков мозаичные композиции, огромные размеры и

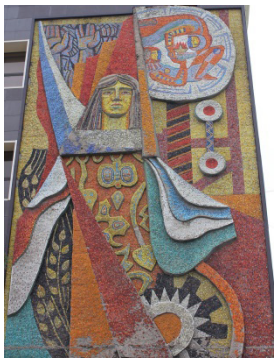
объем работы которых не страшат художников-мозаичистов в разные периоды и эпохи, говорят об уникальности и своеобразности данного искусства. Разнообразие материалов выполнения, а также высокая степень художественной выразительности являются свидетельством того, что мозаика на протяжении своего многовекового исторического развития остается современной в настоящее время.

Расцветом искусства мозаики Казахстана принято считать советское время, когда мозаика жила, развивалась и совершенствовалась по многим параметрам одновременно, включая в себя художественную идейно-образную выразительность и современное звучание волнующих и остро актуальных тем того времени, а также разработку технических и технологических процессов ведения работ. Это время, когда на территории всего советского союза выполнялось огромное подавляющее число произведений монументальной живописи, в частности мозаики, которая в тот конкретный этап развития всегда занимала достойнейшее место в лучших произведениях советской архитектуры.

Для того, чтобы представить полноценную и целостную художественную картину развития искусства мозаики в Казахстане, мы проанализируем несколько произведений выполненных в данной технике, что поможет нам провести параллели между ними, а также выявить особенности и отличительные признаки, присущие разным ее периодам.



«Печать и время»



«Земля и космос»

На сегодняшний день в нашей столице, в Астане, сохранились произведения монументально-декоративной живописи советского периода, которые в свое время украшали улицы Целиноградa. Одними из известных и интересных мозаичных композиций являются два панно «Печать и время» и «Земля и космос», которыми был оформлен фасад

здания бывшего полиграфкомбината в начале 1980-х годов. Авторами мозаичных панно являются приехавшие после окончания Львовского государственного прикладного и декоративного искусства М.Я. Антонюк и В.И. Товтин, на плечи которых легла большая ответственность внесения живописности и донесения той идеологии посредством монументально-декоративного искусства в города других союзных республик, в числе которых был и Целиноград (ныне г.Астана).

Следует отметить, что при первом же просмотре данных мозаичных панно, мы видим, что они связаны друг с другом общим для обоих принципом создания композиции, цветовым решением, декоративностью, символичностью образов и других изображаемых элементов, а также самой тематикой, которая была актуальна в то время.

В издании книги «Монументальное искусство Казахстана» 1989 года автор пишет о способности и присущей художникам своеобразной манере составления монументальных композиций: «Излюбленная техника монументальных работ М.Антонюк и В.Товтина – мозаика, ведущая черта произведений – аллегоричность. В одной композиции объединяются разномасштабные фигуры в сложных ракурсах. Их динамичность усиливается яркостью локальных тонов, данных в противоборстве теплого и холодного. Художники строят композиции, разворачивая их по диагонали, придавая им упругую силу и движение». [4, с.16]

Мозаичная композиция «Печать и время», тема которой напрямую связана со значением здания полиграфкомбината, решена достаточно декоративно, что прослеживается в применении ясных по форме элементов, составляющих композицию, а также в использовании локальных цветовых пятен, играющие важную роль в придании работе необходимых акцентов и четкости контуров и силуэтов ее деталей.

В центре композиции изображена раскрытая книга, а в ней два молодых современника – юноша и девушка с устремленными вдаль взорами, которые являются потомками богатого духовного и культурного наследия, оставленного известнейшими деятелями литературно-словесного мира, чьи портреты изображены вокруг центральной части. Они будучи символами интеллигентности, воспитанности и образованности становятся опорой, защитой и надежным источником ответов на волнующие молодежь вопросы. В другой стороне будто разлетаются газетные или книжные страницы, распахивая перед нами двери в свой таинственный мир. В нижней же части изображены элементы шрифтов, которые как и все детали композиции стилизованы и декоративны. Поэтому мы можем смело утверждать, что в монументальной композиции важны не только гармонично скомпонованные объекты в крупном масштабе, но и ее идейно-образное содержание, выразительность которого достигается

путем внесения в нее элементов, наделенных определенным смыслом и символикой, необходимые в донесении до зрителя главной идеи и раскрытии выбранной темы.

Второе панно «Земля и космос» также имеет свою идейно-образную систему и обладает своеобразной символикой, в которой совмещены отличительные признаки, присущие земле и небу. В частности колосья пшеницы как символ Целиноградского края, или же изображение космонавтов, осваивающих космические просторы, но в то же время авторы вводят и национальные орнаменты и узоры, которые также придают еще большую декоративность всей работе.

Если говорить о цветовом решении данных мозаичных панно, можно сказать, что в композиции преобладают теплые цвета, разбавленные в некоторых участках холодными оттенками. Еще одной отличительной особенностью является применение объемных и выпуклых частей. Придание рельефности в необходимых по задумке авторов участках способствовало расстановке акцентов в местах, где зритель должен остановить взгляд и уделить внимание конкретной детали.

Первыми казахстанскими художниками, обратившимися к монументальной живописи были известные и признанные художники-станковисты и графики, которые начали осваивать новые техники и возможности художественной выразительности уже не на полотнах и холстах, а на масштабных стенах, являющимися частью города, городской среды. В числе этих художников были М.Кенбаев и Е.Сидоркин. Если Е.Сидоркин работал в большей степени в технике сграффито, имеющей по цветовому и тональному строю сходства с графикой, то М.Кенбаев создавал динамичные живописные композиции в мозаике.

В 1965 году М.Кенбаев вместе с Н.Цивчинским оформили мозаикой «Еңлік-Кебек» фасад гостиницы «Алма-Ата» в г.Алматы.

Мозаичное панно посвящено лиро-эпическому сказанию по сюжету поэмы, написанной Ш.Құдайбердіұлы. Глядя на данную мозаику, зритель видит многообразие изображенных чувств и различных эмоциональных состояний, переживаний и волнений, напряжения и давления. Эти настроения передаются динамично расставленными по всей плоскости

стены объектами, которые можно назвать небольшими сферами, где располагаются непосредственно сами герои. Где-то эти сферы заполнены лирическими мотивами, а где-то сценами грубой борьбы. Авторам удалось передать содержание и общее настроение этого сказания, что было достигнуто, в первую очередь, посредством формы и цвета, где форма и ее четкие очертания создают тревожные волнения, а цвет и его простота смягчают эти резкие порывы.

Здесь появляется такой вопрос, а подходит ли выбранная тема назначению и значению здания, в данном случае гостиницы? Этот эпизод также упоминается в книге «Монументальное искусство Казахстана» (1989): «Все же, можно сказать, что не все части композиции равнозначны. Сцена ожесточенной битвы диссонирует с назначением здания, радушного дома для гостей гостиницы. В этом плане более органичны лирические и созерцательные по настроению эпизоды. В них есть нечто от орнаментальной нарядности ковров». [4, с.15]

Данному произведению также присуща декоративность и стилизованность. Если сравнивать с мозаиками, рассмотренными выше, то здесь, следует сказать, что композиция более динамична и ритмична, в то время как те две мозаики, статичны и спокойны.

Качественное изменение произведений монументально-декоративной живописи наблюдается с обретения Независимости нашей страны. Подтверждением тому является оформление станций первой линии алматинского метрополитена в 2011-2012 годах. Это стало своеобразным прорывом данного искусства в Казахстане, его вторым дыханием, после долгого тихого сна. Но это затишье явилось периодом переоценки взглядов, взятием нового для страны направления, не только в плане экономического роста и развития, но и в сфере культуры и искусства.

Подробнее рассмотрим мозаичное панно «Атамұра», являющееся жемчужиной не только станции «Театра им.М.Ауэзова», но и всего метрополитена в целом. Художники, работавшие над данной мозаикой, Г.Ешкенов, А.Жамхан и М.Сулейменов, представили зрителю яркую, красочную и живописную композицию, наполненную национальным

колоритом и торжественно-праздничным настроением, которыми заполняется все пространство станции, а также создается теплая и радужная атмосфера.

Панно изображает эпизод из традиционного свадебного обряда. В центре – жених и невеста, в правой и левой частях – родственники и гости торжества. В композиции одновременно происходят несколько различных действий: молодожены, вступившие в новую для них жизнь, играющие на инструментах мужчины и разбрасывающая сладости женщина проводит так называемый обычай «Шашу». Здесь показаны разные поколения одной большой казахской семьи, от маленькой девочки до музицирующего на кобызе аксакала, счастливые под единым для всех шаныраком, они радуются прекрасному семейному событию.

Художественное решение композиции очень живописное и реалистичное, что говорит о существенном изменении изобразительных средств по сравнению с советским периодом. Это прослеживается в общей концепции создания композиции, в применении большого разнообразия цвета, в отсутствии резких линий и контуров, – все это выводит отечественное монументально-декоративное искусство на новый уровень, где былая суровость и прямолинейность сменяется использованием различных по сложности пластических форм и многообразием цветовых вариаций.

Проводя параллели между разными отрезками времени, монументально-декоративная живопись Казахстана прошла путь от пропагандирующего и агитационного искусства, запрограммированного советской властью, до современного самостоятельно существующего, прославляющего достижения страны искусства, в котором сохраняется приверженность к национальным традициям и обычаям, а также открытость к новым возможностям художественной выразительности.

Литература:

1. Владимир Павлович Толстой. Монументальное искусство СССР. – Москва: Советский художник. 1977.

2. Комаров А.А. Технология материалов стенописи: Учебное пособие. – М.: Изобраз. искусство, 1989. – 240 с.: ил.

3. Қазақ өнері: 5 томдық = Казахское искусство: в 5-ти том. Алматы: Елнұр, 2013. Мүсін. Монументалді сәндік өнер: альбом, – 176 б.

4. Монументальное искусство Казахстана: Альбом/Автор-сост. Н.М. Вул. – Алма-Ата: Өнер, 1989. – 152 с., илл.

5. Труспекова Х.Х. Авангардные идеи 20 века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. Алматы ИД Credos, 2011.

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Baimukhanova Kuralay

THE QUESTION OF SOCIOLOGY OF ART

Баймуханова К.Х.

К ВОПРОСУ О СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА

Республика Казахстан отметила 25-летие своей независимости. За последние годы в нашей стране проведены такие мероприятия мирового масштаба, как саммит ОБСЕ, Исламская конференция, Азиада, Астанинский экономический форум, Инвестиционный форум, Годовое собрание Европейского банка реконструкции и развития, Всемирный исламский экономический форум, Европейский форум энергии будущего, конференции по развитию возобновляемых источников энергии (ВИЭ) в Центральной Азии и СНГ, а также целый ряд весьма значимых политических и культурных мероприятий. Нынешний год ознаменован проведением в Казахстане выставки ЭКСПО-2017. Участие в международных выставках такого масштаба как EXPO – это уникальная возможность заявить о возможностях нашей страны всему миру, показав высокий уровень социально-экономического и культурного развития, продемонстрировав новые проекты, технические и технологические возможности нашего государства, в частности, в сфере «чистой экологии», энергии будущего. В этом контексте представляется интересным рассмотрение культуры и искусства через призму отношений «производство-потребление».

Видный нидерландский культуролог Й.Хёйзинга предлагал определять культуру по трем основным признакам. Первый признак – это равновесие между духовными и материальными ценностями. Второй признак – стремление, направленность культуры к некому общезначимому благу. И третий – господство над природой. Исходя из указанных признаков, Хейзинга определяет культуру как определенную позицию общества, где подчинение природы основано и способствует гармоническому равновесию между духовными и материальными ценностями [3].

Как отмечает доктор философских наук, профессор М.С. Каган, преобразовательная деятельность «может и должна выступать как в форме производства, так и в форме потребления»[1]. Потребление есть разновидность активности человека и одновременно изменение, преобразование наличного бытия. В таком контексте можно рассматривать и познавательную деятельность, и художественное творчество. Важное

место в деятельности, особенно художественной, занимает информация о ценностях, что придает деятельности характер ценностно-ориентационной деятельности.

Ценностно-ориентационная деятельность может также быть рассмотрена через призму отношений «производство-потребление». Иначе говоря, она предстает как производство, «выработка» определенных ценностей и как потребление, «усвоение» их массой людей. Это, в свою очередь, создает «потребность, с одной стороны, в творчестве, создании новых ценностей и систем ценностей, а с другой – в распространении этих религиозных, политических или эстетических символов веры» [1].

Важной философско-антропологической проблемой является коммуникативный контекст деятельности и общения, где важной в процессе производства (как материального, так и духовного) и потребления становится система вещественно закрепленного искусственного языка. Как отмечает известный ученый М.С. Каган, именно поэтому Ю.М. Лотман рассматривает культуру в контексте «ее социально-исторического функционирования», «в целом как совокупность различных знаковых систем». Коммуникативный аспект культуры наиболее ярко проявляется в искусстве. По мнению ученого, художественное освоение и овладение человеком мира включает в себя познавательную, ценностно-ориентационную, преобразовательную, коммуникативную виды деятельности. В силу этого художественность М.С. Каган предлагает характеризовать как «эмерджентность искусства» [1].

Таким образом, художественная деятельность, в свою очередь, порождает на стыке с другими видами деятельности новые виды художественно-конструкторской деятельности, такие как дизайн, архитектура, и, в дальнейшем, арт-менеджмент и т.п.

Сущность социологического подхода к исследованию культуры заключается в раскрытии закономерностей функционирования и развития культурных феноменов в обществе, выявлении социальных функций культуры. Интересно проследить развитие исследований этих проблем культуры и искусства в западной философии и социологии.

Импульсами к возобновлению в XX-м веке теоретических исследований проблем искусства послужили развитие социологии искусства, критика некоторых её теорий со стороны культурсоциологии. В частности, речь идет о работах так называемой новой американской культурсоциологии Джеффри Александера.

Критическому анализу подверглась парадигма культуры как производства, которая становится доминирующей благодаря социологу Ричарду Петерсону. Это, по сути антропологическое, измерение тесно связано с марксистской традицией исследования культуры, что можно

проследить, в частности, в работах советского философа профессора М.С. Кагана.

Культура, в отношении культуры и производства, рассматривается как преобразование мира и природы, как основной механизм, регулирующий отношения человека (его внутреннего мира) и окружающей его среды. Объектами исследования в рамках парадигмы производства являются «процессы создания, изготовления, сбыта, распространения, экспонирования, внушения, оценивания и потребления» [2].

В рамках парадигмы производства, акцентирующей «производственную» природу искусства, Петерсон выделяет шесть основных элементов: технология, право и законодательное регулирование, структура индустрии, организационная структура, система профессиональной занятости и рынок.

Теоретические и методологические ресурсы этих областей дают возможность исследовать каждый из шести элементов по отдельности. Таким образом, парадигма производства становится мета-теоретической, поскольку сама она не задает теоретическую оптику, а лишь создает условия (единство объекта исследования), при которых различные понятия из других областей науки могут быть интегрированы в одном исследовании [2].

Одним из вариантов представления этой парадигмы по отношению к искусству может служить схема, предложенная Венди Гризвольд и Викторией Александер (рис.1).

Основной идеей в этой схеме признаются отношения между искусством и обществом, которые сопрягаются с отношением производителя (художника) и потребителя (публики).

По мнению Гризвольд, исследование одной из граней неизбежно влечет за собой исследование других. Виктория Александер также отмечает, что искусство следует понимать как коммуникацию с обществом, оно всегда опосредовано системами распространения, поэтому она помещает этот элемент в центр схемы:

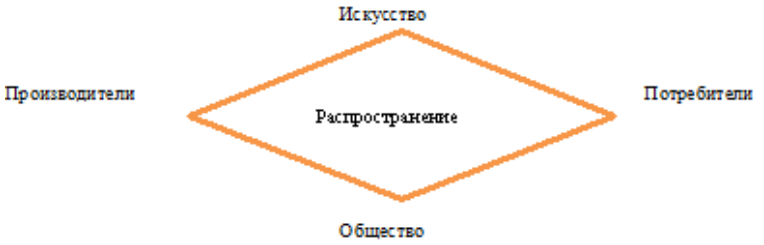


Рис.1. *Парадигма производства в виде «культурного алмаза» Гризвольд-Александер*

Выделим основные характеристики парадигмы Р.Петерсона.

Во-первых, любой вид искусства (живопись, театр, музыка и т.д.) рассматривается им здесь как индустрия, состоящая из взаимосвязанных процессов культурного производства и потребления. Потребление же трактуется как инвариант производства смыслов в процессе восприятия искусства. Соответственно, искусство уже не рассматривается лишь с точки зрения художника, оно становится результатом функционирования всей индустрии в целом. Люди искусства – будь это художники либо ценители, осуществляют свои функции в рамках индустрии искусства, независимо от степени одаренности, поскольку они включены в процесс социального как целого.

Во-вторых, эстетическое измерение искусства выносится за границы самой парадигмы. Искусство лишается своей сакральной природы, и произведения искусства рассматриваются как товар – естественный результат функционирования производственной сферы. В рамках парадигмы речь идет лишь об овеществленных формах искусства, иначе говоря, о тех формах, по отношению к которым можно обозначить их определенную экономическую ценность.

В-третьих, социология искусства экстериоризирует искусство, редуцируя его анализ к анализу той среды (институциональной, рыночной, организационной и др.), в которой оно функционирует.

Также интересны исследования социологов искусства Говарда Бекке-ра и Пьера Бурдье в области искусства, развиваемые в рамках парадигмы производства и потребления. Они рассматриваются как встроенные в концептуальные базы символико-интеракционистского (теория ярлыков (labelling theory) рассмотрения, либо структуралистского, постмарксистского анализа (структурно-генетический подход). Иначе говоря, исследователи решают ключевые проблемы при помощи таких понятий, как «*мир искусства*», а также «*поле культурного производства*».

Г.Беккер выдвигает идею, что мир искусства «состоит из людей и организаций, производящих события и объекты, которые сам мир искусства определяет как искусство». Искусство должно рассматриваться как результат коллективных координированных действий следующих участников:

(1) людей, придумывающих идею произведения (например, композиторы или драматурги);

(2) людей, ее реализующих или исполняющих (музыканты или актеры);

(3) людей, обеспечивающих необходимое оборудование и материалы (например, инженеры, занимающиеся проектированием музыкальных инструментов);

(4) людей, которые составляют аудиторию для произведения (театралы, критики и т.д.)» [2].

Беккер предлагает рассматривать искусство как форму коллективного, совместного действия, а произведение искусства – как результат взаи-модействия его участников, когда к конкретному объекту искусства причастны все, кто участвует в создании, представлении и восприятии этого объекта, когда сопряжены все аспекты, все усилия. Только так, по его мнению, возникает и может возникнуть мир искусства, где связующим звеном выступает произведение искусства.

Пьер Бурдье фокусирует свое внимание на взаимодействии людей, которые, согласно принятой между ними *конвенции*, производят то, что потом именуют искусством. В процессе коллективного производства мир искусства позволяет участникам ощутить ценность их деятельности, поскольку именно в рамках этого процесса и возникает ценность произведения искусства, складывается общее ощущение мира прекрасного.

Одной из важных в социологии искусства П.Бурдье, который непосредственно касается производственной стороны, является идея автономии художественного поля, понимание мира искусства как особой области деятельности, независимой, автономной по отношению к другим полям, требующей и специфического «потребительского» отношения [2]. И этому он приводит свое объяснение.

Французский исследователь подвергает сомнению теории, согласно которым «вкус – это дар или талант», и размышляет о роли образования и социального происхождения в формировании художественного вкуса.

Задача социологии художественного вкуса – обнаружить условия, при которых формируются предпочтения. Вкус, с его точки зрения, это маркер, выделяющий принадлежность к определенной социальной группе, классу. Стратифицирующая роль вкуса проявляется в том, говорит Пьер Бурдье, что различия, обнаруживаемые в потреблении в целом, также наблюдаются и в культурном потреблении. Это позволяет рассматривать живопись, музыку, театр и другие виды искусства в одном ряду с другими объектами потребления, вплоть до продуктов питания. Но что отличает производство продуктов от производства произведений искусства? На этот вопрос социолог не дает четкого ответа.

Подобная точка зрения вызвала критику со стороны одной из самых мощных программ – культур-социологии, которая делает акцент на сакральности и некой автономности искусства как социального явления.

Изложенные несколько концепций художественного и искусства как производства не являются бесспорными, но открывают огромные возможности для исследования художественной деятельности в контексте социокультурного развития общества. В большинстве случаев

исследователи предпочитают рассматривать культуру как явление, отличное, но производное от человеческой деятельности, а духовную культуру как продукт духовного производства [1].

Все эти классические и неклассические методы и теории можно включить в арсенал социокультурного подхода. Он предполагает понимание общества как единства социальности и культуры, созидаемой в результате человеческой деятельности.

Развитие культуры и образования в Республике Казахстан определяется задачей вхождения в 30 наиболее развитых стран мира. Развитие искусства не стоит в стороне. Менеджмент в искусстве, арт-менеджмент в частности, требуют умения сохранять культурные ценности казахского народа, способствовать распространению культуры и искусства не только на территории казахстанского государства, но и за его пределами, что должно способствовать укреплению государственного имиджа Казахстана, успешному продвижению произведений искусства на мировой рынок и формированию ценностно ориентированного отношения каждого человека самому ко всему, что составляет его бытие.

Литература:

1. Каган М.С. Человеческая деятельность. – М., 1984. – С.328.

2. Фархатдинов Н.Г. Социология искусства без искусства. Индустриальная метафора в социологических исследованиях искусства // Социологическое обозрение. 2008. Т. 7. № 3. С. 55-69.

3. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992.

Bauraeva G.A.

STATE AND CULTURAL CONTINUITY TENDENCIES OF THE PEOPLE OF GREAT STEPPE

Баураева Г.А.

ҰЛЫ ДАЛА ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ МЕМЕЛЕКЕТТІК-МӘДЕНИ ҮРДІС ЖАЛҒАСТЫҒЫ

Алыс тарих – шежіре, шежіре соңы – ұлағат. Бүгінде осы Арқадағы Астана көне Қараөкел, Ақмола ғұмыр баянының ақиқаттын баян етіп тұрғандай. Ол ақиқаттың сыры тым тереңде. Қария қала, бағзы шаһарды төсіне қондырған ұлы дала ұлы халықтың тарихының куәсі. Еркін де айбынды астана жайлы армандаған, аңсаған арман жолында тарихтағы қилы тағдырлар қанша ма десеңші. Астаналарға замандар да, заманына жарасқан тұлғалар да ғұмыр бергенін айтар еді. Астана тәлімі – елінен, елінің тәлімі – ерінен деп танимыз. Ғасырлар құпиясы бүгінгі Астанамыздың

тағлымында тұр. Ғұн тілінде «Ақ» – Батыс, «Мола» – Қамал ұғымын білдіреді. Ақмола – «Батыстағы қамал» деген атпен ұлы даланың даңқты ұландары – ғұндар салған қала мағанасын білдіреді. Ақмола өңірі туралы алғашқы жазба деректі 1253-1255 жж. француз королі Людвик IX-ыншының тапсырмасымен осы өлкеде болған Фламанд саяхатшысы Рубрук Виллем қалдырған. Қала маңындағы Бытығай шаһары 1375 жылы Италияда шығарылған «Каталон картасына» түсірілді. Міне, осынай тарихи фактілер белгілі болып отыр.

Тарих, заман, қоғам, халық төрт – құдірет. Адамзатқа оның бүгіні мен ертеңіне үкім айтуға бәрінің де құзыры жетеді. Тарих – төреші, заман – сыншы, қоғам – мінші, халық таразы. Тамыры тереңге кететін шешімін осы төртеуінен сауып алған ел адаспайды. Адында өткен дәуірлер жаңғырып, көкірегінде уақыттың тәлімі күмбірлеген уақыттың темір қазық бағытын табатыны да анық.

Қазақстан және оның тұңғыш Президенті Нұрсұлтан Назарбаев жаңа мыңжылдықтың табалдырығында өткеннің есесі, бүгіннің есендігі үшін қазіргінің де таяу және алыс болашақтың да тағдырын ойлағандығына, одан мықты нәтежедегі көрсеткішіне көз жеткіздік. Ғаламның азуы алты қарыз державаның шаңырағы ортасына түсіп, мәңгілік делінген идеялардың астан кестеңі шыққанда қоғамдық санада үміттер мен күдіктер кезеңі болды. Дәл осы қазақ халқына сын сағаты туғанда ұлттық даналық пен қаһармандықтың асқақ руғы сол халықтың тағдырына жауапты азаматының ерік – жігерінде қайта жаңғырды. Сондай-ақ қазақ халқының мәдениетінде, ұрпақтар сабақтастығындағы фольклор, этномәдениетіміз де қайта жаңғырды. Елбасының сол жыл-дардағы ой-тұжырымы ата – жұртты үшін қабырғасы қайысқан, туған жер үшін жанын шүбіререкке түйген ұлдың жүрек лүпілінде тебіренесіз. Зерделі ел астананы Алматыдан Арқаға көшірудің мақсат-мұраттын Президент түгелдей жайып салмаса да сезгендей. Сондықтан да кейбір қазақ зиялылыарының бұл идеяға қарсы пікірлері қарсы пікірлері қынжылтпай қоймады сірә. Қашанда тас түскен жеріне ауыр, ұлттық мүдделердің ауыздықталуынан 90 жылдарға дейін арыла алмаған жұрт өз төлінің қайсы бірі халықтың рухына араша болатын қадамды қателік деп жатса, қалай қынжлмасын. Мұндай әрекеттер төл ойының тарихи ұтқырлығы мен өміршеңдігіне тұбегейлі көз жеткізген жанды сілкіндермей тұра алмас еді. Тегінде халықтың төл атауы – даналық. Даналықтың синонимы – халықтың көрегендігі дарыған тұлға. Екеуіде мәңгілік тарихтың еншісіне айналатын кие. Осы қос қасиет тоғысқанда заманалық жасампаздық қайнарланады. Қиындық жігерді жаниды, қайшылықтар қайрап салады. Бұған кеше мен бүгіннен дәйек көп. Қазақ ғұмырнамасы, шүкір, елді ел еткен, етек жеңін кең еткен дәуірлік кемеңгерлерге кенде емес. Сар даланы Ұлы далаға айналдырған

Мөде, «Төбеңнен тәңірі баспаса астыңнан жар айырылмаса, Түркі халқы, ел жұртыңды кім қорғайды» – деп елжіреп өткен Күлтегін, Үш жүздің басын қосып, бір тудың астында ажарландырған Әз Тәуке, айбынды Абылай... Осы ұлылар дәстүрінің көш керуенінің азаттық сапарында сағын сындырмай соза тартқан: «Жаратқан ием бізге қазақтың пейіне сай етіп берген. Жерде берген, кенде берген, сол жерге, сол кенге ие бола алар елде берген, сол елдің еңсесін түсірмейтін ерде берген. Тек тіл көзден сақтасын, көп көрсетпесін» – деп тілеген, «Азаматтық жолы – азапты, тәуелсіздік жолы – тәуекел» – деп бекінген Нұрсұлтан...

Қазақ асылдарының қай қайсысы да астаналық рухты ұлттық рухтың байрағы етіпті. Күлтегін үшін Өтүкен бүкіл түркі ұлысының темірқазығы еді. Қыпшап билеушілері Сығанақты қасиет тұтты. Ақ Орда хандары Сауранның қақпасынан енерде аттан түсіп тізе бүкен деседі. Хазірет – и Түкістан деп дәріптелген әулие қала салтанаты астанадан рухани ордаға айналды. 1243 жылы ту көтерген Сарай-Беркенің даңқы – өткенді құрметтей білетіндердің жүрегін әлі күнге жылытады. Бұлардың бәрі өз дауірінің алтын шаңырағы болатын. Немесе мемлекеттіліктің және мелекет астанасының дала халықтарының мәдениетіндегі орнын айшықтайды.

Әз Тәуке ордасын ел кіндігі деп Арқаға, Ақмоланың жанына, Есіл мен Нұра қос арнаны бұрып келіп, сыңғыр-сыңғыр тілдесетін тұсқа тігіпті содан бері төрт ғасыр өтіп, бесінші ғасыр көк дөненін көлденең тартып отыр. Ақмола аймағының алғашқы билеушілері мен сұлтандары – Әз Тәукеден тараған Сәмек, Есім, Құдайменде, Қоңыңырқұлжа болды.

Осынау ғасырда Ұлы Даланың өз таңдауы өз қолында болған, көсегесі көгерген дәуірлері кезек алайын деген шығар, абыздар үні, асылдар қайраты жаңа ерік-жігермен қайта жаңғырды.

1997 жылы, 10 желтоқсан – Алты Алаш атанған ежелгі халықтың ғұмырнамасына ұлттық мақтанышпен жазылған еңселі күн. Мемлекет астанасы сонау ғасырлар да ұлы билеушілердің, қазақ хандарының таңдауы түскен мемлекеттік астанасы болған, Сарыарқа төсіндегі кешегі Ақмолаға көшірілді. Бұл таңдау астарын да еліміздің қазіргі басшылығының айқындамасы ғана тұрған жоқ.

Бұл таңдауда Тәукенің көрегендігі мен Абылайдың ұлылығы, есімдері аңызға айналған билердің даналығы мен 1986 жылдың желтоқсанында ұлттық қадір – қасиет дегенінің не екенін күлі әлемге паш еткен сол бір жас – жүректердің қаһармандығы тоғысып жатыр. Өз тағдырының иесі болу құқығы үшін өмірін қиған миллиондаған қандастарымыздың ерік-жігері бар. Осы таңдауға дәйім лайық болайық. Осы тұрғыда, әр түрлі «мемлекеттілік» анықтамасында өлшемдер бар.

Мемлекеттіліктің өлшемі (kriterion) туралы ғалымдардың арасында әр түрлі пікірлер бар. Мемлекет ұғымына алғаш рет анықтама берген кісі

Цицерон делінеді. Оның айтуынша, «Мемлекет (Res publica) дегеніміз – құқықтық қатынастар және мүдде бірлігі арқылы бір-бірімен тығыз байланысқан көп адамдардың бірлестігі» [1, 39б.] ал «Биліктің атқаратын рөлі – азаматтардың меншіктік мүддесін қорғау» болып табылады. [2, 84б.] Бұл ұстаным алғашқы қауымдық қоғам кезеңіндегі мемлекеттің сыр-сипатын көрсетеді. Бірақ әрбір адамның құқықтық жағдайы оның қай әлеуметтік топқа (мысалы, полис, шаруалар, гильдин, т.б.) жататындығымен есептеледі. Мемлекет, оның сыр-сипаты туралы концептуалдық ілім, негізінен, капитал билігі дәуірінде қалыптасты. Бұл мемлекет туралы ілімнің бастауында неміс философиясының аса көрнекті өкілдері Иммануил Кант пен Фридрих Гегель тұрды. Мысалы, Кант көшпенділердің мемлекеттілігінің бастауы көшпенділер (nomades) мен жер иеленуші отырықшы жұрттар арасындағы қайшылықтарда деп есептеді. Ал Гегель көшпенділерді тіпті адамзат өркениетінің тарихқа дейінгі екінші кезеңіне жатқызады да, олар (көшпенділер) әлі де мемлекеттік деңгейіне көтеріле қоймаған жұрт деп қарайды. Неміс философтары осылайша мемлекет құрудың еуропалық тәжірибесін үлгі ретінде алға тарта отырып, іс жүзінде «жабайы азиялықтар жетілген еуропалықтардың ықпалды билігі арқасында ғана мемлекеттікке қол жеткізе алады» деген ой тастайды. Философтардың бұл пікірлері көшпенділерді зерттеудің антропологиялық ілімі мен «империялық көшпенді мемлекеттер» туралы ілімінің пайда болуына жол ашты. Кейінірек империялық деңгейге көтерілген елдер ғана «универсалдық (әмбебап) мемлекеттерге» жатқызылды. Солай-ақ болсын. Бірақ бұлай деушілер мемлекет ілімін одан әрі талдауға келгенде, бәрібір еуроорталықтық шеңберден шыға алмай қалған. Айталық, Дж. Тоинби империялық сипаттағы универсалдық мемлекеттерді «еуропалық демократиялық» және «азиялық қатыгез (despot-es)» мемлекеттер деп екі жікке бөледі де, «азиялық көшпенді империялар тек күш көрсету негізінде құрылған өткінші құбылыс, өйткені олар, Ибн Халдун айтқандай, үш ұрпақтан әріге өміре сүре алмаған» деп жазады. [3, 187б.]

Әлем мемлекеттер тарихына үңілсек, астаналар идеясы мен ұлттық идеяның біте қайнасып жатқанын көреміз. Ататүріктің тұғырлы екі идеясы болғаны белгілі, олар – бүкіл халықтық бірлік және халықты жетілдіру. Бұрынғы империялық құдыреттен айырылып, рухани және экономикалық тоқырауға ұшыраған, өркениеттің жалғыз дінгегі дін ғана болып қалған, елді анархиялық дөрекілік жайлы бастаған кезеңде осы екі мұратты жүзеге асыру ауадай қажет еді. Ататүрік оларды астананы Анкараға көшіру идеясының өзегіне айналдыра білді, жаңа орталық ұлттық өрлеумен бірлік ұранын асқақтатты, кіндік шаһар түрік жасампаздығының символы ретінде насихатталды. Қазақстанда да астаналар ауысуы дәл осындай бүкіл халықтық жаңғыру мен ұлттық серпіліс үшін жүзеге асырылды.

Асқақ Темірден айттқан бір сөзі бар: «Ақиқатында біздің жайымыз ісімізден танылады. Сендер біздің құдыретімізге күдіктенсеңдер, зәулім ғимараттарымызға қараңдар».

Әлемді аша – алақанында, жұмса – жұдырығында ұстамақ болған әмір шаһарлар салтанатын ұлылықтың нышаны депті. Ол тұста Ұлы Далада қалалар көктемгі жауғазындай құлпырған кез еді. Испиджаб, Фараб, Тараз, Аскент, Арал, Сауран, Көкмардан, Манкент, Тарбант, Кердер, Аспара болып жалғасқан қалалар болды. Осы қалалар Ұлы жібек жолының да дамуына үлкен себебін тигізді. Демек қазақ жері мәдениет пен өркениеттің нағыз ошағына арналған алтын ғасырларды жасады. Шаһарлар сәулеттін әмірлер анықтайтын, әр қайсысы өз құдіретіне сай көсілетін еді. Аңызға сенсек, Ақсақ Темір түсінде көрген ертегі сарайлар мен ғажайып шаһарлардың кескінін ояна сала қағазға түсіріп отырады екен. Ахмед Яссауи кесенесін тұрғызарда да, кім біледі осылай болған болар?!

Сарыарқаның төсіндегі бүгінгі Астана ертегі, аңыздардың, әпсаналардың, тарихтың келбетін суреттейді. Оған, мысал: Байтерек, Пирамида, күмбезді мешіттер, Хан шатыры, Өнер ошағы «Шабыт» ғимараттары дәлел.

Ұлы дала халықтарының мемлекеттілік үрдіс жалғастығында көшпенділер мемлекетілігінің сыры терең, күрделі. Ерте орта ғасырларда ол тек өзіне қарасты әрбір ел-жұртының ішкі біртұтастығын ғана емес, оларды сырт жаулардан қорғай алатын қуатты мемлекеттік жүйені талап етті. Тарихтың әрбір кезеңдерінде мемлекеттіктің басты сипаттары немесе формалары өзгеріп отырды. Көшпенділер мемлекетінің осынау циклдік өзгерістерінің (dinamikos) сыр-сипатын ашуға елеулі үлес қосқан авторлардың бірі Л.Н. Гумилев болды. Ол көшпенділер мемлекеттілігі проблемасын зерттеуде бұрын-соңды орын алып келген сыңаржақтылықты сынға алды. Мысалы, француз Р.Коэн, чех Е.Прицак, ресейлік шығыстанушылар Н.А. Аристов, В.В. Радловтардың қай-қайсысы да көшпенділер мемлекетінің құрылуын көбінесе тайпа көсемдерінің рөлімен тікелей байланыстырады. Е.Прицак өзінің «Дала империялары қалай туды?» атты белгілі мақаласында [4,49-103б] Моңғол мемлекеті мен Моңғол империясының құрылу тарихының кейбір кезеңдері мен (epeisodior) рәсімдерін дала мемлекеттерінің негізгі үлгісі етіп алды. Ол осылайша тайпа көсемі, бақсы, батырлардың рөлін бірінші орынға қойып, Моңғол мемлекетін тудырған сыртқы және әлеуметтік ішкі алғышарттардың қыр-сырын аша алмады. Л.Н. Гумилев аталған еңбектерді сараптай келіп, «Далалық бірлестіктер (мемлекеттер – Л. Гумилев) тек бір (formula) емес, өзіндік қилы жолдарымен қарағанда сирек кездесетін құбылыс, үшіншіден, өзіне қарсылас тайпалардың көзін жою – тек Шыңғыс ханға тән айла-тәсіл болды, ал түрік, ұйғыр, хұндардың мемлекет құрған жолы моңғолдардан

өзгеше болғандығын» ашып көрсетті. [5, 100б.]

Сөйтіп, В.Бартольд, В.Я. Владимирцов және Л.Н. Гумилев бастаған әйгілі ғалымдар көшпенділер мемлекетінің қалыптасуының шынайы көзін далалықтар өмірінің ішкі себептерінен іздестіре бастайды. Нәтижесінде, олар: «Көшпенділер мемлекеттілікті ешкімнен тартып алған жоқ. Көшпенділер үшін мемлекеттілік қоғам дамуының ішкі сұраныстарынан туды. Көшпенділердің отырықшы көршілерімен терезесі тең қатынаста болып, өзін сақтап қалу жолындағы күресі мен қоғамның ішкі қатынастарын реттеу қажеттілігі олардың мемлекетін тудырды», – деген қорытындыға келді. Бұл – көшпенділер мемлекетінің табиғатын танып-білу жолындағы аса құнды қорытынды болып табылады. Зерттеушілерді осындай қорытынды жасауға алып келген Хұн мемлекетін алып көрелік. Хұндар өз көршісі әрі ортағасырлық мемлекет девигейіне әлдеқашан көтерілген отырықшы ел қытайлармен 500 жыл бойы тепе-тең қарым-қатынаста болды. Хұндар отырықшы көршісіне жұтылып кетпегені былай тұрсын, айналасындағы көшпенділердің басын бір шаңырақ астында біріктіріп, ұлы Қытайдың өзін билеген кездері бар. Хұндардың әлдеқашан жолға қойылған әскери-саяси құрылымы, көршілерімен тұрақты сауда қатынасы және алым-салық жүйесін реттейтін экономикалық тетіктері болды. Елдің ежелгі заңы бойынша, жер шаньюй мен оның әулетінің иелігі саналды. Сондай-ақ, жер мемлекеттің негізгі байлығы болып табылатын. Оны қорғау шаньюйден бастап, әрбір еркек кіндіктінің басты міндеті саналды. Осының нәтижесінде хұндар Инь-Шань жотасынан Еуропаның қақ ортасына дейінгі Еуроазия аумағын алып жатқан қуатты держава құра алды. Мұндай нәтижеге кейін Түрік қағанаты, Моңғол ұлыстық державасы да қол жеткізді. Мұндай жұртты мемлекет ретінде танымау мүмкін емес еді.

Қазіргі Қазақстан мемлекетінің, Сарыарқа төсіндегі Астананың ғасырда ғасырға, ұлан байтақ әлем кіндігінде, өміршең тағдыры соғуда. Бұл жерде отанымыздың жүрегі соғуда. Осы жерден Қазақстан үшінші мыңжылдықтың табалдырығында өзінің тарихи – мәдени тағдырын айқындайтын болады.

Әдебиеттер:

1. Цецерон. О государстве. Т. 1. стр 39.

2. Бұл да сонда. Т 2. стр 89.

3. А.Дж. Тоинби. Постижение истории (A study of History) – Прогресс, 1990. стр. 187.

4. Pritsak O. Stammesnamen und Titulaturen der altaishen volker // ural – Jahrbucher. Bd. 24, 1952, H. 1-2. P. 49-103.

5. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М., 1993. С. 100.

Burambayeva Maryam

WORLD MEDIA MUSIC AND PICTURE OF THE WORLD

Бурамбаева М.Н.
Казахский государственный женский педагогический университет
Алматы, Казахстан

МИР НОСИТЕЛЯ МУЗЫКИ И КАРТИНА МИРА

Понимание картины мира как кода или ядра, обусловливающего особенности национальных или региональных культур, находим у Т.П. Григорьевой. Автор видит в традиционной картине мира «представления о мире и его законах, которые за века становятся органичны сознанию, выступают как формообразующее начало человеческой деятельности, в значительной степени определяя характер мышления и то, что этим мышлением производится, тип духовного производства» [3]. Г.Гачев определяет национальную картину мира как «сетку координат», какой «данный народ улавливает мир, такой космос (в древнем смысле слова: строй мира, миропорядок) изображает он в своем творчестве» [2, с.14].

Философы выделяют следующие подходы к рефлексии термина «картина мира» с позиций рассмотрения онтологии мира (объективного плана) и субъективных позиций – в виде мировоззрения субъекта (субъективного плана). Мировоззренческий подход отражает социальный и личностный аспекты проблемы. Социальный аспект картины мира – это совокупность знаний коллективного социального субъекта о мире. Личностный – это отражение индивидуально-субъективных особенностей, познавательных способностей, ценностных установок человека.

Современные гуманитарные и естественные науки выделяют множество картин мира. Каждая частная наука, исходя из своей реальности, строит свою картину мира, внося, тем самым, вклад в формирование общенаучной картины мира. Этому закону следует и развитие такой гуманитарной науки как музыкознание с его, сформировавшимся в XX веке, направлением – этномузкознанием.

Любая картина мира, так или иначе, захватывает человека, так как все, что она отражает, входит в контекст жизненных целей и установок личности. Человек, отражая мир, решает конкретные задачи, создает желаемую модель (программу) действий, схему эмоционально ожидаемых результатов. Картина мира отражает не только личный мир индивида, не узкое пространство из собственного опыта, а широкую панораму действительности открытой общественной практике. Обработка, осмысление ощущений направлены, прежде всего, на создание целостного

восприятия. У человека есть свое, присущее лишь его внутреннему миру, мировосприятие, мироощущение с системой собственных образов, символов и личных парадигм. Данная идеальность и определяет весь его образ жизни, характер деятельности, все его творческие потенции.

Объяснительная и описательная функции моделей восприятия мира раскрывают связи и отношения, существующие в системе представлений о природных и общественных явлениях. С позиций теории отражения научное объяснение и описание представляют собой раскрытие сущности, внутренней природы исследуемого объекта.

Нормативно-регулятивная функция картины мира, для которой характерны нормативные признаки, определяют ориентир, систему установок, течение любой практической деятельности. В роли исходного ориентира выступает образец, который выражает культурную норму и является эталоном в деятельности человека.

Изучение картины мира казахского этноса важно для более глубокого понимания музыки. Поскольку мировоззренческое ядро музыки производно от общей картины мира этноса, что можно сказать и других функциях музыки, которые сформировали её коммуникативные, аксиологические, музыкально-языковые, прогностические свойства.

Знания о мире, как результат работы мышления, упорядочиваются сознанием. Картина мира, используемая в различных смыслах, применяется для обозначения мировоззренческих структур, лежащих в фундаменте культуры определенной исторической эпохи. В этом же значении используются фразеосочетания: образ мира, модель мира, видение мира, характеризующие целостность мировоззрения. «Картина мира существует столько же, сколько существует и сам человек, ему изначально свойственно создание в своем воображении определенной модели – картины мира. Рожденная в лоне религиозного и мифологического сознания, по мере познания Мира, модель картины мира подвергается изменениям, развитию, т.е. эволюционирует и может быть определена как парадигма миропонимания» [7, с.24]. Картины мира чрезвычайно многообразны, так как это всегда своеобразное видение мира, его смысловое конструирование в соответствии с определенной логикой миропонимания и миропредставления, мироощущения, объединенные в картине мира специфическим для данной эпохи этноса образом.

Как чувственно-образная часть мировосприятие представляет совокупность наглядных образов культуры, человека, его места в мире, взаимоотношений с миром.

«Формой существования мышления выступает язык, сохраняющий все существенные свойства мышления, а, следовательно, в итоге, все свойства предметного мира» [5]. В цитате речь идет о вербальном языке.

В контексте нашей статьи мы будем рассматривать традиционную музыку как отражение картины мира. В связи с этим мы будем использовать термин «музыкальный язык». Выражение «язык музыки» фигурировало в европейской культуре в художественной литературе, поэзии гуманитарных науках, эстетике, музыковедении – довольно долгое время как метафора, намекающая на свойство музыки нести специфическую «музыкальную» информацию, понятную представителю любого этноса, любой этнической культуры. Но как термин, обозначающий свойство музыкальных звуков материализовать работу музыкального мышления, он стал оформляться с конца XX века. Относительно правомочности этого термина в музыкознании существовали различные точки зрения. Особо острые дискуссии происходили в последней трети XX века: одни исследователи признавали правомочность его применения в отношении музыки, другие – концентрировались на отличиях двух сфер человеческой деятельности (музыка и речь, вербальный и музыкальный языки), отрицая возможность применения термина «музыкальный язык» [1]. Мы не будем вдаваться в тонкости дискуссии по поводу, является ли «язык музыки» языком, аналогичным вербальному языку. Отметим, что термин «музыкальный язык» в музыкознании занял свое законное место. Значит, музыкальный язык обладает частью тех функций, которые несет язык вербальный, и может быть признан одним многочисленных языков, существующих в мире (язык живописи, язык жестов, язык ритуала и т.д.).

Обратим внимание на часть вышеприведенной цитаты Г.В. Колшанского: «в силу специфики языка в сознании его носителей возникает конкретная языковая картина мира, сквозь призму которой человек видит мир» [5]. Если озвучить её так: «в силу специфики ***музыкального*** языка в сознании его носителей возникает конкретная ***музыкальная*** картина мира, сквозь призму которой человек видит (слышит, ощущает – М.Б.) мир». И это будет правильно. Звучание казахской традиционной музыки вводит слушателя именно в его национальный мир.

Несомненно, важным звеном является связь мира и музыкального языка, раскрываемая через мышление. Закрепленный и реализованный в своеобразной материальной форме, музыкальный язык выполняет функцию объективизации индивидуального человеческого сознания как отдельной монады мира. Каждый музыкальный язык универсален в своей основе и национален по различным способам выражения. В сознании его носителей возникает конкретная музыкальная картина мира, сквозь призму которой человек видит мир.

Феномен «картина мира», ставший базой для изучения культурного развития народа, интерпретируется учеными В. фон Гумбольдтом, Н.Д. Арутюновой, Ю.Д. Апресяном, А.Вежбицкой, Ю.Н. Карауловым,

Э.Б. Кондельяки, А.А. Потебней и др. как языковая картина мира, в которой отражается: иерархия смыслов и ценностей национальной личности [4]; язык (в том числе и музыкальный – М.Б.) творит ценностную картину мира [6]; «способ укоренения человека в действительность – его индивидуальную направленность на чувственное и / или рациональное отражение действительности, определяющая соотношение субъективного и объективного в языковых обозначениях» [9,4]; «картина мира (образ мира) понимается как «отображение в психике человека предметной окружающей действительности» [6,с.18]. Это ярко проявляется в вербальных языках различных народов. В соответствии с национальной картиной мира, которую отражает соответствующий вербальный язык, в нем появляются свои, не обусловленные картинами мира других народов слова. Так, у чукчей, живущих в климатической зоне, где около 10 месяцев в году зима, имеется около тридцати слов, обозначающих различные виды снега и снежного покрова. У кочевников, основой жизни которых является скот, сложилась богатейшая терминология, связанной с домашними и дикими животными. Соответственно и в музыке – различие картин мира оказывает прямое воздействие на музыку, порождая тематику музыкальных произведений, различные виды и жанры, ладовые и интонационно-ритмические комплексы, несвойственные музыке других народов.

Исследователи языка подчеркивают, что вербальный язык есть важнейший способ формирования и существования знаний человека о мире. Отражая в процессе деятельности объективный мир, человек фиксирует в слове результаты познания. Совокупность этих знаний, запечатленных в языковой форме, представляет собой то, что в различных концепциях называется «языковая репрезентация мира», «языковая модель мира», «языковая картина мира». В силу большей распространенности мы выбираем последний термин.

Помимо понятия языковая картина мира, существуют также понятия концептуальная картина мира, этническая (национальная) картина мира. Языковая картина мира вбирает в себя и своеобразно преломляет в себе в большей степени именно национальную (этнически специфическую) картину мира. Концептуальная картина мира богаче языковой картины мира. Это система представлений, знаний человека об окружающем мире, она ментальное (логически-образное) отражение культурного опыта нации.

Явления и предметы внешнего мира представлены в человеческом сознании в форме внутреннего образа. По мнению А.Н. Леонтьева, существует особое «пятое квазиизмерение», в котором представлена человеку окружающая его действительность – это «смысловое поле»,

система значений. Следовательно, картина мира – это система образов [6, с.16-21]. Подчеркнем, что музыка, как самое «беспредметное» искусство – важнейшая из составляющих этой системы образов.

М. Хайдеггер считает, что при слове «картина» мы думаем об отображении чего-либо, «картина мира, сущностно понятая, означает не картину, изображающую мир, а мир, понятый как картина» [8]. Между картиной мира как отражением реального мира и языковой картиной мира как фиксацией этого отражения существуют сложные отношения. Картина мира может быть представлена с помощью пространственных (верх-низ, правый-левый, восток-запад, далекий-близкий), временных (день-ночь, зима-лето), количественных, этических и других параметров. Добавим, что эти же составляющие картины мира прекрасно передает и музыка. На музыкальный язык, также как и на вербальный, влияют природа, ландшафт, традиции, воспитание, обучение и другие социальные факторы. И несомненно, что одним из важнейших факторов развития музыки кочевников был и остается язык вербальный. Интонации музыки издревле формировались под непосредственным влиянием вербального языка. Языку присуща специфическая для каждого народа «внутренняя форма», которая является выражением «народного духа», его культуры.

Итак, человек способен понимать мир и самого себя благодаря не только вербальному, но и музыкальному языку, в котором закрепляется общественно-исторический опыт – как общечеловеческий, так и национальный. Последний и определяет специфические особенности музыкального языка на всех его уровнях. Картина мира формирует тип отношения человека к миру (природе, животным, самому себе как элементу мира), некий единый эмоционально-образный мир, своего рода коллективную психологию и философию, которые навязывается в качестве обязательной всем носителям языка. Если говорить о музыке как части картины мира, то речь должна идти о создателях произведений, исполнителях и слушателях, владеющих на уровне понимания этим музыкальным языком. И естественно, что для сохранения и развития музыкального языка необходимо формировать с детских лет людей понимающих и этот язык.

Народ в ходе своей истории создавал свой музыкальный язык, отражая в эпических сказаниях, дастанах, обрядовых и лирических песнях, айтысах, кюях все ценное, что происходило в его истории. Связь картины мира и музыки двусторонняя. С одной стороны, картина мира влияет на содержание и развитие музыки и музыкальной культуры в целом, с другой стороны представления о действительности, зафиксированные в музыке определенного периода, позволяют судить о том, каково было мышление народа, реконструировать в основных чертах его картину мира. Каждый

тип культуры вырабатывает свой образ мира, свою аксиологию, связанную с этническим мировидением. Этнический компонент картины мира представляет собой присущий членам этой культуры взгляд на внешний мир, их концепцию, природу и общество.

Таким образом, музыка как часть культуры формируется в тесной связи с общей картиной мира этноса, определяемая мировоззрением, религией, социальными отношениями, обычаями, регулирующими отношения человека и универсума, пониманием места и роли человека, его жизненного пути в физическом и духовном мире, словом со всеми компонентами сформировавшейся исторически картины мира конкретного этноса.

Знание картины мира позволит определить: знание и отражение в музыкальной культуре основных структур и категорий картины мира; оценочные характеристики которых, восходят к аксиологической системе национальной культуры; национальное своеобразие отражения мира в музыке этноса.

Литература:

1. Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык. – Алматы: КАЗНИИКИ, – 2001

2. Гачев Г. Национальные образы мира. – М: Academ A, 1998. – 430с.

3. Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1987. – 297с.

4. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – 397с.; Копыленко М.М. Основы этнолингвистики. – Алматы, 1997. – 178 с.

5. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – С. 190.

6. Леонтьев А.А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993. – С. 16-21.

7. Матвеев Г.М. Мифологическая картина мира / Г.М. Матвеев // Духовная сфера общества: материалы научной конф. по итогам НИР за 2003г. / Мар. Гос. Ун-т. – Йошкар-Ола, 2004. – С.19-32.

8. Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. – М., 1986.

9. Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии. – М.: Флинта; Наука, 2006. – 184 с.

Kassabekova Ainur

THE ROLE OF KAZAKHSTAN IN GLOBALIZATION

Қасабекова А.И.
т.ғ.к., профессор

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖАҢА ЖАһАНДЫҚ РӨЛІ

Ата-бабаларымыз сан ғасыр армандаған Тәуелсіздікке 1991 жылы 16 желтоқсанда қол жетті. Сол кездегі басты мақсатымыз Тәуелсіздікті сақтап қалу, нығайту және көрші және басқа елдердермен достық, ынтымақтастық қарым-қатынас орнату еді.

Алайда, 90 жылдары жағдай мүлдем басқаша еді. Алдымызда қатаң дилемма тұрды: «Боламыз ба, жоқ әлде бордай тозамыз ба?» – деген. Еліміз «жабайы капитализмге» қарай бет алып бара жатты. Әкімшіл-әміршіл экономиканың салдарынан миллиондаған адамды өмір сүру мүмкіндігінен айрылды. 1990 жылдан бастап Қазақстаннан 3 миллион 568 мың адам көшіп кетті. Іс жүзінде, жыл сайын бірбір қаладан кетіп жатты. Сол жылдары ел халқының саны 17ден 14 миллион адамға дейін азайды. Бұл экономикамызға қосымша соққы болып тиді. Әлем Қазақстанды мемелекет ретінде білмеді, әрі оларға керегіміз де шамалы болатын. Бүгін осының барлығы 25 жыл бұрын ғана болды дегенге сену қиын. Ал бүгінде Қазақстан барлық қиындықтарды еңсеріп, қуатты елге айналды, елімізді бүкіл әлем таниды. «Басты табысымыз – әлем картасында болмаған мемлекет – Тәуелсіз Қазақстан құрылды. Мемлекеттік шекарамыз халықаралық деңгейде бекітілді. Мемлекеттік басқарудың Конституция негізінде жұмыс істеп тұрған тиімді жүйесі құрылды. Бүгінде біз заманауи Қарулы Күштер мен құқық қорғау жүйесін иеленіп отырмыз. Қазақстан – ынтымақтастықтың барлық мәселелері бойынша беделді де жауапкершілікті әріптес» [4] Елбасымыз әлемнің ең биік мінбері – Біріккен Ұлттар Ұйымының мәжлісінде Мемлекеттік тілімізде сөйледі. Бұдан 1500 жыл бұрын Күлтегін ұстынында жазылған «Мәңгілік Ел» ұғымын жалпыұлттық идеяға айналдырды. Осы мерейтойлық жылда Қазақстанның Біріккен Ұлттар Ұйымы Қауіпсіздік Кеңесіне сайлануының символдық мәні бар. Біз өзіміздің егемен жолымызды бұрынғы Одақтың 15 жарықшағының бірі ретінде бастадық. Тәуелсіздіктің 25ші жылдығын біз жаңа жаһандық рөлде қарсы алып отырмыз.

Жетекші халықаралық сарапшылардың пікірі бойынша, еліміз әлемге Қазақстанның «экономикалық ғажайыбының» жарқын үлгісін көрсетті. Нобель сыйлығының экономика жөніндегі лауреаты Финн Кидланд мырза «Қазақстан әлемдегі мейлінше жылдам дамып келе жатқан елдердің бірі және оның даму қарқыны таңдандырады» [1] деп атап өтті. 2012 жылы біз

әлемнің бәсекеге қабілетті ең жоғары дамыған 50 елінің қатарына кірдік. Тәуелсіздік жылдары ішінде экономика 20 есеге өсті.

Бүгінде елімізде бұрын шығарылмаған 500 жаңа өнім түрін шығару ісі игерілді. 265 миллиард доллар тікелей шетелдік инвестиция халқымыздың игілігіне жұмыс істеп жатыр.

Елімізде бейбітшілік пен келісімнің бірегей моделі қалыптасты. Жалпы халықтың қалауымен құрылған Халық ассамблеясы барлық ұлтты қанатының астына алып, басын біріктіре білді. Кез келген адам «Мен – қазақстандықпын, бұл – менің елім, мен мұнда бақытымды таптым!» деп айта алатын әділетті қоғам орнады.

Қасиетті қазақ тілі мен ұлттық мәдениетіміздің жаһандық гуманитарлық кеңістікке еркін енуі қамтамасыз етілді. Қазақтың тілі Біріккен Ұлттар Ұйымы Бас Ассамблеясының төрінен естілуде. Ол ғарыштан да естілді. Ол бүгінде интернеттің де тілі, отандық ақпарат құралдарының басым көпшілігі қазақша шығады. Кеңестік кезеңде Алматыда бір ғана қазақ мектебі бар еді. Өткен 25 жылда елімізде қазақ тілінде білім беретін мыңнан 1000 астам мектеп ашылды. Біздің тілімізді Америка Құрама Штаттары, Ұлыбритания, Германия, Қытай, Оңтүстік Корея, Мажарстан, Польша, Әзербайжан мен Армения сияқты елдердің белді университеттерінде оқытады. Бүгінгі таңда мектеп оқушыларының үштен екісінен астамы, студенттердің 60 процентке жуығы мемлекеттік тілде білім алады. Еліміз бойынша қазақ тілін оқытатын 350 орталық табысты жұмыс істеуде. Біз өшкенімізді жандырып, жоғалтқанымызды түгендеген «Мәдени мұра» стратегиялық жобасын жүзеге асырылды.

Қазақстан терең тарихымыз бен мыңжылдық болашағымызды сабақтастыратын Мәңгілік Ел болудың дара жолына түсті. Бүгінде біз – ана тілімізді түлетіп, ата дінімізді оралтқан айшықты елміз.Тағылымды тарихымызды түгендеген жоралы жұртпыз, барша қазақтың басын біріктірген бәтуәлі ұлтпыз. Достықтың дара дәстүрлерін дамытқан біртұтас ұлтпыз, көршімен тату, шалғаймен сыйлас өмір сүрудің өнегесін көрсетіп, салиқалы сыртқы саясатын жүргізген ұлағатты ұлыспыз. Біз – әлемдік қарусыздану ісінің тізгінін ұстаған көшбасшы халықпыз, алыс болашаққа көз тіккен мерейлі мемлекетпіз

Атамекеніне ағылған қазақтың көші 25 жылдан бері бір сәт те тоқтаған емес, қазір де жалғасуда. Осы жылдарда халықты тұрғын үймен қамтамасыз ету жөніндегі дәйекті саясаттың арқасында 1 миллионнан астам отбасының баспана жағдайы жақсарды. Әлемдік деңгейдегі Назарбаев Университет жоғары деңгейдегі алғашқы мың маманды дайындап шығарды. Барлық өңірлерде 20 зияткерлік мектеп ашылды.«Болашақ» бағдарламасы аясында 12 мың жас өренге әлемнің ең белді оқу орындарында білім алуға стипендия берілді.

Қазақстан жаңа моделді ықпалдастырудың бастамашысы болды. Елбасы Н.Назарбаев 1994 жылы айтқан еуразиялық интеграция туралы идеяны жүзеге асыруға 20 жыл бойы табанды түрде ұмтылды. Қазақстан Армения, Беларусь, Қырғызстан және Ресеймен бірге Еуразиялық экономикалық одаққа қатысып отыр. Әлемнің ондаған мемлекеті Еуразиялық экономикалық одақпен ынтымақтасқысы, соның ішінде еркін сауда аймағын құру арқылы келеді. Оңтүстік Корея да, Израиль мемлекеті де біздің одақпен еркін сауда аймағын құрғысы келеді. Еуразиялық интеграцияның маңызды аспектілері АӨСШК және Шанхай ынтымақтастығы ұйымы сияқты Қазақстанның бастамасымен немесе қатысуымен құрылған ұйымдардың қызметінде көрініс тапқан. Интеграция – сенім, достық, өңірдегі тұрақтылық.

Бүгінде әлемдік жетекші саясаткерлер мен халықаралық сарапшылар Қазақстанды жаһандық антиядролық қозғалыстың көшбасшысы және жүйелі бітімгерші ретінде мойындайды. БҰҰның жаңа Бас хатшысы Антониу Гуттериш мырза Астанада өткен кездесуінде Қазақстанның «диалог пен араағайындықтың бай дәстүріне ие бола отырып, БҰҰға халықаралық шиеленісті азайтуға және әлемдік аренада көпір салуға көмектесетінін» атап өтті. Қазақстаннан Тәуелсіздігінің алғашқы күнінен бастапақ бүкіл әлемді қамтитын идеялар таралуда. Егемендік қарсаңында Елбасы ядролық арсеналдан бас тартып, Семейдегі ядролық сынақ полигонын жапты. Осы оқиғамен байланысты атаулы күн бүкіл әлемде Ядролық сынақтарға қарсы халықаралық іс-қимыл күні ретінде аталып өтіледі. БҰҰ Бас ассамблеясы былтыр біздің ұсынысымызбен ядролық қарудан азат әлем құру туралы жалпыға ортақ декларация қабылдады.

Қазақстан – бүгінде ТМД елдерінің арасында жаңғыру мен дамудың көшбасшысы. Мемлекетіміздің егемендігін әлемнің 120-дан астам мемлекеті ресми мойындаған. Қазақстан БҰҰ-ның толық құқылы белсенді мүшесі, сонымен қатар ол ынтымақтастығын Еуроодақ, Еуропа қайта құру және даму банкі, Халықаралық валюта қоры, МАГАТЭ, Қызыл Жарты Ай, ЮНИСЕФ пен ЮНЕСКО сынды белді ұйымдармен ықпалдаса отырып нығайтуда. Қазақстан 400-ден астам көпжақты және 700 екіжақты келісімге қол қойған. Азиядағы өзара іс-қимыл және сенім шаралары кеңесін шақыру туралы бастама іске асты. Қазір ол Азиядағы ең ауқымды қауіпсіздік құрылымы [2].

2010 жылы ЕҚЫҰға Қазақстан төрағалық аясында әзірге ұйымның осы жүзжылдықтағы жалғыз саммиті – ЕҚЫҰның Астана саммиті табысты өткізілді [6]. Күрделі кезең болған 20112012 жылдары еліміз Ислам ынтымақтастығы ұйымына төрағалық еттік. Қазақстан ТМДда бірінші болып дүниежүзілік ЭКСПО2017 «Болашақ энергиясы» көрмесін Астанада өткізу құқығына қол жеткізді. Оған 100ден аса мемлекет және 10

халықаралық ұйым қатысады. Жаһандық қарамақайшылықтар шиеленісіп тұрған кезде Қазақстан әлемдік қоғамдастыққа бітімгерліктің дәйекті негізделген стратегиясын ұсынды. Ол Н.Назарбаевтың «Әлем. XXI ғасыр» манифесімде егжейтегжейлі баяндалған. Н.Назарбаев адамзатқа «XXI ғасыр: соғыссыз әлем» кең ауқымды бағдарламасы қажеттігін айта келе, қазіргі кездегі бірде-бір соғыста жеңімпаз болмайды және бола да алмайды, онда бәрі де жеңіледі. Жаңа соғыста жаппай қырыпжоятын қарулар – ядролық, химиялық, био логиялық және ғылым жетістігі негізінде ойлапта былуы ықтимал басқа да кез келген қару түрлерін қолданудан қашып құтылу мүмкін болмайды. Бұл бүкіл адамзаттың қырылуына алып келеді. Мемлекеттер арасындағы барлық талас-тартыстарды реттеу үшін негіз бейбіт шілік пен қауіпсіздік үшін теңдей жауапкершілік, өзара құрмет және ішкі іске араласпау қағидаттарына негізделген бейбіт үнқатысулар мен конструктивті келіссөздер болуы керек. Таяудағы онжылдықтың жалпыға ортақ міндеті Ауғанстандағы, Ирактағы, Йемен дегі, Ливия мен Сириядағы, Украинаның шығысындағы соғыстар мен жанжалдарды және Палестина-Израиль қарсы тұрушылықтарын тоқтату болуы тиіс. Корей түбегі, Оңтүстік-Қытай теңізі мен Арктика акваториялары жағдайларындағы жарылыс қаупінің әлеуетін азайту міндеті тұр.

Соғыссыз әлем – бұл, бірінші кезекте, халықаралық қаржы, саудасаттық және даму саласындағы жаһандық бәсекелестіктің әділетті парадигмасы. БҰҰ Бас Ассамблеясының 70-ші сессиясында Қазақстан Жаһандық Стратегиялық Бастама – 2045 Жоспарын жасау бастамасын ілгерілетті. Бұл Жоспар – соғыстар мен жанжалдардың түбегейлі себептерін жою. Барлық ұлттардың инфрақұрылымға, ресурстар мен нарықтарға теңдей және әділетті қолжетімділігі негізінде дамудың жаңа үрдісін қалыптастыру маңызды. Оны БҰҰ-ның 100 жылдығы мерейтойына қарай жүзеге асыру ұсынылып отыр. Қазақстан 2016 жылы БҰҰ-ның жоғары деңгейдегі Халықаралық конференциясын шақыруды ұсынады [5].

3 қаңтарда Қазақстан БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің тұрақты емес мүшесі құқығында Кеңестің 2017 жылғы 1-отырысына қатысты. Қауіпсіздік Кеңесінің мүшелері – АҚШ, Боливия, Жапония, Италия, Қазақстан, Қытай, Мысыр, Ресей, Сенегал, Украина, Уругвай, Ұлыбритания, Франция, Швеция және Эфиопия елдері делегациялары басшыларының дәстүрлі кездесуі болып өтті. Қауіпсіздік Кеңесі – БҰҰ-ның жарғысы бойынша, халықаралық бейбітшілік пен қауіп сіздіктің басты жауапкершілігі жүктелген және тұрақты жұмыс жасайтын орган саналады. Ал еліміздің оған сайлануы – Қазақстанның халықаралық аренадағы беделі мен еңбегінің мойындалуы деген сөз. Өйткені, еліміз бейбітшілікті, қауіпсіздік пен орнықты дамуды жақтайтынын тәуелсіздік жылдарының бәрінде өзінің нақты істерімен дәлелдеп келеді, дәлелдей бермек [3].

Қазақстан БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің тұрақты емес мүшесі болуға ниеті жөнінде 2010 жылы жария еткен болатын. Қазақстанның 2014-2020 жылдарға арналған сыртқы саясат тұжырымдамасына негізделді, соған сәйкес халықаралық ұйымдарға белсенді қатысуы елдің ұлттық мүдделерін қорғаудың және барынша танымалдығын қамтамасыз етудің маңызды құралы болды. Сондай-ақ, Кеңеске мүшелік өңірлік және жаһандық сыртқы саясатының қозғаушы күші болып табылады. Осы науқан аясында халықара лық ынтымақтастықтың төрт басым салалары – азық-түлік, су, энергетика және ядролық қауіпсіздікті қоса алғанда, Қауіпсіздік Кеңесімен байланысты трансұлттық қауіпсіздік мәселесіне де ерекше көңіл бөлінеді. Қазақстан мүшелігі барысында өзінің жеке тәжірибесіне қарай отырып, осы салаларды басты назарда ұстайды. Сонымен бірге, Кеңеске мүшелік мәртебесі біздің елімізге басты сыртқы саяси және экономикалық серіктес ретінде өз маңыздылығын арттыруға, халықаралық келіс сөздерде позициясын нығайтуға мүмкіндік береді. Жаңа байланыстарды реттеуге және дәстүрлі байланыстарды жаңа деңгейге шығаруға жол ашады. Өткен жылдың 28 маусымы Қазақстан үшін ел өміріндегі ерекше маңызды дата ретінде тарихта қалады. Себебі, Нью-Йоркте БҰҰ Бас Ассамблеясында өткен дауыс берудің нәтижесінде оған қатысқандар арасынан 138 мемлекет Қазақстанның кандидатурасын қолдады. Ал қазақстандық өтінімнің жалғыз бәсекелесі – Тайланд корольдігі үшін 50-ден астам мемлекет дауыс берген болатын. Қауіпсіздік Кеңесінің мүшесі болу бастамасы алғаш рет 2013 жылы Қазақстанның БҰҰ мүшелігіне 20 жыл толуы қарсаңында көтерілген еді. Елбасының тапсырмасына орай, Қазақстанның БҰҰ құрылымдық бөлімшелерімен жемісті әрі тығыз қарым-қатынастары есепке алына келіп, сондай-ақ, еліміздің халықаралық қоғамдастықтағы рөлі ескеріле отырып, өз алдына БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің 2017-2018 жылдардағы тұрақты емес мүшесі ретінде сайлану міндетін қойды. Осыған байланысты Н.Ә. Назарбаев «Қазақстан Орталық Еуразиядағы қауіпсіздік пен тұрақтылықтың діңгегі болуға, бейбітшілікті орнықтыруға және халықтар арасындағы ынтымақтастықты ілгерілетуге сенімді әріптес болуға ұмтылады. БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің тұрақты емес мүшесі болуға талпынудың негізінде де дәл осы мақсат жатыр»,- деп атап өткен еді сонда. Беделді Ұйымның құрылымына мүше болу үшін кемінде 193 мемлекеттің 129-ының сенімін алу керек болатын. Ал мұндай мүшеліктен Қазақстан не ұтады дегенге келсек, бұл – ең алдымен, еліміздің халықаралық саяси аренадағы имиджін арттыруға септігін тигізеді. Қазақстан Парламенті Сенатының Төрағасы Қасым-Жомарт Тоқаев атап өткендей, тәуелсіздіктің алғашқы күнінен бейбіт даму жолын таңдаған Қазақстанның жаһандық қауіпсіздік бастамаларын әлемдік қоғамдастық мойындап келеді. Ядролық қауіпсіздік бағытындағы қазақстандық бастамалар елімізді көшбасшыға

айналдырды. БҰҰ-ға мүше мемлекеттердің Қазақстан кандидатурасын жақтап дауыс беруі де соның айғағы. Сонымен қатар, Мемлекет басшысының «Әлем. XXI ғасыр» манифесінің БҰҰ ресми құжаты ретінде тіркелуінің өзі де бұл жеңістің жолын жақындатқаны анық. Қазақстан енді осынау көшбасшылық ұстанымын әрі қарай белсенді түрде ілгерілететін болады. БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің мүшесі ретінде сайлануы Қазақстанның өңірлік қана емес, ғаламдық қауіпсіздікке қосқан үлесінің бағалануы деп қараймыз.

Әдебиеттер:

1. Құланбай Әлисұлтан. Жаһандық қауіпсіздік жолындағы жаңа миссия // Егемен Қазақстан, 2017. 5 қаңтар

2. Байтілесов.Н. Тәуелсіздік – Мәңгілік Ел мұраты. // Егемен Қазақстан. 30 желтоқсан 2016.

3. Жаһан елдерін ортақ мүдде жақындастырады. //Егемен Қазақстан 2016. 30 желтоқсан

4. Назарбаев Н. Ұлы Даладағы мыңжылдық тарихтың жаңа дәуірі. // Егемен Қазақстан. 16 желтоқсан 2016

5. Назарбаев Н. Манифест. Әлем. XXI ғасыр. //Егемен Қазақстан 2016. 31 наурыз

6. Самат Мұса. Көшбасшы мен Ұлттың ғажайып бірлігі. // Егемен Қазақстан. 15 желтоқсан 2016.

Povalyashko G.N.

HUMANITARIAN DISCOURSE IN CULTURELOGY

Поваляшко Г.Н.
кандидат философских наук, доцент

ГУМАНИТАРНЫЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРОЛОГИИ

Для понимания процесса и использования возможностей культурологии в рамках современной организации трансляции знаний необходимо уточнить эвристические возможности этой относительной новой науки. Институциализация новой дисциплинарной области акцентировало понимание того, что жить в культуре, создавать ее – оказывается уже не возможным без знания о ней: «Само возникновение знания о культуре свидетельствует о том, что в какой-то период изменилась сама культура, в ней что-то произошло. Наступило время, когда уже нельзя ни творить культуру, ни создавать культуру, ни жить в культуре без знания о культуре» [3, с.4].

Разработку основных положений культурологии в середине XX века осуществил американский антрополог Л. Уайт [6]. За чрезвычайно короткий срок (менее, чем полвека) новая дисциплинарная область оформилась как интегративная наука и обозначила свои научные признаки. Её генерализованная специфическая особенность состоит в том, что она находится на границах гуманитарных и общественных дисциплин. Это отражено в формулировке объекта и предмета культурологии.

В традиции аксиологической трактовки культуры объектом культурологического анализа признается *смыслообразующая* сторона или *семантика любого вида человеческой деятельности*; предмет культурологического исследования ориентирован «на нормативный характер деятельности человека, задаваемый его родовой сущностью» [2, с.13]. Следовательно, методологическая и мировоззренческая функции являются базовыми для культурологии, вытекающими из объекта и предмета исследования и совершенно совпадающими с назначением философии, чья метаметодологическая роль по прошествии двух с половиной тысячелетий уже не оспаривается. Таким образом, изначально культурология акцентирует свою проблематику вокруг антропологически заданной сущности человека, который обречен быть культурным, иначе эволюция homo, знавшая несколько вариантов, не выбрала бы наиболее перспективный – sapiens, а ее методологический и мировоззренческий функционал отражает прикладное значение культурологической науки. Особо необходимо подчеркнуть методологическую значимость позиции ведущего культуролога Ариарского, сказавшего, что «принципиальную особенность теоретической (фундаментальной) и прикладной культурологии в том, что предметом своего изучения она избрала не идеал, а объективные реальности современного мира. Искусствознание или иные составляющие такого широкого понятия, как культурология, как правило, фокусируются на лучших образцах музыкального, театрального, изобразительного или иных жанров искусства. Культурология в целом не может ограничиться лишь вершинами культуры, она призвана раскрыть все многообразие процесса создания, освоения, сохранения, распространения и дальнейшего развития духовных ценностей, показав в этом процессе и достижения, и противоречия, и явные слабости и недостатки» [1, с.18].

Беглый обзор институциональных взглядов на культурологию в любом случае акцентирует ее прикладной аспект. Но, если прикладной уровень какого-либо дисциплинарного знания (напр., экономического, политологического, социологического, психологического и т.п.) углубляет лишь свой, узкоотраслевой аспект и его практический рекомендации касаются только соответствующего сегмента отраслевого использования, то для культурологического подхода характерны такие особенности,

как интегративно-целостное рассмотрение объекта познания в его исторической динамике, анализ таких его аспектов, как коммуникативный, ценностно-смысловой, традиционалистский, инновативный, групповой, индивидуально-личностный и др.

Прикладной уровень культурологического знания начал активно формироваться в XX веке в границах практического применения результатов культурной и социальной антропологии. Среди важнейших причин растущего интереса к такого рода исследованиям – расширение потребностей в специалистах, адаптированных к глобальной социокультурной динамике: в мире начали интенсивно расширяться межкультурные контакты и развиваться международный туризм; во многих странах как определенная внутриполитическая проблема – сложности аккультурации; культурный шок от слишком быстрых коммуникационных и информационных изменений; процессы социокультурной самоидентификации стали принимать болезненно острый характер, и многое другое. Конгломерат этих изменений затрагивал не только традиционные ценности, образ жизни, все виды искусство, все социальные институты, но и антропологическую сущность человека. Относительно же научно-исследовательской составляющей прикладной культурологии обозначилась логика исследовательского движения: от исходного выявления собственно культурологического аспекта, «среза» изучаемого явления или процесса, через анализ культурных факторов возникновения и развития изучаемой проблемы, к построению научно фундированной модели деятельности, содержащей оценку и обоснование возможности работы с данными феноменами.

Таким образом, целевая ориентация прикладного культурологического исследования состоит не столько в получении результата в виде описания набора операций, методик, приемов, обеспечивающих соответствующую практику, сколько построение социокультурной модели во всей ее конкретике и актуальности, содержащей культурологическое описание/анализ/прогноз проблемных зон предмета исследования и возможных проекций роста.

Думается, именно об этом писал один из наиболее активных адептов новой науки Флиер А. в статье «Культурология: прогноз погоды на завтра»: «Представляется, что в качестве субдисциплины философии культурология будет сосредоточена в первую очередь на исследовании общественного сознания как важнейшей системообразующей компоненты социальной реальности, порождающей культуру как нормативную форму этой реальности. По большому счету изучение общественного сознания – это и есть изучение теории и истории культуры, ибо феномен общественного сознания реально воплощается (опредмечивается) именно

в культурных формах. И проявлений культуры, не являющихся в той или иной мере отражением общественного сознания, не усматривается. А концептуализация культуры как совокупности социально значимых форм воплощения общественного сознания (что является одним из допустимых генерализующих определений культуры) и придает этому ракурсу познания социальной реальности очевидный философский характер» [7].

В указанном ракурсе функции прикладной культурологии, обозначенные М.А. Ариарским, отвечают всем институциональным признакам этой дисциплинарной области:

- научно-методическая функция обеспечивает методологическое обоснование созидающего потенциала социально-культурной деятельности и методическое обеспечение процесса его реализации;

- политико-проективная позволяет говорить о правовом, экономическом, политическом, духовном обеспечении социально-культурной деятельности и социокультурном проектировании;

- культуроохранительная функция дает возможность обоснования технологии сохранения природной и культурной среды, непреходящих ценностей мировой и отечественной культуры; обеспечение гармонии в системе «человек-природа»;

- культуросозидающая позволяет разработать и реализовать механизмы последовательного вовлечения личности в мир культуры (хоминизации, социализации, инкультурадии, индивидуализации), формирования разносторонне развитой, духовно богатой личности;

- культуротворческая выстраивает научно-методическое обеспечение процесса вовлечения человека в информационное общество XXI века и различные формы социально-культурного творчества;

- взаимообогащающая выявляет принципы реализации духовного потенциала общения и разрабатывает методику вовлечения личности в систему социальных коммуникаций, восприятия человека человеком, формирования культуры делового и межличностного общения;

- культурориентирующая раскрывает всепроникающий характер культуры, механизм обеспечения культуры труда, познания, быта, досуга и внедрение эстетических начал во все виды и формы жизнедеятельности.

В таком объемном гуманитарном аспекте прикладная культурология максимально созвучна ее реализации в педагогической деятельности. Думается, приведенная ниже цитата более, чем достаточно это подтверждает: «На наш взгляд, в современной социокультурной ситуации в системе педагогического образования культурология играет не меньшую роль, чем психология или собственно педагогика. Это определяется, в первую очередь, тем, что, ставя перед учителем задачу социализации, аккультурации и инкультурации индивида, культурология позволяет

выработать методологические основания и эффективные педагогические технологии для смыслового и ценностного инкорпорирования учащихся в систему социальных отношений и практик. Можно, на наш взгляд, утверждать, что современная педагогика не может быть ничем иным, кроме как практической культурологией. Педагогические технологии сегодня должны коррелировать с данными антропо-социокультурных исследований и мониторингов, включающих в себя замеры параметров социокультурного сознания, а также его аксиологических доминант и смысловых ориентиров. Именно культурология предлагает исчерпывающий выбор культурных практик, имеющих возможности применения в повседневной педагогической деятельности. Являясь по сути дела теоретической рефлексией современной картины мира в ее глубинных основаниях и многообразных проявлениях, культурология предоставляет незаменимые методологические и методические основания учебных программ и их реализации, а также программ воспитательной и просветительской деятельности школы. Основная задача культурологии (выяснение и объяснение закономерностей существования и изменения культуры и человека-в-культуре) закономерно совпадает с решением основной образовательной задачи – созданием и закреплением в сознании человека целостного образа мира (или научной, эстетической и аксиологической картин мира) в его соотношении с индивидуальными интеллектуальными и поведенческими приоритетами» [4, с.31].

Сложившаяся система формирования культуры личности опирается на общее образование, стимулирует потребление культурных ценностей и фокусируется на лучших образцах музыкального, театрального, изобразительного и других жанров высокого искусства. Однако, не менее актуальным представляется процесс формирования личностной культуры, охватывающей широчайший диапазон жизнедеятельности – от культуры познания, культуры труда, культуры деловых и неформальных отношений, культуры общения до культуры быта и досуга. Общество XXI века не может опираться лишь на вершину духовных ценностей, оно обязано раскрывать все многообразие культурных процессов. Иными словами, культурология в учебном процессе не просто интегрирует образовательные дисциплины, имеющие культурологический компонент, она определяет само направление образовательной деятельности. В ситуации информационного пресыщения и чрезвычайно быстрой социокультурной динамики, процесс формирования мировоззренческих оснований и образа мира должны иметь мотивационный посыл к активной креативной деятельности в режиме реального культурного времени, что предусматривает использование культурологического знания как индивидуального проекта развития личности(человека-в-культуре). В этом ракурсе можно обозначить несколько

аспектов организации культурологического компонента содержания образования: «Целостность содержания образования рассматривается в единстве следующих аспектов: культурологической сущности содержания образования, культурологического профессионально-личностного подхода к проектированию содержания высшего образования, дидактической принадлежности категории целостности содержания профессионального образования и системно-структурного способа ее рассмотрения» [5].

Таким образом, гуманитарный дискурс культурологии наиболее полно концептуализируется в предложенной С.Н. Руденко трехмерной модели «культурного пространства» высшего профессионального образования, в соответствии с которой «содержание высшего образования раскрывается на основе многовекторного и многоуровневого представления культуры в трех ее аспектах (артефактах, значениях и смыслах) для каждого из трех основных компонентов культуры (духовного, социального и технологического) и трех основных форм ее смыслового постижения (когнитивной, ценностной и регулятивной) в процессе профессионально-личностного развития студентов» [5]. Достоинство этой модели в соединение артефактической, когнитивной и аксиологической сторон культурологического знания и закрепление за ними свойств гуманистического и идеационного центра культурной ойкумены, формирующей не только образовательное, но и социокультурное лицо города, территории, региона, индивида, времени, цивилизации.

Литература:

1. Ариарский М.А. Прикладная культурология. – СПб.: ЭГО, 2001. – 287 с.

2. Исакова Н.В. Культурология как наука // Обсерватория культуры. – 2011. – № 1. – С. 13-18.с.

3. Межуев В.М. Размышления о культуре и культурологии: культурология в контексте современного гуманитарного знания // Культурологический журнал. – Электрон. период. рецензируемое изд., 2011. http://www.cr-journal.ru/rus/journals/35.html.

4. Сулимов В.А., Фадеева И.Е. Культурология в педагогическом образовании: новые основания и возможные перспективы. – СПб.: Вестник Герценовского университета, 2013, №4. – С. 30-40.

5. Руденко С.Н. Культурологические основания целостности содержания высшего образования. http://www.edfilos.ru 16/10/ 2010

6. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. – 960 с.

7. Флиер А. Культурология: прогноз на завтра. – Культура культуры, 2015, № 4(8). – http://cyberleninka.ru

Sagatova A.ZH.

SPIRITUAL POTENTIAL OF KUI AS THE BASIS OF NATIONAL IDENTITY

Сагатова А.Ж.

ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КЮЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ

Актуальность проблемы формирования национальной идентичности на современном этапе развития казахстанского общества обусловлена особенностями социокультурной, экономической и образовательной ситуации в стране. «Ключом к всеказахстанской идентичности, нации единого будущего является всеказахстанская культура. Опыт самых динамичных наций мира – США, Японии, стран Европы, «тигров» Юго-Восточной Азии наглядно демонстрирует, что без прочного культурного стержня в современном мире немыслим экономический и политический успех страны. Поэтому, чтобы стать одной из 30 достойных наций планеты надо, прежде всего, быть в числе самых узнаваемых культур XXI века. Мы должны обеспечить вхождение Казахстана в созвездие трёх десятков мировых «обществ высокой культуры»», – такие слова прозвучали в выступлении Президента РК Назарбаева Н.А. на XXII сессии Ассамблеи народа Казахстана.

В понимании национальной идентичности мы исходим из общераспространенного толкования слова идентичность. Слово «идентичность» (от лат. identicus – тождественный, одинаковый) буквально можно перевести как «тождественность». Национальная идентичность или национальное самосознание – одна из составляющих идентичности человека, связанная с ощущаемой им принадлежностью к определённому этносу или нации[2].

Национальная и духовная идентичность является важнейшим конституирующим элементом гражданской общности, выступает основой группового самосознания, интегрирует население страны и является залогом стабильности государства. В формировании личности социального и культурного, этнического и гражданского, духовная культура предстает системой, в которой сосредоточены национальные ценности, нравственно-этнические постулаты, стереотипы национального сознания и поведения. В этом отношении казахская музыка обладает огромным потенциалом для воспитания подрастающего поколения, поэтому формирование национальной идентичности обучающихся и их духовно-нравственное развитие на основе усвоения нравственных норм и ценностей, формирование активной жизненной позиции является

приоритетом в современном образовании. Как известно, идентичность в эпоху глобализации включает, прежде всего, культурную идентичность - принадлежность индивида к какой-либо культуре, формируя ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом. В этом отношении основа национальной идентичности - это собственный духовный, культурный внутренний потенциал, накопление знаний о своей культуре.

Одним из эффективных путей формирования национальной идентичности обучающихся является изучение казахской традиционной музыки как части культуры, которая способствует развитию личности как достойного представителя республики, умелого хранителя, пользователя и создателя его духовных ценностей и традиций.

Народные инструменты занимают прочное положение в музыкальной культуре Казахстана. Они приобрели широкую популярность в жанре сольного и ансамблевого исполнительства, являются неотъемлемой частью такого культурного феномена как оркестр казахских народных инструментов. Обучение игре на народных инструментах проводится на всех уровнях и ступенях музыкального образования от школы до вуза. Народно-инструментальное искусство является важнейшим и необходимым компонентом казахской культуры.

Ценностными характеристиками личности как представителя общества является сознание себя гражданином казахстанского общества, уважающего историю своей страны и несущего ответственность за ее судьбу в современном мире. И поэтому, казахская традиционная музыка, неся в себе огромный образовательный и воспитательный потенциал, является необходимым источником формирования национальной идентичности и патриотических чувств личности в поиске и постижении социального и духовного начала своей страны и народа. Как пишет профессор, домбрист А.Есенұлы «Искусство кюя – один из ведущих жанров казахской музыкальной культуры. Кюй является зрелым, высокоразвитым искусством, впитавшим в себя весь этос нации, и главным свидетелем ее славной истории» [3, С.5].

Постижение духовного потенциала кюя может вывести на первый план воспитание социально-активной личности с чётко выраженным национально-культурным самосознанием, понимающей и ценящей историю и культуру своей страны. Высокая духовная сущность кюя формируют понимание сущности казахской открытости, познания истины, согласие с природой, что в итоге рождает ценности общества, такие как патриотизм, толерантность, уважение к традициям и историческому прошлому. Отсюда следует, что духовность – это способность жить идеалами своей родины, нравственными и ценными достижениями народа. Вместе с тем, постигая

глубины кюя в контексте с эстетическим началом, возможно сформировать истинные ценности, которые язык музыки выражает так, как невозможно выразить в словах.

Формирование национальной идентичности в процессе обращения к инструментальному жанру кюй определяет особенности деятельности учителя и ученика. Диалог в виде повторения показа педагогом ряда технических приемов сможет обеспечить решение исполнительских задач в режиме диалога студента и педагога. Ведь именно в практике обучения на домбре сложились основные методы работы, такие как наглядно-иллюстративный метод (показ-демонстрация того, как надо сыграть на домбре) и словесный метод (пояснение обращенное к сознанию учащегося). Именно второй метод, способствуя осмысленности, содержательности в исполнении кюя, формирует интеллект студента, обогащает его художественно-мыслительный потенциал. Стремление педагога рассмотреть все, что несет в себе изучаемое произведение, уместить на ограниченном отрезке одного занятия максимум возможных пояснений и комментариев чревато тем, что главное подчас оказывается на заднем плане. Чем менее подвинут в своем развитии студент, чем больший объем музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений должен быть им усвоен в ходе обучения, тем более четко, логично и систематично необходимо спланировать сам процесс передачи знаний. Словесные воздействия на студента в ходе занятий музыкальным исполнительством должны быть по возможности ориентированы в сторону широких и содержательных обобщений. Раскрывая своеобразие произведения в своей игре, педагог помогает понять в нем композиционные особенности и помочь осознать, как воплощается это в исполнении. Характерной чертой диалоговой системы является ориентация на доступность системы обучения в любой момент, простота пользования слуховых ощущений, гибкость и самостоятельность мышления.

Вопросы «интеллектуализации» обучения получает решение лишь в том случае, если преподаватель ведет студента от единичного к общему, от частного к отвлеченно-понятийному т.д. Сосредоточивая внимание студента на какой-либо детали кюя, можно поднимать в контексте этой работы достаточно серьезную и сложную исполнительскую проблему. Такой подход способен привнести энергетический импульс в современное образование, вдохнуть в жизнь в инструментальные традиции, которые сложились как художественные каноны прошлого. Поиск этих ценностей, которые сформировали особый музыкальный язык в соответствии с духом великой казахской степи, воплотился в инструментальной традиции кюя. Особая роль в сохранении высоких духовных инструментальных традиций принадлежит великим мастерам прошлого, таким как Курмангазы,

Даулеткерей, Казангап, Таттимбет, Дина и другие.

Работа над стилевыми особенностями кюев этих композиторов разных исполнительских школ домбровой традиции является одной из важнейших задач, стоящих перед вузовским обучением. Классические кюи, принадлежащие разным эпохам и стилям, представляющие ценность с художественно-эстетических позиций, требуют большой творческой работы, как со стороны преподавателя, так и студента. Ведь каждая отдельно взятая исполнительская школа имеет свои неповторимые особенности, как пишет об одной из школ известный этномузыковед Шегебаев П.Ш.: «Особая роль в формировании индивидуального стиля кюйши принадлежит штриховой технике исполнителя. Курмангазы выработал совершенном новые приемы звукоизвлечения. Штриховой технике, используемой в его кюях, свойственна большая амплитуда движения правой руки, т.е. размашистые удары по струнам» [4, С.14].

Первостепенное значение при этом имеет слуховое освоение произведения, которое дается как в аудио-записи, так и в исполнении педагога. Одним из методических приемов является одновременная игра студента и преподавателя, в которой отшлифовываются штриховая техника, весомость и полнозвучность звучания, характер произведения.

В обучении на домбре важно не забывать о расширении музыкального кругозора и эрудиции студентов. Получение разнообразного музыкального опыта в обучении музыканта-педагога, как известно, происходит посредством интеграции различных дисциплин общепрофессионального (музыкальная литература, гармония, сольфеджио, анализ музыкальных произведений) и профессионального (ансамбль, концертмейстерский класс, фортепиано, дирижирование). В классе же домбры должен формироваться высокий уровень художественно-творческой индивидуальности. Развитие исполнительства на домбре в контексте сочетания традиционно применяемых методов обучения способствуют пополнению музыкального багажа и расширению кругозора студентов.

Вместе с тем, кюй в своей сути интегрирует основы философии, культуры и музыкального мышления казахского народа. По словам этномузыковеда А.И. Мухамбетовой: «Кюй требует высокой концентрации внимания и вместе с тем умения, отключив давящий диктат разума, свободно отдаваться наплыву чувств и ассоциаций. Эта музыка – порождение среды, мышление которой целостно, возвышенно и символично» [5, С.179]. Кюи, являясь претворением традиций инструментального наследия посредством обращения к глубинным основам национальной культуры являются вечными ценностями казахского народа. Произведения казахской традиционной классики, получив эстетически художественное и национально-самобытное воплощение являются значимой областью

казахского искусства.

Таким образом, кюй впитал в себя самые различные элементы народного творчества, и эта почвенность, богатство семантических связей определили его особое значение в казахской культуре как «музыкальной летописи» жизни народа. Кюй представляет духовно-нравственное общекультурное наследие человечества и выступает как часть историко-культурной и собственно музыкальной традиции. Поэтому этот жанр может быть использован в ориентировании и приобщении личности к гражданской культуре, дает возможность воспитать достойного гражданина своей страны, любящего свою Родину.

Формирование национальной идентичности в процессе обращения к кюю обуславливает специфическую деятельность учителя и обучающихся. В этом плане можно проводить работу по собиранию музыкального материала, записи воспоминаний; региональные изыскания и экспедиции. Эффективными методами и приёмами работы по формированию национальной идентичности в процессе изучения кюя являются: слушание и анализ произведений казахской инструментальной музыки, ознакомление с материалами о знаменитых кюйши, сопровождаемый комментариями преподавателя; экскурсии в музеи. Вместе с тем региональное изучение инструментальной музыки казахского народа может сформировать представлений о картине родной земли как арены жизни людей с их социальными, культурными, национальными, духовными интересами, со своими потребностями и привязанностями. Изучая региональные традиции, обучающиеся выявляют самое характерное в музыкальных традициях, особенностях штриховой техники, музыкально-выразительных средствах.

Как известно, основные формообразующие принципы в токпе-кюях направлены на расширение, углубление, разрастание, продление исходного состояния, заявленного в начале кюя. Форма кюев этой традиции строится по строфичному принципу и имеет следующее название частей: бас буын, орта буын, киши сага, улкен сага. Названия построений домбрового кюя, исходящие из терминологии народной исполнительской практики, введены в казахское музыкознание Б.Амановым [6].

Кюй как духовно-нравственное наследие выступает как часть художественного наследия казахского народа. Через погружение в родную этнокультуру организуется специальная целенаправленная деятельность в обучении. Особо важным в этом представляется осознание того, что кюй как жанр инструментальной культуры предстает полем духовного общения и единения народа, формируя, таким образом, такие гражданские позиции, как патриотизм, этические нормы, основанные на внутренней духовно-нравственной связи между людьми в процессе подлинного

человеческого общения и творчества. Благодаря постижению духовных и этнокультурных традиций инструментальной музыки, обучающиеся могут стать истинными членами казахстанского общества, которое способно генетически аккумулировать в себе все наиболее ценное в жизни народа.

Таким образом, изучения казахского кюя является эффективным методом по формированию национальной идентичности и эта деятельность может служить возрождению музыкальных традиций в современном мире. Тем более, что бережное отношение к культурным традициям является одним из условий преемственности исторического опыта народа, воссоздания духовно-нравственных и этических основ национального характера, ибо «без памяти исторической – нет традиций, без традиций – нет культуры, без культуры – нет воспитания, без воспитания – нет духовности, без духовности – нет личности, без личности – нет народа» [7, С. 82].

Литература:

1. Выступление Президента Казахстана Нурсултана Назарбаева на XXII сессии Ассамблеи народа Казахстана. http://www.akorda.kz

2. https://ru.wikipedia.org/wiki

3. Есенұлы А. Кюй послание всевышнего. А: Көкіл, 1997.

4. Шегебаев П. История казахской инструментальной музыки XIX века. Астана, Фолиант, 2008.

5. Мухамбетова А. Семантика и аксиология жанра кюй.//Казахская традиционная музыка и XX век. – А:Дайк-Пресс, 2002.

6. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев. Инструментальная музыка казахского народа. – А., 1995. – с.39-48.

7. Волков Г.Н. Мы обозначены единым словом «человек». Народное образование. – 1997. – № 5. – С. 82.

Utaliyeva Zhanna

THE PROBLEM OF THE VALUABLES AND THE VALUE ORIENTATIONS IN CROSS –CULTURAL RESEARCHES

Уталиева Ж.Т.

кандидат психологических наук, доцент

ПРОБЛЕМА ЦЕННОСТЕЙ И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Проблема ценностей изучалась и изучается с позиций разных наук философами, психологами, политологами, культурологами и социологами. Признается, что ценности, доминирующие в обществе – это главный элемент культуры, и ценностные приоритеты индивидов реализуются в

основных целях поведения, а опыт повседневной жизни в меняющихся экологических и социополитических условиях напрямую влияет на ценности. Следует отметить, что через анализ ценностей можно отчетливо увидеть изменения, происходящие в культуре и личности, в ответ на исторические и социальные перемены.

Актуальность исследования ценностных ориентаций обусловлена не только научными потребностями, но и прикладной необходимостью. Ускорение темпов социальной динамики, преобразование старых и возникновение новых социальных структур, трансформация общественных идеалов и ценностей неминуемо задают новые параметры всего хода социализации личности.

Очевидный «кризис ценностей» реформируемого Казахстана, фактическое отсутствие четких и непротиворечивых «внешних» ориентиров для выбора моделей социального поведения предъявляет повышенные требования к ценностному потенциалу каждого из нас. Иными словами, в современной ситуации социальной неопределенности человек вынужден действовать в значительно большей степени, нежели раньше, с опорой на сугубо личностные диспозиции. Ведущей из них традиционно считается система ценностных ориентации.

Ценность – это приобретенное, усвоенное из опыта предыдущих поколений людей обобщенное понятие о том, что для человека и сообщества является значимым. Содержание ценностей отражает цели, которыми руководствуются люди, когда думают, принимают решения и действуют.

В психологической науке Д.А. Леонтьев предлагает различать собственно ценности и рефлексивные ценностные представления, присутствующие в сознании. Он выделяет три группы явлений:

1) ***ценность как знание*** об общественных идеалах, которые выработаны общественным сознанием и присутствуют в обобщенных представлениях о должном в различных сферах общественной жизни;

2) ***ценность как действие,*** к которому стремятся, то есть предметное воплощение общественных идеалов, которые требуют конкретных действий людей;

3) ***ценности как личные идеалы,*** которые присутствуют в мотивационных структурах личности и побуждают ее к предметному воплощению в своей жизни и деятельности.

Ценности включают в себя нужды, потребности, привязанности, желания, ожидания, в связи с которыми формируется тенденция выбора [1].

Ученые Л.Г. Почебут и И.А. Мейжис выделяют еще четвертую группу явлений, существующую наряду с тремя выделенными:

4) ***ценность как критерий моральной оценки и нравственной позиции индивида*** определяет его позицию по отношению к другим людям, а также влияет на выбор друзей и партнеров, также как и на характер межличностных отношений [3].

Выеуказанные четыре формы существования ценностей взаимосвязаны и переходят одна в другую. Кроме этого, они связаны с возрастом, полом и культурой сообщества. Так, например, в молодости человек больше всего может ценить независимость и свободу, а к старости – благополучие и жизненный комфорт. Мужчины больше стремятся к профессиональным достижениям, а женщины больше ориентированы на ценности любви и семьи. Существуют общечеловеческие ценности: семья, благополучие, здоровье, свобода, равенство, справедливость.

Ценности, прежде чем превратиться в ценностную ориентацию, проходят фильтры сознания и систематизируются. Ценности отличаются значительной стабильностью и образуют ядро формирования личности. Понятие ценностной ориентации находится в тесной связи с понятием ценности.

Термин «ценностная ориентация» дополняет термин «ценность», акцентирует его динамический аспект. Механизм формирования ценностной ориентации выражен в схеме: *«интерес – установка – ценностная ориентация»*.

Система ценностных ориентаций не является раз и навсегда данной: с изменениями условий жизни, самой личности, появляются новые ценности, а иногда происходит их полная или частичная переоценка. От того, какие интересы, взгляды, ценностные ориентации преобладают в казахстанском обществе, зависит дальнейшее социально-экономическое, политическое и культурное развитие общества и государства в целом.

При этом компоненты ценностных ориентаций структурируют проблему выбора, встающую перед личностью, а также классифицируют возможные пути их решения. В них выражены мотивы и цели, а также соответствующие способы действий для их достижения.

Общество предлагает множество ценностей, но путь к ним индивидуален: это - поиск смысла жизни, своего места в ней. В.Франкл в стремлении найти смысл собственной жизни видит первичную мотивирующую силу человека. Вслед за Ницше он повторяет: «Тот, у кого есть, *для чего* жить, может выдержать почти любое «*как*». Именно В. Франкл впервые выделяет особую форму активности, характерную для становления и развития человека - *смыслообразующую активность*. «В конечном счете, человек не должен спрашивать, в чем смысл его жизни, но скорее он должен осознавать, что это он сам - тот, кого спрашивают. Живущему в мире человеку вопросы задает жизнь, и он может ответить

жизни, только отвечая за свою собственную жизнь. Он может дать ответ жизни, только принимая ответственность на себя» [4, с. 18].

В ранних исследованиях ценностной ориентации, подобных исследованиям Ф.Клакхон и Ф.Стродбека, понятие «ценностной установки» трактуется слишком широко: оно включает в себя и когнитивные модели, и оценочные, и представления о должном состоянии мира, и о цели человеческого действия, и о возможностях и условиях этого действия. В дальнейшем Клакхон разработал подход к кросс-культурным исследованиям ценностей и предложил способ систематизации ценностей и соответствующий тест. Это была одна из первых работ такого рода.

Именно такая недеференцированность в понимании ценностных установок препятствовала выяснению их взаимосвязи внутри человеческой психики и, как следствие, обоснованному объяснению причин межкультурных различий (даже у народов, живущих в сходных условиях) и внутрикультурного сходства (даже среди внутриэтнических групп, живущих в различных условиях – например, групп диаспор). Между тем наличие таковых различий и такового сходства с помощью методики, предложенной Ф. Клакхон и Ф. Стродбека, демонстрировалось достаточно убедительно. Во многих исследованиях ценностных ориентаций исходят из предположения, что ценностные доминанты, определяющие поведение человека, во многих случаях бессознательны [6].

Разработка подходов и методик в изучении ценностей и ценностных ориентаций продолжают исследоваться антропологами, социологами, психологами до наших дней.

В социальной психологии больших групп ценностные ориентации напрямую связанны с проблематикой групповой сплоченности, выражающейся, прежде всего, в степени проявления такого социально-психологических феноменов межличностных отношений, как ценностно-ориентационное единство и толерантность.

Несмотря на обилие теоретико-методологических подходов, методов и процедур исследования ценностей в зарубежной психологии, встает вопрос – адекватны ли эти подходы в других культурах, в частности в Казахстане, и как можно трактовать полученные межкультурные различия?

Одна из главных проблем – имеют ли исследуемые ценности одинаковое значение в разных культурах. Даже при хорошем переводе мы не можем быть уверены, что выражаемые ценности имеют то же значение в разных языках и культурах. Работа с местными вариантами ценностей в каждом языке и культуре не дает возможности понять, насколько эти варианты ценностей сходны с ценностями в других культурах. Исследователи ценностей иногда решают проблему сходства их значений путем

сравнения сходства структуры связей между ценностями внутри каждой культуры.

Отношения между различными ценностями отражают психологическую динамику конфликта и согласия, испытываемую людьми, когда они в своем поведении руководствуются определенными ценностями. Например, людям нелегко стремиться к власти и к подчинению в одно и то же время, но они могут одновременно стремиться к власти и богатству. Взаимосвязь между рангами ценностей для индивида отражает внутренние измерения, организующие его ценности.

Различия на культурном уровне менее изучены. Когда ценности используются для характеристики культур, то исследуют разделяемые в обществе абстрактные идеи о том, что считается хорошим, правильным и желательным в этом обществе или культурной группе. Специальные институты общества в своих целях и способах деятельности выражают приоритетные культурные ценности. Когда люди выполняют свои роли в социальных институтах, они аппелируют к культурным ценностям, решая, какое поведение будет соответствующим, и оправдывая свой выбор в глазах других.

Отношения между различными ценностями на культурном уровне отражают социальную динамику конфликта и согласия, возникающую в ситуации, когда социальные институты общества реализуют свои цели. Эти отношения не обязательно те же самые, что на индивидуальном уровне. Например, хотя одновременные акценты на власти и подчинении несовместимы на индивидуальном уровне, они совместимы на уровне культуры.

Измерение ценностей на индивидуальном уровне. Современные исследования ценностей на индивидуальном уровне в основном базируются на исследованиях Рокича. Он стимулировал интерес к ценностям в психологии, дав ясное определение этого понятия, предложив легкий инструмент их измерения, в котором отражалось его понимание ценностей как руководящих принципов жизни [7].

Исследователь С.Шварц утверждает, что главный содержательный аспект, отделяющий ценности друг от друга, это – тип мотивации, в которой они отражаются. Поэтому он сгруппировал отдельные ценности в блоки ценностей, разделяющих общую цель.

Он исходил из того, что основные человеческие ценности, которые должны быть во всех культурах, – те, которые представляют универсальные человеческие потребности (биологические нужды, потребности согласованного социального взаимодействия и требования групповой жизни) как осознанные цели [8].

Другой исследователь Л.Гордона разработал опросник «Ценности

личности», измеряющий шесть ценностных ориентаций, состоит из 30 блоков по 3 высказывания. Респондент должен выбрать в каждом блоке одно наиболее важное и одно наименее важное для него высказывание. Дальнейшая обработка, к сожалению, не освещена в источнике, описывающем эту методику. Опросник Гордона применялся на выборках Японии и США[5].

Методика «Изучение ценностей» Г.Олпорта представляет известную типологию Э.Шпрангера в эмпирическом виде. По Шпрангеру существует шесть основных направленностей личности: теоретическая, экономическая, эстетическая, социальная, политическая и религиозная. Сравнение культур с помощью методики Олпорта позволяет сопоставить представленность ценностных типов в разных странах[2].

Таким образом, сравнительные социально-психологические и межкультурные исследования ценностей и ценностных ориентаций очень сложны в методическом плане. Выбор основного инструмента исследования, оснований сравнения и адекватной передачи смысла – это не весь набор задач, стоящих перед исследователями ценностей у представителей разных культур. Также необходима адекватная выборка респондентов, так как большинство межкультурных исследований, упомянутых в данной статье были проведены на выборках студентов.

Некоторые исследователи при этом делали выводы, касающиеся целых культур, хотя результаты, полученные на выборках студентов, не могут быть обобщены на всех представителей культуры из-за нерепрезентативности данных.

Решение этих проблем должно во многом улучшить качество результатов сравнительных межкультурных исследований ценностей, которые бесспорно представляют большой интерес и имеют полезные практические выходы.

Литература:

1. Леонтьев Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт много-мерной реконструкции. // Вопросы философии. – 1996. – № 5. – С.25.].

2. Оллпорт Г. Личность в психологии: Пер. С англ. – М.: КСП+; СПб.: Ювента, 1998. – 345 с.

3. Почебут Л.Г., Мейжис И.А. Социальная психология. – СПб.: Питер, 2010. С. 209.

4. Франкл В. Человек в поисках смысла: введение в логотерапию // Доктор и душа. Спб.: Ювента, 1997 г.

5. Brislin R.W., Looner W.J., Thorndike R.M. Cross-Cultural Research Methods. N.Y., 1973.

6. Kluckhohn Fl. and Strodtbeck F.L. Variation in Value Orientations.

Evenston, Ill, Elmsford, New York: Row Peterson, and comp., 1961, p. 9.

7. Rokeach M. Beliefs, Attitudes and Values. San Francisco: Josey-Bass Co, 1972, 214 p.

8. Schwarts S.H., Sagiv L. Identifying Culture Specifics in the Content and Structure of Values//Journal of Cross-Cultural Psychology. 1995, Vol.26(1).

Khamitova K.M.,
Povalyashko G.N.

MAN IN SPACE OF VISUAL CULTURE

Хамитова К.М.,
Поваляшко Г.Н.
к.ф.н., доцент КазНУИ

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

«Мы создаем технологии,
которые создают нас»
М. Маклюэн

Явления визуальной культуры актуализирует стремление проследить и зафиксировать эволюцию визуальности. Прослеживая путь визуальности до и после изобретения фото- и кинокамеры, телевидения и цифровых носителей, мы имеем дело с равноправными звеньями единой линии непрерывного исторического развития культуры. Согласно общепринятому мнению, интерес к данной теме возрастает с начала 70-х гг. XX в., вследствие чего этот период часто характеризуется как «визуальный поворот», связываемый с появлением целого ряда исследований, по-новому интерпретирующих проблему изображения. «Визуальные исследования» (*visual studies*) как новейшая дисциплинарная область связаны с введением в научное употребление в англо-американской академической среде понятия «визуальная культура» (*visual culture*). Однако, необходимо не только описание нынешнего бума визуальности, но и анализ его логики внутри культуры, насчитывающей не одну сотню тысячелетий. Наиболее значимыми и влиятельными в этом отношении являются публикации таких авторов как С. Альперс [1], М.Баксандалл [3], Н. Брайсон [4], Т.Дж. Кларк [8] и др. Исследователи очерчивают новую проблемную область и ставят ряд важных методологических и дисциплинарных вопросов, основная суть которых заключается в следующем.

Наша жизнь пронизана визуальными образами, а визуальная информация разных временных периодов существует симультанно, поскольку интегрирована в единую коммуникационную сеть цивилизованного мира. Поскольку отдельный пользователь имеет

свободный доступ к этому информационному полю, то ему культура предлагает сопоставлять различные информационные блоки, погружаться в хронологию их возникновения или сосредоточиться на субъективной (объективной) стороне информационного пространства.

Сегодня наступает время для пересмотра тех явлений, которые были проанализированы и объяснены гуманитарной наукой середины XX века, но продолжали и продолжают развиваться по сей день. В начале нового века, сквозь определенный фильтр времени появились некоторые основания для понимания того, разрешились ли те проблемы, которые несколько десятилетий назад мотивировались причинами, на сегодняшний день устраненными или ослабившими свое влияние на культурные процессы. Так, например, в 1970-е годы французский культуролог Жан Бодрийяр усматривал в односторонности коммуникативного вектора явный дисбаланс: через массмедиа «речь говорится так, что на нее никогда не может быть получен ответ. Вот почему единственно возможная революция в этой области... состоит в восстановлении этой возможности ответа» [6, с. 187]. В наши дни к развитым формам интерактивного эфира на радио и ТВ прибавились возможности интернет-общения с довольно развернутыми диалогами и симультанным видеорядом. Вместе с тем, очевидно, что многократное усиление возможности рядового человека производить дистанционные высказывания, вести дистанционные диалоги в различных формах не означает содержательности диалога индивида с массмедиа и наличия гармонии в сфере публичного дистанционного взаимодействия. Да и с гармонией в душе отдельно взятого участника диалога не все просто, о чем нас предупреждали, и не один раз: еще в середине XX века Рэй Брэдбери представлял массовую визуальную культуру как антиутопию. «Пьесу пишут, опуская одну роль... Эту недостающую роль хозяйки дома исполняю я. Когда наступает момент произнести недостающую реплику, все смотрят на меня. И я произношу эту реплику. Например, мужчина говорит: «Что ты скажешь на это, Элен?» – и смотрит на меня. «А я сижу вот здесь, как бы в центре сцены, видишь?» – объясняет мужу Милдред в «451˚ по Фаренгейту» [7, с. 25]. Она мечтает добавить к трем телевизионным стенам комнаты четвертую, которая окончательно превратит интерьер в виртуальную реальность, в пространстве которой живут сегодня миллионы.

Последние десятилетия отмечены господством экранных средств массовой коммуникации, которые играют доминирующую роль среди аудиовизуальных средств воплощения образов и изображений в искусстве и культуре. Для большинства примером поведенческих и информационных «эталонов» становятся именно те образы и «герои», которые демонстрирует *soft*-культура. Медиасфера, «гиперреальность»

(выражение Ж. Бодрийяра), своими образами становится заменителем реального, или виртуальным «вторым Я». Таким образом, вместе с медиадискурсом существенно меняется и вектор культурного развития общества в целом, и направленность развития личности.

Слишком бурные перемены общественно-культурных и экономических обстоятельств, усиленные стремительным техническим обновлением, требуют от современного человека в очень большом темпе быть готовым меняться и менять свой образ жизни, чувствования, мышления. «Мне кажется, что самая важная черта современного периода состоит в ненаправленности перемен. Сегодня, как никогда, сложно сказать о том, что происходящие перемены имеют какое-то заранее определенное направление, они застают нас врасплох, мы их не ожидаем и не предвидим… Мы находимся в периоде *interregnum*, состоянии неуверенности, будущее непредвиденно, мы даже не знаем, как предвидеть развитие событий», сказал Зигмунт Бауман в своей лекции, прочитанной в Москве [5].

На вопрос о свойствах пространства *interregnum*, эпохи тотальной информатизации и визуального бума непросто ответить, поскольку здесь недостаточно констатации бесконечного «прогрессирующего прогресса» в области технологии, поскольку можно сказать, что будущее уже наступило и мы живем в мире, описанном ранее.

Но человек не эволюционирует столь же быстро, мы не перестаем ходить пешком, общаться, пусть посредством телефонов, электронной почты и прочих форм дистанционной связи; порою (!) берем в руки книги и вещи без электронной «начинки», производим множество действий, которые производили и наши предки, жившие в прошлых столетиях и даже тысячелетиях. Базисные психофизические потребности и проявления человека во многом те же, что и всегда, следовательно, «вечные» вопросы бытия, смысла жизни, любви и смерти по-прежнему тревожат человека – то, к чему испытывает научный интерес культурная антропология. Следовательно, визуальная культура как феномен расположена в точке пересечения интересов культурологии и антропологии, дав основание правомерности употребления относительно нового понятия.

Под термином «визуальная антропология» понимается теоретическая системная дисциплина, основная цель которой – изучение образа человека, представленного техниками визуализации. Техника визуализации есть совокупность средств (материальных и духовных) и орудий, направленных фиксацию любого антропологического события. К примеру, кинематография или фотосъемка являются одними из нескольких техник визуализации образа человека, ставшими доступными не более двух веков назад. Для различных эпох и культур характерна своя визуальная техника. объяснимая только различным уровнем технического развития общества.

Техника визуализации – вопрос не столько количества, сколько качества, поскольку изображается только то, что актуально и ценно для данной социокультурной системы. По этой причине для культурологического исследования важна работа с аутентичными визуальными текстами культуры. Данный дискурс чрезвычайно привлекателен, поскольку позволяет интерпретировать социокультурную динамику, инициатором которой является человек. Визуальная антропология позволяет привлекать категориальный аппарат широкого дисциплинарного круга наук, не только гуманитарных и социальных, но также и естественных, и технических. Напомним, что значительный вклад в антропологию был сделан математиками (например, физиком и математиком Ph.D. Б.Малиновским, основателем антропологического функционализма, или физик и географ Ф.Боас, «отец» американской антропологии).

Однако, напомним, что первым исследователем, который пытался осмыслить феномен визуального восприятия на научной основе, был Аристотель. В «Метафизике» он пришел к выводу, что зрительное восприятие («видение») является *социально обусловленным процессом*, зрение можно назвать основой и предпосылкой социальности (знаменитый грек не употреблял подобных слов, но это с очевидностью следует из контекста). Говоря о «предпосылках социальности» Аристотель утверждает, что именно зрение и видение стимулируют память и опыт («представления» и «воспоминания»), который объективируются в виде науки и искусства. Аристотель также заметил, что «представление не то же самое, что восприятие». «Зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий [в вещах]» [2, с. 65]. Вместе с тем Аристотель уже тогда осознавал и предполагал проблемы, причиной которых может потенциально стать визуальное восприятие, поскольку, писал он, предпочитаем его «всем остальным восприятиям, не только ради того, чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать» [2, с. 65].

Отношения между антропологией и феноменом визуальной культуры можно выстаиваются в двух концептуальных подходах, дающим методологические основания для современных исследований. Первый подход – лингвосемиотический – рассматривает возникновение и функционирование визуальной коммуникации и культуры по аналогии с естественными языками, следовательно, сами визуальные феномены являются следствием языкового поведения человека. Основной вклад в данных концептуальный подход был сделан филологами и лингвистами. В частности, Ю.Лотман считал, что «киноязык строится как механизм рассказывания историй при помощи демонстрации движущихся картин – он по природе повествователен» [9, с. 73]. Ч.Пирс, оппонируя

Аристотелю, считал первичным язык, за которым следует зрительное восприятие: «если человеку сказали, что в соседней комнате находится черный предмет, он, входя в комнату, настраивается на определенные зрительные впечатления» [10, с. 133]. Лингвосемиотический подход нельзя называть собственно антропологическим, однако основа для дальнейших узкоспециализированных исследований была заложена.

Второй подход – специализированный, прикладной, приводит к институциализации отдельного дисциплинарного направления – визуальной антропологии. В отечественной традиции визуальная антропология понимается как теоретическая системная дисциплина, основная цель которой – изучение образа человека, представленного техниками визуализации.

Выводы, а также основные проблемы визуальных исследований в контаминированных областях культурологии и культурной антропологии таковы: мы живем в эпоху становления виртуальной идентичности. По сути это есть процесс переведения в цифровой код внешнего мира и переведение в цифровой код человеческой индивидуальности, создании ее информационного отпечатка в пространстве всемирной сети. Эти процессы способствуют постепенному увеличению процента времени и действий, которые мы изначально совершаем в рамках виртуального мира, т.е. они изначально совершаются в цифровом коде, а значит, не нуждаются в «переводе».

Современный человек существует в семантическом поле культурных слоев, относящихся к разным историческим периодам. Когда-нибудь наш вещный мир, наши развлечения, наши коммуникации окажутся достоянием археологии и объектом уважительного внимания историков. Сегодня же необходимо взглянуть на феномен визуальной культуры через феномен человека, через его антропологическую сущность.

Перевод информации из физического мира в виртуальное пространство так или иначе оставляет на информации «личностный вклад» (В.А. Петровский) – след того, кто ее переработал. Факт переработки информации через призму «Я» наделяет человека уникальностью виртуальной личности. «Личность в сети» есть явление, производное от своего антропологического контента и своих интеракций, поскольку интеракции тоже порождают новый контент.

И если сегодня мы говорим о развитии личности за счет информационных ресурсов мира офлайн, то о процессах конструирования идентичности в изначально виртуальном мире остается только строить предположения. Следовательно, меняется мир, его технологическое оформление, способы коммуникации, образное восприятие и т.п., а вопрос о сути человеческой жизни и нем самом остается открытым.

Литература:

1. Alpers S. The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. – London: John Murray / University of Chicago, 1983. – 302 p.

2. Аристотель. Соч.: в 4 т. / ред. В.Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1976. – С. 65., Т.1.

3. Baxandall M. Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the social history of pictorial style. – Oxford; New York: Oxford Univ. Press. – 1989 – 183 p.

4. Bryson N. World and Image: French Painting of the Ancien Regime. – New York: Cambridge University Press, 1981. – 300 p.

5. http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html

6. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Библион-Русская книга, 2003.

7. Бредбери Р. 451˚ по Фаренгейту. Память человечества. М., 1982.

8. Clark T.J. Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. – Berkeley: University of California Press, 1999. – 208 p.

9. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – С. 73.

10. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения. – М.: Логос, 2000. – 412 с.

Khussainova G.A.,
Polyanskaya A.

SPIRITUAL AND CULTURAL TRENDS IN THE WORKS OF CONTEMPORARY COMPOSER OF KAZAKHSTAN ALIBI ABDINUROV (BASED ON INTERVIEWS)

Хусаинова Г.А.,
к.п.н.,PhD, профессор
Полянская А.

ДУХОВНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА КАЗАХСТАНА АЛИБИ АБДИНУРОВА (НА ОСНОВЕ ИНТЕРВЬЮ)

В современных условиях всепоглощающей глобализации во всех сферах общества всё большее количество государств всё активнее вступают во взаимодействие, особенно в области культуры и искусства. В то же это время, когда проявляется противодействие тотальной интеграции, а народы стремятся сохранить ценности и достижения своей национальной

культуры, идентичности, духовности [1].

В 21 веке в условиях межнационального диалога для каждого отдельно взятого государства остро стоит проблема сохранения духовно-культурных традиций, которые формируют у людей чувство самобытности и преемственности, содействуют тем самым уважению и толерантному отношению друг к другу, к творческим проявлениям людей в социуме. В сфере культуры на современном этапе складывается, к сожалению, ситуация потребительского отношения, выполняющей функцию удовлетворения материальных потребностей, как отмечает современный казахстанский композитор Алиби Куттымбетович Абдинуров во взятом у него интервью в стенах Казахского национального университета искусств. Данное интервью вызвало большой интерес и позволило нам обобщить некоторые тенденции в развитии композиторского творчества молодого композитора.

Потребительский характер культуры стирает и обезличивает национальную идентичность, неповторимость и уникальность каждого народа. В тоже время «высокая» культура в современном мире, как отмечает *А.К. Абдинуров*, «…теряет свои позиции духовности и интеллекта, вместе с другими формами повседневной культуры приобретает значение товара».

Феномен культуры, который отвечает за духовную гармонию, развитие интеллекта и эстетических качеств людей, включает в себя такие факторы как традиции, модель поведения, убеждения, нравы, исконные ценности и т.д. и мы задали такой *вопрос:* «Что такое для Вас культура на сегодняшний день?»

Абдинуров А.К.: «Это достаточно сложный вопрос, который включает в себя объем, целый комплекс разных понятий. Культура, в первую очередь, это часть нашей общественной жизни. Культура лично для меня, показатель казахстанского уровня развития. У каждой страны, у каждого народа он свой. Поэтому, страны должны оцениваться не только по своим достижениям в области экономики, спорта, каких-либо технических прогрессов, как сейчас зачастую принято, но и культурными достижениями тоже. Допустим, общеизвестно, что русская, итальянская и немецкая музыкальные культуры богаты, имеют древнюю, известную историю. Казахская культура тоже очень богата, на сегодня именно молодое поколение должно вывести наши культурные достижения на мировые позиции. Мы изучаем русскую, итальянскую, американскую, венгерскую музыку, а вот в Венгрии, в России, например, казахскую музыку не изучают. Казахстан должен подниматься так, чтобы о нашей культуре узнали во всем мире!».

Вопрос: Преобразования в государстве и культурной жизни Казахстана неизбежностью пробуждают интерес к духовности, выяснению её места и

роли в новейшей истории, в становлении молодого поколения, этических, культурных ценностей в мире. Как вы считаете, насколько актуальна духовность, каково её значение для культурного развития Казахстана? И что важно для ее сохранения?

Абдинуров А.К.: «Сейчас может быть она не на первом месте для государства, хотя, конечно, государство очень большое внимание уделяет духовности и культурным преобразованиям в современном обществе. Сейчас для Казахстана, наверное, важнее экономический рост, установки материального характера, но культура никогда не должна быть на последнем месте. Может быть не сейчас, может чуть позже в будущем, культуре будут уделять больше внимания, потому что, как я уже говорил, это один из показателей нашего достояния, нашей состоятельности. Культура должна оставаться на века, поэтому её ценность неоспорима, особенно своей духовной содержательностью».

Устная традиция как основной двигатель развития всех видов искусства казахов, и всех видов музыкального, в том числе, достигли высокого уровня развития. К 21 веку у казахов сохранилась система жанров эпической, песенной и инструментальной традиций, имеющих древнюю историю. В казахской музыкальной культуре особое место занимает песня. Песенный фольклор проникал во все сферы деятельности казаха – кочевника в прошлом времени, а в современном мире является повседневным явлением, особенно и благодаря средствам массовой информации. Об этом еще в двадцатом веке писал выдающийся казахстанский ученый, академик АН Республики Казахстан, композитор, основатель Алма-Атинской Госконсерватории и оркестра казахских национальных инструментов, носящих имя легендарного казахского композитора Курмангазы А.К. Жубанов: «Казахский народ богат песнями. В этих песнях запечатлелась многовековая история народа, его надежды, чаяния, горе и радость, его думы, мечты» [2,5]. Характеризуя казахскую песню, А.Жубанов обращает особое внимание на социальный аспект бытования песенного искусства казахов: «Песня – наиболее развитый, наиболее богатый жанр казахского народного музыкального наследия. В песне – народная мудрость, свобода его духа, широта и благородство нравов, тончайшая психология народной этики и своеобразное отражение особенностей национальной казахской эстетики» [2,6].

Мы задали композитору очередной *вопрос:* Нам известно, что вы написали очень много песен. Интересно узнать, что для вас песня? И сколько песен насчитывается в Вашем репертуаре?

Абдинуров А.К..: «Сам я не певец, но песен в моем репертуаре немало, количество точно не знаю. Когда я общался с одним башкирским композитором Азаматом Хасановичем, то он мне сказал: «Ну, Алиби, тебе

уже за 30, поэтому ты уже выбрал жанры, которые тебе не то что нравятся, а те, что лучше всего у тебя получаются в сочинениях». Так он мне смог объяснить – почему у меня больше песен в творчестве. Как я понял для себя: это наиболее лучший для меня жанр для написания музыки, может и потому, что мне он действительно нравится, а может из-за того, что я учился на дирижёрско-хоровой специальности в спецшколе. Но, с другой стороны, я считаю, раз ты профессионал, то должен уметь писать в разных жанрах!».

Казахская традиционная музыка основана на семейно-обрядовом фольклоре, который повлиял на развитие всего казахского музыкального искусства – песенного, эпического и инструментального. Например, обрядовые песни, исполняемые в семейном кругу, выступают носителями традиционного казахского мировоззрения. Мы задали следующий *вопрос:* Скажите, актуальны ли казахские обряды в наше время? И есть ли у Вас в репертуаре такие песни?

Абдинуров А.К..: «Обрядовые песни, конечно, есть, если назвать колыбельные песни и песни посвящения обрядовыми, то хоть и небольшое количество, но хоть какая-то часть этих обрядовых примеров мною написана. Ну, а что в нашей жизни сейчас обряды? Некоторые из них и по сей день существуют. Вот, например, во время свадебной церемонии с моей супругой исполнялся традиционный обряд под названием «Беташар», когда родственники невесты покрывают ей платком голову, после чего сторона жениха её должна открыть и представить новым родственникам.

Общеизвестно, что музыка сопровождала казаха от рождения до смерти, «наставляя и поучая каждого в его повседневной деятельности». Благодаря художественной образности, создаваемой казахским музыкально-поэтическим искусством, когда «мысли приобретают более убедительную и доходчивую форму, чем абстрактные идеи…», сохраняются обычаи, традиции нравственных неписаных степных законов, взглядов и убеждений и по сей день [4,56]. В этой связи исследователь культуры народов Центральной Азии Р.Абдуллаев пишет: «Обычаи, обряды, праздники, традиции, являющиеся формами воспитательного влияния с многоплановым содержанием и широкими функциями, несут в себе богатый идейный и психологический заряд, способствующий формированию социальных, духовных и эмоционально-волевых качеств личности, выполняя определенные социальные и культурно-идеологические функцию[1].

Вопрос: Скажите, какая духовная тематика на сегодня вдохновляет вас писать свои произведения?

Абдинуров А.К..: Тематика, которая мне ближе всего, в первую очередь, это история Казахстана, наша Родина, тема новой, молодой столицы

страны - Астаны.

Потенциал духовного наследия культуры неисчерпаем, оно непосредственно воздействует на ум и душу людей, обеспечивает возможность межнационального взаимоуважения всех членов нашего общества. Одновременно с общественными глобальными преобразованиями в нашей стране идет активный процесс формирования нового человека. Этот процесс во многом зависит от дальнейшего развития нравственного воспитания молодого поколения, особенно детского возраста[3,111].

Вопрос: У Вас очень много написано сочинений различных жанров для детей. Откуда Вы черпаете вдохновение, когда пишете песни для детей?

Абдинуров А.К..: «Дети – это ангелы, поэтому смотря на них, удивляешься их проявлениям и высказываниям. А потом смотришь на этих маленьких ангелов, и у тебя в душе рождается ответное чувство, поэтому писать для детей это самое благородное дело!»

Вопрос: Раньше была практика, когда в советское время композиторам заказывали детские песни, а вот Вам просто нравится писать для детей?

Абдинуров А.К..: «Да, просто нравится. Но и сейчас бывают заказы, такое тоже случается. Вот сейчас мы работаем по экспериментальной программе, инициируемой Назарбаевской интеллектуальной школой и пишем песни для уроков музыки, определенный блок песен, когда авторы этой программы и учебников заказывают песни по определённой тематике».

Общеизвестно, что в непрерывной музыкально-образовательной системе должны быть заложены долгосрочные духовно-нравственные установки, развитие общества в указанном направлении. Ведущим вектором в этом должно стать не только постоянное обновление знаний, но и приобщение через музыкальное искусство воспитуемых и обучаемых детей к высоко-нравственным культурным ценностям. Данная задача всегда было актуальнейшей для музыканта-педагога, а сегодня – особенно. *Соответственно, вопрос:* Алиби Куттымбетович, как Вы думаете, каким должен быть современный учитель музыки?

Абдинуров А.К..: «Учитель должен быть, в первую очередь, профессионалом. Я хочу сказать, что что он должен быть современным, должен знать все современные направления и течения в музыкальном искусстве. Не нужно ударяться в самые популярные течения и направления, но знать и быть в курсе нужно. Вот то, что сейчас звучит по радио, буквально недавно один человек сказал: «Это жвачка, вот ее пожевал раз-два и больше не хочется». Педагог должен быть, еще раз повторюсь, профессионалом в своём деле, должен четко давать знания детям о музыке.

Академическая музыка, написанная 300 лет назад еще как минимум 300 лет просуществует, а жвачка, через месяц о ней уже никто не вспомнит.

Вопрос: Что для Вас современная музыка?

Абдинуров А.К..: «Я современный композитор. Нужно сказать, что я пишу музыку академического направления, она более осмысленная, более сложная. Хотя это ведет к другой стороне медали, песни профессиональных композиторов сложнее для восприятия и для исполнения, и тем самым, слушатель тоже должен быть подготовленным. Считается, что сегодня нужно писать более демократично, проще, чтобы песня прижилась.

Вопрос: На сегодняшний день, что должно быть образцом для подражания у молодежи?

Абдинуров А.К..: «Примеров очень много. В первую очередь, для каждого молодого человека пример – это его родители, лично для меня, я думаю, и для всех. Но и, конечно, есть различные народные герои, батыры, герои из литературных сказок и другие».

Вопрос: На сегодняшний день каково влияние музыки на людей?

Абдинуров А.К..: «Музыка – она всегда была и будет до тех пор, пока живет человечество. Она всегда разнообразна, потому что людей много, слушательская аудитория каждая слушает и выбирает свою тематику. Кому-то нравится Леди Гага, кому-то МузАрт, а кому-то Элтон Джон. Поэтому, композиторы будут писать в этих разных направлениях. У кого-то слушательская аудитория набирает стадионы, у кого-то камерный зал Астана Опера. Но, хочу сказать, чем выше и темпераментней и быстрее взлет определенной звезды, то по закону физики такой же его ожидает спад. Чем целенаправленнее и систематичней человек идет к своей цели, тем выше и лучше он получит результат. А то, что сейчас звучит по радио, чаще всего, явление однодневное».

Вопрос: Есть в музыкальном искусстве триада – композитор-исполнитель-слушатель. Кто на сегодня должен готовить современного слушателя музыки?

Абдинуров А.К..: «Нужно брать пример с соседних стран, в частности европейских. Там, маленьких детей обучают с детства, слушанию академической классической музыки, они с малых лет знают таких композиторов, как В.А. Моцарт, И.С. Бах, Л.Бетховен. Нам тоже нужно постараться с малых лет прививать детям любовь к музыке, приобщать через музыкальную деятельность, пение, игру на инструментах и слушание музыки. И возможно тогда, в детях с раннего детства будут пробуждаться прекрасные чувства, любовь к ней. А это, первостепенная задача общеобразовательной системы, через уроки музыки, ну и, конечно, самих носителей музыкальной культуры – композиторов и учителей, которые должны быть заинтересованными в духовно-нравственном обогащении

молодых людей. Ярчайшим явлением служения музыкальному искусству и музыкальной педагогике для нас остаётся композитор и педагог Дмитрий Борисович Кабалевский, как это поистине важно было сочетать эти два качества в одном человеке, любившем детей и сочинявшем музыку для них! Вот это истинный пример благородного служения и образец для подражания в деле духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения!»

Литература:

1. http://www.kazreligiya.kz

2. Жубанов А.К. Соловиь столетий: Очерки о народных композиторов и певцах.Алматы.: Дайк-Пресс, 2002, 456 с.

3. Бейсенбаева А.А. Гуманизация образования старшеклассников на основе межпредметных связей – Алматы, 1996, 280 с.

4. Тәжібаева С.Ғ. Мектепте тәрбие жұмысын ұйымдастыру әдістемесі. Оқу құралы. Алматы, 2007, 359 б.

Shaikenova J.

GENRE «SONG-WRITING» AS A CULTURAL-HISTORICAL PHENOMENON

Шайкенова Ж.

докторант PhD Казахского национального университета искусств

ЖАНР «ПЕСНИ-ПИСЬМА» КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Особое место в казахской культуре занимает жанр песен-писем, называемых в народе шыгарма олен. Этот жанр имел специфическую форму создания и распространения в виде писем-посланий, и на казахском языке имеет обозначение «хат олен».

В качестве исходной теоретической и методологической основы мы принимает определение этого жанра шығарма өлең, предложенное в труде исследователя-этномузыковеда Г.Байтеновой как «особого жанра необрядовой лирики казахов, в котором отражаются мысли и чувства человека, связанные с тяжелыми, а порой и трагическими событиями его жизни» [1, с.102].

В этом определении выделим ряд принципиальных моментов:

- указание на социально-историческую обусловленность жанра;
- проведение линий разграничения песен-писем в типологическим плане как являения необрядовой лирики;
- специфические черты, порожденными творческой индивидуаль-

ностью автора, отражающими его внутренний мир.

Филолог Таласбек Асемкулов шығарма өлең относит к группе Хат-олен, включая сюда жанр «арыз-олен» и считает, что он стал одним из ведущих жанров в военные и героические времена истории Казахстана «… во времена войн и катаклизмов мирное течение жанра как бы взрывается изнутри и порождает сотни песен» [2, с.23.].

В спокойные и стабильные жизненные года песни шығарма өлең создаются слабо функционировал, и ввиду их малого количества они теряются среди песен других жанров. В трагические и бедственные времена, которые затрагивают судьбы миллионы людей, жанра шығарма өлең начинает мощное функционирование. Произведения, созданные в эти годы, поражают своим правдивым и точным отражением человеческих судеб. Именно эти варианты шығарма өлең вошли в сокровищницу казахского музыкально-поэтического наследия как примеры высокого художественного и музыкального выражения личного и коллективного горя.

Мощным импульсом для возрождения шығарма өлең стали трагические события в жизни казахского народа: войны, революция, годы репрессий. Страшные и тяжелые времена открыли дремлющий в обычной жизни творческий потенциал народа. Трагические события обретя поэтическое звучание укладываются в словесную речь миллиона строк. Это своеобразные песни-письма – странички истории трагедий и лишений, странички тяжелых судеб.

Песни-письма, пройдя сквозь историю народа явились своеобразной духовной летописью жизни и быта. В этом главная заслуга самого демократичного жанра музыкально-поэтического творчества казахского народа.

Истоки массового поэтического владения словом лежат в глубинных основаниях традиции. Многие сторонние наблюдатели восхищались высокой речевой культурой казахов в быту и развитой музыкально-поэтической импровизацией, проявляющейся в молодежных кайым-айтысах, айтысах акынов, тартысах, искусстве шешенов и речах биев. В самые трагические страницы истории эти качества народа проявились с особой духовной силой, чему свидетельство – удивительный факт массовой переписки целого народа в стихах.

Как явление музыкально-поэтического творчества казахского народа, жанр шығарма өлең под воздействием социальных и исторических фаторов претерпело содержательную эволюцию. Как отражение трагического освоения трагической истории песни-письма достигли художественных высот, обусловленных самой жизнью этого традиционного жанра.

Научного осмысления жанра песен-писем как худоежственного

явления не предпринималось. В силу тоталитарности советской эпохи, и свойственному жанру реалистичности содержания, песни-письма (шыгарма-олен) не могли быть достаточно исследованы и опубликованы. Введенные в этнографический оборот в 1980-х гг. благодаря работам Г.Байтеновой [1,3-4], они предстали не только как образцы музыкально-поэтического творчества народа, но и важным историческим источником.

Значимость приобретает осознание и осмысление песен-писем как культурно-исторического феномена. В справочной литературе [5, С.695, 6, С.1408] понятие «феномен», определяется как выдающееся или исключительное явление, в каком-либо отношении.

Песни-письма– своеобразное звучащее поэтическое эпистолярное наследие опирается на традиции, сложившиеся в культуре казахского народа. Их эстетическая значимость их определяется выскохудожественным взаимодействием музыки и поэзии, и в исследовании этого явления несомненны различные подходы: музыковедческий, литературоведческий, лингвистический, культурологический и др.

Уникальность песен-писем заключается в своеобразном направлении жанра, обогащённого традициями музыкально-поэтической культуры народа. Масштабность явления, его неповторимый характер и эстетические функции, проявляющие в восприятия и ответной рефлексии, обусловили ее культурно-историческую ценность.

Выраженные художественным образом, чувства и переживания казахского народа, песни-письма вскрывали события и проблемы сложного времени в форме прекрасного. Сохранив самобытность культурных национальных истоков и отразив новую трагическую сущность, они явили собой актуальный жанр искусства тяжелых времен. Актуальность жанра основана на обращенности к тематике исторической эпохи, трагичной для жизни народа.

Рассмотрим некоторые из них. Вот последнее песня-письмо от Ақметбека младшему брату Ғазизу, написанное в годы Отечественной войны. За этим посланием – спрессованный образ трагического события. Мы чувствуем боль покореженного тела, почти физически ощущаем мучения автора:

Мерген атқан садақпен
Қуландаймын жаралы
Тұла бойды билеген
Жараны кім жазады
Қалың жара қанданған
Жазылар күні бола ма
Әлемді басқан қара бұлт
Айығар күні бола ма

Отражение трагических событий в жанре шығарма өлең получило и мифологическое воплощение, возвращая нас к вечным ценностям кочевой цивилизации. Для народного коллективного сознания характерно в момент наиболее драматического, трагического положения обращение к образам национальных героев, миру предков, божественному началу. Нами были обнаружены песни-письма, в которых есть неоднократное упоминание и надежда на помощь всевышнего – бога тюркского мира Тенгри:

Тәңірім өзі сақтаса
Аман есен келер де
Ақ өрісі биік қой
Жау жазасын берер де

Трагические события в песнях-письмах получили разнообразное и многоплановое отражение. И во всех проявлениях этого жанра важнейшей темой остается сам человек, с его чувствами, ощущениями, ценностями. Наряду с любовью к своей земле, родным, многие письма-песни проникнуты патриотически чувством любовью к отчизне. Родная земля, красота ее природы, доброта и душевная щедрость народа воспеты в песнях письмах с необычайной силой человеческой солидарности и взаимопомощи.

Как воплощение спонтанной реакции на военные события, в песнях-письмах отражается тоска по родным местам, воспоминания о мироном времени. Война, постоянная опасность, разлука с домом формировали идеальный образ мирного прошлого, который отбрасывал свет на представления о еще более прекрасном будущем, которое наступит, если остаться в живых. Тоска по мирному дому слышится в песне-письме Шайахмета аға:

Күндіз жүрсем есімнен
Түнде ұйықтасам түсімнен
Кетпейсіз бірге жүресіз
Жанымда жақын ісімнен
Осының өзі қарасам
Маған үлкен тиянақ
Кетпейді естен тәтежан
Келгенін маған қыйалап

Для казахского народа шығарма өлең – это животворящий символ цельности и естественного равновесия с миром, данный от начала времен и сохраненный многими поколениями. Песни-письма как продукт, сохранивший исторические знания, наиболее полно отразил героические и патриотические устремления авторов.

Поэтические отображение и осмысление широкого течение жизни в многообразии социальных и бытовых отношений получило в песнях

песнях-письмах наиболее полное выражение. Трагическое в песнях-письмах родственно возвышенному и героическому в том, что оно неотделимо от идеи достоинства и величия человека. Поэзия песен писем является средством постижения этой трагической гармонии мира.

Песни-письма, обладая устойчивостью традиционной формы, включили в себя новые ярко выраженные характеристики трагического времени, что является в своей цельности культуротранслирующим и культурогенериующим феноменом. Представляя собой «код» национальной музыкально-поэтической культуры песни-письма описали исторические события и быт глубоко личностно и индивидуально. В поэтике песен-писем привлекает, прежде всего, ее общечеловеческое содержание, гуманистическая суть. При всей их тематической, композиционной, стилистической вариативности, различии в выборе изобразительных средств, их объединяет свойство объективной повествовательности, выражающейся в последовательном изложении цепи событий, воссоздающих историю народа в военную эпоху. Текст динаминизирован четкостью авторской позиции, подробно рассказывающей о тяжелых испытаниях, выпавших на долю казахского народа.

Таким образом, жанр хат олең оказался включенный в социально-историческую практику, выполняя сущностные функции, обусловленные потребностью народа в их создании. Известно, что в экстремальных жизненных условиях народный ум подсознательно ищет опорные точки в музыкально-поэтическом творчестве. Наблюдается своеобразная активизация творческого мышления, усиливающаяся музыкально-поэтическими традициями. М.А. Барг, подчеркивает, что «именно включение интеллектуальных и эмоциональных сил в акт материального и духовного производства есть ключ к искомому ответу на вопрос о роли человеческой субъективности в истории» [7, с. 127].

Как один из способов этнической идентификации жанр «песни-письма» явились как проявление национально-культурного самосознания. Влияние традиционного музыкально-поэтического искусства на жанр песен-писем выражается в общности основ идейно-эстетических представлений и принципов отражения реальности. Уникальность поэтического дара народа предопределяет и обуславливает их неподражаемое по своей сути, характеризующееся самобытным художественным языком.

В песнях-письмах нашли отражение сущностные черты казахского фольклора: интенсивность лирического переживания, богатая метафоричность и особенная музыкальность. Вместе с тем наряду с национальными фольклорными традициями в них ощутимы элементы авторской поэзии, обусловленные индивидуальным дарованием создателя. Песни-письма, представляя богатый историко-культурный материал,

позволяют составить представление о них как о системе ценностей народа, его ментальных особенностях и художественных традициях.

Таким образом, жанр хат олен возника тогда, когда люди испытывали самые обостренные чувства, попадали в самые экстремальные ситуации, в ситуации опасности. Эти песни возникали тогда, когда требовалась мобилизация всех физических и нравственных сил, когда проявлялась вся суть человека.

На новом витке истории, свойственные народному творчеству многозначность слова, синкретичность музыки и поэзии, импровизационность, диалогочиность проявились в песнях-письмах с особой духовной силой. Она стала массовым явлением, хотя отражала индивиальное и личное начало в конкретных социально-историчеких условиях военного времени.

В этом отношении песни-письма являются одним из носителей исторической памяти традиционного музыкально-поэтического наследия народа как способ «аккумуляции, передачи, актуализации прошлого и настоящего, способ сберегающего обустройства жизненного пространства человека, программу трансляции, механизм социальных эстафет, волнообразную преемственность» [8, с. 6]. В этом контексте песни-письма предстают как явление, способное к изменяемости при сохранении ядра, в котором сконцентрированы ментальные смыслы традиционной казахской культуры, ее базовые основания.

Литература:

1. Байтенова Г.Е. Шығарма өлең в современном фольклоре казахов // Песенный фольклор народов Казахстана. – Алматы, 1991. – С. 97-120.

2. Асемкулов Т. Генезис жанра хат-өлең // Байтенова Г. Цветы на пепелище. – Алматы, 1995. – С. 22-23

3. Өртеңге өскен қызғалдақтыр / Өлеңдерді жинап нотаға түсірген Г.Бәйтенова. – Алматы: Дайк-Пресс, 1995. – 160 б.

4. Бәйтенова Г. Көкшетау әуендері. – Алматы, 1993. – 144 б.

5. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок.57 000 слов/ Под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1988. – 768 с.

6. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М.Прохоров; редкол.: А.А. Гусев и др.-изд. 4-е. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 1660 с.

7. Барг М.А. О роли человеческой субъективности в истории // История СССР. 1989. – № 3. – С. 124-129.

8. Тимощук А. С. Традиционная культура: сущность и существование: дисс. ... доктора филос. наук. – Н. Новгород, 2007. – 404 с.

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Abylkhanova Aigerim,
Nogerbek B.R.

PECULIARITIES OF REFLECTION OF THE LONELINESS THEME WITHIN MODERN KAZAK PLAY CINEMATOGRAPHY

Абылханова А.Б.,
Нөгербек Б.Р.
кандидат искусствоведения, профессор

ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ ТЕМЫ ОДИНОЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО

Одиночество преследует человека на протяжении всей его истории. В наши дни оно стало социальным бедствием, настоящей болезнью современного общества. Попытки философского осмысления этого феномена также имеют очень давние традиции.

Тема одиночества пришла в отечественный кинематограф не сразу. На современном этапе можно сказать, что данная тема имеет лишь свои определенные элементы, но нарастающий фактор имеет место быть. Самые первые отголоски одиночества демонстрировались на экране советского кинематографа. Ярким примером послужили такие фильмы как «Алдар Косе», «Выстрел на перевале Караш», «Следы уходят за горизонт», «Меня зовут Кожа», «В одном районе». В казахском игровом кино советского периода, на первый взгляд невозможно обнаружить тему одиночества героев. Так как общество представлено как единое целое. И этому факту есть свои объяснения. Ведь история также диктовала свои условия жизни. В советское время человек был частью общества, партии, семьи, всегда находился в социуме, не предлагающем никакого разлада, тем более разложения. Но тем не менее тема одиночества имеет свойство проскальзывать в казахском советском игровом кино. Но следует отметить, что герои советского периода сохранили свою целостность и полноту. Что уже невозможно сказать о героях современного кино.

По словам киноведа Ногербека Б.Р.: «В ряде фильмов так называемой «казахской новой волны» кинематографический герой – персонаж асоциален, он как бы добровольно выпадает, уходит из окружающей действительности, дистанцирует от реальности. Авторами акцент направлен на внутренний мир героя, объективный внешний мир живет сам по себе. На экране главный герой-персонаж как бы «отключен» от действительности,

он не участник, не игрок, а пассивный наблюдатель. Общее в авторских фильмах «новой волны» – отстраненность от героя» [1, 273 с.]. «Казахская новая волна» демонстрирует тему одиночества приобретая более смелый характер. Серик Апрымов и Дарежан Омирбаев открыты в демонстрации этого «нового характера». С приходом «авторского кино» одновременно приходит ярко выраженный почерк, который безошибочно демонстрирует всю серость и престность реальности.

Следующим шагом в истории казахского кинематографа становится зарождение «Партизанского кино». «Естественно, следующее движение маятника в сторону глобального – «Уроки гармонии», «Хозяева», «Шлагбаум». А «партизанским» оно названо потому, что противостоит буржуазному во всех проявлениях: патриархально-буржуазное в исторических фильмах, гламурно-буржуазное в коммерческих, идейно-буржуазное в идеологических» [2, 1 с.].

В современном казахском кино тема одиночества начинает занимать твердые позиции. Уже нет доброго альтруизма, которым всегда славились казахи.

Фильм Эмира Байгазина «Уроки гармонии» (2013 год) как раз о том, как альтруизм выталкивается из человеческого сознания. Оставляя в запутанном состоянии все внутренние переживания. Которые уже невозможно распутать, остается лишь поддаться, тому, что происходит с главным героем. На наш взгляд этот фильм более четко передает атмосферу произведения Ф.Достоевского «Преступление и наказание». В главной роли мальчик – подросток, живущий в ауле. С самого начала фильма он становится изгоем для общества, над ним издеваются сверстники. Все отворачиваются от него, перестают замечать, и здороваться с ним. Атмосфера этого фильма вызывает тошнотный рефлекс, по своим ощущениям, это именно те чувства, которые испытывает на протяжении всего фильма главный герой. Режиссер использует свои приемы и детали, на которых он акцентируется и тем самым забирает в уже нездоровый мир подростка. Тараканы, которых он ловит, а потом, отдает на съедение словленным ящерам, имеют свою определенную силу. Скорей всего он сам чувствовал себя этим самым мелким никому не нужным тараканом, у которого безжалостно отрывались конечности, и которого сажали на так называемый электрический стул.

Сказать, что кино Байгазина задело – значит ничего не сказать. Его можно рассматривать под разными углами и трактовать по-разному. Каждая сцена сделана со смыслом, а градус эмоций накаляется равномерно от начала до конца. Уже в самом начале ждет шок в сцене разделывания мальчиком барана. И эта сцена ключ к раскрытию главного героя. Прямым текстом вскрываются те проблемы, о которых у нас не принято распространяться.

Будь - то школьный рэкет, или беспредел со стороны правоохранительных органов. Но это лишь фон и скелет этого произведения. То, что спрятано за этим фасадом гораздо глубже и серьезнее.

«Уроки гармонии» – это попытка поговорить со зрителем о том, что мы теряем. Это обращение к современному обществу. Мы все учимся жить в гармонии, но у всех эта гармония разная.

Благодаря школьной программе и реалиям жизни они быстро усвоили урок выживания по Чарльзу Дарвину: «Деньги, пища и энергия – три неразрывно связанных субъединицы основы нашей жизни» (из фильма «Уроки гармонии»). И у того, кто сильнее, этих жизненно важных элементов намного больше. В атмосфере тотальной жестокости, несправедливости, циничности простые детские радости, первая юношеская любовь, дружба, понятия морали легко уходят на второй план. Аслан был очень одиноким подростком. Его не только не принимали ровесники, к тому же он рос в семье, где была только бабушка. Но в моральном плане она была очень далека от него, между ними была пропасть. Возможно, это связано с тем, что они относились к разным поколениям. Образ семьи, мягко говоря, был неполноценным. Закрываясь от окружающего мира, он уходит глубоко в себя, к огромному сожалению уже безвозвратно.

С первых кадров режиссер часто показывает его одного, идущего по степи. Он даже не реагирует на этот мир, так как мир не реагирует на него самого.

Этот фильм печален не только по своему сюжету, но и по самому посулы для зрителя, который является очень точным и четким. А печален этот посыл, лишь по тому, что он является фактом, к которому уже начинает привыкать общество.

Тему одиночества можно увидеть в фильме Серика Апрымова «Бауыр» (2013). Этот фильм о трех поколениях. Старшее поколение, которое постепенно исчезает, не успев оставить след, который мог бы заложить достойный фундамент. Среднее поколение словно отсутствует вовсе. Имея бесцветный образ, о значении и наличии которого никто не замечает. И младшее поколение представлено в лице маленького мальчика Еркына. Он выступил в этом фильме как последняя надежда для всего казахского народа. Нация, в которой все строилось вокруг семьи, вдруг теряет свои ценности. В желании жить по-новому теряет свое истинное лицо. Еркын похож на гадкого утенка, оказавшегося на необитаемом острове, вроде рядом есть люди, но они говорят, чувствуют и живут другим миром. Не смотря ни на что, он находит в себе силы выстраивать свое новое маленькое общество. В качестве метафоры ему помогают кирпичи, которые он сам строит и продает. Через него режиссер как будто напоминает казахам, что они всегда жили по своим правилам, но оглядываясь на мнение соседей

и окружающих. Поддерживая друг друга во всем, объединяясь в одно целое. В процессе разговора режиссера со зрителем мальчик обретает более благородный образ, перестает быть «гадким утенком». Герой ищет решение внутри себя, чем укрепляет свои позиции для зрителя.

Герой этого фильма безысходно одинок. Его одиночество выступает не как элемент, а всецело погружает в эту среду, в которой он в поисках справедливости становится одинок. Его образ очень целостный. Он потерян для общества, но не потерян для самого себя.

«Когда наше кино начнет размышлять о нашей действительности – задавать не отвлеченные философские вопросы в расхожем жанре притчи, а реальные, конкретные, эмпирические вопросы? Мы устали от буржуазной мелодрамы, которая выглядит как пир во время чумы», – пишут в своем манифесте участники движения.

По их словам, цель нового творческого объединения заключается в том, чтобы породить новое направление энтузиастов, которое «всколыхнет воды застоявшегося болота». Правила просты: «партизанское кино» снимается без денег, из чувства протеста против старого лживого буржуазного ширпотреба [3, 1 с.].

Движение «Партизанское кино» возникло по аналогии с группой «Рассерженные», появившейся в 1950-х годах в Британии: английские режиссеры, недовольные популяризацией мелодрам, решили снимать недорогие социальные ленты. По этому тернистому пути намерены пойти и участники движения «Партизанское кино». Его тремя китами станут отсутствие бюджета, социальная направленность и новая форма кинематографа.

Фильм Адильхана Ержанова «Хозяева». «Партизанское кино» – это идея чистого искусства и чистого самовыражения и потому в сюжете мы не терпим бегства от правды [2, 1 с.].

После просмотра этого фильма невозможно сразу понять, кто сошел с ума – сам зритель или актеры фильма. Позднее приходит понимание, что это всего лишь попытка провести параллель между кино и реальностью. «У всякого автора свой метод строить кадр, потому я вовсе не претендую на назидательный тон, ниже приведена только попытка обосновать те странности, которыми я наполняю кадры своего фильма» [2, с.1].

Все события происходят вокруг семьи, которая оказалась чужой в родном ауле и не хозяевами в собственном доме. Все против них, и даже сама власть оставляет их на произвол судьбы. Когда старший брат пришел подавать заявление на своих соседей, режиссер очень четко показал представителя власти. Открытое маленькое окошко, в котором не видно лица человека, лишь его часть галстука и воротника от костюма. Этот момент был очень сильным по своему посылу, с людьми разговаривал

не представитель власти, а человек, запрограммированный как робот. Нет ни сочувствия и тем более сопереживания. Диалог проходит сухо, быстро и бессмысленно по своему результату. Такова реальность, продемонстрировать, которую необходимо иметь смелость и порой даже наглость. Возможно поэтому режиссера относят к категории «Партизана».

В интервью с Константином Козловым Адильхану Ержанову был задан вопрос о его фильме «Хозяева». На что он ответил: «Любая картина, которая даже вызывает острую негативную реакцию, заставляет реагировать – это уже хорошо. В этом плане я считаю, что «Хозяева» – кино, которое очень необходимо нашему обществу» [3, с.1].

На первый взгляд появляется мнение, что герои этого фильма, а именно два брата и сестренка в принципе не могут быть одинокими. Но вывод лежит далеко не на поверхности, он намного глубже реальности. Эта семья одинока по тому принципу, что буквально выброшена из нормального общества. Семья вброшена в мир грязи, путаницы, человеческой бездушности. Киноязык Адильхана Ержанова в этом фильме имеет более четкую форму и позицию, в отличие от фильма «Конструкторы». Он уже умело применяет в игру цвета: в основном желтый и красный, которые несут свой подсмысл.

К категории «Партизанского кино» относится фильм «Шлагбаум» (реж. Жасулан Пошанов, 2015 год). «Шлагбаум» – это картина о социальном расслоении казахстанского общества и двух параллельных мирах: бедном, в котором мыкаются по съёмным квартирам, вовремя не получают зарплату, а ещё здесь могут избить до полусмерти. И богатом, где единственной заботой обеспеченного сынка становится студенческий доклад, который он все никак не может подготовить. Между этими мирами непреодолимая граница, которая в фильме визуализируется в шлагбаум у парковки элитного жилого комплекса. Охранник Рауан должен следить за тем, чтобы шлагбаум бесперебойно работал, пропуская дорогие машины то в одном направлении, то в другом, а Айдар – сын нефтяника и представитель «золотой молодёжи» все время натыкается на этот шлагбаум, когда выезжает из дома.

Несмотря на то, что фильм снят с минимальным бюджетом, он успевает впечатлить: уверенная режиссура, эстетская форма и задевающий за живое сценарий, который так похож на жизнь. Правда, безоговорочной симпатии почему-то не вызывает ни один из героев – ни богатый-сынок, преступления которого оправдают в любом случае, ни его оппонент – представитель так называемого народа.

Зритель видит героев в те жизненные моменты, когда у каждого из них появляются проблемы и когда они находятся на грани нервного срыва. Рауана из-за конфликта с пьяной постоялицей ночного клуба увольняют, а

затем жестоко избивают. Тренер по боксу не включает его в состав команды на соревнования. К тому же он и брат остаются выставленными на улицу хозяйкой съемного жилья. У Айдара тоже свои проблемы – под вопросом учеба в Англии. Есть конкуренты среди студентов, а он не успевает сдать в срок задания строгому преподавателю-иностранцу.

На пике этих проблем конфликт между молодыми людьми достигает кульминации. Рауан из-за вереницы жизненных неудач вымещает зло на подъехавшем к шлагбауму Айдаре, который по обыкновению нервно сигналит. Он жестоко избивает сына олигарха. Тот идет домой, берет отцовское охотничье ружье и убивает охранника, спящего в будке.

Концовка фильма показывает, как отец-олигарх «вытаскивает» сына из тюрьмы, используя связи и деньги. И снова наталкивает на полное копирование реальности жизни современного человека.

Возникает вопрос, кто же в этом фильме является одиноким? Ответ весьма банален и прост. Одиноки – все: сын олигарха, главный герой – он же охранник, и разумеется сам маленький мальчик, который остается в финале один, без своего единственного старшего брата. Сын олигарха, не смотря на свое внешнее сверх благополучие глубоко несчастный человек, которому явно не хватило внимания в детстве. Оттуда злость на жизнь и свое окружение. У него было все: деньги, хорошее образование, элитное жилье, в котором он жил совершенно один. Не хватало самого главного, внимания, теплоты и любви. Оттуда выросло огромное желание стать таким же значимым как отец, чтобы, тот, наконец-то обратил на него внимание.

Представитель низшего слоя, Рауан был борцом. Причем во всех смыслах этого слова. Он не жил, а старался выжить. Его жизнь была похожа на жизнь маленького животного, живущего в клетке, выхода в которой нет вообще. Он противопоставлен наперекор всему миру. Его борьба ломает его изнутри, не способен подстроится под нее и проиграть тоже не в силах. На его плечи легла учесть заботы о младшем брате. И с этим он так же не в состоянии справится, суровая реальность отбирает у него все, что есть, а самое главное отбирает у него жизнь. Этот герой, выступает как отдельная единица в обществе, в социуме ему не хватает места. Поэтому можно смело говорить о том, что он одинокий человек, в моральном понимании этого слова.

Делая выводы о том, каким является современный герой казахского игрового кино приходит понимание того, что он теряет самого себя. И даже не пытается найти этому свое особое оправдание. Герои очень слабы по своему духовному состоянию. Они не переживали какие-либо глобальные катастрофы, или на пример войну, но они уже успели стать уставшими от жизни людьми. Нет крепкого духа, и моральной несломленной силы.

Современные герои казахского игрового кино уже начинают привыкать к такому чувству как одиночество. Это чувство разрастается и разлагается на экране. И этому есть свои оправдания. «Партизаны» заговорили о реальности, вот вам реальность – одиночество человеческого сознания, в котором каждый сам за себя. И тут выживает сильнейший, но даже этот сильнейший никому не нужен.

«Сегодняшние проблемы казахского народа логично вытекают из разрушительного влияния советского периода на его психологию и общее состояние. Главное из них – отсутствие единства, общих целей, объединяющих ценностей. То есть ценности есть, но они где-то скрыты, не приобрели важности для всего народа, не осознаны.

У прежних казахов была общность, в которой они знали свое место. Это жизнь в родовой системе, обязательства по отношению к своим сородичам. Вся культура была пронизана этой логикой, из которой исходили и все остальные ценности, в том числе чувство собственного достоинства, гордость и т.д. Это единство, шло по-возрастающей – от близкого родственного круга к дальнему, затем к родовому объединению на разных его уровнях. Это формировало слабую, но все же более реальную, чем сегодня, идентификацию себя как казаха.

Но очень быстро всего этого не стало. Прежняя культурная система была разрушена на самом основном его участке – в родовой системе, объединенной общим хозяйствованием.

Сегодня мы наблюдаем процесс формирования казахской нации (в смысле нации как политического субъекта). Он идет крайне медленно, но идет, и это главное. Особенность этого трудного процесса видна, например, в том, что казахские патриоты находятся на обочине политики и четко фиксируются как оппозиция, даже независимо от степени радикальности или лояльности. Почему? Потому что ответственное осознание себя «как казах» – это не только любовь к родине, стремление к изучению родного языка, истории, культуры» [4, с. 2].

Современное казахское кино имеет свою еще не до конца сформировавшуюся форму. Оттого и отсутствует определенная форма. Несомненно, радует появление «Партизанского кино», но стоит согласиться с тем, что это явление может нести лишь одноразовую акцию. Журналист Андрей Черненко, член конфедерации Союза кинематографистов стран СНГ говорит: «При всем моем хорошем отношении к этим ребятам, я вынужден констатировать, что это будут разовые акции время от времени. Сейчас насмотревшись на выражение «партизанское кино», появилось выражение «партизанский театр». Еще нужно сделать «партизанскую дискотеку» [5, 1 с.].

Для того, чтобы откровенно говорить какой именно герой казахского

кинематографа, необходимо определить, что именно внутри у героя, что он чувствует, как принимает его общество. И только тогда можно дать четкий ответ.

В современном казахском кино откровенно демонстрируется тема одиночества. И это огромная повальная проблема, которая противоречит всем правилам и устоям казахов. Сильная и морально чистая нация допустила зарождение такого понятия как одиночество, лишь по тому, что эгоизм, навязанный Западом, вливается в человеческое сознание. Это под силу остановить лишь в том случае, если будет перезагрузка национальных ценностей. Для этого необходимо вспомнить, кто мы есть на самом деле.

Литература:

1. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы.: RUAN, 2008, – 376 с.

2. http://vosmerka.kz/avtori/author=inna

3. https://e.mail.ru/message/14625395760000000087/

4. http://camonitor.kz/14500-osobennosti-kazahskogo-nacionalnogo-mentaliteta.html

5. https://e.mail.ru/message/14625394900000000349/

Mukusheva Nazira

THE HERO OF MODERN KAZAKH AUTHOR CINEMA (2011-2016)

Мұқышева Н.Р.,
кинотанушы, өнертану кандидаты, доцент

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ АВТОРЛЫҚ КИНОСЫНЫҢ КЕЙІПКЕРІ (2011-2016)

Соңғы алты жылда «Қазақфильм» киностудиясында елуге жуық көркемсуретті, жүзден астам деректі, отыз шақты анимациялық фильмдер, төрт телесериал түсірілді. Осылардың ішінде авторлық кино бағытында түсірілген фильмдердің саны аса көп емес, бары-жоғы жеті-сегіз фильм ғана. Есесіне, жанрлық киноға, соның ішінде, әсіресе мелодрама, криминалдық драма, комедия, психологиялық драма, тарихи драма, лирикалық драма, детектив, фэнтези, кинокомикс жанрларына басымырақ орын берілді. Алайда, осы жанрлық бағыттағы фильмдердің басым көпшілігінің кейіпкерлері кәдуілгі американдық коммерциялық фильмдердің үйреншікті схемасын қайталайды. Нәтижесінде олардың болмысындағы, мінез-құлқындағы, дүниетанымындағы ерекшеліктерді

көре алмаймыз. «Ликвидатор» (2011, реж. А.Сатаев), «Елес қуған сайыпқырандар» («Охота за призраком», 2014, реж. М.Құнарова), «Кенже» (2014, реж. Е.Тұрсынов), «Виртуалды махаббат» («Виртуальная любовь», 2012, реж. Ә.Қарақұлов), «Махаббат әткеншегі» («Качели любви», 2012, реж. Т.Қарсақбаев), «Оберонның сойқаны» («Заговор Оберона», 2014, реж. А.Баталов), «Джокер» (2013, реж. Т. Жаныбеков) т.б. фильмдерінен кейіпкерлері қылмыс әлеміне немесе әлдебір жағымсыз құбылыстарға қарсы шығып, сөзсіз жеңіп шығатын, иә болмаса әділдік немесе махаббат жолында жалғыз өзі күресуден бас тартпайтын және міндетті түрде соңында жеңіске жететін кейіпкерлерді, шым-шытырыққа толы оқиғаларды көреміз. Әрине, бұл шығармалардан ұлттық дүниетанымды іздеудің қажеті шамалы екені онсыз да түсінікті. Осы ретте кинотанушы Гүлнәр Әбікеева «Central Azia Monitor» газетінде былай деп жазады: «Біз, қазақтар, жаһанданып кеткеніміз соншалық, киномыз Америка, Еуропа немесе Азия киносына ұқсайды. Бірақ, біздің өзіміздің, ұлттық дүниетанымымыздың қайда екенін түсіну өте күрделі» [1].

Шындығында, кинотанушы бүгінгі қазақ киносы үшін өте бір өзекті мәселені қозғап отыр. Әрине, бұл кейіпкерге де қатысты мәселе. Олай болса, қандай жағдайда ұлттық өнер, ұлттық кино деп айта аламыз? Осы тұста кинотанушы Бауыржан Нөгербек былай дейді: «Ұлттық кино, жалпы өнер дегеніміз – ең алдымен, қайталанбас рухани дүние. Егер, суреткер экранда өзінің шығармашылығы арқылы, өз халқының рухани әлемін, оның проблемаларын бейнелей алғанда ғана ұлттық киноға айналады» [2]. Олай болса, заманауи қазақ авторлық киносының кейіпкерлері қандай? Бұл фильмдерден халықтың рухани әлемін, бүгінгі өзекті мәселелерін көре алдық па?

Авторлық кино режиссерлері түсірген фильмдердің кейіпкерлері коммерциялық киноның заңдылықтарына сүйенген жанрлық шығармалардың кейіпкерлеріне қарағанда мүлдем өзгеше, айырмашылығы өте көп. Мысалы, «Шуақты күндер» («Солнечные дни», 2011, реж. Н.Төребаев) фильмінің кейіпкері – пәтерінің ақшасын төлей алмай, қарызға белшесінен батқан, тіпті одан айырылып қалуы да мүмкін, өмірде жолы болмай жүрген, не оқуы, не жұмысы жоқ жас жігіт. Оның өмірінде жарық ететін сәуле жоқ. Ол тек фильмнің соңында жігітті қағып кететін көліктің жарығымен ғана пайда болады. Бірақ, соның өзі бір сәтке жылт еткен өлімнің жарығы ғана. Кейіпкер фильмнің алғашқы кадрынан соңына дейін өзін шыр айналдырған сәтсіздіктің шеңберінен шыға алмайды. Тіпті, одан сытылып шығуға деген ниет аса көріне бермейді. Сүйікті қызы одан үзілді-кесілді бас тартады; пәтердің қарызы төленбесе, жарық, су, телефонды өшіреміз деген ескертулер қайта-қайта келеді; анасынан қайран жоқ, өйткені ол тағы да тұрмыс құрған, күйеуімен бірге шетелде жүр; достары да көмек

бере алмайды: бірі ақшам жоқ дейді, екіншісінің әйеліне сырт киім алып беремін деген уәдесі бар; шеттен келген кәсіпкерді қала қыдыртып, ақша тапқысы келіп еді, ол да сәтсіз аяқталады; үйіндегі барын көшеге шығарып сатпақ болған, оны да «мына жасымда ешкімді алдамаймын» деп отырған жанындағы саудагер қария түгел ұрлап кетеді. Тіпті, көмектесемін деген орта жастағы сылқым келіншектің де ішкі өз есебі бар. Тек, дүкендегі сатушы қыздың ғана бұған деген ниеті таза. Тіпті, ұнататын да сияқты. Бірақ, оны кейіпкер сезбейді, сезген күннің өзінде мән бермейді. Бір-бірінің қайғысына, қуанышына тым суық, әрқайсысы өз күнін өзі көрген қоғамның жігіттің өмірімен шаруасы жоқ. Ал, оның өз өмірін өзі игеруге қауқары жетпейді. Шарасыз. Қауқарсыздық пен шарасыздықтың белгісін кафедегі өзіне сыра құйып беруді өтінген орта жастағы ер адамнан да көреміз. Олай болса, фильмнің кейіпкері жалғыз емес, олар көп.

«Шуақты күндер» фильмі әлеуметтік мәселелердің алдындағы жеке адамның жалғыздығы, шарасыздығы, яғни әлеуметтік өмірдің ырғағынан сырт қалып қойған немесе ілесе алмаған адамдар туралы баяндайды.

Жеке басының қиындықтарымен бетпе-бет жалғыз қалған кейіпкерлерді Әділхан Ержановтың «Риэлтор» (2011) және «Үкілі кәмшат» («Хозяева», 2014) фильмдерінен де көреміз. Бұнда да пәтердің ақшасын төлей алмай, көшеде қалған ағайындылар (ағасы, інісі, қарындасы) қаланың шетінен кішігірім үй салып алмақшы болады. Бірақ, қолдарында үй салуға рұқсат етілген құжаты жоқ ағайындылардың алдынан тағы да кедергілер шығады. Олардың баспаналы боламыз деген үміті үзіледі, ағайындылардың бірі түрмеге түседі, кішкентай қарындасы науқастанып қалады. Немесе «Асланның шығармасы» (2013, реж. Э.Байғазин) фильмінің бас кейіпкері өзі оқитын мектепте қалыптасқан жүйеге қарсы шығады. Фильмнің өн бойында адамдардың арасындағы мейірім мен шапағатқа мүлдем орын берілмейді. Қатігез, мейірімсіз орта кейіпкердің ішкі қатігездігін тудырады, ол қатігездік соңында өзінің, өзгелердің өліміне әкеліп тірейді.

Ф.Достоевскийдің «Қылмыс пен жаза» романының желісі бойынша түсірілген «Студент» (2011, реж. Д. Өмірбаев) фильмінің кейіпкері де «Асланның шығармасы», «Риэлтор», «Үкілі кәмшат» фильмдерінің кейіпкерлері сияқты өзі өмір сүріп жатқан қоғамның қатігез құндылықтарына қарсылығын білдіреді. Бірақ, бұл қарсылық «Асланның шығармасында» психологиялық астармен, кейіпкердің ішкі түйсігімен ұштасып жатса, соңғы екі фильмде эмоция, сезім деңгейімен байланысты беріледі. «Студент» фильмінің кейіпкері Аслан сияқты бақылаушы, ол да саналы түрде қылмысқа барады. Егер, Асланның құрбандары – мектептің балаларынан ақша жинап, әлімжеттік көрсететін жоғары сыныптың оқушылары болса, «Студент» фильміндегі дүкендегі сатушы

мен сатып алушы қыз – кейіпкердің саналы түрде жасаған тәжірибесінің құрбандарына айналады.

Соңғы жиырма бес жылдағы қазақ қоғамындағы айтулы өзгерістің бірі – ауылдан қалаға үдере көшу, урбанизация мәселесі екені белгілі. Бұл құбылыстың қазақ кино өнеріне ауылдан қалаға келген қазақ жастарының өмірі туралы тақырыпты алып келгені туралы Дәрежан Өмірбаевтың, Данияр Саламаттың, Нариман Төребаевтың фильмдерінен көріп жүрміз. Осы режиссерлердің шығармалары арқылы ғасырлар бойы дала мәдениетін бойына сіңіріп келген қазақтың қала өміріне, мәдениетіне сіңісу процесі өте күрделі кезеңдерден өтіп келе жатқанын байқаймыз. Бұл өз кезегінде «бөтендік сезім», өмірде жолы болмай жүрген «кішкентай адам», оның ішкі күйзелістері мен бақылаулары, айналасын қоршаған ортамен текетіресі және одан жеңіліс табуы сияқты тақырыптарды экранға шығарды. Осы тақырып пессимистік көңіл-күйге толы «Шуақты күндер» фильмінде көрініс табады. Бұл тақырып Д.Өмірбаевтың «Студент» фильмінен де қалыс қалмайды. Егер, «Шуақты күндер» фильмінде кейіпкердің жеке әлемінің күйреуі, сыртқы әлеммен қарым-қатынасындағы шарасыздығы оның ішкі сезімдерімен тығыз байланысты болса, «Студент» фильмінде кейіпкердің жеке бақылаулары мен сезім иірімдері жалпы қоғамдық құбылыспен қатар өрбіп отырады. Тіпті, сол қоғамның «құбыжық» құндылықтарына қарсы шығады. Бірақ, жеңіледі. Режиссердің айтуынша, біз кедей, бай деп нақты екі әлеуметтік топқа бөлінген капиталистік қоғамда өмір сүріп жатырмыз. Ол қоғамда тек күші бар әлділер ғана жеңеді, ал қорғансыз бен әлсіздер олардың құрбанына айналады. Фильмде режиссердің бүгінгі қоғам, ондағы «кішкентай адамның» орны туралы көзқарасында қандай да бір мәмілеге келе алмайтын қатаңдық, турашылдық бар.

Д.Саламаттың «Кішкентай» (2011) фильміндегі ауылдан қалаға жұмыс іздеп келген кейіпкері – алдыңғы фильмдердің кейіпкерлерімен салыстырғанда өмірге, айналасына оң көзбен қарайтын, ішкі күйреу, шарасыздық сезілді көңіл-күйден ада кейіпкер. Үлкен қалада тұратын жері мен тұрақты жұмысы болмаса да, өзі сияқты жалғыздықты басынан кешіп жүрген, жатақхананың аядай бөлмесінде ұмыр кешіп жатқан өзге кейіпкерлермен тіл табысады. Сөйтіп жүріп, циркке жұмысқа алынады. Бұл фильм үлкен қаладағы «кішкентай адамның» орны, өміріндегі келеңсіздік пен үйлесімсіздіктен гөрі, адамның жалғыздығы туралы мәселеге басымырақ назар аударады. Алайда, «Шуақты күндер», «Риэлтор», «Үкілі кәмшат», «Асланның шығармасы», «Студент» фильмдеріне қарағанда, «Кішкентай» фильмінде лирикалық сарын, ең бастысы болашаққа деген үміт бар.

Н.Төребаевтың «Оқиға» («Приключение», 2014) фильмінде де күзетші болып жұмыс істейтін қарапайым жас жігіттің жұмбақ аруға ғашық

болып қалу тарихы көрсетіледі. Алайда, «Шуақты күндер», «Студент», «Үкілі кәмшат», «Риэлтор» фильмдерінің кейіпкерлерімен салыстырғанда, «Оқиға» фильміндегі кейіпкердің бойынан үйлесімділік, депресивті көңіл-күйге берілмейтін толыққандылық, күйреу және жеңілістерден өзін өзі сақтауға деген ұмтылыс аңғарылады. Яғни, ішкі сезімдерінің құрбанына айналмайды.

Шарасыздық, әлсіздік, күйреуден гөрі, ішкі үйлесімділігі бар кейіпкерді Серік Апрымовтың «Бауыр» (2013) фильмінен де көреміз. Жалпы, «Бауыр» фильмін соңғы бес-алты жылда түсірілген шығармалардың ішіндегі ұлттық болмысты, ұлттық мінезді айқын бере алған ерекше туынды ретінде атап өтуіміз керек.

Жанрлық фильмдермен салыстырғанда, авторлық фильмдердегі әйел бейнесі біржақты қарастырылмайды. Мысалы, «Кішкентай» фильмінде бүгінгі күнде жиі кездесетін көптеген қазақ қыз-келіншектерінің жинақталған бейнесі көрініс табады. Мысалы, «тұрмыс құрып, күйеуінің тамағын дайындап, кірін жуып отыруды» армандайтын, өзі Мәскеу консерваториясында білім алған Гүлсім ақылы, көркі, білімі бар, еншісіне жатақханадағы жалғыз бөлме тиген қаншама қазақ қыздарының жинақталған бейнесін көреміз. Немесе, өзі жұмыс істейтін цирк директорының көңілдесі, жас әрі әдемі Назым (ол да жатақханада тұрады), баласын ауылдағы әке-шешесіне қалдырып, өзі жеңіл жүріспен ақша тауып жүрген келіншекті айтуға болады.

«Студент» фильмінде жұпыны өмірден, күйеуінің (ақын) маскүнемдігінен шаршаған, өзі мүгедектер арбасына таңылған әйелдің, апалы-сіңлілі қыздардың, дүкенде кездейсоқ оққа ұшқан қыздың, анасының, қарындасының алдында бас кейіпкердің ар-ұжданы азап шегеді (бұл студенттің көрген түсі арқылы беріледі). Немесе бұларға қарама-қарсы тағы бір кейіпкер бар, ол – фильмнің басындағы көйлегіне абайсызда кофе төгіп алған жігітті күйеуіне шағымданып, жазасын бергіздірген банк директорының келіншегі. Яғни, бұл фильмде де әйел кейіпкерлер бүгінгі қоғам өмірінің барометрі іспетті көрініс табады.

«Үкілі кәмшат», «Риэлтор» фильмдеріндегі кішкентай қыз өзінің ағалары сияқты мейірімсіз, қайырымсыз уақыттың құрбаны ретінде көрініс табады. «Бауыр», «Асланның шығармасы» фильмдеріндегі әйел кейіпкерлерден бөтендік, суықтық, немқұрайдылық байқалады. «Асланның шығармасы» фильміндегі әдемі, жас қыз өзінің сұлулығы мен нәзіктігін мейірімсіздік жайлаған қоғамнан сақтап қалудың бір ғана амалы бар, ол – хиджаб деп ойлайды. Яғни, сұлулықтың өзі уақыттың құрбаны ретінде қарастырылады. «Шуақты күндер» фильмінде бірде бір жағымды әйел кейіпкер (дүкендегі сатушы қыздан өзгесі) кездеспейді. «Оқиға» фильміндегі сүйгенін күтіп жүрген қыз – ішкі дүниесі қарама-

қайшылыққа толы, бірде суыққанды, енді бірде мейірімді, кейде сабырлы, кейде мінезі шәлкез, тіпті кейде үрей тудыратын, өте жұмбақ кейіпкер ретінде көрініс табады. Бұл фильмдегі әйел кейіпкер алдыңғы фильмдермен салыстырғанда, әлеуметтік өмірдің, қоғамның құрбаны болған кейіпкерлерден гөрі, ішкі сезімдерімен арпалысқан, тылсым сыры мен жұмбағы көп кейіпкер ретінде қарастырылады.

Сонымен, бүгінгі авторлық фильмдердегі әйел кейіпкерлердің басым көпшілігі уақыттың, қоғамның, ондағы жағымсыз құндылықтардың көрінісі, тіпті құрбаны ретінде суреттеледі. Бұл үрдісті соңғы екі жылда түсірілген «Сағынтайдың бірінші әйелі» (2015, реж. Д.Саламат), «Қаратас ауылындағы оба» («Чума в ауле Каратас», 2016, реж. Ә.Ержанов), «Төрт оқиға» («Раненый ангел», 2015, реж. Э.Байғазин) фильмдерінен де көреміз.

Әдебиеттер:

1. Абикеева Г. «Приказано: влюбить в наши фильмы наш народ» // «Central Azia Monitor» газеті. – 2015. – 22 қыркүйек

2. Нөгербек Б. «Ұлттық киноның болашағы бұлыңғыр» // «Zaman-Қазақстан» газеті. – 1997. – 28 наурыз

Seitzhan Aidos,
Smailova I.T.

DEVELOPMENT TRENDS OF AUTEUR CINEMA IN THE WORLD

Сейітжан А.М.,
Смаилова И.Т.
кандидат искусствоведения

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОГО КИНО В МИРЕ

«Авторский кинематограф» успешно охарактеризовал XX век, исполненный трагизма не только в общественно-политической сфере, но и в личностном бытии человека. Стимулировав развитие мирового кинематографа, он стал мощным критерием познания окружающей действительности. Отразив проблемы кризисных эпох, пройденных человечеством, кино стремится отразить и сегодняшнее состояние мира.

К концу прошлого столетия эпоха постмодернизма привела к тому, что авторское кино перестало стремиться к формированию новых тенденций и веяний. Паразитирование на выработанных историей приёмах, ориентирующихся лишь на формальное сохранение признаков авторского кинематографа, не могло существовать продолжительное время. Цитатное искусство, естественно, пришло к своему кризису.

Сегодняшняя действительность предъявляет новые требования к

художникам. Эволюция экранной культуры и громкие события в XXI веке расширило и преобразило пространство эстетического переживания современного человека. Чудовищные теракты в разных концах мира сами по себе превосходят представление человека о допустимом, реальном и возможном. Если раньше кинематографистам для соответствия реальности нужно было усмирять стилистические игры, то сегодня кинематограф все более нуждается в богатой фантазии авторов. Преодолевая тягу к реалистичности, современное кино испытывает нужду в более экстремальных способах выражения себя.

Следует отметить, что доминирование фильмов на экранах кинотеатров с простыми и предсказуемыми сюжетами, делающими упор на зрелищность и спецэффекты, привела к общей тенденции понижения культурного уровня современного зрителя. На сегодня зрительская аудитория в большинстве состоит из молодых людей не старше 25 лет. Это привело к ускорению восприятия фильмов, и, как следствие, принуждению создания динамичного ритма от создателей картин.

Подобные обстоятельства привели к тому, что авторский кинематограф почти ушел с экранов кинотеатров, опирающихся на рыночные условия. Теперь главным местом обитания авторского кино помимо специализированных кинотеатров стали различные кинофестивали.

На сегодня во всем мире ежегодно проходит более шести тысяч кинофестивалей, выполняющих важную культурную функцию, позволяющую авторам кинематографистам представлять свои работы зрителям разных стран. Крупнейшие из них формируют вкусы, направляя течение кинематографа в то или иное русло. Исследуя программы и итоговые результаты наиболее престижных международных кинофестивалей категории «А» (Канны, Венеция, Берлин, Карловы Вары и другие), фокусирующихся на авторском кино, можно выявить тренды и направления развития кинематографа в мире.

По мнению российского киноведа Антона Долина: «Одним из важнейших событий характеризующих смену этапов развития современного авторского игрового кинематографа стало решение каннского жюри 1999 года, отдавшего «Золотую пальмовую ветвь» братьям Дарденн (фильм «Розетта»), а «Гран-при» – режиссеру Б.Дюмону (фильм «Человечность), таким образом, обозначив исторический перелом, определивший развитие киноискусства на последующее десятилетие» [3].

Возможно, впервые в истории кинофестиваль с такой очевидностью продемонстрировал способность к производству глобальных культурных смыслов, повлекших серьезные последствия. Наличие сильной официальной программы главного кинособытия года свидетельствовало о небывалом подъеме мирового кино. Собрание выдающихся режиссерских имен где, практически все знаменитости подтвердили свои репутации

реальными художественными достижениями, придало этому решению еще больший вес.

«В 97-м любители тематических обобщений отметили в каннской программе обилие актов насилия, в 98-м – преобладание разного рода испражнений. И вдруг в 99-м уже привычную каннскую компанию киллеров, маньяков, аутсайдеров и представителей секс-меньшинств постигло озарение. Они словно устали от самих себя, своей тотальной маргинальности и обнаружили страсть к восстановлению утраченной ими целостности. Не случайно сразу в нескольких фильмах появился образ ребенка, сулящий обновление и олицетворяющий невинность, забытый человечеством прообраз» [4].

В целом, кинематограф на своем главном фестивале продемонстрировал превосходящую все возможные ожидания устремленность к ценностному возрождению и установку на урок морали. Председатель фестиваля режиссер Давид Кроненберг открыл дорогу новой человечности, кинематографу XXI века: «Случилось восстановление утраченных ценностей и незамедлительного овладения моральными императивами, которые были посильны разве что русской классической литературе XIX века, до боли озабоченной «милостью к падшим» и поиском «человека в человеке»» [там же].

Таким образом, можно с достаточной точностью сделать вывод, что кинематограф, перестав заниматься поиском своего места среди других видов искусств, обратил свой взор на реальность. На арену вышли новые художники, погруженные в современную действительность и поднимающие актуальные проблемы человечества. Именно они сегодня диктуют основные тренды развития кинематографа. Среди них важно отметить дуэт бельгийских братьев кинорежиссеров Жан-Пьера и Люка Дарденн, австрийца Михаэла Ханеке, шведа Роя Андерсена, иранца Джафара Панахи, режиссера из Китая Цзя Чжанкэ, кинематографиста из Тайланда Апичатпонга Вирасетакула.

На смену эстетическим играм стилизаторов пришло поколение реалистов, возвращающих этическое, моральное и нравственное начала в киноискусстве. Кино, не претендующее на объективность, а способствующее формированию у людей собственного мнения, кино морального беспокойства. Это фильмы в форме провокационных притч или простых историй на основе реальной действительности начинают задавать зрителям вопросы без ответа, ставя их перед нравственным выбором.

Подобному интенсивному вовлечению зрителя к происходящему на экране способствует и технологическое развитие индустрии кино (развитие спецэффектов, 3D технологии, стереокинематограф, интерактивное кино и другое).

В этом смысле своеобразную революцию в конце 2009 года произвел

Джеймс Кэмерон с фильмом «Аватар», демонстрировавшийся на экранах в большей степени в 3D-формате. Картина побила несколько рекордов по сборам, став самым кассовым фильмом всех времён. DVD-релиз фильма побил рекорды продаж, а Blu-ray-издание стало одним из самых успешных в истории. Журнал Time посчитал «Аватар» «самой убедительной попыткой создания вымышленного мира в истории кинематографа, которая на годы вперёд определит горизонт кинодостижений если не в имитации наших повседневных впечатлений, так в изобретении новых» [1]. Как следствие, целая плеяда заслуженных деятелей искусств Америки позже сообщила, что следующие свои проекты будет снимать исключительно в 3D.

Развитие цифрового кинематографа позволило развиться независимому малобюджетному авторскому кинематографу. Потребление аудиовизуальных произведений через интернет, на цифровых носителях дало как зрителю, так и авторам возможность оперативного и свободного доступа к любому архивному произведению или возможностью поделиться своими работами. Видеокамера последовательно вытесняет из технологии киносъемок кинокамеру.Тенденция развития функций видеокамеры характеризуется превращением ее в главный инструмент создания поэтики языка фильма: сокращение дистанции между автором и «камерой-пером», использование метода внутрикадрового монтажа, «демократизации» киноязыка, то есть возвращение кинематографу «утраченного простодушия».

При этом авторский кинематограф все более пытается осмыслить существующую реальность, смешивая игровое и неигровое кино. Это выражается и в определенной бессюжетности многих картин, и в значительной степени снижении значимости сценария как такового, в выборе непрофессиональных актеров на главные роли, а также отсутствии закадровой музыки в фильмах. Зачастую обладателями главных наград крупнейших международных кинофестивалей ориентированных на игровое кино становятся сами документальные картины (Фаренгейт 9/11 – Канны 2004 г., Священная римская кольцевая – Венеция 2013 г., Огонь в море – Берлин 2016 г.).

Следовательно, можно доказать, что современное кино становится все более актуальным и в какой-то мере политичным. В пример можно привести повсеместное затрагивание проблем прав различных меньшинств (расовых, сексуальных, национальных, гендерных, возрастных), объясняющих миру важность сосуществования и уважения прав каждого индивидуума. Это утверждение одновременно предполагает и то, что эти меньшинства начинают о себе громко заявлять в самой киноиндустрии.

Ярким примером может послужить скандал вокруг кинопремии «Оскара» 2016 года, когда некоторые представители мира шоу-бизнеса объявили ей бойкот, возмутившись тем, что уже второй год подряд в списке

номинантов нет ни одного актера афроамериканского происхождения. В итоге киноакадемия отреагировала на это пересмотром состава членов киноакадемии.

Еще более сильным трендом в мировом кинематографе является увеличение числа режиссеров женщин. Распадающийся патриархат во многих странах ставит вперед интересные женские имена. Осваивая режиссерскую профессию, женщины стирают мифические представления о «неженской» работе, и создают уникальные творческие произведения, полные сюрпризов, неожиданностей и нестандартных решений. Во многом они вынуждены культивировать уникальность собственного стиля, чтобы утвердить свое право на художественное высказывание. Исторически так сложилось, что женщинам-режиссерам гораздо легче находить применение в системе малобюджетного авторского кино, нежели в системе больших киноиндустрий. Только в последние годы эта ситуация стала немного меняться. Скандал вокруг Каннского кинофестиваля 2012 года, когда после сделанного британкой Андреа Арнольд публичного обвинения отборщиков в нежелании включать в конкурс фильмы женщин-режиссеров вызвал настоящую волну феминистского протеста в мировой прессе [2].

Современная киноиндустрия США сегодня находится под сильным прессингом по поводу дискриминации женщин. Возможно, это по-способствовало триумфу Кэтрин Бигелоу с фильмом «Повелитель бури» на кинопремии «Оскар», который обогнал по удостоенным наградам вышеупомянутый «Аватар», а сама автор стала первой женщиной, за всю историю премии, получившей награду за режиссерскую работу.

Одним из последних громких успехов женской режиссуры, можно назвать фильм «Тони Эрдманн», признанного лучшим европейским фильмом 2016 года, а поставившая его режиссер Марен Аде стала лучшим режиссером и лучшим сценаристом по версии европейской киноакадемии. «В наиболее передовых странах, например в Швеции, гендерная политика в области кино сознательно направлена на открытие возможностей для женщин. В среднем, на сегодняшний день в передовых западных странах число женщин, занятых в кино, стремится к 30%» [5].

Еще «одной из особенностей современного кинопроцесса является стремление развивающихся национальных кинематографий к конкурентоспособности в мировом кинопространстве лидирующих кинодержав» [6].

Практически каждый год громко заявляют о себе новые доселе не отмеченные национальные киношколы. Сильно заметно смещение центра авторского кино из Европы в Азию (Иран, Южная Корея, Китай, Таиланд и др.). В самой Европе крепкие позиции занимают кинематографии малых стран (Румыния, Греция). «Это стремление стать узнаваемыми

оказывается возможным, если в своих фильмах они предлагают собственное философское отношение к реальности на оригинальном киноязыке, формирующем собственную кинокультуру» [там же].

Таким образом, авторский игровой кинематограф в лице талантливейших режиссеров и их работ служат доказательством неуменьшающейся роли интеллектуальной культуры в развитии новых культурных феноменов. Принимая законы времени, они пытаются создавать произведения, способные искренне и честно осмыслить современную жизнь.

Резюмируя сказанное, отметим главные тенденции современного авторского кинематографа:

- затрагивание этических, морально-нравственных вопросов в жизни человека, провокация зрителя на собственный выбор верного решения;
- развитие независимого малобюджетного авторского кино благодаря переходу на цифровой кинематограф;
- использование научно-технологических достижений для интерактивного вовлечения зрителя;
- смешение игрового и неигрового кино, определяющую некоторую бессюжетность фильмов;
- актуальность и политичность затрагиваемых проблем, касательно защиты прав человека, и в частности прав различных меньшинств;
- развитие новых национальных кинематографий.

Нельзя не признать, что зачастую отдельные режиссеры личности диктуют основные тренды развития современного авторского кино. Каждый из них, своим творчеством значительно воздействует на развитие собственного национального кинематографа, формируя его лицо в мировом контексте.

Литература:

1. «Avatar» Review: James Cameron's World of Wonder // Time, 04.09.2012

2. Артюх А. Кинокультура и взрыв // Неприкосновенный запас. – 2015, №5 (103)

3. Долин. А. Лекция «Умерло ли кино? Зрительский опыт в 21 веке» от 19.06.16 г., центр современной культуры «Смена»

4. Карахан Л. Канн–fiction. // Искусство кино. 1999, № 10.

5. По данным Норвежского киноинститута. Доступ через интернет: www.nfi.no/english/news/the-norwegian-film-autumn?utm_source=eMarketeer

6. Смаилова И. Генезис киноязыка в современном казахском игровом кино: дис. ... канд. искус. наук: 30.09.11 / КазНАИ им. Т.Жургенова, Алматы

Smailova I.T.

KAZAKH FEATURE FILM: FROM THE UNDEGROUND TO THE RENAISSANCE

Смаилова И.Т.
кандидат искусствоведения,
киновед, доцент

КАЗАХСКИЙ ИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ СЕГОДНЯ: ОТ ПОДПОЛЬЯ К РЕНЕССАНСУ

Казахский кинематограф в-сравнении с другими национальными кинопроизводствами совсем молод, если говорить о его независимости и самостоятельности – так только четверть столетия. Но и за эти 25, и даже с прибавлениями всех лет формирования его в советское время, хорошо видны важные и узнаваемые черты. Так, отличительная особенность в развитии кино – фильмы, которыми мы гордимся сегодня, всегда создавались кинематографистами обходными путями и подпольными методами – в советское время, обманывая цензуру эзоповым языком, в современное время, снова обходя генеральную линию.

Сложившееся за все время в казахском кинематографе понятие подполья – почти исторически корневое, которое циклически повторяется в развитии нашего искусства, требует своего прочтения.

Еще задолго до революции, сражающиеся за новое будущее, два идеалиста Алиби Джангильдин и Амангельды Иманов совершили революцию там, где они даже не предполагали, и таким образом, как ни в одной стране она не происходила. Убегая от полиции за рубеж, один из них приобрел там камеру и пленку, ездил по миру, а по возвращении уже вместе подпольно (естественно, бесплатно) показывали – как живет простой европейский народ аульчанам. Эффект был колоссальным. Нет документов, что они снимали сами, не сохранились сюжеты этих показов, но, просто не верю, что, имея в руках камеру и пленку – они могли не снимать - и на родине, и за рубежом.

Но важно даже не это, а то, что изначально, еще до понимания смысла нового искусства, этими двумя удивительными людьми импульсивно был сформирован в казахском кино дискурс – идея кино как информационного мировоззренческого (а не развлекательного) воздействия и сближения людей.

Советское время не только подтвердило, но использовало эту идею в своих воспитательных идеологических задачах в официальной форме. Индивидуальность мысли или своеобразие трактовки человека в истории не приветствовали, вспомним, что даже выход эпохальной казахстанской

картины «Амангельды» (1938г.) совпал с репрессиями и убийством одного из авторов сценария, писателя – Беимбета Майлина. Режиссеры и сценаристы в это непростое время старались использовать эзопов язык для раскрытия героя со своей позицию не только в отношении к политическому строю, но и к своей национальной принадлежности («Райхан», «Джамбул», «Песни Абая»). Однако с точки зрения создания образа времени фильмы военного и послевоенного десятилетия можно назвать эскапистскими, так как предлагали идеальный искусственный мир «советской реальности». Б.Ногербек, характеризуя этот период времени говорил: «Тотальная зависимость искусства от государства вынуждала художников, в частности кинематографистов, отображать на экране преимущества социалистического строя, воспевать «повышение благосостояния страны», романтизировать насилие большевиков к «врагам партии и народа», классовое чутье пролетариата… ...мыслить и творить по указке сверху» [3].

Но, если убрать все нетерпимое советское, в последующем, наши лучшие кинематографисты, хитря с цензурой, смогли оставить с помощью языка кино свои мировоззренческие вещи, касающиеся многогранной личности человека, а не идеи победы коммунизма. И это особенно касается первых казахстанских кинорежиссеров.

Шакен Айманов, Мажит Бегалин, Абдулла Карсакбаев, Султан Ходжиков в своих фильмах предложили уникальный мир, в центре которого всегда возвышалась независимая личность. Изобразительная картинка в их фильмах заиграла живыми красками пейзажа, портретами героев, характерами, особенностями показа быта и хозяйства. Каждый из великолепной четверки первых кинорежиссеров Казахстана создал в игровом кино свой уникальный и узнаваемый по содержанию и изображению мир, в основе которого заложено особое отношение к человеку и пространству, в котором он живет.

Для Шакена Айманова любовь и бережное отношение к человеку воплотились в жанровом разнообразии его фильмов: от комедий («Наш милый доктор», «Ангел в тюбетейке»), экранизации сказок («Алдар-Косе»), до современных драм («Атамекен», «Перекресток»); создании ярких портретов современников, показе бытовой казахской среды, выделении ментальных характерных национальных черт.

Для Мажита Бегалина ответственность человека перед историей и современностью («Его время придет», «Следы уходят за горизонт», «Песнь о Маншук») отразилась в тщательном построении мизансцен и кадра, человеческой фигуры и лица в нем, исследовании психологии характеров героев, усилении драматичности действия. У Султана Ходжикова («Чинара на скале», «Кыз-Жибек») человек вне времени показан в пространстве

пейзажа и природы, традиции и истории.

У Абдуллы Карсакбаева («Меня зовут Кожа», «Тревожное утро», «Погоня в степи») передача человеческой воли и его поступка – через создание острых характеров главных и второстепенных героев, драматургического накала событий, показе героя в пространстве родной земли, дома, природы.

Большинство картин следующего поколения отечественных режиссеров уступают или только повторяют своих легендарных предшественников. Фильмы советской поры 70-х и первой половины 80-х годов все больше уходят в разработку драматургии, не внося авторские размышления о герое и времени, не используя новых открытий в киноязыке. Даже лучшие фильмы этой поры уходят в эскапизм создания искусственного идеального советского мира.

Новый этап движения кинематографа вопреки связан с «казахской новой волной». Картины, вышедшие в начальный период эпохи независимости: «Игла» Рашида Нугманова, «Конечная остановка», «Аксуат» Серика Серика Апрымова, «Кайрат», «Кардиограмма» Дарежана Омирбаева, «Гибель Отрара» Ардака Амиркулова, «Прикосновение» Амонжола Айтуарова, «Разлучница», «Голубиный звонарь» Амира Каракулова, «Влюбленная рыбка» Абая Карпыкова и др., обратили на себя внимание своей непохожестью.

По словам критика Г.Абикеевой: «Казахская новая волна» родилась в Алматы, хотя все ее представители прошли замечательную школу советского кино – ВГИК. Но в том-то и дело, что в конце эпохи перестройки всем было очевидно, что на смену советскому кино должно прийти что-то другое. Так называемая «чернуха» 80-х показывала темные стороны советской действительности, критиковала существующие реалии, но эстетика этого кино по-прежнему оставалась советской. В фильмах «казахской новой волны» появилось ощущение новой жизни» [1, с. 31].

При разности стилевой манеры, они имели общее – пластика изображения, пустующее пространство кадра, длинноты, паузы, интерес к кадровому и монтажному построению изобразительно передавали одиночество маленьких героев, противостоящих времени.

А сегодня – снова диалектика переходного кинематографа. Ведь формально – вроде и фильмы есть, но то, что широко показывается, как правило – через год мертвый материал (это особенно относится к зрительскому кино, как-то особо оно у нас не критикуется, а давно пора), а то, что обсуждается и остается в истории казахского кино, смотрится неформально.

Остаются в истории как раз те картины, в которых присутствует особенная авторская мысль, которая подается не шаблонно, а дышит

своим свободным дыханием изобразительных образов и образов действия. Важно, что появились отечественные режиссеры не только со знанием, но и умением киноязык сделать своим индивидуальным узнаваемым орудием в передаче собственных мыслей.

Не случайно, именно их фильмы ежегодно остаются в истории казахского кино. За последние годы выделяю только эти картины: «Хозяева», «Чума в ауле Каратас» режиссера Адильхана Ержанова, «Приключение» Наримана Туребаева, «Шлагбаум» Жасулана Пошанова, «Жат» Ермека Турсунова, «Свидетель дела №6» Серика Абишева, «Раненый ангел» Эмира Байгазина, «Ореховое дерево» Ерлана Нурмухамбетова, «Первая жена Сагынтая» Данияра Саламата, да документальный фильм на стыке с игровым «История казахского кино: подполье Казахфильма» от Адильхана Ержанова, в которой сама приняла участие в качестве соавтора сценария.

Почему именно они, да, потому же принципу – где режиссер выступает свободным мыслителем, а его картина дышит независимым духом, где «дух и форма, творец и творение сливаются воедино» [4].

При всей неровности, моментах наивности и ограниченном черно-белом взгляде на мир, в чем же значение «Шлагбаума»? В его позиции. Герой сторожки яростно и отчаянно с помощью своих натренированных жизнью ударов, говорит этому чахлому, папенькиному сытому миру – Нет! Даже, если все проиграно, благодаря своему решительному поступку – сражен этим миром, но не побежден. Это яростная позиция целого поколения, молодых кинематографистов и авторов фильма – Жасулана Пошанова, Адильхана Ержанова, Аскара Узабаева, Серика Абишева.

И, если в «Шлагбауме» все решается с физическим миром на физическом уровне, то герой картины «Жат» с той же монтеневской позицией «сражен, но не побежден»[2] говорит о своей человеческой неприкосновенности на уровне метафизики. У него другой поступок – уйти от этого чуждого, погрязшего в злобе и ненависти мира, создать свой, стать частью свободно дышащей природы. Но мир находит его, усмиряет и методично добивает. И тогда с последними силами он оставляет себе свободное право умереть самому – снова уйти, тем самым сделать свою волю неприкосновенной, а дух независимым.

А вот в «Ореховом дереве» – все с точностью до наоборот. Мир утопичен, в своей безграничности добра, подымается автором до абсолюта, в нем нет конфликта, все движется каким-то замечательным образом без гегелевской диалектики отрицания – от героя к герою только по траектории добра – светло, тепло, сытно, радостно всем, совсем всем. Нет в мире Ерлана Нурмухамбетова человеческой несправедливости и борьба там не нужна – воистину, райское место возле райского дерева, – но в этом уже чувствуется некая фальшивость. Утопия до смешного превращается в

антиутопиию – искусство снижается до поэтики бытовой откормленности и самодовольства. И в этом укор режиссеру, как художнику. Но оставляет этот фильм в истории кино не плоская идея сытого добра, а его герои – маленькие, с чрезмерно утрированными недостатками, слабостями. Они даже не по воле режиссера, а по собственной независимой позиции сохраняют свои хитрости и далеко не райские особенности, складывая живую мозаику многообразия этого мертвого и застывшего в неискреннем счастье мире. Спасают рука и глаз режиссера, подобно своим бестолковым героям плавно движется он, вслед каждого их движения, не упускает их из вида и зорко всматривается, выделяя ускользающие от глаз их такие неидеальные, но человеческие поступки.

Фильм «Первая жена Сагынтая» Данияра Саламата при всей технической неровности не только показывает забитость, бестолковость жизни, но с болью и переживанием, через женские судьбы в пространстве скудного быта, чудовищно констатирует покорность своего существования жизни. А документальная подача с образом женщины, тянущей повозку, вырастает в фильме уже до другого романа – Кобе Абе «Женщины в песках». Фильму не хватило хорошего продюсера и денег, времени и технических возможностей, но благодаря искренности режиссера и тонкой актерской игре Альфии Сембаевой лента стала пронзительным рассказом о Человеке и, наверное, потерянности человеческого здесь и сейчас.

У Адильхана Ержанова в новой документальной работе «История казахского кино: подполье Казахфильма» – все сложнее. Два кинематографиста оказываются запертыми в подвальном нутре «Казахфильма», подобно Тезею они с помощью ариадновой киноленты блуждают по коридорам-лабиринтам, почти разрушенного былым величием киноздания. Эта метафора огромного запустелого пространства (есть замечательный кадр – почти по-стругацки/тарковски – мертвая зона) только остро подчеркивает конец эпохи, пардон – не старой советской, а саморазрушенной настоящей. Свободный дух кино в лице двух режиссеров оказывается запертым в собственную систему управления, где по дороге в поиске выхода, его пытаются зажать, закупорить, а то и уничтожить. Но вся абсурдность поиска становится чуть ли не борьбой с этим одряхлевшим и осыпающимся минотавром. Адильхан, с помощью метафор, иронизируя, отстаивает силу и независимость духа казахского кино в лице старых лучших киноработ до нового времени. Ибо сталкивается он не только с теми, кто нападает на блуждающих режиссеров, но и в духе уже «Божественной комедии» с серьезными современными казахстанскими режиссерами и критиками, размышления о киноязыке которых, словно заставляют этот дух набраться сил и выбраться на свободу «тревожным утром».

Сегодня наступает растревоженное время прощания с прошлым – это снова этап, снова «тревожное утро» и «погоня в степи», снова начало в нашей истории кино поиска идеального. И, уверена, только общечеловеческие ценности, которые будут сформированы в кино, останутся и переживут все приказы и «обязанности», только тот автор останется в истории, который сможет с помощью присущей ему формы сформировать в фильме дух нового ренессанса, станет лидером этого времени.

Литература:

1. Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: ОФ «Центр Центрально-азиатской кинематографии», 2006.

2. Монтень М. Опыты. кн. 1, гл. XXXI , – 2009.

3. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008.

4. Цвейг С. Очерки. Советская Россия: М. – 1985.

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Arynova Assel, Shegebayev Pernebek

HARMONY-MELODICAL AND FORM-DEVELOPING PRINCIPLES OF ANCIENT QUINT KYUIS

Арынова А.Д.,
Шегебаев П.Ш. кандидат искусствоведения, профессор

ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКИЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ДРЕВНИХ КВИНТОВЫХ КЮЕВ

Домбровое искусство – одно из древнейших и уникальных феноменов инструментальной музыки казахского народа. Его характеризует многообразие жанров, региональных стилей и индивидуальных исполнительских школ. Среди этого разнообразия, согласно результатам отечественных исследований, наиболее древними являются квинтовые кюи, широко распространенные в восточном Казахстане и среди казахов, проживающих на территории Алтая (РФ), Китая и Монголии.

Активность традиции кюев, исполняющихся в квинтовом строе домбры, связана с близостью восточного региона Казахстана с исторической родиной тюркских народов. Как известно, наиболее древние формы музыки сохранились у таких тюркоязычных народов как алтайцы, хакасы, тувинцы.

Раннюю традицию инструментальной музыки характеризует организация мелодии с опорой на звуки натурального обертонового ряда и ее бурдонное сопровождение. Данный ладомелодический принцип свойственен бурдонному многоголосию на струнных, духовых и язычковых инструментах, а также сольному двухголосному горловому пению.

Фактура домбровых квинтовых кюев образуется из сочетания нижнего бурдона (в нотной записи звук «до») и мелодии на верхней («соль») струне. Опорными тонами мелодии служат натуральные обертоны, а необертоновые звуки используются в качестве проходящих и вспомогательных. Об аналогичном разграничении функций мелодических тонов в музыкальном творчестве тюрко-монгольских народов пишет Х. Ихтисамов: «Их звуковой состав целиком базируется на природной закономерности – натуральном звукоряде – и сохраняет его интервально-ладовую организацию, но обогащается необертоновыми (проходящими и вспомогательными) звуками» [2].

Открытая (бурдонная) струна «до» и ее первый (октавный) обертон

является акустическим фундаментом и центром ладового притяжения. Этот основной устой управляет ладомелодическим процессом и всей системой функциональных взаимоотношений тонов. Остальные обертоны, соответствующие звукам «ми», «соль», реже «до[1]», появляясь на сильных долях метрической пульсации выступают в роли местных ладовых устоев. Необертоновые же звуки («ре», «фа», «ля»), характеризующиеся интонационной неустойчивостью, тяготеют к звукам натурального звукового ряда, тем самым обогащают ладомелодическую организацию музыки. [6].

В акустико-обертоновой природе звуковысотных отношений бурдонное сопровождение имеет исключительно важную роль. Являясь опорой и звуковысотным ориентиром слухового восприятия, оно организует ладомелодический процесс произведения [7]. В связи с этим, бурдонное сопровождение мелодии можно разделить на два вида:

1) гармонический бурдон (звучащий одновременно с мелодией);
2) мелодический бурдон (звучащий прерывисто, разновременно).

Пример гармонического бурдона:

Пример мелодического бурдона:

Масштабы квинтовых кюев зависят от количества местных ладовых устоев. Существует три уровня развития мелодии, которые группируются вокруг ладовых опор «до», «ми», «соль». Причем, после каждой «волны» развития, мелодия возвращается к основному опорному тону («до»). Соответственно, это октавное созвучие, образующееся из сочетания нижнего бурдона и его октавного обертона можно считать «генеральным

устоем».

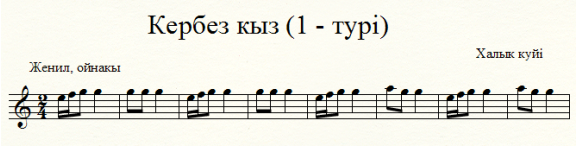
В древних квинтовых кюях «генеральный устой» может утверждаться двумя способами:

1) октавным дублированием;

2) мелодизированным, прерывистым звучанием (см. пример кюя «Боз інген»).

Фактура бурдонного двухголосия, несмотря на внешнюю свою простоту, воспринимается ярко, красочно и «объемно». Это становится возможным благодаря не только исполнительским приемам, но и внутренней организации самой мелодики. Многие кюи содержат в себе разнообразные способы фактурного и ладомелодического обогащения музыки. Среди них особо отметим своеобразный прием скрытого двухголосия. Оно образуется за счет того, что повторяющиеся на одной высоте звуки мелодии часто перемежаются звучанием открытой струны. Вот один из примеров, когда повторяющийся на одной высоте мелодический звук («соль» второй октавы) дополняется звучанием открытой струны («соль»).

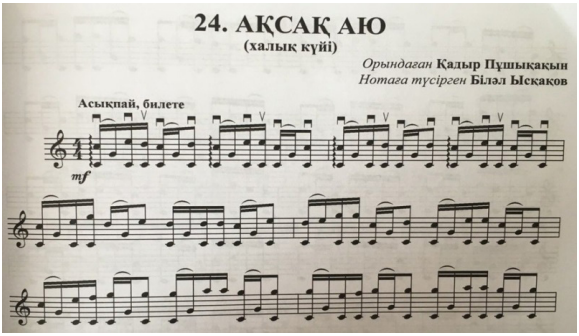
Скрытая мелодия:



Другой пример, когда повторяющая ладомелодическая опора «до» также дополняется звучанием открытой струны («соль»):

Скрытая мелодия:

Скрытая мелодия в таких кюях воспринимается естественно и органично, так как все эти звуки входят в состав обертонового ряда нижнего опорного тона «до». Этот нижний опорный тон, как бы излучая весь свой звуковой спектр, создает красочное и достаточно объемное звучание за счет образующихся скрытых «вертикальных» комплексов:



Местные опорные тоны «ми», «соль» наряду с ладоорганизующими функциями выполняют и формообразующую роль. Эти опорные тоны, отмечая собой высотно-регистровый уровень развития мелодии, одновременно разграничивают форму на относительно самостоятельные разделы. Соответственно, в непрерывном потоке развития музыки мы можем условно выделить следующие разделы кюя:

1) с устоем «до – до^1»,
2) с устоем «до – ми^1»,
3) с устоем «до – соль^1».

Вот несколько примеров. Раздел с устоем «до – до^1»:

Раздел с устоем «до – ми^1»: (пример)

Раздел с устоем «до – соль^1»:

Итак, мы видим, что бурдон и его обертоновый ряд выполняет исключительно важную, системообразующую роль в квинтовых домбровых кюях. Основной тон (бурдон) служит цементирующей основой ладомелодического становления. Его обертоны «до», «ми», «соль» являются местной ладовой опорой и одновременно отмечают собой начало самостоятельного раздела формы.

Опора мелодики на звуки обертонового ряда позволяет домбристам активно использовать в кюях явление скрытой мелодии. Оно образуется за счет того, что многократно повторяющиеся мелодические звуки

дополняются звучанием открытой струны (чаще всего «соль» струны). В результате достигается многомерная красочная звуковая палитра, которая в сочетании с разнообразными исполнительскими приемами ярко выделяет квинтовые кюи среди разнообразных стилей домбрового искусства.

Литература:

1. Алтай-Тарбағатай өңірінің домбыра күйлері (құрастырғандар: Д.Кенешұлы, Б.Ысқақов). Алматы, 2009.

2. Ихтисамов Х. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов. // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. – М., 1984, с. 192.

3. Медеубекұлы С., Мұптекеев Б. Жетісудың күйлері. – Алматы, 1998.

4. Раимбергенова С. Древняя инструментальная музыка казахов: Автореф. дисс. канд. иск. – Ташкент, 1993.

5. Хұсайынұлы М. Алтай-Қобда домбыра күйлері. – Алматы, 2011.

6. Шегебаев П. О принципах исторического изучения казахских домбровых кюев // Музыка народов центральной Азии. Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2009, С. 248-258.

7. Шегебаев П. Стилевые особенности Восточно-Казахстанской инструментальной музыки // Музыкальное искусство, наука и образвоание. Сб. научный трудов, посвященным 5-летию КазНАМ. – Астана, 2004, С. 152-169.

Dabılova A.B.,
Maldybayeva R.S.

“OF EDIGE HEROES” HOLE EXIT DERIVATION

Дабылова А.Б.,
Малдыбаева Р.С.
өғ.к., ҚҰӨУ профессоры

«ЕДІГЕ БАТЫР» ЖЫРЫНЫҢ ШЫҒУ ТӨРКІНІ

Зерттеушілердің көрсетуі бойынша «Едіге батыр» жыры – халық ауыз әдебиетінің шығармасынан жазылып алына бастағанына екі ғасырға жуық уақыт өткен. Эпостың қазақ, ноғай, татар, башқұрт, қарақалпақ тіліндегі нұсқалары кейде толық, енді бірде үзінді түрінде жарияланып келе жатқанына да ғасырдың жүзі болды. Ал жырдың мазмұнымен көркемдік бітімі жайында арнайы зерттеулер мен мақалалардың өзі үлкен шоғыр.

«Едіге батыр» жыры өкінішке қарай қазақтың өзгеде бір сыпыра жырлары тәрізді советтік идеологияға қайшы келіп, соңғы жарты ғасыр

ішінде ол туралы зерттеу түгілі қысқа жазбалар да жазылған жоқ. Тіпті Едігенің атын атаудың өзі қылмыспен барабар болған. Едігенің шежіре бойынша үрім-бұтағы болып келетін батырлар (Орақ-Мамай, Қарасай-Қази т.б.) турасында да пікір қозғау мүмкін болмады [4, 50].

Ж.Асанов зертеуінде «Едіге батыр» жырының шығу төркіні, тарихқа қатыстылығы, жанрлық өзгешелігі, көркемдік суреттеу құралдары жөнінде ойлар айтылған, талдаулар берілген, тиісті тұжырымдар жасалған. Бұл тақырыпта қалам тартқан зерттеушілердің қайсысы да жырдың тарихта орын тепкен оқиғалар негізінде жасалып, эпикалық аңыз даулардың түрлі аңыздық, ертегілік қосымшалармен толықтырылған, сондықтан мұнда шыңдық пен қиял аралас келетіні көрсетілген [1, 62].

Қазақ арасында неғұрлым кең тараған және ертерек жазып алынып,баспа жүзін көрген әрі зерттеу нысанына айналған нұсқасының ұзын-ұрғасын қысқаша шолып өттік, әлбетте қандайда болмасын ауызша айтылып келген шығарманың қыры мен сырын белгілі бір нұсқа толық аша бермейді.

Жырдың басқа ешбір эпосқа ұқсамайтын ерекшелігіне тоқталсақ: мұнда тарихи оқиғалар жаңғырығы мен қиял араласып, қаһармандық эпостыңда ертегінің де, аңыздың да тарихи суреттейтін бейнелері де кездеседі.Тарихи адамдар дегеніңіз, Тоқтамыс хан, әмір Темір, Едіге би секілді болып келеді. Жыр табиғатын тереңінен түсіну үшін, осы үш қайраткердің саясатын сипаттайтын мағлұматтарды айта кету қажет.

Бұл қаһармандық жыр ел аузынан алынып, қысқартылып, жаңа деректер қосылып үзік-үзік аңыз әңгіме түрінде таралғаны жырдың нұсқаларынан байқалады.

Халықтың жүрегіне жақын болуының бірден бір себебі, жырдың тілінің көркем, туындының шеберлігіне байланысты емес, түркі халықтарының есінде өшпестей орын алған тарихи оқиғаларға қатысты.

1944 жылға дейін жырдың нұсқалары, тарихи негіздері, ондағы сюжеттік желілер туралы азды-көпті зерттеулердің, ғылыми пікірлердің айтылғаны мәлім. Бірақ олардың көпшілігі эпос нұсқаларының баспаға дайындалуына байланысты жазылған кішігірім алғысөздер түрінде келеді. Кейінгі жылдары бірсыпырасы мұралары сөз болып, жарыққа шыға бастады. Мысалға, В.М. Жирмунскийдің 1974 жылы Ленинград қаласында басылып шыққан «Тюркский героический эпос» деп аталатын монографиясын айрықша атап өтуге болады [4, 51].

Қазіргі күні «Едіге» жырының оңтүстіктегі түрікмен, өзбек елдерінен бастап, Сібір татарларына дейінгі түркілер арасында барлығы, алыс-жақындағы елдер Түркия мен Румыния жерлеріндегі түркілерде сақталғаны айқын болып отыр. Қырықтан астам нұсқасы бар. Олардың кейбіреулерінің көлемі он бес-он алты мың жолға жетеді [2, 3]. Сондықтан

бұл эпикалық шығарманың табиғатын терең танып, зерделеп шығу үшін оны тек қазақ халқы мұрасы аясында, тар ауқымда тексеру жеткіліксіз. Әрі эпостың архаикалық нұсқалары мен кейінгі классикалық нұсқаларының болуы, ұлттық нұсқаларының молдығы түркілердің эпикалық дәстүрінің даму динамикасын білуге, ерекшеліктерін ашуға зор үлес қосады. Себебі ғылымда әр түрлі халықтардағы ортақ құбылысты салыстыра зерттеу жалпы заңдылықты анықтайтыны бұрыннан мәлім.

«Едіге би», «Едіге мырза», «Мырза Едіге» деп аталатын жыр халқының батырлық жырларының ішіндегі ең көне туындыларының бірі. Оның үстіне прогрессивтік бағыттағы орыс ғалымдарының, саяхатшыларының назарына ертерек ілініп қағаз бетіне түскен, әсіресе XIX ғасырдан бері қарай жиі-жиі жарияланып келген шығарма.

«Едіге» жыры қазақтарда ғана емес, түркі тілдес халықтардың біразында кездеседі. Әсіресе қарақалпақ, ноғай, башқұрт, сібір және қырым татарларында көптеген нұсқалары бар екені жайында мәліметтер табылып отыр. Жырдың нұсқалары, жазбалары көп десек те шығарма мазмұнының (сюжет желісінің) негізгі қызығы бір. Тек осы бір мазмұн әр нұсқада әр ақында, әр жыршы жырауда әр түрлі жырланып, кейде көмескі тартып кейде бәсеңкі тартып отырады. Мұндай жырлар, әсіресе кейінірек ел арасынан жыйналған нұсқаларға тән [2, 5].

Шыңғыс Уәлиханұлының XIX ғасырдың қырқыншы жылдарында бірнеше қайта жаздырылып алып, кейін Шоқанның қатысуымен біріктіліп бір тұтас дүние етіп көшірілген түпнұсқа. Жыр көне араб әрпімен жазылған. Көлемі 42 бет. Шоқан Уәлиханов қайтыс болғаннан кейін оның артында қалған мол ғылыми, әдеби мұрасын реттеп баспаға дайындау үстінде Шоқанның досы профессор П.М. Мелиоранский осы текст кездестіреді. Мұны 1904 жылы Н.И. Веселовскийдің редакциясымен басылып шыққан Шоқан шығармаларының ішіндегі баспа бетін тұңғыш көрген орысша текстімен мұқият салыстырып зерттейді [3, 46].

Бертін келе қазақша түпнұсқаны еш өзгеріссіз, редакциялауысыз баспаға өзі әзірлеп береді. Санкт-Петербургта 1905 ж. жеке кітапша болып шығады. П.И. Мелиоранскийдің қолына түскенде бұл жырдың аты да, атауы да болмаған екен «... мұны «Едіге би» деп мен қойдым» – дейді ғалым [2, 96].

Шыңғыс Уалиханұлы үш рет жазып жинаған. Бірінші рет Аманқарағай болысындағы аз ғана күрлеуіт Қыпшақ ауылында тұратын Жұмағыл ақыннан 1841 жылы алынады. Екінші рет ол жырды әркім әр түрлі жырлап өңдеген толық нұсқасын жаздырып алады. Ал үшінші рет сол өңірдегі Арыстанбай (кітапта Арсланбай делінген) ақынның айтуынан қағазға түсіртеді.

Кейін осы үш текстті біріктіріп Шоқан әкесі Шыңғыс толық бір текст

жасайды. Мұны Ахмет деген кісі жаңадан мұқият көшіріп алып қағаз бетіне түсіреді. Шоқанның өзіде, П.И. Мелиоранскийда баспаға тексті әзірлеген. кей түсініксіз, күдікті жерлерін түсініктеме беріп отырған [2, 353].

1904 жылы Санкт-Петербургте Н.И. Веселовскийдің редакциясымен Шоқан Шыңғысұлының шығармалар жинағында «Идиге джирь» деген аттпен жарияланылады [4, 78]. Мұнда айта кететін ерекшелігі жырдың қазақ, ноғай қарақалпақ, башқұрт, татар халықтарының нұсқаларына «ортақ» желіні неғұрлым толық қамтыды. Эпосты өзге нұсқалармен салыстырып қарасақ, кей нұсқаларда қысқа енді бірде «өзгерек» келгенімен түбірлі сарындарын сақтай алған. Кейіннен жазылған нұсқаларды оқығанда тансық көрінетіні сол себебтен.

Ғылымға да, обьективтік ақиқатқа да жат мұндай құбылыстың себебін соңғы жылдарда ғана айта бастадық. Тақырыбымызға орай қоғам өмірінде орын тепкен сондай сорақылықтардың негіздеріне тоқталып өтуіміз керек. Алтын Орда, Ноғай Ордасы мен Ресей арасындағы қарым қатынастар тарихына байланысты мәселелер де біржақты қарастырылды. Осының салдары сонау XIV ғасыр мен XV ғасырдың шежіресінде елеулі орын алған би, қолбасшы, мемлекет қайраткері Едіге тұлғасын даттаудан басталды. Едігенің Алтын Орда ханы Тоқтамысты мұқатып, айбарлы мемлекеттің іргесін шайқалтудағы істері есебке алынбай, оның 1409 жылы ауыр әскермен Мәскеуді қоршағаны, жергілікті халықтан салық, айып алғаны ғана алғы кезекке шығарылып көрсетілді, орыс халқының жауы деп саналды. «Едіге батыр» жырының басылмай да, зерттелмей де қалу себебі осылай туған [1].

Фольклордағы жинақтау туралы С.Қасқабасов: «Тұтастану да қаһарманды, оның ұрпағын дәріптеуге бағытталады. Ендеше, фольклордағы тұтастану – көркем құралдың, яғни поэтиканың бір бөлігі, тармағы деуге негіз бар», – дейді [6,25]

Ғалым «Қазақ фольклорындағы тұтастану құбылысы» деп аталатын іргелі еңбегінде қазақ фольклорында тұтастанудың алты түрі бар екенін анықтады. Олар:

1.Сюжеттік тұтастану;

2.Ғұмырнамалық тұтастану;

3.Шежірелік тұтастану;

4.Тарихи тұтастану;

5.Орталықтық тұтастану;

6.Географиялық тұтастану. [6,25]

Ғалым Жұбаназар Асанұлының пікірінше, *сюжеттік тұтастану* екі сатыдан тұрады. Алғашқысы – фольклорлық сюжеттің пайда болып, тұтастануы да, екіншісі – тұрақталған сюжеттердің бір кейіпкерге телініп, топталуы. Былайша айтқанда, әуелі бір оқиғаның тұрақты сюжетке

айналуы қажет, сосын осы сюжет кеңейе келе, бірнеше сюжетті қамтыған шығармаға, эпикалық туындыға айналуы керек. Бұған мысал ретінде: «Мәселен, Едіге батыр туралы жырды алайық. Мұнда басты оқиға – Едігенің Тоқтамысқа қарсы күресі. Бұл – тарихи факт. Ал осы шындық эпоста көптеген қосымша сюжеттермен, мотивтермен көмкерілген, өйтпеген күнде Едігенің өмірі эпикалық күйге түспеген болар еді. Сөйтіп, Едігенің ғұмырнамасы оның ғажайып жағдайда тууымен басталады», – дейді ғалым [1,25].

Қазақ ән-жыр өнері географиялық орналасу жерлеріне байланысты мектептерге бөлінеді. Бізге белгілі, Батыс, Арқа, Жетісу, Сыр мектебі. Сыр мектебінің өзі екіге бөлінеді: Арал-Қазалы, Қармақшы мектебі болып қалыптасқан. Қазақстанның әр жерлеріндегі жыршылық мектебтердің дәстүріне қарай өзіндік өрнектері болуы табиғи. Нұртуған Кенжеғұлұлының нұсқасы Арал-Қазалы мектебінің орындаушылық дәстүрімен орындалады. Бұл мектеп өзіндік мақам-сазымен ерекшелінеді.

Едіге жырын толық білгенімен жырды толық орындамаған, себебі Едігенің арғы атасы Әулие, анасы Пері болғандықтан толық орындауға болмайды-мыс, толық орындаған адам өмірден ерте өтіп кетеді деген халық арасында ауыз әңгіме тараған. Толық меңгерген орындаушылар жырды белгілі жерге дейін орындаған. Арал өңірінде Нұртуған Кенжеғұлұлының нұсқасын кеңінен насихаттап, орындаған Арал ауданы Ақбасты ауылында дүниеге келген жыршы Әбиев Әбдіқұл Нұртуған нұсқасын толық білгенімен Едіге батырдың Қалмақтың батыры Қабан Тиынды өлтіріп еліне оралатын жеріне дейін орындаған.

Сонымен қатар қазіргі заманда атап айтсақ Арал, Қазалы өңірінде кеңінен тараған нұсқа Нұртуған Кенжеғұлұлының «Мәулімнияз – Едіге» дастаны жайында азды көпті сөз қозғасақ.

Нұртуған Кенжеғұлұлы (1887-1930 жж.) бұрынғы Қазалы Уезі, Қамыстыбас болысы, Аманөткел ауылында (Қазіргі Қызылорда облысы, Арал ауданы) туған. Ақын мұраларының басым бөлігі – батырлық жырлар, елдік пен еңбек жайлы, адамгершілік хақындағы дастандар. Ол білімінің аздығына қарамастан, ойының ұшқырлығына, өрісінің кеңдігіне арқа сүйеп, ірі туындылар жазуға жас кезінен талпынды. Мәселен, ноғайлы тарихын баяндайтын тарихи жырлар циклінің біріншісі – көлемі бес мың жарым жолдай, ірі туындысын он тоғыз жасынан бастап екі жыл бойы «Мәулімнияз-Едігені» жазып бітіргенде небәрі жиырма бір жаста, ал екінші дастаны «Орақ-Мамайды» аяқтағанда жиырма үш жаста болған. Нұртуған жырды жазғанмен өзі орындамаған. Жиені Жәмет жырау орындаған. Жастайынан қалам тартып жыр, дастандар жазған. «Мәулімнияз-Едіге», «Орақ-Мамай», «Қарасай-Қази», «Қобыланды», «Әмір-Темір көреген» атты дастандар жазған. [5, 15]

1928 жылы Дәріғұл деген жазушы Нұртуған нұсқасын жаттап алып таратқан. Қазіргі заманда Нұртуған нұсқасын дәріптеуші, жыршы Демеу Жолымбет, 1958 жылы Арал ауданы Ақбасты елді мекенінде дүниеге келген. Оның ұстазы – Әбиев Әбдіқұл осы ауылдың тұрғыны. Демеу Жолымбет 23 жасында алғаш Нұртуған Кенжеғұлұлының «Қарасай Қази» дастанын жаттаған, ал «Едіге» дастанын 35 жасына қараған шағында жаттап алған. Жоғарыда атып өткендей дастанды белгілі жерге дейін ғана орындаған: Едіге Қалмақтың батыры Қабан тиынды өлтіріп еліне оралатын жеріне дейін келіп тоқтайды. Демеу-жыршының айтуы бойынша ең қызықты және ердің батырлық бейнесін көрсететін жері дейді.

Мақам саз ерекшеліне қысқаша тоқталып өтсек жырды көбіне арал өңірінің орындаушылық мектебінің сазына салып орындайды. Демеу жыраудың орындауы тек арал мақамына салып емес қармақшы мектебінің сазына ауытқып құбылтып отырады. Екі мектебтің мақам сазын қосып орындаудың себебі: арал бейнесін бейнелейтін толқын секілді толғап, енді бірде көмейге салып бір сарында орындап халықты жалықтырмай, жырдың сөзін сазбен көмкертіп сазды төгілтіп орындайды.

Арал өңірінің тағы бір тумасы жырау Тәңірберген Жақсын Нұртуған нұсқасын толық білген, десекте толық орындамаған. 80 жасында өмірден озды.

Батыс жыр мектебінің белді өкілі Мұрын жырау. Мұрын жыраудың нұсқасын, Қармақшы мектебінің өкілі Алмас Алматов өз мектебінің мақам сазымен орындайды.

Сеңгірбайұлы Мұрын, шын аты Тілеген, лақап аты Мұрын жырау. Мұрын жырау (1860-1952) бұрынғы Атырау облысы, Маңғыстау ауданы, Қаратөбе ауылсоветі Қоңырорпа деген жерде өмір сүрген.

Мұрын жыраудың нұсқасы «Едіге». Бұл жыр 1989 жылы «Жазушы» баспасынан шыққан «Батырлар жырының» бесінші томында жарияланған болатын [2, 5].

Сан ғасырдың тізбегінде келе жатқан жыраулар еңбегі қазақ әдебиетінде жәй ғана көш басшысы емес, ең басты жанр ретінде қызмет атқарады.

Бабадан қалған жыр сарқыттары біздің заманымызға жеткені 300ге жуық деседі. Алға қойған міндетіміз, бабадан қалған «Мәулімнияз-Едіге» дастанын келер ұрпаққа Нұртуған нұсқасын Демеу Жолымбет жыршының орындауында толықтай нотаға түсіріп, оқулық құрал ретінде ұсыну.

Әдебиеттер:

1. Асанов Ж. «Едіге» жыры – тарихи-қаһармандық эпос. Филология ғыл. док. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның автореферaты. – Алматы, 2010 ж.

2. Әмірәліқызы Н. «Едіге батыр»жыры / Оқулыққа қосымша/.– Алматы, 1999 ж. 336 б.

3. «Едіге батыр» туралы зерттеулердің тарихнамасы // Қазақ фольклорлығының тарихилығы. – Алматы, 1993, 26-61 бб.

4. Жирмунский В. Тюркский героический эпос. – Ленинград: 1974-728 с.

5. Кенжеғұлұлы Н. Шығармалары. 1-том.-Астана: Фолиант, 2008. т. 1. – 376 б.

6. Қасқабасов С. Қазақ фольклорындағы тұтастану құбылысы // Жұлдыз, №11. 1992.

Zhumasheva Zh.D.,
Alpeissova G.T.

CONSONANCE POETRY WITH KOBYZ

Жумашева Ж.Д.,
Альпеисова Г.Т.
өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ-нің профессоры

ҚОБЫЗБЕН ЖЫРДЫҢ ҮНДЕСТІГІ

Қорқыт – халықтың жырын жырлап, жоғын жоқтаған адам. Елінің бостандығын аңсаған, халқының болашағын көксеген жан. Феодалдық теңсіздікке, идеологиялық пессимизмге қарсы тұрған жан. Қорқытты халқы да сүйіп, есімін атадан балаға, баладан немереге жеткізіп, оның тамаша күйлерін ұмытпай тартып келуі осының дәлелі. Дана Қорқыт бабамыздың «Мәңгі өлмес өмірдің кілті – өнерде» деген қағидасы бар. Қорқыттың бізге қалдырған мұраларын бірнеше топқа бөлуге болады. Олар: 400-ге жуық нақыл сөздері, мақал – мәтелдер, XV ғасырда табылған, кейіннен жарияланған 12 жырының нұсқалары қалған. Нақыл сөздерінде адам тегіне байланысты жақсы қылықтар мен өнегелі мінездер, қайырымдылық пен мейірімділік, ер қадірін білетін абзал аналар, ата – анасының, елінің жоғын жоқтаған, арманын іс жүзіне асыруға өмірін сарп еткен жас ұрпақ, оларадың өнегелі қылықтары, адам қатынастарының жақсы жақтары мен келеңсіз көріністері көрсетілген. Олардың негізгі мазмұны осы күнге дейін үлгі ретінде сақталып келеді.

Қорқыттың нақыл сөздері

Қорқыт ата сөйлейді:

- Алла, Алла демейінше, іс түзілмес, Тәңірі бермейінше ер байымас.

Әзелде жазылмаса, құл басына құз келмес, ажал уақыты жетпейінше, ешкім де өлмес.

Өлген адам тірілмес, шыққан жан кері келмес.

Ер жігітке қара құрым мал бітсе, жияр, көбейтер, талап етер, бірақ несібесінен артығын жемес.

Гүрілдей-шұбыра сулар тасыса, теңіз болмас.

Тәкаппарлықты Тәңірі сүймес.

Көңілі пасық ерде дәулет болмас.

Жат баланы қанша сақтасаң да, ол ұл болмас, ол ішіп-жер, киер де кетер, бірақ көрдім демес.

Күл төбе болмас, күйеу бала ұл болмас.

Қара есек басына жүген кигізсең де, тұлпар болмас.

Күңге қамқа тон жапсаң да, ханым болмас.

Жапалақ-жапалақ қар жауса, жазға қалмас.

Ескі қамыс біз болмас, ежелгі дұшпан дос болмас.

Мінген атың қиналмайынша, жол алынбас.

Ер малын қимайынша, аты шықпас.

Қыз анадан көрмейінше, өнеге алмас. Ұл атадан көрмейінше, сапар шекпес.

Ұл – атаның ері, екі көзінің бірі.

Дәулетті ұлың болса, ошағыңның қоры болар.

Дәулетсіз ұл болса, атаның көрі болар.

Қорқыт ата тағы да сөйлейді:

-Мықты, жүйрік бедеуге қорқыт жігіт міне алмас, ол мінгенше, мінбесе игі…

Қонақ келмеген үйдің құлағаны артық.

Ат жемейтін ащы шөп біткенше, бітпегені игі.

Адам ішпес ащы су жылға қуып аққанша, ақпағаны игі.

Баба атын шығармаған жігерсіз ұл баба белін бүгілткенше, бүгілтпегені игі.

Баба атын шығаратын дәулетті ұл болғаны игі.

Жалған сөз бұл дүниеде болғанша, болмағаны игі.

Қорқыт ата тағы былай дейді:

- Жердің соны шөбін киік білер.

Жайылым жердің көкорай шалғынын құлан білер.

Айырым-айырым жол сүрлеуін түйе білер.

Жеті бұлақтың хош иісін түлкі білер.

Түнде керуен көшкенін қараторғай білер.

Ердің батқанын ат білер.

Ауыр жүктің салмағын тұлпар білер.

Қапелімде бастың ауырғанын ми білер.

Қыл қобызын арқалап, елден-елге, бектен-бекке жырау кезер…

Тізесін бүгіп отырған инабатты әйел көрікті.

Самай шашы ағарған баба көрікті.

Ақ сүтіне тойғыза-тойғыза емізген ана көрікті.
Үлкен шаңырақ үйдің қасына тігілген келіннің отау үйі көрікті…

Қазақтың тұңғыш ғалымы, аса көрнекті ағартушы, демократ, XIX ғасырдың екінші жартысындағы қоғамдық ой-пікірді қалыптастырушы Шоқан Уәлиханов (1835-1865) өзінің бірқатар еңбектерінде қылқобыз аспабына да назар аударған. Шоқан Уәлиханов қылқобызды орындаушы үшін «қиын», сонымен бірге үні «жағымды» аспаптар тобына телиді [1,320 б.] Нақ осы аспап жыршының айнымас серігіне айналған, оның сүйемелдеуімен эпикалық жырлар, аңыздар айтқан, батырлардың қаһармандық өмірі мен ерлігін жырлаған. Өз халқының төл перзенті, әсершіл, сезімтал ғалым Шоқан Уәлиханов ұлтының өнері мен тарихын зерттей отырып, қазақ музыкасының дамуына зор үлес қосты.

Шоқанның сүйікті әжесі Айғанымның үйі ақын, жыршы, әнші, күйшілердің думанды ордасы болып, Жанақ пен Шөже, Арыстанбай мен Орынбай, Біржан сал мен Тоғжан, Шәрке сал, Қанғожа сынды ақын-жыраулар қобызбен жыр толғаған. Болашақ ғалым Шоқан осындай өнерлі ортада өсіп, ән мен жырға, аңыз-әңгімелерге ерекше ден қойды. Ал әкесі Шыңғыс әрі домбырашы, әрі қобызшы еді. Шыңғыстың «Бақ менікі, ал өнер Қанғожанікі» дейтін сөзі бар. Қанғожа Шыңғыстың інісі, қобызды асқан шеберлікпен аңырата тартатын, көне күйді көп білген кісі болды. Көптеген көне жыраулар өз жырларын қобыз аспабының сүйемелдеуімен орындаған.

Шоқан Уәлихановтың көрсетуінше, қазақ даласында жырды қобыз аспабының сүйемелдеуімен орындаған соңғы жырау – Жанақ болған. Бұрын қобыз аспабымен орындалған жырлар енді домбырамен орындала бастады. Ақтамберді, Тәтіқара, Бұхар жыраулардың қолданғаны осы домбыра болатын. Кезінде фольклоршы Б. Уахатов былай деп жазды: «Қазақтың дастан өлеңдері немесе бақсылар өлеңі көбінесе көне аспап – қобыздың сүйемелдеуімен, ал кішкене жүректі әндер домбыра немесе сырнайдың сүйемелдеуімен орындалған».

Қорқыт заманынан бастау алатын музыкалық-эпикалық дәстүр XV-XVIII ғасырларға дейін жетіп, жаңа сипатқа ие болған. Сарынның бастауы Қорқыт мұрасында жатыр деп толығымен кесіп айта аламыз. Бұл пікірді дәлелдеу үшін Шоқан Уәлихановтың тұжырымын келтірейік. Оның пікірі бойынша, «Қырғыз (қазақ – С.К.) бақсыларында ең алғашқы бақсы болған Қорқыт туралы аңыз кең тараған. Онда Қорқыт (қазақтарға – С.К.) қобыз ойнап, сарын айтуды үйреткен» («У киргизов (казахских – С.К.) шаманов есть легенда о Хорхуте, первом шамане, который научил их играть на кобызе и петь сарын» (астын сызған – С.К.) [2, 168-б.].

Сарын туралы құнды ой-пікірлер көрнекті тіл маманы, түркітанушы А.Байтұрсыновтың [3, 298- б.] (оның ғылымға енгізген термині – «са-

рын – сөз саласы») еңбектерінде, оның көп мәнді мағыналары туралы Ә.Марғұлан, М.Әуезов, С.Қирабаев, С.Қасқабасов, А.Ісімақова және т.б. оқымыстылардың зерттеулерінде жазылған. Аталған зерттемелер негізінде тарих, тіл, әдебиеттану салаларына қатысты болып келеді, ал музыкатану саласында сарын тың мәселені құрайды. Жалпы айтқанда, сарын ұлттық мәдениетіміздің ежелгі дәуірінде пайда болып, одан әрі өмір талабына сәйкестене келе, ғасырлар бойы сараланып, өзінше дамыған. Оның болмысы бірнеше тарихи кезеңдерді қамтиды.

Сарынның алғашқы түрі тұрмыс – салттық, бақсылық, эпикалық жанрлардың, сонымен қатар басқа да халық музыкасының негіздерін қалап, лирикалық әндердің, айтыстың, аспапты музыканың өзектерін құрастырып, халық композиторларының – сал-серілердің, ақындардың, күйшілердің, жыршылардың шығармашылығына елеулі ықпалын тигізді. Сондықтан мәдени мұрамыздың тарихында сарындардың орны өте маңызды да ерекше. Сарынды ежелгі фольклоршы архаикалық түрі ретінде танып, оны тікелей талдау қажетті мәселе. Сарын ерекше мәдени құбылыс ретінде ғасырлар қойнауынан бізге дейін жетті. Бұл көне сөздің мағынасы «Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде»[4,194-195б.] және филология терминдерінің сөздігінде [5, 232-233 б.] толық нақтыланған.

Бұрыңғы бақсылар өздеріне ұлы ұстаз ретінде пір тұтып, Қорқыт бабамыздың күйлерін аңырата тартып, оның аруағына сиынып отырған. Егер XIX ғасырдың басында жыршы қылқобызшылардың алғашқы сапында жетекші рөл атқарушы ретінде сақталып қалса, ал бұдан кейінгі кезеңдерде жағдай біршама өзгерген. Халық арасында қылқобыздың бірте-бірте екінші кезекке ауысуына, бір кездері оның тіпті ұмыт бола бастауына сан себептер бар.

Жыршы бейнесі де қазақтардың музыкалық тұрмысында көмескілене берген. Ал мұның бірінші себебі, XIX ғасырдың ортасында жыраулық поэзия тарих сахнасынан ығысып, жыршылық өнер қобыз аспабы сияқты енді тек бақсылардың қолданысында болып қалды. Екіншіден, қазақтың музыкалық аспаптары жедел дамып шыға бастады. Қылқобыздың орнына домбырамен күй тарту алға шығып кетті. Домбыра сүйікті аспапқа айналды. Қылқобыз халықтық орындаушылар мен шаман-бақсылардың аясымен шектелді. Сонымен бірге бақсыларда қылқобыз діни сарындағы аспап тұрғысында маңыз алған. Олар салттық сипаттағы аспап ретінде пайдаланып, ем-дом сәттерінде дуалау, жалбарыну, арбау әдіс-тәсілі аясында қолданылған.

Қазіргі таңда Қорқыттың мұрагер ұрпақтары түркі әлеміне кең тараған жыраулық дәстүрді одан әрі жалғастыруда. Әсіресе, Сыр өңірінде бұл өнердің кең қанат жаюына үлкен мүмкіншіліктер жасалуда. Қызылорда облысының барлық аудандарында жас жыраулар мен қобызшылар

мектептері ашылған, оған мамандарды Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университетінің «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасы дайындауда. Әсіресе Сыр сүлейлерінің мақам-саздары Қармақшы ауданында керемет сақталған.

Әдебиеттер:

1. Чокан Валиханов и современность. – Алма-Ата: Наука, 1988. – 320 с.
2. Валиханов Ч. Избранные произведения. – Алма – Ата: КазГосиздат, 1958. – 643 с.
3. Байтұрсынов А. Өлеңдер, әдебиет-ғылыми зерттеулер. Т.1. – Алматы: Алаш, 2003. – 298 б.
4. Қорқыт және Ұлы Дала сазы. – Алматы: «Arna-b», 2011ж.
5. Отырар. Энциклопедия. – Алматы. «Арыс» баспасы, 2005

Kosogorova Lyudmila

PROBLEMS OF THE DEVELOPMENT OF ETHNO-CULTURAL PECULIARITIES AND TRADITIONS OF THE PEOPLES OF THE RUSSIAN FEDERATION IN CONDITIONS OF THE MULTINATIONAL STATE

Косогорова Л.В.
заведующая кафедрой декоративно-прикладного творчества,
кандидат педагогических наук, профессор,
Московский государственный институт культуры

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ В УСЛОВИЯХ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА

Приоритетные направления развития образовательного пространства России, обоснованные в Национальной доктрине развития образования в Российской Федерации предусматривают обеспечение исторической преемственности; сохранение, распространение и развитие национальной культуры, воспитание бережного отношения к историческому и культурному прошлому; формирование культуры мира и межличностных отношений.

В Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» [5] отмечается, что политика в области образования основывается на принципах гуманизма, приоритете общечеловеческих ценностей, и свободного развития личности, защите и развитии этнокультурных особенностей и традиций народов Российской Федерации в условиях многонационального государства. Ценностные ориентации в современной

педагогике рассматриваются с позиций духовно-нравственного и художественно-эстетического развития личности, в котором формирующая роль принадлежит культуре и искусству. Именно искусство как отражение художественной культуры, в котором сконцентрирован колоссальный эстетический опыт народа, содержит уникальные возможности воздействия на чувственно – эмоциональную сферу личности.

В России утвердилось качественно новое направление образования, сущность которого отразилась в понятии «этнокультурное образование», и сформировались методологические подходы развития системы этнохудожественного образования как ее подсистемы. Забота о сохранении единого образовательного пространства, потребовала особого подхода к разработке содержания непрерывного образования, появлению новой государственной этнокультурной образовательной политики, ориентированной на целенаправленную деятельность по формированию приоритетных направлений развития современного образования в условиях полиэтничности, многоязычия и поликонфессиональности состава страны, общности исторических и духовных основ народов и культур России.

Проблема профессионального становления педагога в условиях современного образования исследуется учеными в различных аспектах. Этнохудожественное образование сегодня – это «целенаправленный непрерывный педагогический процесс приобщения к этнической культуре» через освоение художественной культуры своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования личности, ее творческой индивидуальности, интеллектуального и духовного богатства. [2]

Успешность профессионального развития будущих руководителей этнокультурных центров, студий декоративно-прикладного творчества, зависит от интеграции в профессионально-педагогической деятельности социально-культурных институтов, которая в современной науке получила определение социального партнерства.

Партнерство внутри системы образования между социальными группами данной профессиональной общности определяется как:

– партнерство, в которое вступают работники системы образования, интегрируясь с представителями разных сфер общественного воспроизводства;

– партнерство, которое инициирует система образования как особая сфера социальной жизни, делающая вклад в становление гражданского общества.

Последнее понимание партнерства отмечается как наиболее значимое, позволяющее изменять, проектировать, апробировать и устанавливать

новые общественно значимые функции системы образования. Здесь можно выделить несколько ключевых подходов:

-социальных отношений основных субъектов партнерства: вузов, работодателей, выпускников, условий, содержания и форм взаимовыгодного взаимодействия и сотрудничества;

-социального действия, основанного на чувстве человеческой солидарности, ответственности за общее дело. Сегодня интегрированным действием для сферы социального партнерства «вуз культуры и искусств – национально-культурное объединение» являются приоритеты, отраженные в Стратегии Государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года.[4]Среди них:

а) сохранение и развитие культур и языков народов Российской Федерации, укрепление их духовной общности;

б) обеспечение прав коренных малочисленных народов и национальных меньшинств;

в) создание дополнительных социально-экономических и политических условий для обеспечения прочного национального и межнационального мира и согласия на Северном Кавказе;

г) поддержка соотечественников, проживающих за рубежом, содействие развитию их связей с Россией .

Модель государственно-частного партнерства в профессиональном образовании не только обеспечит приток дополнительных средств в образование, но и станет залогом его высокой гибкости и адекватности требованиям инновационной экономики. Такая модель позволяет привлечь объединения работодателей в разработку и реализацию государственной образовательной политики (разработка законодательных актов в области профессионального образования и сотрудничества, формирование востребованных перечней и направлений подготовки специалистов этнокультурной деятельности, участие в разработке государственных образовательных стандартов, участие в процедурах контроля качества профессионального образования).

Таким образом, перечисленные принципы позволяют решать некоторые положения:

а) успешность адаптации молодых специалистов к условиям профессиональной деятельности в этнокультурных центрах определяется уровнем их конкурентоспособности, органическими составляющими которой являются: профессиональная направленность и самоопределение, развитие творческого потенциала и профессионально важных качеств личности, социальной компетентности;

б) требования к будущим специалистам этнокультурной деятельности определяются исходя из требований современной, динамично

развивающейся сферы культуры и искусства, рынка труда и занятости, учитывают перспективные направления развития профессиональной деятельности и типичные затруднения, которые испытывает молодой специалист;

в) формирование конкурентоспособности будущего специалиста предполагает многофункциональное взаимодействие вуза и социальных партнеров на всех этапах его подготовки в соответствии с задачами, содержанием и особенностями каждого этапа.

На основе анализа и систематизации в области этнохудожественного образования есть возможность выделить следующие модули интеграционного образовательного пространства вуза, направленные на обеспечение профессиональной подготовки специалистов:

-целенаправленность учебно-воспитательной, научно-исследовательской, и творческой деятельности студентов;

-модуль образовательных ресурсов учебно-воспитательного, научно-исследовательского, информационно-просветительского назначения;

-модуль информационных ресурсов образовательного назначения;

- организационно-целевой модуль.

В современных условиях развития компетентностного подхода в системе высшего профессионального образования ведущей задачей системы профессиональной и специальной вузовской подготовки следует считать формирование и развитие личности, обладающей высокой духовной культурой, развитым интеллектом, творческой индивидуальностью и опирающейся на национальные традиции. При этом главной целью образования становится его регионализация, т.е. подготовка для конкретного региона специалистов, которые смогут обеспечить его культурно-историческое, социально-экономическое, научно-техническое развитие с учетом присущих ему социально-культурных факторов.

Идея привнесения в содержание образования региональной составляющей, отражающей социальное, национальное, демографическое своеобразие, не нова. Так, например, использование различных сторон регионального подхода в системе образования, вопросы включения местного материала в процесс обучения и воспитания нашли отражение в трудах выдающихся педагогов-просветителей Я.А. Коменского, К.Д. Ушинского, Л.Н. Толстого, П.П. Блонского, чьи идеи не утратили своей актуальности и в настоящее время.

В наши дни возрождается интерес к культурным национальным традициям, однако в педагогической среде еще не сформировалось глубокое понимание роли историко-культурного опыта в учебно-воспитательной деятельности образовательных учреждений, семьи и других социальных институтов.

В связи с этим необходим поиск новых оснований для создания практико-ориентированной модели подготовки специалистов к профессиональной деятельности на основе педагогического потенциала традиционных национальных культур. При выборе подходов в качестве ведущих уместней включать в процесс работы региональный и культурологический подходы, которые предполагают приобщение студентов к базовым смыслам человеческого бытия, способствуют гуманизации учебного процесса в сфере высшего образования, развивают субъектные и духовные потребности личности. В этой связи важно учитывать, наряду с задачами модернизации высшего образования, не достаточное научно-методическое обеспечение данной парадигмы образовательного процесса; потребность в интеграции образования и культуры со слабым развитием связи между ними; признание уникальности воспитательно-развивающего потенциала национальных культур и не разработанности комплекса педагогических условий, используемых в процессе подготовки и переподготовки педагогов.

Для системного включения культурных национальных традиций на основе компетентностного подхода в образовательный процесс нужна концептуально обоснованная культурооориентированная модель подготовки специалистов к осуществлению профессиональных функций на основе регионального и культурологического подходов и соблюдение целого ряда условий:

-во-первых, культурооориентированная модель должна включать всю совокупность источников и средств духовно-нравственного и эстетического воспитания и образования, что будет способствовать формированию у обучающихся ценностного отношение к содержанию народной культуры, народной философии, народного искусства как целостного феномена.

-во-вторых, для осуществления поставленной цели обучающимся необходимо осваивать специальную методику использования средств народной культуры в образовательном процессе.

Немаловажным является и определение методолого-теоретических положений подготовки специалистов к данной деятельности, определение сущности, содержания, структуры регионального и культурологического подходов к деятельности специалистов, обоснование педагогического потенциала народной культуры региона, выявление специфики социокультурных, педагогических, методических условий эффективной подготовки специалистов к образовательной деятельности с опорой на региональный компонент.

Говоря о профессиональной подготовке специалистов, необходимо четко выделить содержательную сторону регионального компонента, его духовно-нравственный, эстетический потенциал, главными носителями которого выступают исторически сложившаяся культура этноса,

населяющего данный регион, своеобразие местных природных условий, традиций, уклада жизни.

Таким образом, исходя из анализа научной литературы и опыта образовательной практики можно сделать вывод, что культурологические основания профессионального становления будущего специалиста призваны формировать не узкого специалиста-прагматика, а человека духовного, интеллигента, гуманиста, ориентированного на высшие ценности бытия: Истину, Добро и Красоту. Только подготовленные специалисты смогут осуществить на практике истинное назначение региональной составляющей – защита и развитие системой образования национальных культур, региональных культурных традиций и особенностей в условиях многонационального государства; сохранение единого образовательного пространства России; обеспечение прав подрастающего поколения на доступное образование; вооружение школьников системой знаний о регионе; подготовка молодежи к жизнедеятельности в проблемной социокультурной среде ближайшей территории и за ее пределами.

Можно надеяться, что проблемы подготовки будущего специалиста как носителя национальной культуры решатся позитивно, если региональная составляющая будет включать в себя ценностно-смысловые ориентации, одной из которых является ориентация на использование культурных традиций родного края.

Цель единая – освоение студентами тех национально-культурных традиций, в которых воплощены высшие духовно-нравственные ценности, имеющие особую значимость для духовно-нравственного воспитания и гражданского становления современного человека. Такое образование формирует прежде всего ценностное отношение к Родине, к природе, семье, родному дому и родителям, к труду, творчеству по законам красоты, к культурному наследию и традициям своего и других народов (1).

Содержание ключевых задач в профессиональной подготовке студентов по направлению Народная художественная культура определяется педагогической моделью, в которой культурно-исторический системно-деятельностный подход осуществляется средствами народного и изобразительного искусства, взаимодействием народного искусства с разными областями профессионального изобразительного искусства и другими видами искусств, интеграцией самых разных явлений этнохудожественной культуры в едином педагогическом процессе.

Полифункциональность искусства находит отражение в содержании задач, которые определяют результаты профессионального образования:

-Создание педагогических условий для разнообразных видов художественно-творческой деятельности студентов, определяется опорой на общие принципы и способы художественной реализации единой

духовной сущности во всех областях народного и профессионального изобразительного искусства.

-Воспитание эстетической культуры личности на основе освоения специфики художественно-образной системы разных пластов искусства. Понимание и освоение средств художественной выразительности, с помощью которых «кодируется» текст, суть художественного смысла, ведет к присвоению личностью эстетики, гармонии и креативности, заложенных в глубинах содержания произведений искусства.

-Развитие способности к переводу художественных «сообщений» с языка одного вида искусства в другие знаковые системы, что дает студентам основания для сопоставления художественно-выразительных систем, помогает творчески экспериментировать (преобразование, переосмысление, моделирование) в процессе художественно-творческой деятельности в графике, живописи, скульптуре, художественном конструировании. При этом необходимо учитывать специфику творческой деятельности в области народного творчества, создавая педагогические условия для художественной деятельности, в которой заложены принципы народного искусства: (повтор, вариация, импровизация).

-Важно с помощью системно-комплексного подхода разрабатывать структурные компоненты для решения задач на импровизацию усложненного типа с выявлением общих принципов и способов художественной реализации единой духовной сущности во всех областях народного искусства и русской культуры.

-В содержании вузовского образования включается широкий спектр народных художественных традиций разных регионов, общение с которыми помогают сформировать у студентов целостный многомерный художественный образ Родины. Национально-региональный подход помогает идентифицировать субъективный опыт личности с этнокультурными особенностями своего региона, психологию этноса со спецификой национальных обычаев и традиций с художественной культурой других народов. В итоге это влияет не только на формирование национального самосознания, но и на уважительное, толерантное отношение к иным культурам и народам.

Литература:

1. Народное художественное творчество. Сборник программ специализации декоративно-прикладное творчество. Под ред. Т.Я. Шпикаловой, Л.В. Косогоровой, Е.Ю. Пухначевой. М.: МГУКИ. 2005.

2. Народная художественная культура. Сборник программ Часть 1-2. Под ред. Косогоровой Л.В., Пухначевой Е.Ю.М.: МГУКИ. 2015.

3. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и

практика. М.: Изобразительное искусство, 1984. – 334 с. – ил.

4. Указ Президента РФ от 19.12.2012 #v1666 «О стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2025 года»

5. Федеральный закон Российской Федерации от 29 декабря 2012 г. № 273 – ФЗ «Об образовании в Российской Федерации».

Songgybayev Yerkebulan,
Shegebayev P.Sh.

YESIR AISHUAKULI

Соңғыбаев Еркебұлан,
Шегебаев П.Ш.,
өғк. профессор

ЕСІР АЙШУАҚҰЛЫ

Күй халқымызбен бірге жасасып келе жатқан қасиетті өнер. Қазақ халқының мақтаныш етер асыл мұра, рухани жәдігерлігінің ішінде ғасырлар сүзгісінен өтіп, бүгінге жеткен көл-көсір күй қазынасы ерекше орын алады. Қазақ күйі – қазақ жанының ғасырлар көшінде шаң баспаған сырлы айнасы,халық рухының ықылымнан тіл қатқан тірі куәгері. Оның сан ғасырлық тарихи қалыптасқан дәстүрлі мектептері бар. Қазақтың күйшілік өнерінде сарыны мен сазы бар, сонымен қатар эпостық мақамға өте жақын бірегей үлгі – Маңғыстау күйлері. Маңғыстау күйлерінің тарихы тереңде,мұнда Алтын Орданың ыдырауы, Ноғаймен Қазақтың бүлгені (айрылғаны), Қазақ Қалмақ соғысы және Қызылбастар басқыншылығын бастан өткерген шежірелік оқиғалар көп қамтылады. Ақпатша империясының Қазақ даласына аттандырған жансыздар экспедициялары құрамындағы саяхатшылар немесе озық ойлы ағартушылар Түбектің күйшілік өнері туралы тамсана баяндағаны, болашақта ұлы орыстың имераторлық өнерін көтеретіндей фолькматериял болады деп қуана жазғаны, дәмеленгені ақиқат. Бұл өңірге ат басын тіреген музыкатанушылар – А.Эйхгорн, В.Успенскийлер аймақтағы қазақы күй өнерін музыкалық туынды ретінде мейілінше жоғары бағалады, кейбір күйлердің ноталық жазбаларында қалдырып кеткені бізге аян. А.В. Затаевич Есбай күйлерін алғаш жазып алған зерттеуші ретінде зор еңбек жасады, Маңғыстаудың дауылпаз күйшісі туралы мынадай жазбалары сақталған: Керек десеңіз мен мынадай ойдың ұшығын айтудан жасқанбаймын, мәселен, «Өтті кетті» күйінің бастауына ден қоялық, кейбір тұстары әрі бірден соң Бетховеннің классикалық симфониясынанда құдіреттілеу. (А.В. Затаевич. 500 казахских песен и кюиев. Алматы. 1931 жыл, 8-бет).Түркмен күйлерін мақсатты

түрде зерттеген А.Беляев пен Успенский Қазақ күйлерін де назарынан тыс қалдырмаған өнертанушы Гуллыевтың еңбектерінен де аңғарылады.

Кеңес дәуірінде Маңғыстау күйлерін зерттеу мен кәсіби оқыту басқа күйшілік басқа мектептермен қатар дамыды деп айтсақ жалған болар еді. Себебі, патшалық рессейге, кейіннен оның мұрагері болған кеңес үкіметіне қарсы дүркіін-дүркін көтерілген ұлт азаттық соғыстар осы Маңғыстау жерінде сұрапыл сипатта болды, сондықтан осы аймақтың өнеріне деген кеңестік идеялогиялық салқындық әліге дейін тарқамады. Алайда, Маңғыстау күйшілік мектебі – ерекше дамып, өзіндік өрнегімен ерекшеленіп, ұрпақтан ұпаққа беріліп келе жатқан музыкалық мұра. Бұл өңірдің күйлері жалпы төкпе дәстүріне жатқанымен,өз нақышы, ерекше сазы, қайталанбас арналардың бірі. Түбек күйлерінің күретамырында, есте жоқ жеті ықылым дәуірдің де Сол дәуірде өмір сүрген жетпіс жеті ұлт ұлыстардың да, Маңғыстаудың ойында қадам сайын бір мешіт-әулиесі қойдай шулаған деп жырлаған, Хақтың ақ жолына ессіз беріліп, көзсіз ерген,Алланы зікір еткен шайқы перілердің де үн әуез,саз сарындары күңіреніп жатыр. Демек, Маңғыстау күйлерінің басты ерекшелігі оның тылсымнан тамыр тартқан бағзылық сипатында. Қазіргі отандық өнертану ғылымында жазылып жүрген Маңғыстау күйлері хақында жүрген ой пікірлер мен тұжырымдар көне күйшілік үрдісті тұтас қамтиды деп айту қиындау, жазылған дерекнамаларды тұтастай алғанымыздың өзінде ұлы күйшілік арнаның сағасындай ғана еңбек болатыны ешкімгеде жасырын емес. Солай бола тұра А.Жұбанов, А.Сейдімбеков, У.Бекенов, С.Нұржанов, А.Жаңбыршылардың еңбектерін аса сүбелі еңбектердің қатарына жатқызуымыз керек.

Тарих пен фальклор, этнография мен музыканы бір қазанда қайнатып зерттейтін ғылым пайда болса, Маңғыстау музыка өнеріниңде айтар сыр, шашар құпиясы ұшан теңіз екеніне дау жоқ. Жеті жұрт көшкен Маңғыстаудың музыка өнерінде алпыс тарау Науайылар, он сан ноғай бүлінгенде, Орманбет би өлгенде, Қарт Ноғай шығарған Ноғайлының зарынан басталатын қаншама Ноғай саздарымен Ел айырылғандар тарихи нақтылығымен құнды. Осы орайда тілімізге оралатындар Қошқар, Абыл, Есір, Есбай, Құлшар, Арал, Өскімбай, Қартбай, Жолды, Тәңірберген... Бұл тізімді әліде соза түсуге болар еді. Бірақ біреуінің аз, біреуінің көп жеткен мұраларына қарап отырып, осы аты аталғандардың қайқайсысыныңда ешкімнің тақиясына тар келмейтін, заманының алқаракөк дүлдүлдері болғанын бағамдаймыз. Қазақ күй өнеріне Абыл, Есбай, Есір т.б. дәулескер күйшілерді берген маңғаз Маңғыстау өңірі қазақ күйшілігінің ерекше болмыспен қалыптасып, дамыған ұясы. Ол өңірден шыққан атақты күйшілерде көп, күйлеріде аз емес.

Табиғаты жағынан төкпе күйге жататын Маңғыстау күйлері ерекше

сарыныменде, орындалу үлгісімен де қазақ күйшілігі деп аталатын ұлы арнаға құйып жатқан ғажайып тамақ ағыс.Соған қарамастан Маңғыстау күйлері туралы, ол өңірдің күйшілері туралы арнаулы жазылған еңбек аз. Бұл жерде Маңғыстау күйлері ғалымдарымыз бен күйшілеріміздің назарына мүлдем ілінбеген деген сөз емес. Маңғыстау күйлерін Шәміл Әбілтаев, Қаршыға Ахмедьяров, Сержан Шәкіратов, Роза Айдарбаева, Әзірбай Өскінбаев, шебер күйшілермен қатар Кенжебек Аяғанов сынды жас таланттардың қызыға орындауының өзі көп нәрсені аңғартады. Ол өлкенің күйлері туралы зерттеушілердің пікірлері өз алдына бір төбе. Деседе өнердің өсуі дәстүр жалғастығының үзілмей, қазақы қалыбымен келешек ұрпаққа жетуін талап етеді. Түбектің топырағынан шыққан күйші-композиторлар: Абыл, Есбай, Тоғызбай, Науша, Құлшар, Ерменбет, Қартбай, Өскенбай, Мұрат, Шамғұл, Алым, Сержан сынды нартұлға күйшілер Маңғыстаулық мектептің көшбастаушылары, әрі дәстүрлі озық үлгі ретінде қалыптастырушылары екені алашқа аян.

Маңғыстаудағы дәстүрлі күйшілік ортаның көрнекті өкілі – Есір Айшуақұлы. Маңғыстау облысының Жыңғылды ауылында 1840жылы дүниеге келіп, осы ата-мекенінде 1904 жылы дүние салып, Құнан ата қорымынан топырақ бұйырған. Шыққан тегі Кіші жүз ішіндегі Адай руынан, оның ішіндегі Шоңай бұтағы болып келеді. Әке-шешесінің дүниеден ерте өтуіне байланысты Есір әкесінің туысы Манатаудың қолында тәрбиеленеді. Есейіп ер жеткен соң күйшілік өнермен қатар ұсталық (әсіресе темірден соғылатын күнделікті тұрмыс құралдары,арба дөңгелегінің құрсауы, таға, орақ, қақпан, соқа,т.б.айналысқан. Қазіргі Жыңғылдының сайынан көпір өткен жердің тұсында, сайдың шығыс бетінде бұрын 4-5 саманнан соғылған балшық үйлер болды. Соның солтүстік бетіндегі үйде Есірдің ұстаханасы болған дейді. Ішінде көрігі де тұрған көрінеді. Ауыл маңына егін де еккен. Ол тартқан шығырдың орынын ескі көң басынан көруге болады. Күйші кейде күнұзақ темірді соғып-соғып, кешке қарай шаршаған кезде қасында сүйеулі тұрған қара домбыраны қолына алып күңірентетін көрінеді.

Ол Абыл күйшіні ұстаз тұтады. Абылдың өнерімен сусындап өседі. Есір өмірбойы домбыраны жансерігі етіп өтседе, сыбанып топқа түсіп, өзгемен күй өрлестірген адам емес. Алайда бір қуаныш,бір өкінішсіз өмір болмаған соң, басынан өткерген сезім әсерін күй тіліне түсіріп, домбырасымен сырласып өткен. Бұл ретте Есірдің өзінің өмірін күймен бедерлеп кеткен өнерпаз деуге болады. Күйлерінің өзі өмірге жақын, нақты бір тарихты баяндайды. «Әлди бөпем» күйін Ырыс есімді қызын жұбату үшін тартса, «Шоқай төре» күйін өзінің бірге өскен құрдас әрі ағайыны Назарға қатысты шығарған. Бірде таудан ешкі бағып жүріп Назар аяғынсындырып алады да, содан шойтып басатын сылтыма болады.

Шертіп қағу арқылы тартылатын ырғақты күйдің сарынынан құрдасқа деген базынаны аңғару қиын емес.

Есірдің Сам деген ағасының әйелі Күнтай жеңгесіне арнаған күйдің тарихы былай екен. Есір өз заманының белгілі азаматы, ел ағасы ретінде жұртқа есімі танылған Сам деген кісімен жақсы аралас-құралас болып, туыстық қарым-қатынас жасап жүреді. Сам өзінің ақыл парасатымен, терең ойшылдығымен айналадағы адамдарға жақсы әсер етіп, ылғида жылы шуағын шашып жүретін кісі болса керек. Қазақта «Хан төресі бұзылсада, Сам төресі бұзылмайды» деген аталы сөздің шығу төркіні осы ақылман азаматтың есіміне байланысты екені белгілі. Бірде Үстірт өлкесін зерттеп жүрген топограф (жер өлшеуіш) ғалымдармен саяхатшылар реті келіп, Самға жолығады. Бұл кісілердің Маңғыстау жерін қағаз бетіне – картаға түсіріп жүргенін естіп, ел ағасы қол ұшын беруге тырысады. Оларға көлік тауып беріп, қастарына жолбасшы қосып, тіпті азық-түлікпенде қамтамассыз етеді. Қазақ азаматының мұндай ықылас пейіліне мейлінше риза болған орыстар Самға: «Біз сізге соншалықты разымыз, осы жақсылығыңыздың есебін немен қайтарарымызды білмей отырмыз. Не тілейсіз, не қалайсыз бізден?» деген екен. Сонда Сам: «Маған ақша да, мал да керек емес. Егер осы картаға түскендер болашаққа қалатын болса менің атамекенімнің бір жерінен менің де атым қалатындай етіп қағаздарыңызға берсеңіздер екен. Маған солда жетеді» – деп өтініш жасайды. Сөйтіп, ол кісінің есімі картаға түсіп, Үстірт жазығының шығысында, Каспий теңізінің беткейіндегі жер «Сам құмдары» деп атап кеткен.

Бір рет жолы түсіп, Есір Айшуақұлы Сам ағасының ауылына қонаққа келеді. Атақты өнерпаз келгесін ауыл ағасыда құрқол қарап отырама?! Мал сойылып, қазан көтеріледі. Алыс жолдан шаршап келген күйші сәл тыныққаннан кейін, қолына домбырасын алып, ауылды күй әуеніне бөлейді. Шынайы өнерпаздың өнеріне сүйсінген ауыл жұрты түгел жиналады. Ымырт үйіріле бастаған кез. Жұрт малын жайғап болып, Сам отағасының үйінің маңына жиылады. Үй сыртындағы ағаш төсектің үстінде отырған Есір күйші шалқар шабытпен бір ерекше сезімге бөленеді. Самның әйелі Күнтай жеңгей осы үйге келгелі күйші қайнысына ерекше ілтипат көрсетеді. Күнтайдің қимылы ширақ. Нан илеп отырған кезде күй әуеніне ілесіп, өзін-өзі жеңе алмай, балқып кеткендей болады. Кешкі оттың жарығы жүзін алаулата шарпып, еңсесін асқақтатып жібергендей көрінсе, құдіретті әуен тұла бойына тылсым күш бергендей.

Осы сәтте Есірдің домбырасынан бұрын құлаққа естілмеген тың әуен өрлей бастайды. Күнтәйда бұл дыбысқа одан әрі елтіп, өзіне-өзі ие болудан қалғандай, өзгеше күйге түседі. Басындағы жаулығының орамы жазылып, бетіне түсіп кеткенімен, оған қарайтын әйел жоқ. Айналасынада көңіл аударар емес. Есіл-дертін күй әуеніне билетіп алған ол, бір кезде

илеп жатқан нанының жерге түсіп кеткенін де аңғармайды. Күй әуенімен үйлескен оның қимылы ерекше әсемдік танытып, арықарай жалғаса береді. Осының барлығы күйшінің назарынан тыс қалмайды. Тіпті күйді тарта отырып, бар назары Күнтайға ауады деседе болады. Күй жоғарлаған сайын тыңдап отырғандар үннен қалғандай, мүлдем тымтырыс күйге түседі. Тіпті үлкендердің өзі де әуенді бұзуға бата алмай, дыбыссыз отырады. Аспанға шарықтап барып күйде үзіледі.

Отырған кісілердің барлығы есеңгіреп қалғандай, бірден үн қата алмайды. Күй ырғағымен бірге қимылдаған Күнтәй жеңеше де бетіне түскен орамалын ысырып тастап, көзін жоғары көтереді. Өзі әбден төрлеп, күймен бірге балқып, балбырап отыр екен. «Мынауың біз бұрын естімеген ерекше әуен ғой. Өзі қалай аталады?» деп терін сүрте отырып жөн сұрайды.

«Естімейтін жөндеріңіз бар - дейді Есірде бойын тіктеп, бет-аузын сүртіп, – Өйткені бұл күй сіздердің алдарыңызда бірінші рет орындалып отыр. Қазір ғана шықты. Күнтай жеңеше, сіздің ерекше ілтипатыңыз, маған деген ықыласыңыз, айналаңызға деген пейіліңіз осы күйдің өмірге келуіне себепші болды. Сондықтанда мен бұл күйімді «Күнтай» деп атасам деймін» – депті.

Сол заманнан бері де уақыт желі заулап, талай кезеңдер өтті. Қаншама ұрпақ ауысты. Ал бірақ Есір күйшінің басқа шығармаларымен бірге «Күнтай» күйіде келешек ұрпақтарға рухани мол мұра болып келе жатыр.

Есірдің бізге жеткен бірқатар күйлері Хиуа сапарына байланысты шығарылған. 1873 жылы патша әскері Форт Александровкіден Хиуаға аттанады. Жорық мақсаты патша үкіметінің Орта-Азияны бағындыру саясатын іске асыру болды. Патша әскері бұл сапарға керекті 90 түйе мен 9 түйешіні түбек елінен алады. Түйешілердің бірі Есір еді.

Қоныстас елді бұрын өнерімен кезген Есірге бұл жауапкершілік, қиянат сапары, қатерлі жол ұнамасада, амалсыз ереді. Ол осы сапарға аттанар алдында, елімен қоштасып «Қосайырған» күйін шығарады. Майталман күйші шөлдаладағы еріксіз сапарда көрген михнат-бейнетін «Тоғыз түйеші» күйінде бейнелеген.

Патша әскері қанша өңмендегенмен, хиуалықтар табан тіреп қарсылық көрсетті. Әсіресе, Көктөбе бекінісін алу кезінде қырғын шайқас болады. Осынау қанды қырғынды Есір «Көктөбе» атты күйімен бедерлеген.

Хиуа орыс әскеріне берілген соң, Маңғыстаудың 9 жігіті азаттық алады.Үстірт үстімен Маната кезінен Маңғыстау ойына құлағасын – Есірдің туған ел, өскен жерге деген ыстық сезімі күй болып ағытылады. Елге келгенде Есір немере ағасы Манатаудың дүние салғанын естиді. Әке орнына әке болған қимас жанға арнап «Манатау» күйін шығарады.

Есір күйлерін жеткізушілер: Есбай, Арал, Бегімсал, Нәби, Шамығұл, Бекен, Мұрат, Атанғұл сияқты күйші-домбырашылар. Есір күйлері

әлеуметтік елеулі оқиғаларға арналады, өнерді, азаматтық, кісілік сезімдерді ардақтауға үндейді. Есірдің өмір мәні хақында мұңды ойлар жебеп, тарихтан тартылатын сырбазда сыршыл өзіндік өрнек-сазы бар өміршең күйлері қазіргі кезеңде жиі орындалады.

Қазіргі таңда атаның өнерін ардақтап, дәстүрлі түрде «Есір Айшуақұлы» атында республикалық күйшілер байқауы арасына 2 жыл салып ұйымдастырылады. Байқаудың үміткерлері Қазақстанның барлық облыстарынан қатысады. Осы байқаудың арқасында біраз Маңғыстау күйлері дәріптеліп, ұрпақтан-ұрпаққа жетіп келеді. Маңғыстау сазгерлерінің ішінде Өскенбай сияқты күй қазынасы мол сақталғандардың бірі – осы Есір. Сазгер мұрасын жинап насихаттауда І.Шыртанов, С.Шәкіратов, Р.Айдарбаева, С. Нұржан, Ж.Қадірқұлов, К.Аяғанов, игілікті істер атқаруда.

Әдебиеттер:

1. Жұбанов А.. «Ән-күй сапары». Алматы, 1976.
2. Жұбанов А.. «Ғасырлар пернесі». Алматы, 2002.
3. Сейдімбек А.. «Қазақтың күй өнері». Астана, 2002.
4. Тоқтаған А.. «Атыраудың 62 Ақжелеңі». Алматы,1998
5. Есенұлы А., Г.Елеусізқызы. «Күй қастерлі әуез».Алматы,1997
6. Райымбергенов А., С. Аменова «Күй қайнары». Алматы,1990
7. Мерғалиев Т., С.Бүркіт, О.Дүйсен. «Қазақ күйлерінің тарихы». Алматы, 2000.
8. Тоқтаған А.. «Күй тәңірдің күбірі». Алматы, 1996.
9. Есенұлы А., Г.Елеусізқызы. «Күй керуені». Алматы: «Өлке», 1997. «Маңғыстау» энциклопедиясы. Алматы, 1997.
10. Жұмағалиева Т., Д.Ахметбекова, Б.Ысқақов, Ә.Қарамендина, З.Қоспақов. «Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы». Алматы, 2005.

Tapenov Daulet,
Maldybaeva Raushan

KAZAKH-TURKMEN RELATIONSHIP IN INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE

Тапенов Д.Т.,
Малдыбаева Р.С.
ө.ғ.к. профессор

ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ТҮРКІМЕН ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ АСПАПТЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ БАЙЛАНЫСЫ

Ғасырлар бойғы этностардың қарым-қатынасы халықтардың

мәдениетіне, соның ішінде музыкасына әсер етпей қоймағаны анық. Бір елдің тарихын білу үшін көрші халықтардың тарихын зерттеу қажет, сол сияқты көршілес елдің дәстүрлі музыкасын зерттемей, өз еліңнің музыкасын толық біле алмайтының ақиқат.

Кез келген музыкалық мәдениет, оның ішінде дәстүрлі музыкалық мәдениет, мемлекет шакарасынан аспай, араласпай тұйықталатын болса дамымайтыны айқын. Музыкалық мәдениет әсер етіп қана қоймай, басқа халықтардың музыкалық дәстүрінен өзгеріске ұшырауы мүмкін. Сондықтан өз еліңнің музыкасын зерттеуде оның көрші халық саздары мен ауендерімен салыстыра қарастыру қажет (1).

Қазақ күй өнерінде басқа халықтардың әуеніне еліктеу аз байқалады, алайда, түркімен саздарына құралған күйлер кең таралып, жанр болып қалыптасуына халықтың түркімен әуендеріне деген қызығушылыгы мол болғандықтан деп түсінеміз.

«Түркімен күйлері» – қазақ домбырашыларының түркімен халық саздарының стилінде шығарған күйлері. Түркімен күйлерін түркімен халық саздарымен шатастырмау қажет. Бұл қазақ күйшілерінің түркімен халық саздарына еліктеп шығарылған қазақтың күйлері. Домбыра аспабымен орындалатын түрлі «Түркімен күйлері», Дәулеткерейдің «Түркімен күйі», «Көроғлы» күйлері дәл осындай күйлердің қатарына жатады. Бұл күйлерге домбыраның бірінші пернесі, яғни түркімен перненің қолданылуы тән. Түркімен күйлері сазды, бай және күрделі ритм, нюанстарымен ерекшеленеді. Бұл күйлер орындаушыдан асқан шеберлікті, дамыған техниканы қажет етеді. А.Жұбановтың жазбаларында түркімен күйлері XIX ғ-дың күйшілері Дәулеткерей, Сейтектің шығармашылығында кездеседі (4). Соған қарағанда түркімен күйлері қазақ даласына XIX ғ-дың екінші жартысында тарала бастады. Түркімен күйлері Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріне тән құбылыс. Алайда қазіргі уақытта бұл күйлер Маңғыстау өлкесінде сақталып, адайлық домбырашылармен орындалады. Сондықтан түркімен күйлері Маңғыстау күйшілік мектебінің бұтағы болып жайылып, осы мектептің басты ерекшелігінің бірі болып табылады.

Қазақстан этномузыкатануында түркімен күйлерін зерттеуінің бірнеше кезеңі бар. Алғашқы рет екі елдің музыкалық байланысы жайлы деректер А.Затаевич пен А.Жұбановтың еңбектерінде кездеседі. Екі зерттеуші де түркімен күйлерінің шығу тегіне назар аударды. Халық музыканттарының пікіріне сүйеніп, олар бұл күйлерді қазақтың күйлеріне жатқызады. А.Затаевичтің айтуынша: «Орындаушылардың пікірінше, бұл күйлерді түркімен күйлері деп атауға тек түркімен пернені (ля бемоль) қолдану себеп болды және бұл күйлер нағыз қазақтың күйлері деп саналады».

А.Жұбанов «Ғасырлар пернесі» атты еңбегінде «Дәулеткерейдің «түркімен» күйлері түркімен күйіне жатпайтыны жайлы және бұл күйлер

түркімен саздарына құрылған күй-парафразалар" деп жазған.

Қазақ фольклорын зерттеуші А.В.Затаевичтің жазбаларында, 4 күйден тұратын «Нар идірген» күй-циклының бірінші күйі (Шалдың тартқаны) түркімен күйі екені атап көрсетілген. Зерттеуші бұдан басқа да түркімен күйлері қазақ домбырашыларының репертуарында кездесетіні туралы жазған. Оған мысал, «Торгай гушлар», «Пиала», «Йылгайлар»(қазақша аты «Ел қайда») және тағы басқа түркімен күйлерін Батыс Қазақстандық күйшілер шебер орындап, домбыра күйлерінің қатарына қосқан (5).

Соңғы бес-алты ғасырдан бері түркімен халқында ең көп тарап, халықтың сүйікті аспабына айналған дутар аспабы болды. Ерте кезден-ақ бахшы сазандалар дутар аспабымен шығарма орындап, ән сүйемелдеген. Дутар Орталық Азияда және Шығыс елдерінде кең таралған музыкалық аспап. Аталуы иранның «ду»-екі және «тар»-ішек деген сөздерінің негізінде пайда болған. Аспап шанағы бүтін тут ағашын ойып, күйдіріп жасалады, ал мойыны ұзын әрі жіңішке, қолға ұстауға ыңғайлы етіп жасалынады. Дутардың екі ішегі болады және кварта бұрауына келтіріледі. Ерте кезеңдерде қой немесе ешкі ішегін пайдаланса, кейінрек аспаптың ішегін өрілген жібек жіптен жасады, ал қазіргі заманда дутардың ішегі ретінде метал сымды пайдаланады. Дутардың бұрау биіктігі орындаушының қалауынша төмен немесе биік болуы мүмкін. Бірақ қазіргі кезде дутардың төменгі ішегі кіші октаваның А(ля) дыбысы ал жоғарғы ішегі кіші октаваның Е(ми) дыбысы тұрақты бұрауы болып қалыптасты. Аспаптың 13 пернесі бар. Барлық перне хроматикалық жарты тоннан келеді, тек 12-ші мен 13-ші перне арасы бір тон (6).

XIX-XX ғасырларда биік деңгейге көтерілген бахшылық өнер аспаптық музыканың дамуына, сазанда (аспаптық шығармаларды шебер орындаушы) өнерінің пайда болуына әсер етті. Түркімен аспаптық музыкасында дутар музыкасы кең тарады (2).

Қазақтың домбыра және түркіменнің дутар аспаптық музыкасының ұқсастығы мен айырмашылығын терең зерттелді. Домбыра мен дутар аспаптарының пішіні мен аспапта орындау тәсілі өте ұқсас келеді. Түркімен шығармаларының саз-интонациялық ерекшеліктерінің бірі – фригиялық сазды (домбырада түркімен пернені, ашық ішектен жарты тон жоғары перне) қолдануы.

Қазақтың төкпе күйлерін теория жүзінде буынға бөлгенде: бас буын – орта буын – саға. Ал туркімен күйлерін: башлангыч (кіріспе), яппылдак (негізгі бөлім), ширван (шарықтау шегі).

Башлангыч – тукімен күйлерінің *кіріспе* бөлімі көбінесе ашық ішекте басталып, төменгі дауыстың квартадан квинтаға ауысуын байқауымызға болады.

Яппылдак – шығарманың айтар ойын көрсететін тақырып – *негігі*

бөлім (басты тақырып). Мелодия көбінесе IV-V сатыда тұрақтанып, I сатыға қарай төмен жылжиды.

Ширван – шығарманың дамып, шарықтау шегі. VII-VIII сатыда тұрақтанатын *ладтық тірек*. Шығарма барысында әуен I сатыдан ладтық тіректе бірнеше такт тұрақтап, секвенциялық әдіспен төмен қарай жүреді.

Түркімен күйлерінің бұдан да басқа формалық құрылымдары бар. Оның ішінде кең тараған түрі – А-В-А1-В1. Бұл жағдайда негізгі тақырыбы (А) мен шарықтау шегі (В) қайталанған кезінде өзгеріске ұшырайды. Басқа да А-А1-В-В1 немесе А-А1-В және А-В-В1 деген сияқты формалық құрылымдарды түркімен күйлері арасында байқаумызға болады.

Түркімен күйлерінің қиындығы мен әсемдігі оның күрделі ритмдерінде. Кейбір күйлерде ритм бастан-аяқ өзгеріссіз жүріп отырса, бір күйлерде ритмнің құбылып, өзгеріп отыратынын байқаймыз. Ритмдердің көптүрлілігіне қарамастан бірнеше тұрақты ритмдерді атай кетуге болады. Олардын бірі – *триольдік* ритм. Бұл ритмнің көптеген түрлері түркімен күйлерінде кездеседі.Түркімен күйлеріне тән тағы бір ырғақ – пунктерлік ритм. Ол тура немесе кері болуы мүмкін. Триольдік ритм мен пунктерлік ритм аралас келетін шығармалар да болады (5).

Түркімен халық музыкасында вокалдық және аспаптық музыка бір-бірімен тығыз байланыста. Түркімен музыкасын зерттеуші Ш.Гуллыев "Түркімен халқының аспаптық музыкасы вокалдық саздардан бастау алады" деген В.Беляевтың пікірін растайды. Көптеген дутарға арналған шығармалар бахшылар орындайтын халық әндерінің әуеніне ұқсас келеді және сол әндердің аспаптық нұсқасы деген тұжырым бар.

Түркімен дутар саздары дыбыстық диапазон жағынан шектеулі. Көбінесе төменгі және орта регистрде жүргізіледі. Бұл регистр адам дауысымен сәйкес келеді. Осыдан-ақ, дутар халық саздарының әнмен байланысын байқаймыз (3).

Жоғарыда аталып өткендей, түркімен күйлеріне фрригиялық лад немесе ұлғайтылған секунда тән. Ал төмендетілген II саты мен жоғарытылған VI саты қатар қолданылатын шығармалар Орта Азия елдерінде *науаи* деп аталады (5).

Түркімен аспаптық музыкасы домбыра музакасына қарағанда әлде-қайда күрделі, ритм және мелизматикаға бай келеді. Мелизматика – түркімен саздарының ажырамас бөлігі, шығарманы ритмдік және интонациялық байытып, көркейтіп әшекелейді. Түркімен саздары ырғақ жағынан да өте күрделі келеді. Саздарға, кейбір қазақтың күйлерінде сияқты бірқалыпты емес өлшемдер тән.

Қазақтың домбырасы мен түркімен дутары туыстас аспаптар. Екі аспап та өз елдерінде кең таралып, көп қолданысқа ие. Олар мойыны бар шертіліп орындалатын хордофондар классына жатады. Тембрлік

айырмашылықтары болмағанда (дутар ішегі металл сымнан, ал домбыра ішегі нейлоннан жасалады), пішіні мен дыбыс шығару әдістері бірдей.

Түркімен саздарында да, қазақтың төкпе күйлерінде де ашық ішек ладтық тірек ретінде қолданылады. Домбыраның 18 пернесі болса, дутарда 13. Дутар саздары тек минорлық болса, күйлер мажорлық та минорлық та бола алады.

Аталған екі аспапқа да буындық форма құрылымы тән. Музыкалық әуен төменгі, орта және жоғарғы регистрлерінде кезек жүреді. Әр буынның өзіндік биіктігі мен ладтық тірегі бар.

Күйде де сазда да шығарманы дамытудың көп кездесетін тәсілдердің бірі – тақырыпты әр-түрлі биіктікте қайталау. Осы арқылы шығарма түрленіп, музыкалық дамудағы динамика пайда болады.

Циклдық шығармалар екі елдің музыкасына да тән. Циклдық шығармаларды:

а) Тартыс күйлер – бірнеше музыканттың айтысы;

б) Аңыз күйлер.

Батыс Қазақстан күйшілігінде тартыс күйлер кең таралған. Оған «Нар идірген» күйлер циклі, «Үш ананың тартысы» деген атпен белгілі Маңғыстау күйшілері Есбай, Науша, Тоғызбайдың тартысы, Құлшардың қыз бен кемпірмен күй тартысы дәлел.

Циклдық шығармалар түркімен халық музыкасына да тән. Бұрынғы заманда оларда да тартыс шығармалары кең таралған. В.Успенский мен В.Беляевтің «Түркімен музыкасы» жинағында бахшылар тартысының 4 шығармасы жарияланған.

Біздің күйлердің көбі ля дыбысынан басталса, олардың күйлерінің басым көпшілігі ашық ішектен басталып, бастапқы әуен үстіңгі ішекте жүргізіледі. Қазақ күйлерінің формасы буындық болса (бас буын, орта буын, саға), түркімен күйлері бастапқы тақырып негізгі бөлім, ладтық тірегіндеәуені ары қарай өрбіп, негізгі тақырыпқа ұласады. Қазақ күйлерінде саға ля дыбысына тұрақтанып үстіңгі ішекте әуен жүреді, ал түркімен күйлері домбырада орындалғанда соль-до квинталық интервалында ладтық тірек болып, мелодия ары қарай дамиды.

Түркімен күйлерінің басты бір ерекшелігі шығарманың әрбір дыбысына алынатын форшлагтарында. Форшлагтар қағыстан кейін де, қағысқа дейін де, өағыспен қатар да қолданылуы мүмкін.

Қазақтың күйлері сияқты түркімен халық саздарын бірнеше жанрға бөліп қарастырамыз. Олар:

– Аңыз халық саздары;
– Тартыс халық саздары;
– Ән-күйге негізделіп шығарылған халық саздары.

Аңыз халық саздарына «Жабай ұшқан», «Өрелі мая», т.б. циклдық

шығармаларын жатқызуымызға болады. «Жабай ұшқан» халық сазы арнау, жоқтау тақырыбына жазылған, қазақ музыкасында сирек кездесетін циклдық күйлер сияқты бірнеше шығармадан тұрады. Олар арғымаққа арналған «Кер ғырат» және әкесіне арналған «Әкені жоқтау» саздары.

«Көшек галдырган» сазының аңызы қазақтың «Нар идірген» күйлерінің аңызымен өте ұқсас. «Көшек галдырган» сазын *тартыс* халық саздарына жатқызуға да болады.

Тартыс күйлер – екі, не одан да көп орындаушының кезек, немесе бірін-бірі жалғап, не бір-бірінің импровизациялық шығарған күйін аудырмай қайталап орындалатын күйлер тізбегі. Тартыс күйлерінің қызықты нұсқасының бірі – Өскенбай мен Құлбай бақшының күй тартысы.

Ән-күйге негізделіп шығарылған халық саздарына «Пияла», «Торғай құшлар», «Бали Гуришанның сазы», «Түркімен сазы» атты шығармалар жатады. «Торғай құшлар» түркімен халық сазын белгілі күйші М.Өскенбаев домбырамен орындап, шығу аңызын былай айтқан:

«Ертеде, әйгілі бахшы патша әскерінің тұтқынына түседі. Сонда ол аспанда ұшып жүрген торғайдан: «Менің жарымды көрдің бе?» деп тартқан күйі екен.

Ғасырлар бойғы қазақ-түркімен музыкалық байланысына мазмұны ұқсас коптеген аңыздар дәлел бола алады. Мысалы, қазақ халқына танымал «Ақсақ құлан» аңыз күйі музыканың ғажайып құдіретін көрсетеді. Түркімен халқының «Гүлпам» атты дастанында осыған ұқсас аңыз бар (5).

«Түркімен күйлері» Батыс Қазақстан күйшілік мектебінде жеке жанр деп айтуымызға толық негіземіз бар. «Түркімен күйлері» туыс екі халықтың бір-біріне әсерінен туылған қазақ-түркімен этномузыкасындағы жаңашыл құбылыс. Тарихи түбірі бір елдердің мәдениеті ұқсас және бір-бірімен байланысты болары анық. Екі мәдениет арасында пайда болған бұл құбылыс бір жағынан түркімен күйлеріне ұқсас болса, екінші жағынан қазақ күйлеріне тән қасиеттерге де ие.

Түркімен саздарының қазақ күйлеріне әсері жайлы мәліметтер бар. Сонда «қазақ күйлері түркімен халық музыкасына әсері болды ма?» деген сұрақ туындайды. Түркіменстан ұлттық косерваториясының ғылыми зерттеу бөлімінің қызметкері А.Аманнепесов қазіргі таңда қазақ күйлері, оның ішінде Құрманғазының «Адай», «Сарыарқа», «Аман бол шешем, аман бол» сияқты күйлері түркімен дутаршыларының репертуарында кездесетіні туралы айтады. Бұдан басқа да қазақ күйлері түркімен аспаптық шығармашылығында болуы мүмкін. Олай болса, қазақ күйлерінің де түркімен музыкасына әсері болуы әбден мүмкін. Осы мәсәлелер және тағы басқа сұрақтар Қазақстан этномузыкатануының дамуы үшін, музыкалық тарихымызды білуіміз үшін зерттелуді қажет етеді.

Әдебиеттер:

1. Бадан Ж., Қарғабекова Р., Малдыбаева Р. Қазақстан мен Орталық Азияның дәстүрлі және қазіргі өнері. Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. Алматы «Үш қиян», 2004.
2. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). Алматы, 2003.
3. Гуллыев Ш. Туркмено-казахские музыкальные взаимосвязи // Евразия, 2004.
4. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы, 1958.
5. Темірғалиева С., Өтеғалиева С. Туркменские кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. Алматы, 2008.
6. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Алматы 2003.

Alpeissova G.T.
Ph.D., professor
Kazakh National University of Arts

SYMBOLS OF MUSIC POETIC ART OF THE KAZAKH PEOPLE IN THE CONTEXT OF THE SEARCH NATIONAL IDENTITY

Альпеисова Г.Т.
кандидат искусствоведения, профессор
Казахского национального университета искусств

СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСКОГО НАРОДА В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Музыкально-поэтическое искусство, являясь частью общей культуры казахского народа, аккумулировало и транслировало духовный опыт поколений. В его многовековом функционировании сложились различные жанры и виды исполнительства, обладающие знаковыми и символическими кодами. Они, обладая художественной характерностью, служили сохранению и передаче информации посредством последовательности знаков. Ю.М. Лотман писал, что художественное произведение «взятое само по себе, без определенного культурного контекста, без определенной системы культурных кодов, подобно «надписи надгробной на непонятном языке» [1]. В этом умозаключении видится один из подходов изучения образцов музыкально-поэтического искусства, в частности определения смысла национальных культурных кодов. Обращение к этому аспекту изучения лежит в области актуальной проблемы современной науки – поиска национальной идентичности, что может позитивно сказаться на развитии культуры, традиций, исторической памяти. В своем Послании 2014 года «Казахстанский путь – 2050: Единые цели, единые интересы, единое

будущее» Н.Назарбаев отметил: «Мы не должны забывать, что адекватный ответ вызовам времени мы сможем дать только при условии сохранения нашего культурного кода: языка, духовности, традиций, ценностей» [2].

Как известно, создание музыкально-поэтических текстов находится в зависимости от особенностей психологических механизмов творчества, от специфики самого процесса и его метаморфоз, вызванных эволюцией музыкального сознания народа. При этом новый текст возникает под влиянием состоявшихся текстов в рамках целостной системы канонического искусства традиционной культуры на уровне музыкально-поэтических лексем.

Духовное пространство национальной культуры представляет собой особую область в интеллектуальной жизни человечества, сложившуюся в связи с музыкально-поэтической деятельностью и онтологическими свойствами музыки. Степень неопределенности здесь значительно выше, чем в любом из искусств, а потому выше и мера вариабельности восприятия музыкальных текстов. В этом отношении, знаки, как условное обозначение предметов и явлений, могут представлять непосредственно в самом нотном тексте определенные культурные коды, смысл которых становится объектом рефлексии, а иногда и полемики. Особенность нотного текста в том и состоит, что он изначально структурирован по законам самой музыкально-поэтической системы и, если так можно выразиться, содержит изображение этих структур. При этом единицы языка – музыкально-поэтических лексемы трансформируются в единицы текста, приобретая новые свойства и смысл.

Нами представляется, что яркими знаками отмечено творчество представителей музыкально-поэтического искусства казахского народа – акынов. Они в течение нескольких столетий сохраняли 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. В казахской культуре известны имена талантливых акынов Биржан-сала, Шашубая Кошкарбаева, КененаАзербаева, Ахана-сері, Ибрая, Асета и др. С давних пор за акынами закрепляется роль представителей на межродовых состязаниях. Акынам, по словам музыковеда С.Елемановой, принадлежат не только функции связи между ритуалами и обрядами различных родов, объединенных в составе племен, но и между миром людей и миром сверхъестественных сил [3, с. 69]. Айтысы, в эпоху образования казахских племенных союзов, как и многие другие состязательные формы (бег, борьба, скачки) становятся неотъемлемой частою музыкальной культуры.

Акын, представляя на межродовых песенно-поэтических состязани-

ях – айтысах свой род, «как бы концентрирует в себе силу всех его членов, он является «рупором» рода, манифестирует родовую общность в своем индивидуальном выступлении» [3 ,с. 69]. Родовое сознание актуализирует специфику музыкально-выразительных средств, позволяя эмоционально передать, причастность каждого отдельного индивидуума к роду. Атрибутом акынского искусства является факт представления себя публике, которая стала ярким отражением национальной идентичности.

Народно-профессиональное песенное искусство несет на себе неизгладимый отпечаток акынской «идеологии», выработанными в течение веков социально-психологическими представлениями, черпает из акынской традиции идеи и формы выражения. Теснейшая связь акынских представлений и формирующейся эстетики народно-профессиональной песни четко прослеживается в исполнительской деятельности ее носителей.

Как известно, символ – это предмет, действие, раскрывающий какой-либо образ, понятие, идею. Символ воплощает общие для людей переживания, идеи. Символ – это синтез знака и образа. Вместе с тем, символ в музыкально-поэтическом искусстве является воплощающем какой-либо идеи. Символ, как загадка, многозначен, его смыслы можно раскрывать до. Глубина понимания символа зависит от способности человека к восприятию, эрудиции и интуиции.

Музыкально-поэтическое искусство говорит с нами языком звуков и наполнено тайнами. С поразительным разнообразием и глубиной с помощью системы знаков и символов музыка выражает богатейший мир человеческих чувств. Даже отдельный звук с учетом всех его сторон – высоты, длительности, тембра, громкости – представляет собой знак-интонацию.

Известный исследователь А.Сохор, рассматривая проблему музыкального знака, пишет: «Все элементы искусства многозначны, допускают различное смысловое истолкование..., и даже контекст не придает им строго определенного единственного значения» [4]. Значительную сложность музыкальных явлений как знаковых систем отмечает и В.Медушевский, посвятивший вопросам музыкальной семиотики значительное число своих работ. Разрабатывая теорию музыкального знака, он отмечает особенности анализируемого предмета, связанные с грамматикой музыкального языка: «Целостные знаки по своей сложности сопоставимы с целостными иконическими знаками в живописи. Но музыкальные знаки отличаются большей грамматизированностью... В речи интонационный план представлен лишь как система знаков, но не как система интонационных грамматик» [5].

Можно выделить ряд похожих и сходных «интонационных формул» –

оборотов которые повторяются в текстах акынских песен традиционной культуры, при этом сохраняя свойства, смысл и значение. Это акынская мелодическая формула (далее – АМФ), представляющая музыкально-поэтический знак, который становится символом этого вида искусства. Его можно назвать музыкальным символом, олицетворяющими собой единство народа, его культуру, гордость за свой род. Устно-профессиональная песня широко использует традицию акынского зачина-возгласа, предваряющего речитацию. По словам исследователя С.Елемановой, акынский зачинный возглас и его семантика становятся истоком формирования емкого и богатого содержательными возможностями средства музыкальной выразительности. Эта структура, нацеленная на утверждение верхней тоники ладомелодическими, ритмическими и исполнительскими средствами (яркой, громкостной динамикой, особо напряженной манерой звукоизвлечения).

Акынская мелодическая формула – это атрибут акынства, представляет собой сугубо музыкальный образ акынского зачинного возгласа, сохраняющий его семантику и является поэтико-мелодическим проявлением национальной идентификации. Пафос, ораторская декламационность, энергия и накал чувств, характерные для концертирующего акынского выступления, эмоции утверждающего себя рода, вбирающие в себя движение коллективной психики, сообщают зачину размах и значительность, масштабность, и убедительность. Необходимо отметить значение такого сегмента песен-автопортретов как представление себя публике. Именно умение отразить в песенном творчестве самого себя как представителя рода, народа является одним из важных факторов отражения национальной идентичности, что позволяет представить музыкально-выразительные средства этого явления в виде механизма.

Как известно, что песни профессионалов устной традиции – это вершина казахской вокальной музыки, и авторы, хорошо владея музыкальным языком этого вида искусства, пользовались разнообразными средствами музыкальной выразительности. Можно отметить один из жанров – песня-автопортрет, в которых певцы-профессионалы представляли себя, свое творчество и песенное искусство. Так, например, песню «Хаулау» Жаяу Мусы можно отнести именно к этому жанру. АМФ строится на опевании верхней тоники. Она пронизывает всю песню, начало которой тоже выражено в АМФ, но уже другого характера – октавный скачок к верхней тонике. Яркая мелодическая фраза на слова «Баян тауы» присутствует во второй мелодической фразе, образуя вариант АМФ.

Песня «Бүркітбай» представляет песню-автопортрет Баянауыльского певца Мұстафы Буркітбайұлы. В этой песне АМФ наполнена необычной

интонационностью и движение ее направлено вверх, к утверждению верхней тоники:

Бүркітбай әкем аты Мұстафа атым,
Айтайын оның баян хикаясын.
Ішінде Жанғозының мен Төлебай,
Сүйіндік сұрасаңыз арғы затым.

В творчестве знаменитого певца, яркого представителя устно-профессиональной песенной традиции Западного-Казахстана Мұхита Мералиева песни «Мұхит-сал» и «Қыпшақ» представляют собой жанр песен-автопортретов. В них АМФ-ы наполнены типичным поэтическим содержанием, но представлены иными музыкально-выразительными средствами. Они свойственны для стиля Западного Казахстана, которые отличаются от стиля Арки мелодикой выразительно-речитативного характера, быстрым темпом экспрессивного интонирования. Особенности стиля также способствовало энергичное домбровое сопровождение в традиции токпе: «Стиль Мухита по своей подлинной сути является песенно-инструментальным, творец (сал) мог выразить себя только в триедином комплексе: поэзия – мелос – инструмент, в котором все составляющие равновелики и являются нерасторжимым единством» [6, С.106]. Так, песня «Мұхит-сал» начинается АМФ, для которой характерны ритмо-интонации, приближенные к речевой, а также ритмическая раскованность и свобода:

Бұл күнде жақсы да, жаман да жүр.
Шаруа малын жинап амалдап жүр
Алаштан ән оздырған Мұхит төрең
Қан түсіп борбайына шабандап жүр.

В интонационно-тематической содержательности, структуре и логике произведений акынов-певцов отражен не только музыкально-поэтический дар авторов, но и знаковая система традиционного музыкально-поэтического искусства. Оно, как составляющая музыкальной культуры, явилось хранилищем высокодуховных и национально-эстетических образцов человеческой деятельности. Стремясь как можно правдивее отразить историю и быт казахского народа, оно сохранило дух эпохи в характерных знаках и символах. В этом отношении музыкально-поэтическое искусство акынов несет на себе ядро национальной идентичности.

Литература:

1. Лотман Ю.М. Стуктура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

2. Послание Президента РК Н.А. Назарбаева народу Казахстана 2014 года «Казахстанский путь – 2050».

3. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство.

Алматы, 2000.

4. Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970. – 295 с.

5. Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки // Эстетические очерки, вып.4. – М.,1977. – С. 79-113.

6. Курмангалиева М.С. Мухит Мералиев и его наследие. – Астана, 2014. – 284 с.

МАЗМҰНЫ / CONTENT / СОДЕРЖАНИЕ

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Alekseenko Elena, Antonova Julia THE INTEGRATIVE NATURE OF "TECHNOLOGY" AS THE BASIS TO ACHIEVE THE PLANNED RESULTS IN THE INTELLECTUAL AND PRACTICAL ACTIVITIES OF PUPILS
Алексеенко Е.В., Антонова Ю. ИНТЕГРАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР «ТЕХНОЛОГИИ» КАК ОСНОВА ДОСТИЖЕНИЯ ПЛАНИРУЕМЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ.....3

Alpeissova A.T. MUSICAL AND EDUCATIONAL ASPECTS OF THE STRENGTHENING OF NATIONAL IDENTITY
Альпеисова А.Т. МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ В УКРЕПЛЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.....8

Argingazinova Culnara FROM THE HISTORY OF THE FIRST TEACHERS' SEMINARIES IN KAZAKHSTAN
Аргингазинова Г.Б. ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ПЕРВЫХ УЧИТЕЛЬСКИХ СЕМИНАРИЙ В КАЗАХСТАНЕ.....13

Balagazova C.T., Berekeshev G.K. PROBLEM AND DIALOGIC SITUATIONS IN THE WORK WITH CHOIR
Балагазова С.Т., Берекешев Г.К. ПРОБЛЕМНО-ДИАЛОГИЧЕСКИЕ СИТУАЦИИ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ С ХОРОМ.....20

Borambaeva Kunimgul INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN CHILDREN'S VOCAI AND CHORAL UPBRINGING
Борамбаева К.С. ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВОМ ВОСПИТАНИИ ДЕТЕЙ.....24

Zolotareva Larissa, Nikulshina Larissa, Zolotareva Angelina MODERN PREFERENCES OF STUDENT'S YOUTH IN ADVERTIZING
Золотарева Л.Р., Никульшина Л.В., Золотарева А.И. СОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ В РЕКЛАМЕ.....30

Ilyassov Zhaxgeldy ART MANAGER – SPECIALIST OF THE FUTURE
Ильясов Ж.К. АРТ-МЕНЕДЖЕР – КЕЛЕШЕКТІҢ МАМАНЫ.....35

Volkova M.V., Kovalyov D.A. SOME ASPECTS OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN MUSIC EDUCATION
Волкова М.В., Ковалев Д.А. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ.....41

Kozhebayev D., Khusainova G.A. MAGZHAN ZHUMABAEV. ”PEDAGOGY” ABEGG NATIONAL EDUCATION
Кожебаев Д.Е., Хусаинова Г.Ә. МАҒЖАН ЖҰМАБАЕВ. «ПЕДАГОГИКА» ЕҢБЕГІҢДЕГІ ҰЛТТЫҚ ТӘРБИЕ.....47

Kutlina Danira PROSPECTS OF ADDITIONAL EDUCATION IN DEVELOPMENT AND IN FORMATION OF CREATIVE ABILITIES
Кутлина Д.А. ПЕРСПЕКТИВЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ И ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ.....52

Maimakova L. THE TECHNOLOGY OF PROJECT LEARNING AS A WAY FOR IMPROVING THE QUALITY OF EDUCATION OF THE FUTURE MUSIC TEACHER
Маймакова Л.К. ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТНОГО ОБУЧЕНИЯ КАК УСЛОВИЕ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАНИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ.....56

Mussalimov Alexey PSYCHO-PEDAGOGICAL DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES IN STUDENTS OF ART DEPARTMENT
Мусалимов А.Я. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФАКУЛЬТЕТА.....60

Seiitkazy P.B. THE NECESSITY FOR THE FORMATION OF MEDIA COMPETENCE OF THE FUTURE SPECIALISTS IN INFORMATION TIME
Сейітқазы П.Б. АҚПАРАТТЫҚ ЗАМАНДА БОЛАШАҚ МАМАННЫҢ МЕДИАҚҰЗІРЕТТІЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДЫҢ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ...66

Taszhurekova Zh.T., Kurumbaeva Zh.M. CULTURAL HERITAGE OF KAZAKH FOLK DANCE AND IT’S ROLE IN EDUCATION
Тасжурекова Ж.Т., Курумбаева Ж.М. КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА И ЕГО РОЛЬ В ОБРАЗОВАНИИ.....71

Huan Ghanjie MUSICAL STAGE PARTNERSHIP IN PREPARING OF MUSIC TEACHERS
Хуан Ханьцзе МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ ПАРТНЕРСТВО В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ.....76

Khussainova G.A., Zhanseitova A. PARTICULAR QUALITIES OF NEW ELEMENTS IN TEACHING SCHOOL SUBJECT "MUSIC" IN KAZAKHSTAN
Хусаинова Г.А., Жансеитова А. ОСОБЕННОСТИ НОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ШКОЛЬНОГО ПРЕДМЕТА «МУЗЫКА» В КАЗАХСТАНЕ.....83

Chsherbotayeva Nargiza DEVELOPING CRITICAL THINKING SKILLS IN STUDENTS IN HIGHER MUSIC EDUCATION
Щерботаева Наргиза РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....89

Yussupova Ardak ART EDUCATION IN KAZAKHSTAN
Юсупова А.К. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КАЗАХСТАНЕ СЕГОДНЯ.....95

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Abdyssagin Rakhat-Bi ABOUT NEW TECHNIQUES OF WOODWIND INSTRUMENTS PLAYING IN CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSIC LANGUAGE
Абдысагин Р.-Б.Т. О НОВЫХ ТЕХНИКАХ ИГРЫ НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В КОНТЕКСТЕ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ.....100

Akparova G.T. SONATA FOR VIOLIN AND PIANO GAZIZA ZHUBANOVA
Акпарова Г.Т. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ.....107

Dautbayeva Aigerim, Veginbayeva Toizhan ANCIENT MAGIC IN ANDRE JOLIVET'S MUSIC
Даутбаева А., Егинбаева Т. ДРЕВНЯЯ МАГИЯ В МУЗЫКЕ АНДРЕ ЖОЛИВЕ.....113

Zhekenova M., Abdrahman G.B. SOME ASPECTS OF FORMATION OF ORGAN MUSIC IN WESTERN EUROPE CULTURE FROM BEGINNINGS TO THE BACH
Жекенова М., Абдрахман Г.Б. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ОТ ЗАРОЖДЕНИЯ ДО БАХА.....119

Karimov Negmatulla VLADIMIR TSYTOVICH "TRIPTYCH FOR VIOLA AND PIANO"
Каримов Негметулла ВЛАДИМИР ЦЫТОВИЧ «ТРИПТИХ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО».....123

Karimov Tair SUITE FOR VIOLA AND PIANO BY PAUL CRESTON
Каримов Таир СЮИТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО ПОЛА КРЕСТОНА.....127

Karimov Timur INTERPRETATIVE ANAIYSIS OF "HAVANEISE" CAMILLE SAINT-SAËNS
Каримов Тимур ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ «ХАВАНЕЗА» КАМИЛЯ СЕН-САНСА.....131

Lukyanova Rogneda CREATIV PORTRAIT AYSULU THANI
Лукьянова Р.В. ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АЙСУЛУ ТАНИ.....136

Kassymbekova Y., Abdirakhman G.B. COMPOSER GULZHAN UZENBAYEVA: PHASES OF CREATED DEVELOPMENT
Касымбекова Е., Абдрахман Г.Б. КОМПОЗИТОР ГУЛЬЖАН УЗЕНБАЕВА: ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО СТАНОВЛЕНИЯ.....140

Kissatov B.T., Dzhumakova U.R. BACH FUGUES FROM THE WELL-TEMPERED CLAVIER IN THE VERSION FOR ACCORDION.
Кисатов Б.Т., Джумакова У.Р. ФУГИ БАХА ИЗ ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА В РЕДАКЦИИ ДЛЯ БАЯНА.....146

Kobozeva I.S. TRADITIONAL AND MODERN IN THE INTERPRETATION OF GENRE PAINTINGS OF NATURE (FOR EXAMPLE, THE CYCLE "THE SEASONS" MORDOVIAN COMPOSER M.I. VOLKOVA)
Кобозева И.С. ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ТРАКТОВКЕ ЖАНРА КАРТИН ПРИРОДЫ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ВРЕМЕНА ГОДА» МОРДОВСКОГО КОМПОЗИТОРА М.И. ВОЛКОВА).....152

Kuralova Zhadyra THE SONGS ABOUT ASTANA AS THE IMAGE OF MODERN KAZAKHSTAN
Куралова Ж.М., АСТАНАҒА АРНАЛҒАН ӘНДЕР ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАННЫҢ БЕЙНЕСІ РЕТІНДЕ.....155

Vladimir Manyakin DIALOG OF TRADITIONAL AZERBAIJANIAN MUGAM AND JAZZ IN THE ART OF VAGIF MUSTAFAZADEH (1940-1979)
Манякин В.И. ДИАЛОГ ТРАДИЦИОННОГО АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА И ДЖАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАГИФА МУСТАФА-ЗАДЕ (1940-1979).....160

Medetbek Maigul, *Eginbayeva Toizhan* "CONCERT FOR VIOLIN WITH AN ORCHESTRA D.MUSAKHAN IN A CONTEXT OF DEVELOPING GENRE IN KAZAKH MUSIC"
Медетбек М., Егинбаева Т.Ж «КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Д.МУСАХАН В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ».....166

Yeginbayeva T.Zh., Mukhanov. E.B. GENERAL DESCRIPTION OF MALE VOICES AND SOME FEATURES OF METHODICAL WORK
Мұханов Е.Б., Егінбаева Т.Ж. ТӨМЕНГІ ЕР ДАУЫСТАРЫНЫҢ ЖАЛПЫ СИПАТТАМАСЫ ЖӘНЕ ОЛАРМЕН ӘДІСТЕМЕЛІК ЖҰМЫСТЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.....171

Ryskulov Kuanysh, Dzhumakova U.R. THE CANTATA OF SYDYK MUKHAMEDZHANOV ON ABAY'S POETRY
Рыскулов К.Т., Джумакова У.Р. КАНТАТА СЫДЫКА МУХАМЕДЖАНОВА НА СТИХИ АБАЯ.....178

Sansyzbaev E.S., Abdirakhman G.B. CHORAL SCORE AND WRITE IT PRINCIPLES
Сансызбаев Е.С., Абдрахман Г.Б. ХОР ПАРТИТУРАСЫ ЖӘНЕ ОНЫ ЖАЗУДЫҢ ҚАҒИДАЛАРЫ.....183

Dauletkhan Sartay, Raushan Maldybayeva ACCORDION IN JAZZ CULTURE (IN CASE OF RICHARD GALLIANO'S CREATION)
Сартай Д., Малдыбаева Р.С. БАЯН В ДЖАЗОВОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА РИШАРА ГАЛЬЯНО).....188

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Abil M.A., Eskendirov N.R. "J.SHAIKINA – SCENE MASTER"
Әбіл М.Ә., Ескендиров Н.Р. «Ж.ШАЙКИНА – САХНА ШЕБЕРІ».....193

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Alieva Aida, Zhukenova Zhazira FATE AND CREATIVITY OF MARIA LIZOGUB
Алиева А.Н., Жукенова Ж.Д. СУДЬБА И ТВОРЧЕСТВО МАРИИ ЛИЗОГУБ.....199

Talap K., Izhanov B.I. IMPORTANT CONTRIBUTION OF ABILKHAN KASTEEV TO THE FINE ARTS OF KAZAKHSTAN
Талап К., Ижанов Б.И. ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВТІҢ ҚАЗАҚСТАН БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНЕ ҚОСҚАН МАҢЫЗДЫ ҮЛЕСІ.....206

Assylbekova Aiman, Serkebai Nurkhan REPRESENTATION OF GOODDESS UMAI ANA IN KAZAKH SCULPTURE
Серкебай Н., Асылбекова А.М. ҚАЗАҚ МҮСІН ӨНЕРІНДЕГІ ҰМАЙ АНА БЕЙНЕСІ.....211

Meruyert Temirbekova, Baikonyr Izhanov THE RELEVANCE AND IMPORTANCE OF MONUMENTAL AND DECORATIVE PAINTING OF KAZAKHSTAN
Темірбекова М.К., Ижанов Б.И. АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗНАЧИМОСТЬ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА.....220

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Baimukhanova Kuralay THE QUESTION OF SOCIOLOGY OF ART
Баймуханова К.Х. К ВОПРОСУ О СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА.....226

Bauraeva G.A. STATE AND CULTURAL CONTINUITY TENDENCIES OF THE PEOPLE OF GREAT STEPPE
Баураева Г.А. ҰЛЫ ДАЛА ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ МЕМЕЛЕКЕТТІК-МӘДЕНИ ҮРДІС ЖАЛҒАСТЫҒЫ.....231

Burambayeva Maryam WORLD MEDIA MUSIC AND PICTURE OF THE WORLD
Бурамбаева М.Н. МИР НОСИТЕЛЯ МУЗЫКИ И КАРТИНА МИРА....237

Kassabekova Ainur THE ROLE OF KAZAKHSTAN IN GLOBALIZATION
Қасабекова Айнұр Ильясовна ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЖАҢА ЖАҺАНДЫҚ РӨЛІ.....243

Povalyashko G.N. HUMANITARIAN DISCOURSE IN CULTURELOGY
Поваляшко Г.Н. ГУМАНИТАРНЫЙ ДИСКУРС КУЛЬТУРОЛОГИИ.....248

Sagatova A.ZH. SPIRITUAL POTENTIAL OF KUI AS THE BASIS OF NATIONAL IDENTITY
Сагатова А.Ж. ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ КЮЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ.....254

Utaliyeva Zhanna THE PROBLEM OF THE VALUABLES AND THE VALUE ORIENTATIONS IN CROSS –CULTURAL RESEARCHES
Уталиева Ж.Т. ПРОБЛЕМА ЦЕННОСТЕЙ И ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ.....259
Khamitova K.M., Povalyashko G.N. MAN IN SPACE OF VISUAL CULTURE
Хамитова К.М., Поваляшко Г.Н. ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....265

Khussainova G.A., Polyanskaya A. SPIRITUAL AND CULTURAL TRENDS IN THE WORKS OF CONTEMPORARY COMPOSER OF KAZAKHSTAN ALIBI ABDINUROV (BASED ON INTERVIEWS)
Хусаинова Г.А., Полянская А. ДУХОВНО-КУЛЬТУРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА КАЗАХСТАНА АЛИБИ АБДИНУРОВА (НА ОСНОВЕ ИНТЕРВЬЮ).....270

Shaikenova J. GENRE “SONG-WRITING” AS A CULTURAL-HISTORICAL PHENOMENON
Шайкенова Ж. ЖАНР «ПЕСНИ-ПИСЬМА» КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН.....276

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Abylkhanova Aigerim, Nogerbek B.R. PECULIARITIES OF REFLECTION OF THE LONELINESS THEME WITHIN MODERN KAZAK PLAY CINEMATOGRAPHY
Абылханова А.Б., Нөгербек Б.Р. ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ ТЕМЫ ОДИНОЧЕСТВА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО…….....282

Mukusheva Nazira THE HERO OF MODERN KAZAKH AUTHOR CINEMA (2011-2016)
Мұқышева Н.Р. БҮГІНГІ ҚАЗАҚ АВТОРЛЫҚ КИНОСЫНЫҢ КЕЙІПКЕРІ (2011-2016).....289

Seitzhan Aidos, Smailova I.T. DEVELOPMENT TRENDS OF AUTEUR CINEMA IN THE WORLD
Сейітжан А.М., Смаилова И.Т. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ АВТОРСКОГО КИНО В МИРЕ.....294

Smailova I.T. KAZAKH FEATURE FILM: FROM THE UNDEGROUND TO THE RENAISSANCE
Смаилова И.Т. КАЗАХСКИЙ ИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ СЕГОДНЯ: ОТ ПОДПОЛЬЯ К РЕНЕССАНСУ.....300

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Arynova Assel, Shegebayev Pernebek HARMONY-MELODICAL AND FORM-DEVELOPING PRINCIPLES OF ANCIENT QUINT KYUIS
Арынова А.Д., Шегебаев П.Ш. ЛАДОМЕЛОДИЧЕСКИЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ ДРЕВНИХ КВИНТОВЫХ КЮЕВ 306

Dabılova A.B., Maldybayeva R.S. “OF EDIGE HEROES” HOLE EXIT DERIVATION
Дабылова А.Б., Малдыбаева Р.С. «ЕДІГЕ БАТЫР» ЖЫРЫНЫҢ ШЫҒУ ТӨРКІНІ.....311

Zhumasheva Zh.D, Alpeissova G.T. CONSONANCE POETRY WITH KOBYZ
Жумашева Ж.Д., Альпеисова Г.Т. ҚОБЫЗБЕН ЖЫРДЫҢ ҮНДЕСТІГІ..317

Kosogorova Lyudmila PROBLEMS OF THE DEVELOPMENT OF ETHNO-CULTURAL PECULIARITIES AND TRADITIONS OF THE PEOPLES OF THE RUSSIAN FEDERATION IN CONDITIONS OF THE MULTINATIONAL STATE
Косогорова Л.В. ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИИ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ И ТРАДИЦИЙ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ В УСЛОВИЯХ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВА.....321

Songgybayev Yerkebulan, Shegebayev P.Sh. YESIR AISHUAKULI
Соңғыбаев Еркебұлан, Шегебаев П.Ш. ЕСІР АЙШУАҚҰЛЫ.....328

Tapenov Daulet, Maldybaeva Raushan KAZAKH-TURKMEN RELATIONSHIP IN INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE
Тапенов Д.Т., Малдыбаева Р.С. ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ТҮРКІМЕН ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ АСПАПТЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ БАЙЛАНЫСЫ.....333

Alpeissova G.T. SYMBOLS OF MUSIC POETIC ART OF THE KAZAKH PEOPLE IN THE CONTEXT OF THE SEARCH NATIONAL IDENTITY
Альпеисова Г.Т. СИМВОЛИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХСКОГО НАРОДА В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.....339

МАЗМҰНЫ / CONTENT / СОДЕРЖАНИЕ.....345

VI-БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
«ЗАМАНАУИ КӨРКЕМ БІЛІМ ЖҮЙЕСІ:
ҚАЛЫПТАСУЫ, ДАМУЫ, ИННОВАЦИЯЛАР»
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ
ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
ЭКСПО-2017 ӨТКІЗУГЕ БАЙЛАНЫСТЫ
(10 ақпан 2017 жыл)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ
VI-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
«СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ, ИННОВАЦИИ»
В ЧЕСТЬ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКСПО-2017
(10 февраля 2017 года)

Басуға 25.01.2017 ж. Қағаз пішімі 60х84 1/16
Шарт.бас.т. 22,1. Таралымы 100 дана. № 168 тапсырыс
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
Редакциялық-басылым бөлімінде басылды