

Қазақстан Республикасы 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



ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
УНИВЕРСИТЕТІ

**«VII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДЕГІ ҒЫЛЫМИ ТӘЖІРИБЕ:
ПРОБЛЕМАЛАРЫ, ТӘЖІРИБЕСІ, КЕЛЕШЕГІ»
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
ҚазҰӨУ-інің 20 ЖЫЛЫНА БАЙЛАНЫСТЫ
(09 ақпан 2018 жыл)**

**THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH
AND PRACTICE CONFERENCE
OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS,
«THE 7TH BORANBAYEV READINGS:
SCIENTIFIC SEARCH IN THE EDUCATION OF ARTS:
PROBLEMS, EXPERIENCE, PROSPECTS»
DEDICATED TO 20TH ANNIVERSARY KazNUA
(09 february 2018)**

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ
«VII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
НАУЧНЫЙ ПОИСК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ:
ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ»
В ЧЕСТЬ 20-ЛЕТИЯ КАЗНУИ
(09 февраля 2018 года)**

**ASTANA
АСТАНА**

УДК 378:7.0
ББК 74.58:85.1
Ж56

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

ҚазҰӨУ-інің 20 жылдығына орайластырылған «VII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДЕГІ ҒЫЛЫМИ ТӘЖІРИБЕ: ПРОБЛЕМАЛАРЫ, ТӘЖІРИБЕСІ, КЕЛЕШЕГІ»: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары. – Астана, ҚазҰӨУ, 2018. – 504 б. – қазақша, ағылшынша, орысша.

«VII-E BORANBAEVSKIE CHTENIYA: NAUCHNYY POISK V KHUDOZHESTVENNOM OBRAZOVANII: PROBLEMY, OPLYT, PERSPEKTIVY», посвящённые 20-летию КазНУИ»: Материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств. – Астана, КазНУИ, 2018. – 504 с. – казахский, английский, русский.

ISBN 978-601-7458-69-0

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 978-601-7458-69-0

© ҚазҰӨУ, 2018

ОТ РЕДАКТОРА

Данный сборник Материалов Международной научно-практической конференции «VII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: НАУЧНЫЙ ПОИСК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ» выходит в юбилейный год для Казахского национального университета искусств и посвящается 20-летию со дня создания вуза.

Наша конференция проводится восьмой раз. Её открытие состоялось в 2011 году под руководством ректора КазНУИ, народной артистки РК, «Қазақстанның Енбек Ері», выдающейся скрипачки, профессора Айман Кожабековны Мусахаджаевой, а также при содействии выдающегося казахского композитора, общественного и государственного деятеля, народного артиста СССР, «Қазақстанның Енбек Ері», профессора Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева, соратника Сайлау Боранбаевича Боранбаева, выдающегося деятеля и просветителя в области музыкального образования Северного



и Центрального Казахстана, в честь которого названы проводимые чтения. На представленных фотографиях запечатлено то памятное событие и это теперь история КазНУИ!

За прошедшие годы тематика нашей научно-практической конференции менялась и расширялась. На семи секциях рассматриваются актуальные вопросы, касающиеся развития

науки в области культуры, искусства и художественного образования в современном глобальном мире. На пленарных заседаниях Боранбаевских чтений обсуждаются перспективные исследовательские аспекты, вызывающие большой научно-познавательный интерес как у профессорско-преподавательского состава, так и обучающейся студенческой молодежи, приобщающейся к науке, а практическая часть проводится в виде онлайн

семинаров, онлайн мастер-классов совместно с учёными из России, Украины, Казахстана.

Трибуна конференции является открытой научной площадкой для обучающихся магистрантов, PhD докторантов КазНУИ и других творческих вузов.

Научное знание можно сравнить с безбрежным океаном. Надеемся, что каждая проведённая научно-практическая конференция «Боранбаевские чтения» даст соответствующий активный импульс для дальнейшего научного поиска!

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Kobozeva I.S.

**THE FORMATION OF LOVE TO THE NATIVE LAND
BY MEANS OF FOLK MUSIC**

Кобозева И.С.,

*заслуженный деятель искусств РМ, академик МАНПО
доктор педагогических наук, Мордовский государственный
педагогический институт имени М.Е. Евсевьева, Россия*

**ФОРМИРОВАНИЕ ЛЮБВИ К РОДНОМУ КРАЮ
СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

Проблема формирования любви к родному краю в сознании детей и молодежи представляет собой одну из самых актуальных в сфере духовной жизни каждого общества.

Произошедшая в России в 90-е годы XX века экономическая дезинтеграция, социальная дифференциация общества, девальвация духовно-нравственных ценностей оказали негативное влияние на общественное сознание, снизили воспитательное воздействие семьи и системы образования, стала все более заметной постепенная утрата подрастающим поколением общечеловеческих и национальных ценностей культуры. В течение последних двух десятилетий быстрыми темпами меняется социально-экономическое состояние страны. Сознание большинства людей оказалось не в состоянии адекватно воспринимать эти изменения.

Духовные принципы, на которых выросло большинство граждан, затрудняет их успешную адаптацию к новым условиям. Это привело к тому, что понятие Родины, родного края либо девальвировалось, либо потеряло своё сущностное содержание. Усиливающиеся процессы глобализации и информатизации общества провоцируют процессы формирования, особенно в детской и молодежной среде, безликой массы десоциализированных людей, не помнящих родства индивидов.

В последние годы в современной России наметился переход к укреплению государственности, возрождению экономики, культурно-исторических, гражданских традиций и устойчивому развитию общества. В этих условиях особую значимость приобретает задача консолидации общества на основе традиционных ценностей отечественной культуры. Любовь к родному краю как высшее духовно-нравственное чувство

является ведущим условием для возрождения и укрепления российской государственности на основе отечественного менталитета.

Президент России, Владимир Владимирович Путин, говорил: «Убеждён, что развитие общества немислимо без согласия по общим целям. И эти цели – не только материальные. Не менее важны – духовные и нравственные цели. Единство России скрепляют присущий нашему народу патриотизм, культурные традиции, общая историческая память. И сегодня в нашем обществе вновь растёт интерес к отечественной истории, к нашим корням, к тому, что дорого нам всем» [4 с. 180].

В настоящее время требуются усилия по поиску реального понимания подрастающими поколениями феномена Родины, родного края. Отсюда, важно обеспечить условия, чтобы любовь к родному краю не оказалась ситуативной, выразилась в готовности личности вносить свой вклад в развитие и защиту родного края и Отечества, стала важнейшим ориентиром для каждого подрастающего человека. Именно любовь к родному краю, любовь к Родине является тем фундаментом, на котором во все времена консолидируются все слои российского общества. Эта направленность воспитания всегда была присуща отечественной педагогической науке и практике, опирающейся на исторический опыт и традиции народной педагогики.

Уровень развитости у населения любви к родному краю оказывает большое влияние на развитие всех сфер жизни любого государства. По мнению С.Е. Матушкина, формирование любви к родному краю в современном обществе приобретает особую актуальность «в связи с расширением и углублением процессов межгосударственной, региональной и планетарной интеграции, глобализации, попытками поставить под вопрос роль и значение государственного суверенитета» [3, с.67].

Любить Родину, народ, служить им в этом высший духовно-нравственный долг всех граждан любой страны. Выполнение этого священного долга доставляет человеку внутреннее счастье. Активный пропагандист и последователь гуманистической педагогической идеи в воспитании К.Д. Ушинского (конец XIX – начало XX веков) К.В. Ельницкий по этому поводу писал: «Желая сделать питомцев счастливыми, внутренне довольными, нам нужно внедрять в их душу любовь к родине, соотечественникам и желание защищать их» [1, с. 12].

Рассуждая о национальном воспитании, В.П. Вахтеров справедливо говорит о том, что: «Любовь к родине – это потребность всякого здорового сердца. Человек также естественно любит свою родину, как птица любит свое гнездо. Родина – для человека, как почва для дерева, ... мы любим ее потому, что та любовь приносит нам удовлетворение» [6, с. 120]. По мнению В.П. Вахтерова, задача школы в том, чтобы: «непрестанно

противопоставлять насилию закон, ненависти терпимость, школа должна воспитывать гражданина нашей страны, которому не чуждо все общечеловеческое. Всенародный и общечеловеческий идеал – должен быть нашей путеводной звездой при полноценной защите прав личности» [6, с. 121].

Показателем любви к родному краю выступает патриотизм. Данный феномен (патриотизм (от греч. patriotes – соотечественник, patris – родина, отечество) трактуется как любовь к отечеству, преданность ему, стремление своими действиями служить его интересам [2].

Патриотизм, как конкретно историческое понятие, в каждую эпоху имеет различную социальную и ценностную трактовку. Вместе с тем его первооснова остается всегда одной и той же, равно как и структура составляющих его элементов: отчий дом – родной край (малая родина) – ареал обитания народа – страна в целом. Данная структура связана прежде всего с осознанием человеком себя как члена какой-либо группы, принятия на себя свойств этой группы и ответственности за неё.

Как нравственный принцип, «социальное чувство, содержанием которого является любовь к Отечеству, преданность ему, гордость за его прошлое и настоящее, стремление защищать интересы Родины» трактует патриотизм Л.П. Крившенко, подчеркивая, что быть патриотом – значит «не только хранить «любовь к отеческим гробам», знать и оберегать свою культуру, язык. Патриотом является и тот, кто болеет душой за бедственное положение страны, кто стремится участвовать в решении ее современных проблем вместе с народом» [7, с. 112].

К.Д. Ушинский, рассматривая педагогический аспект проблемы, считал, что патриотизм является не только важной задачей воспитания, но и его могучим педагогическим средством. «Как нет человека без самолюбия, – писал он, – так нет человека без любви к отечеству, и эта любовь дает воспитанию верный ключ к сердцу человека и могущественную опору для борьбы с его дурными природными, личными, семейными и родовым наклонностями» [10, с. 160].

В.А. Сластенин рассматривает патриотизм как качество личности, которое проявляется «в любви к своему Отечеству, преданности, готовности служить своей Родине». В патриотизме, по мнению ученого, заложена идея уважения и любви к своей Родине, соотечественникам; уважение к другими народами и странами [9, с. 307].

И.Ф. Харламов также пишет, что патриотизм не означает замыкание человека на узких национальных интересах, а патриотизм по своей природе «гуманистичен и включает в себя уважение к другим народам и странам, к их национальным обычаям и традициям, к их самостоятельности и независимости и неразрывно связан с культурой межнациональных

отношений» [11, с. 350].

Таким образом, патриотизм, любовь к Родине, родному краю сочетаются с общечеловеческими чувствами, с уважением к другим народам и странам.

Вышеизложенное дает нам основание заключить, что:

– любовь к родному краю представляет собой отношения в системе «личность – Родина», раскрывающие нравственно-эмоциональную связь людей с комплексом географических, социальных, культурных и других представлений;

– любовь к родному краю являет собой проявление патриотизма, который выступает как качество личности, выражающееся в чувствах любви к Родине, Отечеству, преданность им; в умении защищать интересы и духовно-нравственные ценности.

– базовой основой процесса формирования любви к родному краю в условиях современного образовательного пространства являются духовно-нравственные общечеловеческие и национальные ценности культуры, которые выступают предпосылкой развития культуры личности, её важнейших характеристик, определяющих отношение обучающихся к социальному окружению.

Любовь к родному краю предполагает любовь к той самобытной культуре, которую создали народы, проживающие в его пределах. Многие авторы подчеркивают, что путь приобщения к достижениям мировой культуры и общечеловеческим ценностям лежит через постижение своей родной культуры, национальных ценностей культуры фольклорной традиции (Г.Н. Волков, Б.Т. Лихачев, А.С. Макаренко, П.И. Пидкасистый, В.А. Сухомлинский, В.К. Шаповалов и др.). При этом особо отмечается важность как можно более раннего включения компонента народной культуры, национальных ценностей культуры фольклорной традиции в сферу работы с детьми уже с первых дней обучения в школе.

Фольклор (в переводе с английского языка означает «народная мудрость») относится к числу основных средств народной педагогики. По мнению Б.Н. Путилова, фольклор как совокупность, многообразие форм народной культуры выступает: как комплекс явлений традиционной духовной культуры, реализуемый в словах, идеях, представлениях, звучаниях, движениях; как явление художественного творчества народа; как сфера словесного искусства, т.е. область устного народного творчества; как явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии [8, с. 23-24].

Значение музыки, как средства художественно-творческого освоения окружающего мира, признавали и признают все народы Земли. Интерес представляет и музыкальный фольклор, который впитал в себя

нравственно-эстетические идеалы народов, отразил мировосприятие и мировоззрение людей.

Само возникновение национальной музыкальной культуры стало возможным благодаря формированию и развитию музыкального языка и музыкальной деятельности как первых естественных форм музыкального общения. Широко применяемое вербальное общение интенсивно способствовало формированию в ареалах родового проживания этносов музыкального искусства фольклорного типа, составляющего особенность древней музыкальной культуры всех народов.

Современная наука располагает огромным фактическим материалом по истории музыкально-культурного становления народов. Все исторические, археологические и искусствоведческие данные, фиксирующие историю музыкально-культурного становления народов, свидетельствуют, что интерес к искусству музыки во все времена был всеобщим, и он не связан ни с национальными, ни с иными различиями между людьми, ибо музыка представляла и поныне представляет собой универсальную общечеловеческую форму общения и деятельности, и имеет огромное значение в общественном и индивидуальном развитии. Если влияние религии, например, на разных этапах исторического развития народов было неодинаковым, то музыкальное искусство, зафиксированное в специфических для каждого народа трудовых и плясовых, обрядовых и шуточных, исторических и других песнях, изначально принимало активное участие в формировании музыкально-культурной среды; служило средством музыкальной социализации подрастающих людей, ибо маленький человек в древности по мере взросления столь же естественно и неотвратимо входил во все достижения культуры – традиционные песенные и танцевальные сопровождения всех повседневных радостей, празднеств и торжеств.

Музыкальный фольклор как традиционное искусство возник на базе традиционного уклада жизни и как каждое социальное явление имел своих «живых носителей». Музыкальный фольклор, представляя собой бытовой и обрядовый виды музыкального искусства древности, был обращен ко всем слушателям и был доступен каждому. Любой жанр музыкального фольклора, в зависимости от его жизненного предназначения, имел свою аудиторию – общину, – при этом в ее пределах различий между слушателями по их интересам и музыкальной подготовке не было. Музыкальный фольклор адресовался каждому человеку и любым человеком воспринимался в одинаковой степени, выступал интегративным фактором национально-культурной музыкальной среды.

Воспитательное значение музыкального фольклора состоит в том, что он служит содержательным выражением реальной действительности,

в которой что-либо утверждается или отрицается, раскрываются свойства разнообразных явлений окружающей человека жизни. Каждое произведение, представляя собой гармоническое сочетание национального и общечеловеческого, служит основой понимания его места и значения в жизни человека. При изучении музыкального фольклора необходимо ставить такие цели, как: формирование нравственных и эстетических чувств; воспитание уважения к истории, культурным традициям родного края. Музыкальный фольклор в значительной степени способен реализовать главную задачу современного музыкального образования и воспитания – обогатить личность современного подрастающего человека национальной музыкально-культурной программой развития опираясь на предшествующий опыт.

Все вышесказанное коррелирует с «Национальной доктриной образования в Российской Федерации до 2025 года» (основополагающий государственный документ, устанавливающий приоритет образования в государственной политике, стратегию и основные направления его развития), в которой сказано, что система образования в ближайшие десятилетия призвана обеспечить:

- историческую преемственность поколений, сохранение, распространение и развитие национальной культуры, воспитание бережного отношения к историческому и культурному наследию народов России;

- воспитание патриотов России, граждан правового, демократического, социального государства, уважающих права и свободы личности, обладающих высокой нравственностью и проявляющих национальную и религиозную терпимость, уважительное отношение к языкам, традициям и культуре других народов;

- формирование культуры мира и межличностных отношений; разностороннее и своевременное развитие детей и молодежи, их творческих способностей, формирование навыков самообразования, самореализацию личности;

- формирование у детей и молодежи целостного миропонимания и современного научного мировоззрения, развитие культуры межнациональных отношений [5].

Формирование у детей и молодежи любви к родному краю средствами музыкального фольклора призвано обеспечить будущее нации, достойную жизнь каждой семье, каждому гражданину России.

Литература:

1. Антология по истории педагогики в России (первая половина XX века). – Москва, 2000. – 384 с.
2. Большая Советская Энциклопедия. Т. 19, 282.

3. Матушкин, С.Е. Сущность и особенности патриотического воспитания в современных условиях: в помощь учителю / С.Е. Матушкин. – Челябинск, 2000. – 152 с.
4. Мурашов, В.И. Идея духовности: Фундаментальный принцип практического мировоззрения и государственной политики нового столетия / В.И. Мурашов; Ин-т интеграц. педагогики. – Москва, 2000. – 180 с.].
5. Национальная доктрина образования в Российской Федерации. – М., 2000.
6. Овчиников, А.В. Антология по истории педагогики в России (первая половина XX века): учеб. пособие для студ. пед. учеб. заведений / А.В. Овчинников, Л.Н. Беленчук, С.В. Лыков. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 384 с.
7. Педагогика: учебник для вузов / под ред. Л.П. Крившенко. – М.: ТК Велби, Проспект, 2005. – 432 с.
8. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. – СПб: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с.
9. Сластенин, В.А. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин и др. – М.: Академия, 2002. – 576 с.
10. Ушинский, К.Д. О народности в общественном воспитании // Собрание соч. – В 6 т. – Т. 1 / К. Д. Ушинский. – М.: Педагогика, 2000. – 600 с.
11. Харламов, И. Ф. Педагогика: учеб. пособие / И.Ф. Харламов. – М.: Гардарики, 2005. – 520 с.

Komarovska Oksana
**ARTS EDUCATION IN THE CONTEXT
 OF SCHOOL REFORM IN UKRAINE**

*Комаровская О.А.,
 доктор педагогических наук,
 заведующая лабораторией эстетического воспитания и
 художественного образования Института проблем воспитания
 Национальной академии педагогических наук Украины, г. Киев*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
 РЕФОРМИРОВАНИЯ ШКОЛЫ В УКРАИНЕ**

Актуальность заявленной в названии статьи проблемы определяется вызовами современных цивилизационных процессов, которые неизбежно детерминируют изменения в позиционировании художественного образования в системе формирования личности. Под «художественным

образованием» предполагается широкое его толкование – развитие личности через обучение разным видам искусства, что неотъемлемо от реализации эстетико-воспитательного потенциала каждого из видов и искусства в целом.

В Украине эта проблема – предмет многовекторных дискуссий – отражена в недавно принятом Законе «Об образовании» и особенно в концептуальных документах «Новая украинская школа» – как основы создания нового образовательного стандарта, отвечающего запросам времени [6].

Цель статьи – тезисно обозначить векторы и осветить направления изменений, которые предполагается осуществить в контексте реформирования общего художественного образования.

Следует заметить, что общее художественное образование – самая значительная по объему и охвату учащихся составляющая целостной системы художественного образования в Украине наряду с дошкольным, внешкольным (включая специализированные) сегментами, профессиональной подготовкой кадров в сфере искусства и культуры в целом. Эта же система включает и работу учреждений культуры (музеи, театры, филармонии и другие концертные организации, в том числе, частные агентства, творческие объединения, библиотеки и многое другое), которые в настоящее время особенно активизировали педагогическую и просветительскую деятельность в отношении детей разного возраста, родителей подрастающего поколения и т.д. Художественное образование – это и разветвленная система освоения личностью разных видов искусства (музыка, изобразительные искусства и архитектура, театр разных видов и жанров, киноискусство, цирк, искусство эстрады) в многообразии форм и способов [1].

В целом, система художественного образования функционирует как единое художественно-образовательное пространство, постепенная персонализация которого обуславливает художественно-эстетическое и общекультурное становление личности; в свою очередь, темпы освоения художественно-образовательного пространства определяются способностью этой личности быть субъектом процесса познания, мотивированным к введению общепризнанных культурных ценностей в свой внутренний мир и к позитивному самовыстраиванию жизненной траектории. То есть, актуализируется понятие компетентной личности и одновременно в научной и педагогической среде происходит осмысление этого понятия в современных реалиях.

Соответственно, прогнозируемый «портрет» выпускника школы описывается как комплекс приоритетных личностных качеств: патриотизм и достоинство, инновативность как качество, в котором особенно

акцентируется личностная мобильность, гибкость, адаптивность и креативность; в том же ряду – информативная инновативность, предполагающая не только умение извлекать информацию и оперировать источниками, но и в быстрых темпах ее оценивать и «просеивать». Безусловно, важным качеством «инновационной» личности рассматривается оптимистический настрой на преодоление трудностей (В.Кремень).

Так, упомянутой концепцией «Новой украинской школы» сформулированы ключевые компетентности, соответствующие принятым в европейском образовательном сообществе: владение родным языком и умение общаться на иностранных языках, математическая компетентность и компетентность в природоведческих науках и технологиях, информативно-цифровая компетентность и умение учиться в течение всей жизни, социальная компетентность, направленная на сохранение здоровья и благополучие, компетентности, важные для жизни в демократическом обществе, инициативность и предприимчивость и, наконец, компетентность общекультурная – как способность человека к самовыражению в сфере культуры.

Компетентности целенаправленно формируются у учащихся в возрастной динамике на основаниях преемственности с постепенным наращиванием сложности. В комплексе, эти компетентности, «пропускаемые» через все образовательные сферы и компетентности предметные, направлены на личностную реализацию выпускника школы, формирование его социальной позиции, наконец, на его жизненную успешность в целом.

Заметим, что компетентностный подход к образованию не является чем-то абсолютно новым для Украины, поскольку он четко разработан в действующем стандарте школьного образования (редакция 2011 года). Но в нынешней социокультурной ситуации речь идет об углубленном понимании его сути и более точных педагогических механизмах внедрения, а это предполагает изменения учебно-воспитательной парадигмы и выделение приоритетов.

Нет сомнения в том, что в обозначенном ряду компетентность общекультурную целесообразно позиционировать как обобщающую и аккумулирующую содержание остальных ключевых компетентностей, поскольку «самовыражение в сфере культуры» – шире, чем самовыражение в сфере искусства. Понимание культуры как раз и охватывает содержание всех обозначенных компетентностей личности.

Вместе с тем, как точно объясняет М.Киященко, мы – свидетели того, как складывается новая информационная цивилизация; человечество вовлечено в общемировое и стремительно расширяющееся

информационное пространство, в котором все отношения опираются на информационные технологии; и как раз в связи с этим «все процессы социально-культурной жизни людей будут совершаться в творческих и только творческих коммуникативных и диалоговых взаимодействиях», в то время как овладение информацией предполагает и основывается на развитии в личности ее творческих способностей, а «воспитание такой творческой личности по сути своей есть прежде всего эстетико-воспитательный процесс» [2, с. 128].

Следует вывод: необходимо сосредоточить внимание на том, что, в конечном счете, центростремительной силой формирования компетентной личности является развитие в ней способности культуротворчества – как компетентности выстраивать культуру собственной жизни и влиять на культуру окружающего мира.

Какова логика такого формирования? Человек познает внешний мир и преобразует его в собственный образ этого мира; далее на этой основе он познает и развивает собственный внутренний мир, претворяя «образ внешнего мира» в «образ внутреннего мира»; это дает ему импульс к осознанию и развитию себя как *субъекта собственного бытия* (И.Бех, В.Татенко и др.).

Это неминуемо означает необходимость целенаправленных педагогических усилий по углублению мотивации школьника быть субъектом собственной жизни через любую сферу ее познания, что и образует почву для самовыражения и самореализации.

В то же время, традиционно сложившееся представление о культурном развитии личности как результате художественного развития не является ошибочным или ограниченным. Скорее оно объективно отражает роль искусства в формировании человека, определяемую природой самого искусства, широко исследуемой и описанной в эстетико-философских и искусствоведческих исследованиях (Б.Асафьев, М.Каган, Р.Коллинвуд, Л.Левчук, Д.Леонтьев, А.Лосев, М.Мамардашвили, В.Медушевский, Е.Онищенко, А.Потебня, А.Сохор и др.).

Уникальность искусства как формы эстетического сознания состоит, прежде всего, в его художественно-образной природе: из всех форм сознания только искусство оперирует художественными образами как единицами мышления. При этом, искусство апеллирует к художественной эмпатии и рефлексии, то есть заставляет человека эмоционально проживать, осмысливать и присваивать глубинные смыслы, заложенные в произведениях, при том, что каждая встреча с произведением искусства – «познавательный акт» (А.Потебня).

Еще одна особенность искусства, которая определяет силу его влияния на личность, – это способность любого значимого произведения

«современно звучать» независимо от эпохи, в которую оно родилось, от стиля, этнокультурной принадлежности и т.д. Д.Лихачев обозначил этот феномен как результат динамической встречи культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает жить [4], что важно учитывать в поисках педагогических механизмов обращения к средствам искусства.

Вместе с тем, освоение искусства охватывает человека целостно, активизируя все познавательные процессы и, что также свойственно только искусству, способно индивидуально и неповторимо «преобразовывать» в художественные образы абсолютно все темы и проблемы, которые волнуют человека.

То есть, осваивая и присваивая искусство, человек *через искусство* познает мир целостно; знания из любой жизненной и профессиональной сферы переходят в разряд эмоционально пережитого: либо прямо (через содержание непосредственно произведения искусства), либо опосредованно (благодаря развитию эмоционально-чувственной сферы и образного мышления).

Говоря о художественном (или, в нашем случае, художественно-образовательном) пространстве, подразумеваем, что оно проявляет свою действительность только при условии субъектности, то есть только в случае его персонализации личностью как постепенного освоения и представления себя в нем (А.Петровский). Точно также понятно, что осваивая это пространство, личность извлекает из всех его информационных объектов только значимые для себя самой, причем не всегда то, что ценно для личности, представляет собой реальную художественную ценность в широком, общекультурном понимании (что представляет собой отдельную тему для исследования).

Заметим, что в педагогике понятие «пространства» пока дискуссионно. В представлении автора статьи художественное пространство представляет собой бесконечную множественность художественных объектов как уникально-образных (ценностных) «миров»; при этом оно может воздействовать или не воздействовать на человека, поскольку тот может не быть включен в это пространство. Фактически, мы говорим о пространстве возможностей, которые каждый использует или не использует по своему желанию для своего развития. Условием эффективного освоения пространства и является субъектность [3].

Но именно личностная художественная ценность – индикатор «присвоенного», поскольку проявляет себя через отношение человека к тому, что познается им из «космического» художественного пространства.

Таким образом, можем проакцентировать ключевые доминанты стратегии современного художественного образования:

- понимание универсальности искусства как объекта художественного познания и посредством его – эмоционально чувственного познания мира в целом;

- педагогическая рефлексия системообразующей роли художественного образования как фактора воспитания целостной творческой личности;

- опора на центростремительную функцию и одновременно аккумулирующую силу художественного образования в формировании компетентностной сферы современного выпускника учебного заведения;

- осознание того, что в основе любой компетентности – личностная ценность, побуждающая человека к дальнейшему познанию и введению познаваемого в действие.

Наконец, возвращаясь к понятию «компетентной личности» и значимости художественного образования в формировании такой личности, уточним само понятие «компетентности», отталкиваясь от его трактовки в многочисленных исследованиях (А.Хуторской, Е.Пометун, О.Овчарук, А.Савченко и др.). Любая компетентность формируется на основе приобретенных личностью знаний, которое становится таковым только благодаря эмоциональному проживанию и рефлексии – и самого знания, и своего отношения к нему, его значимости в своей жизни, способам и необходимости его применения, то есть, присвоению знания как личностной ценности. Осознанное выстраивание линии самосовершенствования в способах введения ценностей «в действие» происходит при условии мотивации личности к познанию и установке на успех в преодолении возможных трудностей. Такая логика свидетельствует о продвижении личности к формированию определенной компетентности.

Таким образом, в сознании современного педагога неминусом должно изменить понимание содержания художественного образования: переход от традиционного освоения основ музыкального, изобразительного искусств, актерского мастерства или хореографии – к формированию личностных качеств учащегося средствами искусства. Это никак не отменяет освоение самого искусства в традиционном значении, а базируется на нем. Изменяется лишь смысловое значение приобретения знаний.

Так, например, основными видами художественной деятельности учащихся, в процессе которых реализуется содержание образования, общепринятыми являются восприятие произведений, художественная практика и приобретение знаний о том или ином виде искусства, его жанрах, стилях, конкретных произведениях и их создателях. Безусловно, эти виды всегда рассматривались и рассматриваются во взаимосвязи, в которой невозможно выстроить иерархию более значимых или менее значимых.

Восприятие неотъемлемо от интерпретации, а значит и от приобретения навыков и умений анализировать; последнее невозможно выявить вне попутно приобретенных знаний и опыта того же восприятия; это составляет *ценностный компонент* художественного познания.

Художественная практика также неотделима от восприятия и знаний, которые тут же приобретаются. В этом состоит *деятельностный компонент* художественного познания.

Приобретение знаний, которое, в свою очередь, неотделимо от восприятия и художественной практики и отличается от «обычного» накопления информации, составляет когнитивный компонент художественного познания, который логично уточнить как *художественно-когнитивный*.

Безусловно, всегда было важно установить баланс видов деятельности и в возрастном аспекте: на каждом возрастном этапе доминирует определенный вид при условии целесообразной меры остальных. Чем младше ребенок, тем весомее художественная практика, преимущественно через которую ребенок воспринимает искусство, а само восприятие обостряется благодаря творчеству. В процессе взросления устанавливается паритет восприятия, которое обогащается оценочной деятельностью, интерпретацией, – и художественной практики. Наконец, в старшей школе удельный вес восприятия и приобретения знаний как видов деятельности примерно равнозначен, но, безусловно, возрастает значимость аналитически-оценочной составляющей.

Что же нового предлагает «Новая украинская школа»?

«Новая украинская школа» акцентирует *единство трех «Я»* в достижении целостности личности и системы ее компетентностей: «Я» «чувствую – думаю – действую». В отношении художественного образования это означает, прежде всего, баланс когнитивного и эмоционального. Причем, на первый план выдвигается целый ряд «само»: самопознание, самоосмысление, самоконтроль, самокоррекция» – через искусство. Таким образом, непосредственно познание искусства опирается на развитие художественной эмпатии, рефлексии и способности к творчеству как самовыражению в искусстве и через искусство.

Как видим, «содержательными линиями» художественного образования предстают уже не виды искусства или объем «обязательных» произведений, фактов, явлений, а *способы художественного освоения мира* учеником (под «миром» подразумевается и мир, воплощенный авторами в художественных образах, и мир, в который эти образы «выводят») [5]:

- *восприятие-интерпретация* произведений искусства (мои впечатления, мое отношение, мое самочувствие, то есть, *самопознание* учащегося через искусство, нацеливание его на это как важное в жизни и

овладение им необходимыми для этого умениями);

- *художественная практика (самовыражение учащегося в искусстве):* творю, выражая свой внутренний мир, свою систему ценностей в искусстве и в жизни;

- *коммуникация через искусство* (разные ипостаси диалога как полилога: самообщение (Л.Выготский, К.Станиславский), самооценивание, самоуважение и уважение к творчеству другого, *социализация* через искусство).

Другой важный и дискуссионный момент компетентностного подхода к художественному образованию – поиски ответа на вопрос: каким образом реализовывать содержание ключевых компетентностей через обучение искусству, не нарушая специфики именно художественного образования; предупреждение рисков возможной и опасной вульгаризации в этом процессе. Но это требует отдельного развернутого рассмотрения.

Литература:

1. Arts Education in Ukraine: Building Creative Capacities for the 21st Century: Analytical Report. Scientific publication in Ukrainian, Russian and English languages / L.M. Masol, O.V. Bazeliuk, O.A. Komarovska, V.G. Muromets, V.V. Ragozina; under the scientific editorship of L.M. Masol. – К.: Aura Books, 2012. – 240 pgs.

2. Киященко Н.И. Трансформация эстетического воспитания в эпоху глобализации и смены цивилизаций / Н.И. Киященко // Век глобализации. Научно-теоретический журнал. – 2010. – № 2 (6). – С. 127-138.

3. Комаровська О.А. Про результативність впливу художньо-освітнього простору мистецького навчального закладу на розвиток його суб'єктів [Електронний ресурс] / О.А. Комаровська // Науковий вісник Донбасу. – 2012. – № 4: Педагогічні науки. – Режим доступа: <http://nvd.luguniv.edu.ua/archiv/NN20/index.htm>. – Название с экрана.

4. Лихачев Д.С. Два типа границ между культурами // Д.С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества / РАН, Ин-т рус. лит. – СПб. : Рус. балт. информац. центр БЛИЦ, 1996. – 159 с.

5. Мистецька освіта // Нова Українська школа: Основи стандарту освіти / [Гайдамака О.В., Комаровська О.А. та ін.; за заг.ред. М.Товкач]. – Версія 1.0. – Львів, 2016. – С. 58–62.

6. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. Упорядники Л.Гриневич, О.Елькін, С.Калашнікова та ін. Заг. ред. М.Грищенко. – МОН. – 2016. – 40 с.

Lomov S.P., Rudnev I.Yu.

SPACE EDUCATION OF CHILDREN BY MEANS OF FINE ARTS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Ломов С.П.,

*д.п.н., профессор, академик Российской академии образования
и Российской академии художеств,*

Руднев И.Ю.

ТЕМА КОСМОСА НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

5-6 октября 2017 года в г. Благовещенске проходила I Международная научно-методическая конференция «Естественно-научный потенциал космического образования в профильных классах общеобразовательной школы» на базе ФГБОУ ВО «Амурский государственный университет». В общей сложности в конференции поучаствовало более 130 ученых из Москвы, Хабаровска, Владивостока, Забайкальского края, а также учителя из школ Приамурья. Тема конференции продиктована актуальной необходимостью внедрения инновационных подходов целенаправленного и профессионального обучения детей в естественнонаучном направлении для освоения ими реальной картины мира на всех ступенях общеобразовательной школы, для формирования у них реалистического мировоззрения, а так же для ранней профориентации и социализации личности.

Тема космоса выбрана не случайно. Во все века эта тема притягательна для каждого человека. Загадочная Вселенная притягивает внимание и будоражит воображение людей. Мир, далекий и близкий, загадочный и таинственный, возможность проникнуть взглядом и мечтой сквозь пространство и время и увидеть совершенно другую Вселенную и другую реальность. Стремление к познанию нового и неизведанного, возможность соединения мечты и реальности актуально для человечества всегда. И человек в этой стихии наиболее важное звено. От качества его жизни и деятельности зависит и жизнь на планете Земля и благополучие всего мироздания.

Создание системы ранней профориентации учащихся, формирования у них стойкого интереса к космосу и космонавтике, желание посвятить свою жизнь и творчество данному направлению, постановка работы по выявлению и отбору одарённых детей и подростков, были главными задачами проходившей конференции.

Перед участниками конференции с докладами о перспективах внедрения и развития данного направления выступили академик Российской

академии наук, академик-секретарь Российской академии образования, доктор географических наук, профессор Виктор Павлович Дронов; академик Российской академии образования и Российской академии художеств, доктор педагогических наук, профессор Станислав Петрович Ломов и другие. Гости порекомендовали общеобразовательным учебным заведениям ввести космическое образование в качестве регионального компонента в профориентационное образование школьников. Такой инновационный подход с использованием космического компонента позволит обеспечить раннюю профориентацию, социализацию и полноценное развитие личности школьника любого возраста, и в полной мере реализовать требования Федеральных государственных образовательных стандартов общего образования.

Одним из приоритетных направлений освоения космической реальности и в качестве практического примера было предложено рассмотрение интеграционного проекта освоения космоса детьми младшего школьного возраста средствами изобразительного искусства в системе дополнительного образования.

Тема космоса – это приподнятость над обыденностью, это новая линия развития души каждого ребенка, его восприятие и видение новой реальности, нового мира.

Тема космоса в изобразительном искусстве – это ключ освоения космической реальности через практическое познание и отражение объективной картины мира, ведущий к переходу личности на новый уровень существования. И начинать надо именно с детства, со школы и даже раньше, привлекая силы и средства дошкольного и дополнительного образования.

Дети всегда проявляют неподдельный интерес к данной теме и выражают свое отношение и представление о космическом мире в своих тематических рисунках. Потому что рисование – наиболее естественный и доступный с раннего детства вид творческой деятельности, отражающий не только уровень владения техникой и средствами изобразительного искусства, но и внутренний мир ребенка, его устремления, мечты и идеалы.

Дети и Космос – эти понятия неразделимы, так думаем и мы, глядя на их работы. Велик и воспитательный потенциал такого проекта – привлечение детей к наиболее знаковым событиям и юбилеям нашей страны через творческую составляющую, способствующий формированию у них устойчивой мотивации к познанию, стремлению к творческой самореализации и воспитанию ценного качества – патриотизма.

Хотя, на первый взгляд, кажется, что тема эта чисто научная и узкопрофессиональная. Тем не менее, поближе ознакомившись с творчеством детей некоторых образовательных учреждений г. Москвы на

космические темы, хочется отметить некоторые направления, в которых работают дети. Это реальность и фантазия.

Реальные темы освещаются детьми в таких аспектах, как покорение человеком космоса, полет первого человека, выход в открытый космос, работа и будни космонавтов и т.д., т.е. темы космического реализма. Эти темы дают детям основы для развития познавательной силы души.

Другой стороной творчества является фантазия ребенка от идеи возникновения новых цивилизаций, встречи с ними, до реального прагматического освоения космического пространства и посещения других планет Галактики. Глядя на детские работы поражаешься обилию идей и направлений в освоении космических далей. Если для ученых это представляется сложной проблемой, для детей это просто – «слетать» на Марс и «устроить» там концерт или чемпионат Вселенной по футболу, или высадиться на Венеру и пообедать там, в местном кафе. Эти темы дают развитие эмоционально-чувственной линии развития души.

Хотя фантазия тоже должна быть полезно-реалистической, а не вымышленной. Вымысел дезориентирует ребенка. Навязывание детям, особенно младшего дошкольного и школьного возраста различных мульты и телепроектов о космических пиратах, звездных войнах, инопланетянах, негативно действуют на психику ребенка, вызывая отрицательные эмоции, а порой и необоснованные страхи.

Поэтому приоритетным направлением детского творчества в изучении и освоении просторов Вселенной средствами изобразительного искусства должен оставаться реализм.

Хорошо об этом сказал М.М. Пришвин (1873-1954) – писатель, прозаик, публицист, который исследовал важнейшие вопросы человеческого бытия, размышляя о смысле жизни, о связи человека с природой: «Реализм в искусстве – это есть, иначе говоря, путь к правде. Это единственно верный путь познания действительности, чтобы не заблудиться в этой жизни. Реализм – это единственный путь созидания самой жизни. Чтобы не строить замки на песке, надо изучать объективную реальность в ее бесконечном многообразии».

Человек, как важная часть окружающего мира, не должен выпадать из всеобщего процесса созидания, он обязан совершенствоваться сам и совершенствовать окружающий мир, жить реальным настоящим и думать о реальном будущем.

Искусство – это следствие воспитания человека. Как человек воспитан, такое он несет искусство людям. Средствами воспитания ребенка, в том числе и художественно-эстетического, является окружающая реальная действительность, взаимоотношения людей, полезная творческая деятельность, традиции, культура и искусство и конечно же, наша

необъятная Вселенная, то есть все то, что окружает человека в каждый момент его жизни.

Метод художественного реализма целиком опирается на реальную жизнь, на жизненные впечатления, на жизненный опыт. Ему чужды схематичность, упрощенчество, формальность, сводящие на нет живое образное начало у рисующего. Следование этому методу предполагает вдумчивый, творческий подход. Рисуем, значит, прежде всего, думаем и размышляем.

Его основа – рисование с натуры, которое представляет собой не просто визуальное наблюдение предмета, определение его формы, объема, пропорций, цвета, расположения в пространстве и т.д., но и изучение внутренней, содержательно-смысловой стороны вопросов. А так же, это способ накопления и формирования у детей достоверных знаний об окружающем мире, формирования достоверного образного восприятия, мышления и накопления образов в памяти. Кроме того, рисование натуры, опираясь на конкретный образный материал, содержит неограниченные возможности для воспитания в детях духовно-нравственных качеств и патриотических чувств.

Так же это один из важнейших способов, определяющий и моделирующий нормы взаимоотношений, поведения, формирующий истинные ценности и идеалы, как для человека, так и общества в целом, и служащий базой для развития и формирования целостной личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства.

Формирование и развитие творческой личности, становления ее внутреннего мира, реалистического мировоззрения, становится в условиях глобальной информатизации актуальной необходимостью и для системы образования, и для всего общества.

Изобразительное искусство – это не только реальное познание мира, это, в первую очередь, воспитание, обучение и развитие личности. Это также наша культура и традиции. В изобразительном искусстве ключевое слово – **«образ»**, образное восприятие, образное познание, образное мышление и выражение отношения художника к реальным событиям и явлениям через художественный образ. И потому какой «образ» художник предлагает зрителю, и какие идеи несет в мир, зависит от его практического жизненного опыта, его наблюдений над реальной жизнью, его представлений и предпочтений, ценностей, убеждений и идеалов.

Совсем иное получается, когда ученику не приходится задумываться над тем, что он рисует и как это лучше и правдивее нарисовать.

Из обучения выпадает и творческий поиск, и размышление над изобразительным решением замысла, взаимосвязь мысли и изображения.

Факторы, которые определяют как саму личность, так и инвариативность всех решений, принимаемых ею при работе над тематической композицией. А в итоге – низкое качество детских рисунков, и далее – угасание интереса к творчеству и вообще к искусству.

Поэтому грамотная организация и планирование образовательно-воспитательного процесса над любой темой – важное условие ее реализации.

Формирование у детей гордости за свою страну в освоении Космоса, за ее первооткрывателей, побуждает их творить на реальные темы о настоящих героях нашей эпохи. Этому способствуют привлечение детского внимания к различным реальным фактам и знаковым событиям, полезно-прагматическим, научно-фантастическим и детским фильмам о космосе, телепередачам, встречам с героями-космонавтами, а так же обращение к реалистическому изобразительному искусству.

Ярким примером являются известные живописные картины Алексея Архиповича Леонтьева, летчика-космонавта, впервые совершившего выход в открытый космос и имеющего реальное представление о дорогах Вселенной. В своих картинах он открывает перед зрителями реальный мир космических далей, о которых знает не понаслышке, а вплотную соприкоснувшись с миром Космоса.

Обращение к реальным фактам истории и современности, к настоящим, невымышленным героям, положительным образом влияет не только на познавательную сферу ребенка, но и на его положительные эмоции и чувства, и служит отличной практической базой для рождения новых образов и сюжетных линий.

Приобщаясь к миру реалистического искусства, дети уже с дошкольного и младшего школьного возраста входят в уникальный мир изобразительного творчества, соприкасаются с традиционными культурными ценностями, народным искусством и произведениями мастеров. Они обретают реальную возможность живого общения с природой, с окружающим миром, с космической Вселенной, обретают бесценный опыт для анализа и оценки реальных событий и явлений, познания законов миропорядка и мироустройства, полноценно развиваются в гармонии с миром и обществом.

Поэтому главной целью обучения детей при обращении к теме космоса, да и к любой другой теме, должен быть реалистический подход, который позволит получить детям, в результате их практической творческой деятельности, реальные представления об окружающем мире, о космической Вселенной и сформировать в соответствии с возрастом понятия о себе, о своем месте и роли на планете Земля и бережном отношении ко всему, что окружает. А так же получить реальные представления о роли

человека в изучении и освоении космического пространства, расширить знания о государственных праздниках и знаменательных датах, связанных с освоением Космоса человеком и проникнуться чувством гордости и патриотизма за свою страну и достижения наших ученых и космонавтов.

Необходимо привлекать к творческой изобразительной деятельности детей и родителей. Потому что ребенок приходит в систему образования из семьи, которая является важным первичным институтом воспитания и обучения, а значит и семья, т.е. родители, так же являются субъектом образовательного процесса, наравне с педагогом и самим ребенком.

Такая совместная деятельность в тесном содружестве интересов детей, и поддержания этого интереса педагогом и родителями, ведет к активизации познавательных, коммуникативных и регулятивных способностей, развитию детского творческого потенциала и творческого роста, а так же помогает наладить общение между родителями и детьми в наше непростое время, когда практически утеряны семейные связи, и в приоритете остается вечная родительская занятость.

Тема космоса не только притягательна, но и обширна. Наиболее эффективным методом для ее освоения является проектно-коллективное творчество в рамках индивидуальной, лично-ориентированной деятельности с определением конкретных целей и достижения конкретных результатов – участие в конкурсах и выставках, посвященных знаковым датам в освоении Космоса, выпуск каталогов лучших детских работ, наборов открыток и календарей, а так же размещение работ на учебно-образовательных сайтах, посвященных обучению и воспитанию детей средствами изобразительного искусства.

Такой комплексный подход с социально-прикладной направленностью результатов труда, создает ситуацию успеха для каждого ребенка, обеспечивает признание продуктов его творческой деятельности, способствует развитию основных индивидуально-психологических качеств и свойств личности, и продвижению уникального детского творчества в мир, где так мало сегодня ручной детской работы.

В ходе реализации естественнонаучного направления обучения – космического образования средствами изобразительного искусства, дети частично сами, частично с помощью педагогов и родителей, получают новые знания о Земле, о планетах Солнечной системы, узнают имена космонавтов и первооткрывателей Космоса, знакомятся с новыми словами и определениями, привлекают знания других предметных областей, учатся устанавливать причинно-следственные связи объектов и явлений, учатся по-новому смотреть и отражать мир. Создание проблемно-поисковых ситуаций способствует развитию познавательно-речевой активности, развитию памяти, мышления, воображения, принятию самостоятельных

решений в поиске сюжета и решения композиции. Все это в целом гармонизирует развитие личности, когда в процессе активных внешних воздействий (интеориризации) происходят качественные изменения личности и её деятельности (экстериоризация). На сегодняшний день это совершенно новый подход и принцип обучения.

Освоение методического и дидактического материала в разрезе творческо-изобразительной проектной деятельности над темой космос, проходит комплексно: целенаправленно и постепенно, в виде структуры последовательно выстроенных видов деятельности: рисование с натуры, рисование по памяти и представлению, декоративное рисование, лепка, аппликация, конструирование. Такая методика обучения позволяет ребенку целостно освоить азы изобразительного искусства от простого к сложному, и подойти к выполнению тематической композиции – заключительному виду творчества над выбранным сюжетом сознательно, грамотно выражая полученные знания, впечатления и эмоции о космосе через художественное изображение.

Тема Космоса, одна из самых реальных и интересных тем, способных дать детям в ходе ее изучения средствами изобразительного искусства и базовые знания, и практические умения и навыки, т.е. опыт, расширяя ориентацию детей в различных предметных областях, а так же помогая подрастающему человеку найти верные ценностные ориентиры и направленность вектора жизни. Самое главное, предложить детям интересные и доступные для детского восприятия темы творчества. И именно на начальном этапе обучения заложить в них основы осмысленного и сознательного подхода к любому делу и выбора оптимальных путей решения творческих задач.

Базируя обучение детей на реализме, знаковой чертой которого, как основе всех искусств, наиболее приближающей человека к познанию реальной действительности, является стремление художника через свое субъективно-чувственное восприятие, отразить объективную гармонию мира, творить и созидать на общее благо, связывая свой опыт, с опытом многих культурно-исторических эпох и с той действительностью, в которой, в данный момент находится сам автор. Всепобеждающая сила творчества способствует не только гармоничному развитию личности, но и гармонии ее отношений с реальным миром.

В качестве примера творческого освоения детьми Космоса в статье представлены работы учащихся народной изостудии «Радуга» г. Москвы – мастерской реалистического искусства, отмечающей в ближайшем будущем свой полувековой юбилей.

И хотя, многие учащиеся знают о Космосе понаслышке, многочисленные художественные работы, отражают целый спектр детских

впечатлений и представлений о притягательном космическом мире. В результате осуществления интеграционного проекта «Мир Космоса – Мир детей» был выпущен каталог детских работ о космосе, куда вошли лучшие художественные композиции студийцев. Социально-прикладной характер деятельности способствует развитию в детях поисковой и познавательной активности, творческого потенциала, творческих способностей, самоопределению и становлению личности. Осваивая космические просторы, дети учатся беречь и любить не только Землю, но и всю Вселенную, насыщая ее радостью творческого бытия.

Итак, космическое образование, как одно из приоритетных инновационных направлений ранней профориентации и социализации учащихся, должно рассматриваться сегодня в качестве интеграционной основы для многих предметных областей. На примере интеграционной проектной деятельности с предметом «изобразительное искусство» мы можем констатировать у детей устойчивый интерес к этой области познания, формирования у них естественнонаучной картины мира и реалистического мировоззрения. Так же в детском сознании происходит активное и самостоятельное приращение новых реальных знаний о Космосе, о необъятных просторах Вселенной, об окружающем мире и, как следствие – разностороннее, творческое развитие личности – конечная цель обучения детей в соответствии с вызовами времени и требованиями ФГОС.

Литература:

1. Игнатъев, С.Е. Закономерности изобразительной деятельности детей / С.Е. Игнатъев. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2007. – 208 с.
2. Ильин, Г.Л. Инновации в образовании. Учебное пособие./ Г.Л. Ильин. – М.: Прометей. – 2015. – 425с.
3. Кузин, В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальных классах: учебное пособие для учащихся пед. училищ / В.С. Кузин. – М.: Просвещение, 1984. – 319 с.
4. Кузин, В.С. Особенности изобразительной деятельности как познавательной деятельности. / В.С. Кузин. Пособие для учителей – М.: Министерство просвещения РСФСР, 1969. – 100 с.
5. Ломов, С.П. Образование и искусство в условиях глобализации / С.П. Ломов // Совершенствование методики преподавания изобразительного искусства и народных ремёсел // Сборник научно-методических трудов. – М., 2011. – С. 6-8.
6. Ломов, С.П. Методология художественной деятельности / С.П. Ломов // Инновационные проекты и программы в образовании. Инновации и эксперимент в образовании. Т. 2, 2013. – С. 49-52

7. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе. – М.: АГАР, 2000. – 242с.

8. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. – М.: Прометей. – 2011. – 188с.

Amanzholov S.A.

TEACHING ART AT SCHOOL – BASIS FOR THE IMPLEMENTATION OF THE SPIRITUAL REVIVAL

Аманжолов С.Ә.,

п.ғ.д., профессор,

С.Сейфуллин атындағы Қазақ агротехникалық университеті

МЕКТЕПТЕ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ – РУХАНИ ЖАҢҒЫРУДЫ ЖҮЗЕГЕ АСЫРУДЫҢ НЕГІЗІ

Қазіргі жаһандану кезіндегі байқалып отырған әлемдік рухани тоқыраулар бізге жеке ұлт ретінде қалыптасуымызға жаңа дүниетанымдық бағыт қажеттігі басты мәселе екенін көрсетіп отыр. Осыған байланысты жастарымыздың бойындағы ұлттық сананы жаңаша жетілдіруге байыпталған Елбасымыздың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» бағдарламалық мақаласы және «Төртінші өнеркәсіптік революция жағдайындағы дамудың жаңа мүмкіндіктері» атты Қазақстан халқына Жолдауының тұжырымдарымен сабақтас. Мақала еліміздің рухани дамуына серпін беретін негіздерді оның ішінде ұлттық сананы дамытуға бағыттады. Қазір бізге ұлттық идеология ауадай қажет. Сондықтан, өз тілімізді, төл мәдениетіміз бен салт дәстүрімізді құрметтеп, сақтап қана қоймай, оны жастарға, бүкіл әлемге насихаттау, бізге, оның ішінде ғылым мен білім беру саласына, әсіресе өнерді оқыту мәселесімен айналысып жүрген ғалымдарға жүктеліп отырған зор жауапкершілік. Егемен еліміздің көркейіп дамуына ғылымның, білімнің және өнердің қосатын үлесі өте зор. Қазіргі таңда қоғам бәсекелестігіне төтеп беретін жан-жақты өнерлі, мәдениетті, жоғары білімді кәсіби маман дайындау басты мәселеге айналып отырғаны биылғы Жолдауда ерекше мән берілгенін көреміз. Мемлекетіміздің қазіргі рухани байлығымызды дамытуға, ертеңгі егемен елді басқаратын ұрпақдайындау мәселесіне назары ерекше. Бүгінгі мектепте отырған оқушылар, ол, біздің еліміздің болашағы, мемлекетіміздің ертеңгі тізгінін алатын азаматтары. Ендеше біздің жастарымызға берілетін білім сапасы да өте жоғары болуы тиіс, ол үшін, отандық білім беру саласын әлемдік озық білім беру жүйесіне жеткізе білу, бұл қазіргі заманның бізге қойып отырған талабы. Орта мектепте өтілетін басқа пәндермен қатар, бейнелеу өнері сабағына деген ұлттық көзқарас қалыптастыру, оқытудың

озық тәжірибелерін қолданудың ғылыми негіздерімен таныстыру, оның қазіргі таңдағы мақсаттары мен міндеттерін жаңаша айқындау мақсаты Елбасымыздың осы Жолдауының жетінші бағытында ашық айтылды.

Баланы, әсіресе бастауыш сыныптан бастап, бейнелеу өнеріне жүйелі түрде оқыту, қашанда кезек күттірмейтін міндеттеріміздің бірі болып табылады. Ұлы Абай атамыздың 33 – қара сөзінде өнер туралы былай делінген: «Егер мал керек болса, колөнер үйренбек керек. Мал жұтайды, өнер жұтамайды. Алдау қоспай, адал өнерін сатқан қолөнерлі – қазақтың әулиесі сол». Әулие деген қазақтың түсінігінде ең құдіретті, қасиетті, киелі адам деген мағынаны береді. Бұл қара сөзінде өнерді, жалпы өнер адамын қазақтың қастерлі адамы деп әулиеге теңеп отырғаны тегіннен тегін емес. Мысалы, өнерлі адамдар өз қолдарымен жасаған әдемі заттарын киелі деп қастерлеп, төрге қойып, оны өзінің өсіп келе жатырған балаларына, немерелеріне мұра қылып қалдырып отыратынын білеміз. Бұл біздің елімізде ғасырдан ғасырға жалғасын тауып келе жатқан дәстүр. Ел басымыз Н.Ә. Назарбаевтың қолдауымен “Мәдени мұраға” ерекше көңіл бөлініп, теңдесі жоқ жұмыстар жүргізілгеніне куәміз. Еліміздің мәдени мұрасы орны толмас құнды рухани, мәдени, экономикалық және әлеуметтік қазына. Бұл ісіміздің маңыздылығы сол, ол біздің болашақ жастарымыздың бойына ұлтжандылық, отансүйгіштік сезімдерін қалыптастыруға тікелей жол ашты. Техника, космос тағы басқа салалардағы жетістіктерді басқа озық елдерден барып үйреніп қайтуға болар, ал ұлтымызға, ұлттық өнерімізге байланысты тарихи деректерді оқып үйренуге мүмкіншілік, тек өзіміздің елімізде ғана жүзеге асыруымызға болады, оны ешқандай озық мемлекет өзімізден артық зерттеп, өзімізден артық жастарымызға жеткізе алмайды. Жүргізілген «Мәдени мұраның» маңыздылығына мән беріп, зерттеуді қолға алғанымызға, кезінде шетелдік зиялы қауым жоғары баға берді және сол атқарған жұмыстарымыз басқа мемлекеттерге де өнегелі іс болды. Бұл біздің егемен еліміздің болашағына деген ұлтжандылық көзқарасымыздың бір керемет айғағы екенін енді бағалап отырмыз. Қазіргі егемен ел болып, керегеміз бекіп жатырғанда, өнерге жанашырлық жасау арқылы жастарымызға ұлттық өнерімізді жеткізе білу, әрбір қазақ азаматының парызы. Өнердің негізгі салаларының бірі – бейнелеу өнері болып саналады. Бейнелеу өнерінің маңыздылығы ерекше, ол адамның өзі өмір сүріп отырған ортасының әсемдігін өнер тұрғысынан түсінуіне, эстетикалық талғамының дұрыс қалыптасуына жол көрсететін ең алғашқы ілім болғандықтан, өзінің алдына қойған ерекше мақсаты мен міндеттері бар. Сурет салуды сүю деген – ол өмірді, табиғатты, айнала қоршаған ортаны, елін, жерін сүю. Ол адамның ақыл-ойын, парасатын өсіреді, рухани танымын кеңейтеді, ізгілікке, әсемдікке үйретеді. Өмірде кездесетін келеңсіз құбылыстармен күресуге тәрбиелеп, халқына, еліне, жеріне деген

сүйіспеншілікке баулиды.

Бейнелеу өнері қашанда қамқорлықты, оған асқан жауапкершілікті, жанашырлықты қажет ететіні белгілі. Қазіргі заманда еліміздің барлық білім беретін мекемелерінде бәсекеге қабілетті, білімді, өз ісінің іскер маманын тәрбиелеп шығару міндеті тұр. Сондықтан да қандай да мамандықты толық меңгеру үшін, бейнелеу өнерінің қарапайым заңдылықтарын мақсатты және жүйелі түрде үйрету мектеп қабырғасынан бастап жүзеге асырылады.

Бейнелеу өнері сабағының қоғамдағы алатын орны мен тәрбиелік мәні өз алдына ерекше. Бейнелеу өнері сабағының негізгі міндеті – балаларға бейнелеу өнерінің барлық түрлерінен жалпы мағлұмат беру арқылы қарапайым заттардың суреттерін бейнелеуді меңгерту, өмірдегі әдемі мен заманды ажырата білуге үйрету, ұлттық сәндік өнерімізді оқыту негізінде, оқушылардың рухани, ұлттық сана-сезімдерін қалыптастыру. Әрбір оқушы бейнелеу өнері сабағында, өзінің туған жеріндегі тарихи ескерткіштерді, оның тарихын оқып, әдемілігін, табиғаттың әсемдігін және осы әдеміліктерді өз қолдарымен қағаз бетіне бейнелеу арқылы сезіне біледі. Бейнелеу өнері сабағы балалардың жеке даралық шығармашылық қабілеттерін жетілдіруге ықпал жасайды. Әрине бұл қабілеттілік пен тәрбиені дарыта білу, бірінші қолданатын оқулықтың сапасына, әрбір оқушының шама шарқына қарай пән мұғалімінің білімділігі мен шығармашылық қабілетіне тікелей байланысты болатынын ұмытпауымыз қажет.

Қазіргі уақытта орта мектептерде бейнелеу өнері сабағының орнына енгізілген көркем еңбектің бағдарламасындағы тапсырмалары, оның мазмұны сынып балаларының жеке даралық және табиғи даму заңдылықтарына сәйкес еместігін байқатады. Жаңадан құрастырылған қолданыста жүрген өнер сабағына арналған әдістемелік нұсқаулары мен оқулықтарының сапасы балалардың шығармашылық жұмысты орындауға байланысты қабілеттерін дамытуға ықпал жасай алмайтынын байқатады.

Ал осы уақытқа дейінгі орта мектептерде қолданыста болған Бейнелеу өнері сабағы бір ғана мақсатты көздеген болатын, ол балаға бейнелеу өнері тапсырмаларының түрлері бойынша сурет салғызуды үйрету. Білім берудің сапасын көтеруде, балалардың жас ерекшеліктерінің ғылыми негіздеріне сүйену, жеке даралық қабілеттерін ескерудің қаншалықты қажет екендігі қазіргі уақытта маңызды екендігі дәлелденіп отыр. Сондықтан, біздің мұғалімдерімізге бастауыш сынып оқушыларына берілетін тапсырмалардың көлемі мен мазмұнын, оқыту жолын және табиғи қабілеттерін түсіндіретін оқулықтар ауадай қажет.

Мысалы, балалардың салған суреттерін алғашқы болып зерттеген орыс ғалымдарының бірі В.Бакушинский балалардың сурет салуды меңгеруі,

генетикасына немесе ата – тегіне тікелей байланысты деген болатын[4]. Егерде ата тегінде бір адам суретші болмаса, ондай балалар ешуақытта сурет салуды меңгере алмайды, оларды үйрету тиімсіз деп тұжырымдаған. Осы теорияны негізге алған кейбір мұғалімдер бастауыш сынып оқушыларына, тек еркін тақырыпқа байланысты ғана тапсырмаларды берген дұрыс, өйткені жас балаларға сурет салудың техникаларын ерте үйретудің қажеті жоқ деп келді. Бастауыш сынып оқушыларының салған суреттерін құр «шімай сызық» деп баланың суретіне немқұрайлықпен қарайтын кездеріміз болды, қазірдің өзінде осындай пікірлер кездесіп қалатынын білеміз.

Атақты орыстың психологы, балалардың сурет салу мүмкіншіліктерін терең зерттеген Е.И. Игнатъев осындай пікірлердің пайда болуының негізгі себебін, «ол баланың салған суреттерінің ғылыми негіздерін толық түсінбеушілігінен» деп түсіндірді. [4] Кейбір ата-аналардың «менің балам сурет сала алмайды, сурет салуға икемі жоқ, сондықтан бейнелеу өнерімен тек қана сурет салуға қабілеті бар оқушылар ғана айналысқаны дұрыс шығар» деп балаларының салған суреттеріне дәлелсіз пікір айтатындарды да бар.

Осы тұрғыда бір мысал келтіріп кетуге болады. Петербург қаласындағы И.Репин атындағы өнер институтының және Ресей Көркем өнер академиясының профессоры, Ресей федерациясына еңбегі сіңген өнер қайраткері, Ресей Суретшілер Одағының мүшесі, суретші-кескіндемеші И.Рейхет, «мен өмірімде суретші боламын деп армандаған адам емеспін, математика факультетін бітіріп соғысқа аттандым, соғыста бір суретшімен жолдас болып, суретке деген қызығушылығым содан басталып, маған сурет салуды үйретті, кейін Ленинградтағы кешкі сурет класында дайындықтан өтіп, осы академияға оқуға түстім, өте жақсы бағамен дипломдық жұмысымды ойдағыдай қорғап, осында оқытушы болып қызмет атқарудамын, шығармашылық жұмыстарым шет елдердің мұражайларында сақталуда» деп өзінің бейнелеу өнеріне қалай келгенін 1985 жылы өз аузынан естіген едім [3].

«Сурет сала алмайтын баланы үйретіп қажеті жоқ» деген ұғым ешқандай ғылыми негізі жоқ қате түсінік. Әрбір дені сау бала бейнелеу өнерін орта мектептің деңгейінде толық меңгеріп шыға алатынын біздің жүргізген ғылыми – ізденіс жұмыстарымыздың нәтижелері де дәлелдеп берді. Бұл жерде мына мәселені есте сақтауымыз қажет, біріншіден, орта мектепте бейнелеу өнерін оқыту тапсырмалары болашақ кәсіпқой суретшілер дайындауға арналмаған, екіншіден, ондай міндетті мектеп деңгейінде шешуге ешқандай да мүмкіншілік жоқ, дегенмен, бейнелеу өнерінен жалпы білім алып шығуға балалардың толық мүмкіншіліктері бар.

Орта білім беру стандартының талабына сәйкес әрбір балаға, біз сапалы білім беруге міндеттіміз. [3] Қазіргі жахандану заманында жастарымыздың рухани деңгейін көтеруге ықпал жасайтын пәндердің бірі бейнелеу өнері сабағы десек, оған сағаттың аз бөлінуі, бізді ойландыратын мәселе. Кейбір аты шулы лицей мен гимназия мектептерінде бейнелеу өнері сабағының толық пән ретінде жүргізілмей қажетсіз сабақ ретінде қалатын, арнайы білімі бар мамандардың кейбір мектептерде сурет сабағын жүргізбейтіні тағы керіәсерін тигізіп келген болатын. Соңғы кездері қоғамдағы кейбір мамандыққа байланысты туындап отырған қажеттілік, мектептегі өтілетін басқа пәндерге кері әсерін тигізбеуі тиіс. Сондықтан кеше ғана Елбасымыздың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты мақаласында техникалық білімді терең оқыта отырып, қоғамда гуманитарлық білімді дамытуды жетілдіруіміз қажет деген болатын [1].

Мектепте оқытылатын барлық пәндер, болашақта мамандық таңдауға аса қажет және адамның өмір сүруіне маңызды рөл атқаратынын қаншама ғасырдан бері дәлелденіп келе жатырғанын жақсы білеміз. Мысалы, адам денесіндегі мүшелерінің әрқайсының орындайтын, атқаратын өз міндеттері бар, сондықтан адам денесінің барлық мүшесі түгел, бірдей жұмыс істегенде ғана, біз сол адамды дені сау адам деп санаймыз. Міне, сол сияқты орта мектептегі оқытылатын пәндердің барлығы да осындай адамға білім мен тәрбие беруде қажетті деп санауымыз керек. Біз болашақ жастарымыздың бойына рухани, адамгершілік, отанын сүю сияқты сезімдерді терең қалыптастыруға ықпал жасай алмай отырғанымыз, маңызды мәселе екенін Елбасымыз осы мақаласында ашық айтты.

Орта мектептерде өтілетін басқа сабақтар мен қатар бқрынғы бейнелеу өнері сабағы толық жүйелі түрде жүргізілуі тиіс – ол қазіргі өмірдің қойып отырған талабы. Көркемдік тәрбие беруде бейнелеу өнерінің тағы бір негізгі атқаратын міндеті бар – ол, әрбір баланың бойына мәдениеттілікті, отансүйгіштікті қалыптастыра отырып, табиғи шығармашылық қабілетін дамыту, соған қолдау жасау, болашақта суретші мамандығын таңдап алмаса да, өмірге қажетті қандай да болмасын бір мамандықтың бәсекеге қабілетті білікті маманы болып шығуына ықпал жасау[3].

Бейнелеу өнерінің қоғамға, жеке адамның білікті маман болып қалыптасуына қаншалықты үлесі бар екендігі жайлы орыс ғалымы Н.Н. Ростовцевтың оқулығынан көп мысал келтіруге болады. Атақты Кеңес одағының 3 дүркін батыры, ұшқыш Иван Кожедуб мектеп қабырғасында сурет сабағының дұрыс жолға қойылуының арқасында, сурет салуды жақсы меңгергендігі, көз өлшемінің дұрыс қалыптасуына көп әсерін тигізген. Ұлы отан соғысы кезінде көз өлшемінің көп көмегі тигенін сол кездегі мұғаліміне деген ризашылығын үнемі мақтанышпен есіне алып отырған. Аты әлемге танымал авиаконструктор А.С. Яковлевте

осы бейнелеу өнерінің арқасында жеткен жетістіктеріне байланысты: «мен тағы бір нәрсе үшін мектепке дән ризамын, онда сурет салу» жақсы жолға қойылған болатын. Сурет сала білгенім, менің болашақ мамандығымды таңдауыма себеп болды дейді.

Өйткені инженер-конструктор әлде қандай машина жасауды ойластырған кезде, ол өзінің болашақ туындысын егжей-тегжейлі көз алдына елестетіп келтіруге тиіс және оның бейнесін қарындашпен қағаз бетіне түсіре білуі керек. Белгілі географ А.Половкин тіпті «география және сурет салу» деп аталатын бір тұтас кітап та жазған[2]. Осындай бейнелеу өнерінің өмірге қажеттілігі жайлы, адамды ауруынан емдеуде қолданыс тапқаны туралы айтылған хирургтардың және тағы басқа да мамандық иелерінің ойлары дәлел бола алады. Бейнелеу өнерінің қоғамдағы маңыздылығына келетін болсақ, бейнелеу өнері қазір әр салада тиімді қолданылып келеді. Соңғы кездері сурет салғызу арқылы ауруды емдеуге, психотерапиялық әдістердің бір түрі ретінде пайдаланылып жатыр. Адамның мінезінде, денсаулығында қандай психологиялық ауытқулар бар екендігін анықтау үшін де, сурет салғызу әдісімен зерттеу жұмыстары кейінгі кезде көптеп жүргізілуде. Бейнелеу өнерін меңгеру, әрбір оқушының сурет салудағы біліктілігін дамытып қана қоймайды, сонымен қатар адамның рухани және ұлттық сана-сезімін қалыптастырады, жалпы егемен еліміздің өркендеп дамуына зор әсерін тигізеді.

Сондықтан орта мектепте бейнелеу өнерін оқыту кезінде тәрбие мен оқытудың бірлігі тек педагогикалық жағын емес, адамның рухани және мәдени құндылығын мағыналы түрде арттыруға ауқымы кең пән.

Ал қазіргі уақытта жастардың бойына кәсібилік, белсенділік, креативтік, бәсекеге қабілеттілік, ұлтжандылық, экологиялық сезімдерін қалыптастыру біздің тәуелсіз мемлекетіміздің негізгі міндеттерінің бірі болып тұр. Осы міндеттердің орындалуына себебін тигізетін пәндердің бірі ол – бейнелеу өнері. Орта мектепте өтілетін бейнелеу өнері сабағын өз деңгейінде жүргізуге, сабақты ұйымдастыруға мән беріп, оны асқан жауапкершілікпен атқаруға пән мұғалімі міндетті. Сапалы өтілген бейнелеу өнері сабағынан жастарымыз қоғамдық орындарда мәдениетсіз қылықтарға бармайды, нашакорлық індеті белең алып отырған заманда, бейнелеу өнері бойынша жастарға қосымша үйірмелер өткізудің қажеттілігі қазір өте маңызды.

Қазір жоғары және орта мектептерде бейнелеу өнерін оқытуға деген қарсы көзқарастардың белең алуы және сондай пікірді айтатындардың ішінде атағы бар кәсіпқой суретшілердің кездесіп қалуы бізді ойландыруы керек. Батыстың жеңіл мазмұнды, сапасы төмен, мағынасы жоқ, композициялық шешімі таяз, бейнелеу өнерінің заңдылықтарын сақтамаған жұмыстарына еліктеуге жол берілмеуі керек. Өнертанушылардың

арасында шет елдің сапасыз жұмыстарын өзінше «туынды» деп жоғары бағалау белең алуда. Көрмелерде осындай жұмыстарға мән бере бастағанмыз өкінішті. Бейнелеу өнерінің туындысы жалпы қарапайым халыққа түсінікті болғанда ғана ол шығармашылық туынды деп саналады. Орыстың атақты суретші-ұстазы В.Крымов суретшілерге жазған кітабында мынадай мысал келтіреді. Бірде көрмені аралап жүріп бір жұмысқа көзім түсті, кенептің ортасына үлкен көр шегені қағып қойған, өтіп жатырған көрермендер «қандай нақұрыс» ойлап істеген, бұл да туынды болып па? Ал, реализм бағытында аунытпай стол үстіндегі жеміс жидектерді шын бейнесін көрсете білген суреттерге қарап, «қандай керемет», «қалай әсем бейнеленген» деп таңқалғандарын, суретшілердің салған суреттеріне баға беретін қарапайым халықтың пікірін ерекше айтады. / В.Крымов / Жалпы суретшілердің кәсіби суретші болып қалыптасуына мектеп қабырғасында алған алғашқы білімі негіз болады.

Қазір мектептегі бейнелеу өнері сабағын басқа мамандықтың мұғалімдері қосымша сабақ ретінде өткізулеріне тиым салынғаны дұрыс. Бейнелеу өнері сабағына бөлінген сағаттардың математика, тіл сабақтарын тереңдетіп оқытуға немесе басқадай сабақтарға қосымша сағат ретінде пайдалануға жол берілмеуі керек. Қоғамда қалыптасқан бейнелеу өнері мұғаліміне, жалпы мұғалім мамандығына деген көзқараста көңілді көтермейді. Мектепке келген бейнелеу өнерінің мұғалімі, ол сол мектептің тегін безендірушісі, оның қолынан бәрі келеді, мектеп аралық көрмеге қатысуда, сол мектептің намысын қорғап, барлық жұмысына жауап беретін жалғыз мұғалім. Мұғалімнің күнделікті сабаққа дайындалуына, тұрмыс жағдайына, шығармашылықпен айналысуына уақыты жетпей жататындығына аса мән бермейміз. Осыдан барып көптеген сұрақтар туындайды. Мысалы: неге көпшіліктің пікірінше, сурет сабағы ешқандай дайындықты қажет етпейтін, әдістемесі жоқ болып көрінеді?

Неліктен бейнелеу өнерін оқытуға бөлінген сағаттар қысқартылды?, неге «көркем еңбек» деп аты өзгертілді, неге тапсырмалардың сапасы төмендеп, өнерге байланыспайтын тақырыптар енгізілген? неге оқулық жазатын авторларға конкурс жарияланбайды және ғылыми дәрежелері, оқу әдістемелік бағыттардағы атқарған еңбектері ескерілмейді? Бейнелеу өнері сабағы да басқа сабақтар сияқты әрбір жаңа сабаққа мұқият дайындалуды талап етеді, ал дайындықсыз өтілген сурет сабағының сапасы мен балалардың өнерге деген қызығушылығы төмен болары сөзсіз.

Көне Грецияның суретшілері мен ойшылдары сурет салу тек қана қол өнерді дамыту үшін ғана қажет емес, жалпы білім мен тәрбие беруге қажет деп есептеген екен. Бейнелеу өнерінің балаларға жастайынан эстетикалық тәрбие беретін құрал екенін дамыған елдердің барлығы түсінген, оның ішінде әсіресе жапон елі және батыс еуропа елдері күні

бүгінге дейін оған көп көңіл бөлетінін жиі ұйымдастырып отыратын түрлі ғылыми форумдардан айқын көруге болады. Шет елдерде балалардың суреттерінен халықаралық деңгейде көрме ұйымдастырылып тұрады және оны тамашалауға өнер сүйер қауыммен бірге ғалымдар, жазушылар, кәсіпқой суретшілерде қызығушылық танытады, оның өзіндік себебі бар.

Бұдан жалпы бейнелеу өнерінің оның ішінде балалар суреттерінің өмірдегі алатын орнының ерекше екенін түсінуге болады. Ресейдің өзінде өнер арқылы жастарды тәрбиелеуге деген көзқарас ерекше қалыптасқан. Орта мектепте бейнелеу өнерін оқыту әдістемесін жетілдіруге арналған екі ғылыми зерттеу зертханасы Кеңес одағы кезінен бастап, әлі күнге дейін жұмыс істеп келеді. Қазір Ресей Білім академиясындағы зертхананы педагогика ғылымдарының докторы, Ресей білім академиясының, Ресей Көркем академиясының академигі С.П. Ломов, екіншісін Кеңес одағының халық суретшісі, академик Б.Неменский басқарып отыр.

Егемендік алғаннан бастап, бейнелеу өнерін орта мектептерде оқытуға арналған неше түрлі жаңа буын оқулықтар басылып шықты. Бұл оқулықтардағы берілген тапсырмалардың көпшілігі, бұрынғы оқулықтардың негізінде және көшіріп салу жолымен орындайды. Қазіргі таңда біз балаларды өздері ойлап шешім жасай алатын жеке шығармашыл, елін сүйетін тұлға етіп тәрбиелеуіміз қажет екенін ескеретін болсақ, бұндай оқулықтарда балалардың шығармашылық қабілетін дамытуға тапсырмалар аз ескрілгенін байқаймыз.

Дамыған 30 елдің қатарындағы елдермен бірге іргелі ел болуға, ұлт болып қалуымызға, мемлекеттік тілді, халқымыздың тарихын, мәдениетін, өнерін білетін, қазақтың жанын ұға алатын, елінің саясатынан хабардар өз саласының бәсекеге төтеп бере алатын нағыз маманын дайындау қазіргі Елбасымыздың өнер, білім салаларына қойып отырған негізгі талабы. Сондықтан бұл талапты орындауда балаларды ұлттық өнерімізбен сусындататын бейнелеу өнері пәні мұғалімдерінің білімі мен кәсіптік деңгейлері өте жоғары болуы басты шарт.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» Астана, 12 2017 ж.
2. Назарбаев Н.Ә. «Төртінші өнеркәсіптік революция жағдайындағы дамудың жаңа мүмкіндіктері» атты Қазақстан халқына Жолдауы. 10.01.2018 ж.
3. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе, М.: Агар, 1998 г.
4. Аманжолов С.А. Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі, Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ, 2010, 342 б.

5. Игнатъев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей, Учпедгиз, М.: 1961 г.

6. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М.; Прометей, 2011, – 188 с.

Seiitkazy Perizat, Gabitova Akerke

MEDIA COMPETENCE: ESSENCE, BASIC CONCEPTS

Сейітқазы П.Б.,

п.ғ.д., профессор, Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті,

Ғабитова Ақерке

МЕДИАҚҰЗІРЕТТІЛІК: МӘНІ, НЕГІЗГІ ҰҒЫМДАРЫ

Қазіргі таңда қоғамның басты бағыттарының бірі – білім беру үрдісін ақпараттандыру. Бұл үрдіс адамзат өркениеті дамуының қайталанбайтын кезеңі ретінде қарастырылып отыр. Білім беру жүйесін ақпараттандыру – қоғамды ақпараттандырудың негізгі шарты. Өйткені, жаңа ақпараттандырылған қоғам жағдайында өмір сүріп жұмыс жасай алатын болашақ ұрпақтың даярлығы жүзеге асады. Осы үрдістің дамуын болжауға бағытталған белгілі беталыс педагогика ғылымында да өз орнын алуада.

Бүгінде қазақстандық педагогикалық қоғамды толғандырып отырған мәселелердің қатарында болашақ маман иелерін жаңаша инновациялық, құзыреттілік тұрғысынан кәсіби даярлау мәселесі аса өзекті болып табылады.

«Құзыреттілік» ұғымы бүгінгі күні оқыту үрдісінде білімді қолданудың соңғы нәтижесі ретінде қарастырылуа. Оқыту үрдісіндегі «құзыреттілік» ұғымы студенттердің білімі мен тәжірибесін, дағдылары мен біліктерін белгілі бір мәселені шешуде қолдануы болып табылады.

«Құзыреттілік» терминін ХХ ғасырдың ортасында американдық ғалым Н.Хомский енгізген болатын, бастапқыда ол ана тілінде нақты тілдік қызметті орындау үшін қажет қабілеттіктер деген түсінік берді.

Құзыреттілік – студенттердің іс-әрекетін меңгеруден көрінетін білім нәтижесі. Бүгінгі күні білім мазмұнын жаңалау – негізгі мақсат болып табылады. Ал мұндағы негізгі мақсат – білім игеру кезінде күтілетін нәтижеге қол жеткізу. Бұл көптеген мәселелерге байланысты, атап айтқанда негізгі бағыт оқушы жеке тұлғаға ауысады, яғни, жеке тұлға бұрын білімді қабылдаушы рөлін атқарса, ал жаңа талап бойынша өздігінен білім алушы, үйренуші ретінде танылады. Сондықтан жеке тұлғаның

бейнесін бүгінгі заман талабына сай дайындауымыз керек. Бүгінде білім беру стратегиясын «құзыретті білім беру» деп те атап жүр. Құзыреттілік жеке тұлғаның танымы мен тәжірибесіне қатысты нәрсе. Студенттердің кәсіби құзыреттілік мәселелері туралы пікірлер отандық және шетелдік ғалымдар, педагогтар, психологтар еңбектерінде көрініс табуда. Оқыту үрдісіндегі құзыреттіліктерге ғалымдар әртүрлі анықтамалар берген.

Айталық, ғалым С.М. Вешнякованың «Кәсіптік білім беру» атты сөздігінде: «Құзыреттілік (латын сөзі) *competenens* – қабілетті, қатысты деген мағынада. Белгілі бір саланың тұлғаларының білімінің, білігінің, тәжірибесінің сәйкестігінің мөлшері» деген анықтама берілген болса, А.В. Баранниковтің айтуынша: «Құзыреттілік дегеніміз өз бетінше іске асырылатын қабілеттілік, ол оқушының алған білімдеріне, өмірдегі тәжірибелеріне, құндылықтарына негізделеді». Ал ғалым Дж. Равен «құзыреттілік» терминіне жеке тұлғаның көп қасиеттерін топтайтын ұғым деген анықтама береді.

Құзыреттілік – бұл алынған білімдер мен біліктерді іс-жүзінде, күнделікті өмірде қандай да бір практикалық және теориялық мәселелерді шешуге қолдана алу қабілеттілігін айтады. Сонымен, оқытудағы құзыреттілік тәсіл білім беру нәтижесі ретіндегі оқыту сапасын қамтамасыз етеді, ал ол өз кезегінде кешенді әдіс-тәсілдерді жүзеге асыруды, оқыту сапасын бағалаудың біртұтас жүйесін құруды талап етеді. Демек «құзырет» және «құзыреттілік» ұғымдарын педагогикалық үдеріске енгізу білім берудің мазмұны мен әдістерін өзгертуді, іс-әрекет түрлерін нақтылауды талап етеді. Кейінгі кездері құзыреттіліктің бірнеше түрлері аталып жүр. Солардың ішінде, бүгінгі таңда «медиақұзыреттілік» термині кеңінен сұранысқа ие болғанын жоққа шығара алмаймыз. «Медиақұзыреттіліктің» қорытындысы мен статусы көбінесе ақпараттық қоғамның жағдайымен анықталады. «Медиақұзыреттілік» ұғымы медиабілім беру мақсатында ХХ ғасырдың бірінші жартысынан бастау алды. «Медиабілім» термині шетел педагогикасында 1986 жылдан бері кірме сөз ретінде қолданылып келеді. «Media Education», «media» латын тілінен аударғанда «тәсіл», «құрал», «орта» деген мағынаны білдіреді. «Медиабілім беру» түсінігі 1973 жылы ЮНЕСКО мен Кино және телеарнаның халықаралық кеңесінің ақпарат секторының бірлескен кеңесінде тұжырымдалғанына қарамастан ғалымдар әлі де болса осы күрделі құбылыстың анықтамасын зерделеуде. ЮНЕСКО-ның бастамаларына сәйкес, медиа білім беру «media education» астарында педагогикалық теориямен практикада ерекшелік және автономдық білім беру салаларының бір бөлігі ретінде қаралатын қазіргі заманғы бұқаралық ақпарат коммуникацияларын меңгеруде теория мен практика дағдыларына оқыту деп түсіну керек.

Медиа – белгілі бір форматта (баспасөз, музыкалық шығарма,

радиобағдарламалар және т.б.) нақты тұтынушыға ақпарат жеткізуге бағытталған ақпараттық құралдар мен әдістер кешенінен тұратын кең ұғым.

Қазіргі қоғамның қатынас құралы ретінде медианы игере білу, педагогиканың теориясы мен тәжірибесінде білімнің ерекше түрі ретінде қарастырылған. Медиабілім берудің негізгі міндеті қазіргі заманғы ақпараттылық жағдайға сәйкес жаңа ұрпақты дайындау, әртүрлі хабарларды қабылдауға, оны түсінуге үйрету болып табылады. Бұл жерде И.В. Жилавская атап өткеніндей, дұрыс медиабілім беру мәселесінің жүйелі бір бөлігі қарастырылады, қазіргі заман жағдайында педагогиканың теориясынан басқа масс-медианың ғылыми жайын зерттеудің объектісі ретінде мынадай анықтаманы ұсынады: медиабілім беру – бұл гуманитарды идеалар мен құндылық негізінде, жаппай қатынас құралын және қарым-қатынас мәдениетін меңгерген жеке тұлғаны қалыптастыруға бағытталған медиабілім беру субъектісінің жүйелі әрекетінің жиынтығы [1]. Білімге осылайша жақын келу көп жағдайда қазіргі заманға сай келеді. Әртүрлі тұжырымдамалар шеңберінде медиабілім ұғымы әртүрлі бағытта қарастырылады, мән мағынасының сипаты да әртүрлі, шын мәнінде әртүрлі мақсатты ұсынатынын атап өту керек: медиасауаттылық, медиабілімділік, медиамәдениет, медиақұзыреттілік және т.б.

Медиасауаттылық пен медиақұзыреттілік – медиа білім беру саласында адам баласының жеткен жетістіктерінің бірі. Шет ел педагогикасында «медиақұзыреттілік» термині көптен бері қолданыста екені белгілі. Мысалы, Германияда біліктілік, шығармашылық және өзіндік іс-әрекет жасай алу қабілеті «медиақұзыреттілік» ретінде қарастырылады. Зерттеуші Р.Кюби медиақұзыреттілік медиасауаттылықтың синонимі деп қарастырды және оған мынадай анықтама берді: «Медиақұзыреттілік – белгілі бір ақпаратты талдау, бағалау және қолдана алу мүмкіндігі» [2].

Д.Альверман мен Д.Мунның пікірінше медиақұзыреттілік адамдарға медиамәтіннің адам өмірінің бір бөлігіне айналғаны туралы айта отырып, әртүрлі әлеуметтік, экономикалық және саяси жағдайларды танып білуіне көмектеседі.

А.Федоров медиақұзыреттіліктің басқа терминдерден айырмашылығы адамдарды бұқаралық ақпарат құралдарын пайдалануға, күрделі процестерді сыни талдай білуге, түрлі жанрдағы мәтіндерді білуге үйретеді дейді. Олай болса, медиақұзыреттілік - адамның мотивтерін, білімін, қолдану қабілетін, сыни талдау жасау, бағалау, медиамәтіндерді түрлі формалар мен жанрларда беру қабілеттілігін арттыратын қоғамдағы бұқаралық ақпарат құралдарының жұмыс істеу процесі.

Ғалым Н.В. Чичерина да «медиасауаттылық» терминіне тоқталады, және оның түсінігі бойынша жаһандану кезінде бұл ұғым ақпарат

кеңістігінде үздіксіз адекватты түрде оларға өзара әрекеттесу қабілеті деп біледі, барлық түрлі формаларында және коммуникацияда ақпарат құралының көмегімен медиамәтін құрастыру және іздеуді жүзеге асыру, талдау жасау, сын көзімен баға беру. Медиабілім берудің мақсатын Н.В. Змановская медиабілімділіктен көреді. Педагогикалық үрдісте оқушылардың медиабілімділігін жүзеге асыруда, сондай-ақ шеберлік деңгейін анықтау, тұтасынан алғанда медиабілімге құндылық қарым-қатынас, іскерлік медиабілімнің жүйелі түрдегі жиынтығы деп біледі. Ғалым Р.Кьюби өз еңбектерінде мына терминдерді жиі пайдаланады: «Медиақұзыреттілік, медиасауаттылық». Оның пікірінше, Media competence (media literacy) – қабілеттілікті пайдалану, талдау жасау, бағалау және әртүрлі формадағы хабарларды таныс ету. Біздің көзқарасымыз бойынша аталған ұғымдар мағынасы жағынан бір-біріне жақын. Ресейлік медиапедагог А.В. Федеровтың тұжырымы бойынша медиақұзыреттілік термині іскерлікті жүзеге асырудың мәнін барынша дәл анықтайды, сын көзімен талдау жасап, бағалау және әлеуметтік желідегі жанрды таныс етіп, медиасоциумдағы қалыптасқан күрделі процеске талдау жасау. Осы бойынша негізгі мақсаты, белгілі тарихи жағдайда нақтыланған. Бір жағынан мәселені шешуде медиабілім беру туралы сұрақтың мақсатын ұғынудың мезгілі жетті деп есептейміз, білім беруді ұйымдастырудың өзін бүгінгі таңда жаңарту қажет.

Европа кеңесінің құжатында медиақұзыреттілік былай түсіндіріледі, тәрбиені мақсат тұтқан жауапты азаматтың медиаға көңіл бөлуі, зер салып сын көзбен қарауы, алынған дерек негізінде өз ойын еркін айтуға қабілетті, қажетті хабарды талдап пайдалануға мүмкіншілігі бар. Соған байланысты саяси, әлеуметтік, мәдени және экономика жағынан теңестіріп, жаңаша түсіндіріп хабарлама жасау, медиакоммуникативтік қабілеті үшін қолайлы жағын қарастыру, сонымен қатар адамдарға хабар туралы өз ойын еркін меңгеруіне құқылы, тек қана тұлға ретінде дамып қана қоймай, әлеуметтік қатынасын кеңейтіп интерактивтілігін арттырады делінген. К.Тайнердің анықтамасында медиақұзыреттілікті жеке кәсіби іс-әрекетте хабарды бағалай біліп, тиімді қолдану қабілеттілігін ұсынады. Автор атап өткендей қажетті нәрсені іздеп меңгере білу оны жүзеге асыру қазіргі ақпараттық технология ғасырында өте көкейтесті мәселе болып табылады. Келіп жатқан өте көлемді хабарды кең ұғынып бағалай білуді, жасауды қажет етеді. А.В. Шариков медиакоммуникативті құзыреттілікті бөліп қарастырады да қабылдау кезіндегі құзыреттілікті анықтайды. Хабарды тарату кезінде техникалық және таңбалар жүйесін шектеу арқылы басқа адамдармен медиаланған әңгімеде қабілетін сын көзбен қарап ойлауға негізделген. Зерттеуші медиакоммуникативтік қабілет оқушының аудиовизуалдық сауаттылығын және сын көзбен қарауы медиакоммуникативтік қабілетінің

ажырамас бөлігі болып есептелетініне байланысты осы проблеманы оқып үйрену қажет екенін көрсетеді. У.Шлудерманның сөзімен айтқанда медиақұзыреттілікте салыстырмалы түрде жаппай медианы белсенді түрде қолданатын іскерлік қабілеттің тізімі бар. Ол білім деңгейін өлшейтін қабілетті енгізу. Жаппай коммуникация және қолдағы бар медиабілім және медиаіскерлікті белсендіру қажет екендігін Шлудерман көрсетеді. Біздің зерттеуіміздегі В.Вебердің ұстанған бағытының мәні ерекше. Ол медиақұзыреттіліктің (жете білушіліктің) құрылысын бөліп қарастырады, міндетті түрде медиаіскерлік, біріншіден бұл екі форма да бағдарлы іс-әрекеттің медиатаалдауы:

- 1) медианың өнімін сұрыптау және пайдалану.
- 2) өзіңнің жеке медиабілімінді өңдеу.

Екіншіден екі терминнің де білім және талдау қабілеті: әртүрлі медиакреативті мүмкіндікке негізделген; Медианы тиімді қолдану жағдайын қарастыру; Өндіріспен байланысты медиаөнімді тарату және экономикалық, әлеуметтік, техникалық саяси жағдаймен байланыстыру [3]. Дж. Поттер медиақұзыреттіліктің үш компонентін бөліп қарастырады. Бірінші компонент-тәжірибе, кәдімгі күнделікті өмірмен медиа байланысқа түскен сайын бізде тәжірибе молаяды. Демек, барған сайын мүмкіншілігіміз артып жоғары деңгейде дамиды. Екінші компонент-медиа өрісінде іскерлікті белсенді түрде қолдану. Үшінші компонент-өздігінен білім алуға дайын, қалыптасқан адам. Медиақұзыреттіліктің даму деңгейін де автор сипаттап берген. Сонымен қатар, ғалым медиақұзыреттілік – медиабілім берудің негізгі мақсаты ретінде қоршаған әлемді танып білу құралы, білім алудың аспабы, өзін-өзі білдіру тәсілі мен шығармашылық потенциалын жүзеге асыру болып табылады дейді.

Қорыта айтқанда, болашақ мамандардың медиақұзыреттілігі – БАҚ мәтіндерін, интернет материалдарын саналы қабылдау, сыни талдау, таңдау, баға беру негізінде қолдануына ықпал ететін, нәтижесінде медианы саналы түрде пайдалануға, салмақты мотивтерді, ақпараттық қауіпсіздікті қамтамасыз ететін білімдер, біліктер, дағдылар, қасиет – сапалар жиынтығы.

Олай болса, болашақ мұғалімнің кәсіби медиақұзыреттілігі дегеніміз, әртүрлі жастағы аудиторияда медиабілім әрекетіне ықпал жасай білетін білімі мен уәждерінің, біліктілігі мен қабілеттерінің жиынтығы. Сондықтан, болашақ мұғалімдердің негізгі құзыреттілігі ретінде медиақұзыреттілікті ерекше атап көрсетеміз, өйткені ол заманауи ақпараттық-коммуникациялық технологияларды кеңінен пайдалану және тарату нәтижесіне қызмет көрсетед

Әдебиеттер:

1. Шариков А.В. Медиаобразование: мировой и отечественный опыт. – М. : НИИ СО СССР.
2. Федоров А.В. Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. – М.: Информация для всех
3. Жилавская И.В. Интерактивная модель медиаобразования // Медиаскоп. – 2008. – № 2.
4. Змановская Н.В. Формирование медиаобразованности будущих учителей: дисс. ... канд. пед. наук. – Иркутск, 2004.
5. Кириллова Н.Б. От медиаобразования – к медиакультуре // Медиаобразование. – 2005.
6. Kubey R. Media literacy in the information age. – New Jersey, London Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1998.
7. Tyner K. Literacy in a Digital World. Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1998.
8. Potter W.J. Media Literacy. Thousand Oaks. London, Sage Publication, 2001.
9. Media Education. – Paris. UNESCO, 1984.
10. Психолого-педагогический словарь / сост. В.А. Мижериков; ред. П.И. Пидкасистый. – Ростов : Феникс, 1998.
11. Чичерина Н.В. Концепция формирования медиаграмотности у студентов языковых факультетов на основе иноязычных медиатекстов: Автореф. ... дис... д-ра пед. наук. Спб., 2008.
12. Schudermann W. Media Maturity – The Pedagogic Return to basics of media pedagogy. – Vienna, 1999.
13. Вебер В. Портфолио медиаграмотности // Информатика и образование. – 2002. – № 1.
14. Varan S.J. Introduction to Mass Communication. Boston. – New York, 2002.
15. Толковый словарь русского языка: В 4 т. // под ред. Ушакова Д.Н.. – М., 2000.
15. Хлызова Н.Ю. Медиаобразование и медиакомпетентность в эпоху информационного общества // Педагогика и психология. – № 1. – 2010.

Akbulatov D.K.

VALUE OF NATIONAL TRADITIONS AND CUSTOMS IN FORMING OF AESTHETIC CULTURE OF STUDENT YOUNG PEOPLE

Ақболатов Д.К.,

Қазақ инновациялық гуманитарлық-заң университетінің докторанты

СТУДЕНТ ЖАСТАРДЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ ҰЛТТЫҚ САЛТ-ДӘСТҮРЛЕРІМІЗДІҢ МАҢЫЗЫ

Әр халықтың сан ғасырлар бойы қалыптасқан өз дәстүрі, өз құндылықтары болатыны белгілі. Қазақ халқы да салт-дәстүрге, ырым мен тыйым, әдет-ғұрыптарға өте бай халық. Өзінің салт-дәстүрі мен әдет-ғұрыптарын, рухани құндылықтарын аса жоғары бағалап, оны сақтап ұрпақтан-ұрпаққа аманат етіп жеткізіп отырған. Өкінішке орай кешегі кеңестік кезеңде халқымыз өзінің ұлттық құндылықтарға жататын қазақи салты мен әдет-ғұрыптарының кейбірінен ажырап қалды.

Жас ұрпақтың тәрбиесінде халқымыздың ғасырдан-ғасырға жалғасып, күнделікті тұрмыс-тіршілігінде қолданылып келе жатқан әдет-ғұрыптарымыз бен салт-дәстүрлеріміздің әрі танымдық, әрі тәрбиелік маңызы өте зор. Қазіргі қарқынды даму кезеңінде заманауи ақпараттық қоғамда ұлттық құндылықтарымыз көмескілене бастаған тұста ұрпақ санасына ұлттық салт-дәстүрімізді сіңіру – кезек күттірмейтін өте маңызды іс. Соңғы жылдары ғана өмір сынынан өткен ұлттық құндылықтарымыздың пайдалы екені дәлелденіп, оны сақтаудың маңыздылығы әсіресе қазіргі рухани жаңғыру жағдайында ұлтжанды қауымды ойға қалдырып отыр.

Қандай мемлекеттің болсада бейнесі мен келешегі жастарға байланысты болмақ. Жастар болғанда да талантты жастар. Олай дейтін себебіміз – «ұлттық тәлім-тәрбие алмаған жастың ұлттық рухы болмайды». Біз келешекте қуатты мемлекет, зиялы қауым құрамыз десек, жастарды инабаттылыққа, мәдениеттілікке тәрбиелеуді қазірден бастап дұрыс қолға алуымыз керек. Ал, ол тәрбиенің негізі – «ата баба жолы», ұлттық салт-дәстүрлері мен ұлттық қасиеттері болуға тиіс. Осы талап, тілектердің орындаудың ең бір пәрменді құралы ретінде – оқу-тәрбие жұмыстарында халықтың қымбат рухани – мәдени қазынасын пайдалану, қаншама уақыт өтсе де, өлмейтін, өшпейтін бабалар өсиетіне сүйену. Өйткені, бұл мәселеде алға қарай аяқ басқанда, өткеннен нәр алмай, рухани азық алмай болашаққа қадам басу мүмкін емес.

«Табысты болудың ең іргелі, басты факторы білім екенін әркім терең түсінуі керек. Жастарымыз басымдық беретін межелердің қатарында білім әрдайым бірінші орында тұруы шарт. Себебі, құндылықтар

жүйесінде білімді бәрінен биік қоятын ұлт қана табысқа жетеді. Ұлттық салт-дәстүрлеріміз, тіліміз бен музыкамыз, әдебиетіміз, жоралғыларымыз, бір сөзбен айтқанда ұлттық рухымыз бойымызда мәңгі қалуға тиіс. Абайдың даналығы, Әуезовтің ғұламалығы, Жамбылдың жырлары мен Құрманғазының күйлері, ғасырлар қойнауынан жеткен бабалар үні – бұлар біздің рухани мәдениетіміздің бір парасы ғана» [1].

Болашақта гүденген Қазақстанның одан әрі қарай қарыштап дамып өркендеуінің негізгі тұтқасы болатын парасатты да, һәм білімді тұлғаларды дайындауда жастар арасында ұлттық құндылықтарға негізделген тәлім-тәрбие жұмыстарын ұйымдастыру аса маңызды.

Жастарға ұлттық салт-дәстүрімізге негізделген тәрбиелік білім беру жас ұрпақты әсемдікті игеруге, сұлулықты сезініп, қастерлей білуге, оны өз бойына дарыта білуге, яғни, эстетикалық тәрбие бере білуге, ең бастысы рухани даму сипатына жетелейді. Ұлттық тәрбиелік білім беру арқылы, жас ұрпақты халықтың тұрмыс-салты, әдет-ғұрпымен таныстырып, өзінің ішкі сезімін, жан дүниесін түсіне білуге бағыттауға ұмтыламыз.

Жастардың айнала қоршаған ортадағы сұлулыққа ерекше әсерленуін, көз алдында болып жатқан түрлі құбылыстар мен табиғат сұлулығын сезінуін, түсінуін, оны бағалап, танымдық, қызығушылық көзқарастарын қалыптастыруға негіздейтін – осы ұлттық тәрбие. Жас ұрпақты елжандылыққа тәрбиелейтін тағылымды тәлім – ұлттық рухта тәрбиелеу мен оқыту. Ұлттық рухта білім алған жеткіншек ұлттық тұлға болып қалыптасып шығады. Ұлттық білім берудің өзі – ұлттық қауіпсіздік пен мәдениеттің құрамдас бөлігі. Ал, ұлттық білім берудің құндылығы толығымен саяси күрес, қалыптасқан дәстүрлермен, әлеуметтік дамумен, отандық және батыстық ғылымның бірігу дәрежесінен көрініп, анықталған. Халқымыздың сан ғасырлардан келе жатқан салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрып, ұлттық мұрасын оқу-тәрбие ісімен сабақтастыра отырып тәрбиелеу, ұмыт қалған ұлттық құндылықтарымызды насихаттап, олардың бойына ұлттық психологияны қалыптастыру – әрбір ұстаздың міндеті. Қазіргі таңда да балабақшаларда, мектептерде, тіпті жоғары оқу орындарында тәрбиеге жете көңіл бөлінгені дұрыс. Себебі білім алдыңғы орынға шығып, тәрбие кейіндеу қалып қоятын болса, мұның арты адамның толыққанды тұлға болып қалыптасуына айтарлықтай кері әсерін тигізері хақ. Білім – қарапайым тілмен айтқанда, белгілі бір ақпараттар жиынтығы ғана. Ол санаға сіңіп, ойда қалады. «Тәрбиелеу дегеніміз-халықтардың бойына білімге негізделген этикалық ізгілік пен өнерді дарыту деген сөз» – дейді Әл-Фараби. Тәрбиесіз берілген білімнің қоғамға оң ықпал етпейтіндігін Әл-Фараби: «Тәрбиесіз берілген білім адамзаттың қас жауы және қоғамға опат әкеледі», – деп тұжырымдаса, Ш.Құдайбердіұлы «Тәрбиесіз адамға берілген білім оққа айналады, яғни адамзат үшін қатер тудырады» деген

байлам жасаған» [2].

Тұлға мәдениетінің негізгі және қажетті құрамдас бөлігі оның эстетикалық мәдениеті.

«Туғанда бізде жоқ, өсе келе бізге керек болатын қасиеттердің бірі тәрбиемен келеді» – дегендей қазіргі рухани жаңғыру жағдайында студент жастардың зиялы қауымның болашақ өкілі ретінде жан-жақты әрі үйлесімді дамуында, олардың эстетикалық мәдениетін қалыптастырудың маңыздылығы ерекше.

Эстетикалық мәдениет-рухани мәдениеттің маңызды бір саласы ретінде табиғат пен адам баласының шығармашылық еңбегімен жасалған эстетикалық құндылықтар жиынтығы, оларды жасау және қолдану тәсілдері. Бүгінгі таңда, жастардың эстетикалық қажеттілігін қалыптастыруда көбінесе бұқаралық ақпарат құралдары үлкен ықпал етеді. Кино, радио, баспасөз, ұялы телефон, көгілдір экран эстетикалық көркем өнер құндылықтарын және соған сай білімдерді тарту мен дамытуда, студенттердің демалысын ұйымдастырудың негізгі факторы болып табылады. Ол үшін БАҚ-н жүйелі және мақсатты түрде әрі қызықты да тартымды, әрі әсерлі хабарларды ұйымдастырып отыру қажет.

Эстетикалық тәрбие – адамзат тәрбиесінің маңызды құрамдас бөлігі. Ол жастардың эстетикалық мәдени жұмыстарын арнайы ұйымдастыратын арна, ақиқат шындықты эстетикалық тұрғыдан меңгеру тәсілі, сонымен бірге эстетикалық сана және эстетикалық дағдыны қалыптастыру әрекеті.

Эстетикалық тәрбие ең ақырында студенттердің әлеуметтік жағдайына, оның жан-жақты даму болашағына, болашақ маманның дара эстетикалық мәдениетін қалыптастыруға сай жүйені құруға ықпал етеді.

«Эстетикалық тәрбие» өмірдің барлық әр алуан әдемілігінен ләззат алу қабілетін тәрбиелеу, қоғамның игілігіне шығармашылықпен еңбек ету қажеттілігінің болуын және барлық қабілеттердің үйлесімді дамуына тырысуы – дейді М.Овсянников [3,353б].

Жеке тұлғаны қалыптастырудағы басты мәселелердің бірі – эстетикалық тәрбиеге жүйелі және терең мән беру, жастарды әдебиет пен өнерден, қоршаған ортаның сұлулығынан өнеге, тәрбие, рухани азық алуға ықпал ету. Сұлулық пен тазалықты, көркемдік пен әсемдікті, үйлесімділікті ұғыну, сезіну жеке тұлғаның сапалық дамуының белгісі ғана емес, сонымен қатар оның шығармашылық икемділігін қалыптастыру болып табылады.

Осы орайда белгілі педагог Р.Қоянбаев “Педагогика” атты еңбегінде: «Эстетикалық тәрбие адамды дүниедегі әдемілік атаулыны бағалай білуге үйретеді. Өнер шығармаларын тануға, қастерлеуге баулиды, оған керісінше ұсқынсыздыққа жағымсыз көзқарасты қалыптастырады», – деп, өнер арқылы эстетикалық тәрбие беру жолдарын қарастырған [4].

Эстетикалық тәрбиенің міндеттерінің бірі – эстетикалық сезімді және

эстетикалық қабылдауды тәрбиелеу. Өмірдегі, өнердегі әдемілікті сезу және көру адамдарда әр түрлі болады. Біреулер әдемілікке үңіле қарап, оның сырын білуге тырысады, ал кейбіреулер оған онша мән бермейді, қалай болса солай қарап, жанынан өте шығады. Әдемілікті сезіну үшін, оған түсіну үшін ең алдымен бейнелеу өнері, музыка және ән саласынан әрбір адамда білім болуы қажет. Білім адамды әдеміліктің объективтік критерилерімен қаруландырады. Білімді адам сұлулықты бағалай біледі, түсінеді. Айналадағы дүниеге сезімталдық, эстетикалық қабылдау қырағышығы, ықыластылық, қамқорлық баланың эстетикалық дамуының негізі болады.

Қазақ ағартушылары эстетикалық тәрбиеге арнайы тоқталмаса да, ерекше мән бергенін олардың зерттеу жұмыстары мен шығармаларынан аңғаруға болады. Біздің ата-бабаларымыздың ежелгі арманы-бақытты өмір сүру. Ол үшін тұрмыс байлығымен бірге рухани өміріміз де көркем болуы шарт. Ал бұл жолда адамдарға эстетикалық ләззат беретін – өнер. Өнер әсемдікпен тығыз байланысты. Ал өнерден ләззат алу үшін тұлға ең алдымен эстетикалық жағынан мәдениетті, білімдар болуы керек. Сондықтан да, бүгінгі күні жоғары оқу орындарындағы музыка пәні мұғалімдердің басты мақсаты – білім алушылардың ішкі рухани әсемдіктерін байытумен бірге, олардың бойына ізгілік, адамгершілік қасиеттерді дамыту, ұлттық құндылықтарға, мәдени мұраларға өзіндік қызығушылығын ояту.

Қазақ халқының салт-дәстүріндегі ән мен күй, өлең-жыр, ұлттық өнер, ұлттық музыкалық құндылықтары – жастарды өмір сүруге ынтықтыратын эстетикалық тәрбие құралы болып табылады. «Құлақтан кіріп бойды алар, әсем ән мен тәтті күй. Көңілге түрлі ой салар, әнді сүйсең менше сүй» деп Абай бабамыз әннің адам өміріндегі маңызын ерекше атап өткен. Ән-көңілдің ажары, би-көңілдің базары деп ұққан дана бабаларымыз әннің қадыр-қасиеті жайында ой толғап: Ән-ата-баба аманаты, кейінге қалдырған өлмес өсиеті, қасиетті қазына-мұрасы. Оны өшірмеу – ұрпақ парызы. Ән-әр халықтың мінезі. Ән – ұлы күрес-ұраны. Ән-ұлы рух, құдыретті рухани күш. Ән-күйге берілудің арқасында қайғы-қасіреттің де кейін шегінетіні бар. Әнмен адамдар бір-біріне қуанышын жеткізеді, жоқтарын жоқтап, мұңдарын шағады. Ән-сағыныш серігі. Сағынышы мен тіл жетпес жүрек сезімдерін ғашықтар бір-біріне әнмен жеткізген.

Зерттеушілердің айтуынша, әр халықтың өсіп-өркендеуіне қарай әдет-ғұрпы салт-дәстүрлерімен бірге музыкасы да жастарды имандылыққа тәрбиелеп, ізгілік-этикалық қасиеттерін қалыптастыруға септігін тигізетін көрінеді. Музыка тыңдаған адамның келбетіне қарап, оның қандай күйде екенін білуге, анықтауға болады. Музыка адамға әрқашанда жақсы көңіл-күй сыйлайды. Біздің ата-бабаларымыз да өз ұрпағын әрқашанда

күмбірлеген күміс күйімен, қобыз, домбыра, сыбызғы үнімен, асқақтата салған әсем әнімен, ғашықтық жырымен, мақал-мәтел, шешендік сөзімен сан ғасырлар бойы «сегіз қырлы, бір сырлы» өнегелі де өнерлі, адамгершілігі мол, ар-ұжданы жоғары, намысты азамат етіп тәрбиелеп келгені тарихтан белгілі.

Ұлттық салт-дәстүрлеріміздегі музыка өнерінің – жастардың эстетикалық рухани мәдениетін қалыптастыру процесінде маңызы зор.

«Өнер таусылмас азық, жұтамас байлық» дейді біздің халық. Өнер адам баласын сан түрлі біліммен қаруландырады, адам жанын нәзік сезімге бөлейді. Өнерді түсіне білген адам, бөтен біреудің жанына жара салғысы келмейді. Адамның асыл, нәзік қасиетінің бірі – эстетикалық сезімді оятып, өсіретін, эстетикалық талғаммен көзқарасты қалыптастырып, кісінің эстетикалық мәдениетін дамытатын, жетілдіретін факторлардың ішінде ең үлкен орын алатын, шешуші роль атқаратын әдебиет пен өнер екендігінде дау жоқ. Болашақ маманның эстетикалық мәдениетінің қалыптасуының негізгі және бастапқы ұйымдастыру кезеңі білім берумен қатар, оны студент жастардың шығармашылық қабілеттерінің дамуына бағытталған көпшілік-мәдени шараларымен байланыстыра отыра, яғни мақсатты ұйымдастырылған тәрбие жұмыстары барысындағы эстетикалық жүйеде жүзеге асады.

Студент жастардың шығармашылық әрекеті қоғамдық пайдалы істері тек ол үшін жай ғана көңіл көтеру ретінде ғана бағаланбауы қажет, керісінше өзі үшін қажеттілігіне сенімі болуы тиіс.

Қазіргі таңда «дағдарыс» сөзі жиі еске алынууда. Ойшылдардың пікірінше, дағдарыстың ең қауірт түрі-рухани дағдарыс адамның рухсыз дамуына, имансыздануына, арысздануына себепкер болады. Бұл адамды аздырып-тоздырады, сенім-нанымдарынан айырады, діні мен білімінен бездіреді. Жері мен елі бай, жаны мен көңілі дархан, қабілет-қарымы мен білім-білігі айтарлықтай халқымыз жас ұрпақтың жарқын болашағын баршамызға ортақ тағдыр тұрғысынан қарастырып, бұндай келеңсіз жайттардың алдын алып, қанға, сүйекке сіңірмеу жағын ойластырып, ауқымды іс жүргізуіміз керек.

Сонда ғана жас ұрпақтың бойындағы ұлттық рухты оятып, мәдениетке, салт-дәстүрге деген құлшынысын арттырып, жан-жақты мәдениетті тұлға ретінде дамыта аламыз. Жан-жақты, білімді, ұлттық рухтағы мәдениетті адамды тәрбиелеу жаңа қоғам адамын қалыптастыру мәселесімен тығыз байланысты екенін біз ұстаздар қауымы әсте естен шығармақ емеспіз.

Қорыта айтқанда, игі салт-дәстүріміз, бүгінгі заманауи болмысымызбен тұрмыс-тіршілігімізді байытып, жалғасын тапса ғана сананы жанартып, жаңғырта аламыз. Озық жетістіктерге негізделген білім мен ұлттық мәдени құндылықтарын бойына сіңірген ұрпақтар ғана ұлт

тағдырын тереңінен таразылап, болашағын барынша болжайтын тұлға ретінде танылатыны ақиқат.

Әдебиеттер:

1. http://www.inform.kz/kz/elbasy-makalasy-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangygu_a3016293.
2. Әл-Фараби Философские трактаты. Алматы, 1970.
3. Овсянников М. Марксистско-ленинская эстетика Берлин: Дитц, 1976.
4. Қоянбаев Ж., Қоянбаев Р. Педагогика. Алматы, 2000.
5. Пралиев С.Ж., Нуриев М.А., Сейсенбаева Ж.А., Оразымбетқызы Ә. Ұлттық тәрбие (салт-дәстүр, әдет-ғұрып негізінде) Оқу құралы Алматы: Қаз ҰПУ, 2011, – 107 бет.
6. Бизаков С. Көңіл күй лебідерін білдіретін сөз орамдары. Алматы: Елтаным баспасы, 2016. – 384 бет.

Argingazinova Culnara
**PECULIARITIES OF SINGING SUBJECT TEACHING
IN NON-RUSSIAN PRIMARY SCHOOLS OF KAZAKHSTAN IN THE
SECOND HALF OF THE XIXth CENTURY AND THE EARLY
OF THE XXth CENTURY**

*Аргингазинова Г.Б.,
докторант PhD*

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «ПЕНИЕ»
В ИНОРОДЧЕСКИХ НАЧАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ
КАЗАХСТАНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX-НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

В XIX веке в развитии народного просвещения в Казахстане наметилась тенденция разделения религиозного и светского образования и развития трех направлений образования: конфессиональных мусульманского и православного, светского. С формированием во второй половине XIX века Российской империи как многонационального, многоконфессионального государства, особенно остро встает вопрос о просвещении нерусских народов, правительство проводит общеобразовательные реформы, принимает ряд законодательств, которые способствуют значительному росту числа светских учебных заведений и количества учащихся в Казахстане в последней четверти XIX-начале XX века.

Поскольку в соответствии с положением «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев» 1870 года открыть казахские школы можно было только при условии учреждения при них русских классов,

повсеместно начинают открываться *светские инородческие начальные учебные заведения* – одноклассные и двухклассные русско-киргизские (казахские) училища, русско-туземные школы (в южных регионах), передвижные аульные школы, соответствующие кочевому образу жизни казахов. Также большое распространение получают *светские учебные заведения*, в которых в большей своей массе обучалось *православное население* – одноклассные и двухклассные сельские училища, приходские училища, начальные мужские и женские училища; станичные, поселковые казачьи, заводские школы.

Отличительной особенностью светских учебных заведений являлось то, что, преподаваемые в обязательном порядке Закон Божий или основы мусульманского вероучения, не имели преобладающего значения над другими предметами, и являлись одной из общеобразовательных дисциплин школьного курса.

Музыкальное воспитание и образование в светских начальных учебных заведениях Казахстана осуществлялось в соответствии с постановлениями «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев» от 26 марта 1870 г. [2], «Правилами о начальных училищах для инородцев, живущих в Восточной и Юго-Восточной России» от 31 марта 1906 г. [3], «Правилами о начальных училищах для инородцев» от 2 января 1907 г. [4], «Правилами о начальных училищах для инородцев» от 14 июня 1913 г. [5].

Пение входило в число обязательных предметов учебного плана инородческих училищ: «Учебными предметами в первоначальных и одноклассных инородческих училищах служат: Закон Божий или соответствующее вероучение, церковно-славянское чтение (для православных), грамота на природном языке, русский язык (разговор, чтение, письмо), счет и *пение*. В двухклассных инородческих училищах предметы преподавания те же, что и в русских двухклассных училищах, но назначаются часы для занятия и природным наречием учащихся» [3, с.2]. Подчеркивалось, что «пение в инородческой школе имеет значительное воспитательное влияние», оно рассматривалось как «существенное средство сближения инородцев с русскими» [6, с.45].

Сравнительный анализ документов XIX и начала XX века показывает, что взгляд на роль, место и содержание предмета «Пение» в инородческих школах с течением времени претерпевает некоторые изменения.

Например, в документе «О мерах к образованию населяющих Россию инородцев» от 26 марта 1870 года декларируется обязательное введение церковного пения во всех инородческих школах, подчеркивается его важная роль как «орудия христианского просвещения инородцев» [2, с.1559].

Изучение и сравнительный анализ «Правил о начальных училищах

для инородцев» 1906, 1907, 1913 годов, протоколов «Особого совещания по вопросам образования восточных инородцев» 1905 года, учебных планов, программ и учебников по пению свидетельствует о том, что в начале XX века подход к преподаванию церковного пения в инородческих школах несколько меняется. Это было связано с тем, что при введении в русско-казахских училищах в обязательном порядке церковного пения Министерство Народного Просвещения столкнулось с серьезной проблемой, заключающейся в том, что содержание данного предмета противоречило религиозным убеждениям мусульманского населения.

Стали подниматься вопросы, касающиеся обязательности преподавания церковного пения, а также содержания предмета в инородческих школах, обращает на себя внимание, что появился дифференцированный подход к преподаванию данного предмета в зависимости от православного или неправославного типа инородческого учебного заведения.

Однако необходимо подчеркнуть, что существенным недостатком учебных планов и программ инородческих учебных заведений является то, что проблемы изучения национальной культуры и музыки в инородческих школах Министерством Народного Просвещения даже не рассматривались и в содержание предмета «Пение» национальные, этнические компоненты не вносились.

Для исследования данной темы представляет интерес протокол третьего и четвертого заседания 1-ой секции «Особого совещания по вопросам образования восточных инородцев» (27-28 мая 1905 г.) по обсуждению учебных программ первоначальных, начальных одноклассных и начальных двухклассных училищ. На заседании были подняты проблемы спецификации преподавания пения в инородческой школе. Серьезную дискуссию вызвал вопрос о том, какое пение, церковное, светское или народное, должно составлять основу предмета.

Часть членов секции высказалась за церковное пение, допуская светское русское пение лишь как уступку в христианских школах для язычников, где не может иметь место церковное пение. Другие же члены секции, в частности И.Я. Яковлев, категорически высказывались за то, что во всех школах должно быть только одно церковное пение. М.А. Машанов акцентировал внимание на воспитательном значении пения для народа, сохранении и распространении русских песен через школу. Члены комиссии обратили внимание на опыт Западной Европы, где народная песня является важным фактором воспитания и объединения народа в его религиозных, этических, патриотических чувствах. С.В. Смоленский и Н.А. Бобровников сообщили, что Н.И. Ильминский допускал в начальных школах при Казанской учительской семинарии светское пение на русском и инородных языках. Председатель совещания А.С. Будилович высказывался за то, что

не следует пение ограничивать лишь только церковными песнопениями, на уроках пения должно быть место и серьезной национальной музыке. С.В. Смоленский объяснил, что он вполне разделяет мысль о допущении в школы национальной песни, обработанной композиторами: но это не будет народная песня в истинном смысле этого слова, поэтому она не особенно желательна в школе. Совещание, обсудив этот вопрос, пришло к решению, что в начальной школе должно быть отведено место как для церковного пения, так и для серьезного светского, как на церковно-славянском, русском, так и инородческих языках. Вопрос об изучении национальной музыки в инородческой школе решен не был [6, с.57-58].

Итоговые постановления Совещания были положены в основу «Правил о начальных училищах для инородцев, живущих в Восточной и Юго-Восточной России», утвержденных Министром народного просвещения графом И.Толстым 31 марта 1906 года. В документе была представлена система организации и управления национальными школами, предусматривалось создание первоначальных (школа грамоты), начальных одноклассных и двухклассных училищ. В первоначальных училищах срок обучения составлял 2 года, в Примечаниях указывалось, что в случае необходимости обучение может быть увеличено до 3-х лет. В начальных одноклассных училищах 4-х годичное обучение делилось на первое и второе отделение, с 2-х годичным сроком обучения на каждом из них. В двухклассных начальных училищах срок обучения составлял 6 лет. Допускалось отдельное существование второго отделения (курс 3 и 4-го года) одноклассного училища и второго класса двухклассного училища. Организация двухклассных училищ, предполагала расширение учебных планов за счет введения российской и всемирной истории, географии, естествознания, черчения и геометрии, и свидетельствовала о стремлении правительства дать полноценное начальное образование мусульманским народам [3, с.1-2].

Согласно «Правилам о начальных училищах для инородцев, живущих в Восточной и Юго-Восточной России» в инородческих школах закрепилось изучение церковного пения на церковно-славянском и инородческом наречии, произведение светского характера пелись как на русском, так и местных языках [3, с.12-13].

В «Правилах» есть уточнения по преподаванию пения для православных и не православных инородцев. В частности в пункте «а) Дополнительные правила для училищ, открываемых для инородцев православных» указывается роль церковного пения в духовном просвещении человека, его обязательность, а также необходимость переводов церковно-славянских текстов песнопений на местные языки для лучшего понимания содержания богослужения: «21. Церковное пение, как

важное орудие христианского просвещения инородцев, вводится во всех училищах, причем пение исполняется как на церковно-славянском языке, так и на местном инородческом наречии, светское же пение и на русском языке» [3, с. 4-5].

В пункте «б) Дополнительные правила для училищ, открываемых для инородцев неправославных» говорится о необязательности церковного пения для инородцев, но признается желательным введение вместо этого светского пения, а также пения, соответствующего религиозной вере учащихся: «27. Преподавание пения в иноверческих инородческих училищах необязательно, но признается желательным введение, в воспитательных целях, светское пение на русском и природном наречии учащихся во всех училищах, где это возможно. Введение же преподавания пения соответствующей вероисповеданию учащихся религии зависит от соглашения родителей учащихся с соответствующим инспектором инородческих училищ» [3, с. 4-5].

Для детей казахов, исповедующих мусульманскую веру, очень важным было уточнение в параграфе 31 «Правил» относительно изучения предметов, связанных с вероисповеданием учащихся: «31. Дети иноверцев, поступающие в русские начальные училища общего типа, освобождаются от слушания уроков Закона Божия, церковно-славянского языка и церковного пения» [3, с. 5]. Это уточнение позволяло детям не православной веры получать образование в русских начальных училищах общего типа, без насилия над их религиозными чувствами.

Предмет «Пение» в одноклассных инородческих училищах велся в соответствии с программами для училищ общего типа, по 4 часа в неделю на протяжении всех четырех лет обучения. Количество часов по пению было увеличено за счет сокращения часов по письму, гимнастике, слиянию уроков по церковно-славянскому и русскому языку. «Освободившиеся таким образом часы дадут возможность, с одной стороны, сократить общее число часов преподавания до 30 часов, – нормы принятой для русских училищ, а с другой – увеличить число часов, отведенных на арифметику и на пение» [6, с. 46].

Программа по пению на первом отделении (2 года) включала изучение музыкальной грамоты и теории музыки, пение молитв, избранных мест литургии, Всенощного бдения, хвалебна и панихиды, главным образом по-инородчески, со слуха и по нотам. Программа по пению на втором отделении предполагала пение полностью литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого, Всенощного бдения, молебна, панихиды и некоторых песнопений в страстную седмицу. Пение велось по-славянски и по-инородчески. В примечаниях указывалось: «В отношении пения инородческая школа должна прийти на помощь духовному ведомству, которое стремится устроить в инородческих местностях богослужение на

инородческих языках» [6, с. 361].

В документах подчеркивалась тесная взаимосвязь между уроками Закона божьего и пения: «Закон Божий. Ознакомление с молитвами на церковно-славянском языке в первоначальном училище достигается в связи с уроками церковного пения» [3, с.9]. По сложившейся практике, молитвы на церковно-славянском языке учениками-инородцами обычно изучались во время совместного пения старших и младших учеников. Считалось, что пение помогает быстрее и легче усвоить, понять и запомнить молитвы на церковно-славянском языке. Поэтому было решено не назначать особых часов на изучение церковно-славянских молитв, а приурочить их изучение к урокам пения [6, с.54].

На представленных ниже таблицах «Учебного плана одноклассного и двухклассного инородческих училищ» мы видим, что наибольшее количество часов отдавалось на изучение Русского языка, церковно-славянское чтение и Закон Божий. Для мусульман, как правило, Закон Божий заменялся изучением мусульманского вероучения. Обязательно изучалась грамота на киргизском (казахском) языке. В примечаниях и методических пособиях подчеркивалось, что на начальном этапе обучения для преподавания предметов желательно использовать местный язык, подключая русский язык во втором полугодии. На пение отводилось 4 часа в неделю, что является достаточным количеством часов для освоения программы [3, с. 7].

*Таблица А. Учебный план одноклассного инородческого училища.
Таблица уроков [3, с. 7].*

Названия предметов	Первоначальное училище или первое отделение одноклассного училища 1-й и 2-й год	Второе отделение одноклассного училища 3 и 4 год
Закон Божий или соответствующее вероучение	6	6
Русский язык и церковно-славянское чтение	8	12
Грамота на природном наречии	4	2
Арифметика	4	4
Письмо	4	2
Пение	4	4
Итого	30	30

Примечание 1. Языком преподавания в первоначальном училище служит природный язык детей, в 3-й и 4-й годы обучения языком преподавания служит язык русский, а природный язык детей употребляется в помощь к нему.

Примечание 2. Вышеприведенная таблица уроков может подвергаться изменениям, в младшем отделении – в первые месяцы занятий число часов может быть убавляемо опущением письма, счета и проч.; может быть увеличено число часов, посвященных чтению на природном языке

Примечание 3. Часы, назначенные на вероучение у инородцев, могут быть посвящены и чтению с учителем полезных и назидательных книг на местном наречии, с переводом на русский язык или без перевода, в таких случаях, когда этих часов окажется много для прохождения программы соответствующего вероучения.

Примечание 4. Русские разговорные уроки следует начинать не позднее начала 2-го полугодия 1-го учебного года. [3, с. 7]

В учебном плане двухклассного инородческого училища перед «Таблицей уроков 2 класса» в текстовом варианте указывается, что в программу 1 класса входят предметы одноклассного училища, а в программу во 2-го класса входит изучение русской истории, географии, естествоведения, черчения и начал геометрии. На занятия пением отводилось по 2 часа в неделю [3, с. 13].

Б. Двухклассное училище.

В двухклассном инородческом училище, кроме вышеперечисленных предметов, составляющих курс 1-го класса, во 2-м классе проходятся: русская история, география, естествоведение, черчение и начала геометрии.

Таблица Б. Учебный план двухклассного инородческого училища.

Таблица уроков 2 класса [3, с. 7].

<i>Уроки второго класса</i>	<i>Часы</i>
Закон Божий (или вероучение)	4
Русский язык и церковно-славянский язык (для православных)	10
Чтение на природном наречии	2
Арифметика	4
Русская история	2
География и естествоведение	4
Черчение и геометрические сведения	2
Пение	2
Итого	30

Большое распространение на территории Казахстана получили двухклассные и одноклассные сельские училища. Курс обучения в них составлял 5 лет, два года в первом классе и три года во втором

классе. Обязательными предметами были: Закон Божий, русский язык с чистописанием, арифметика, история, география и естествознание, церковное пение, черчение (только в двухклассных училищах) [1, с. 223].

*Таблица В. Ежедневное число уроков
в сельских двухклассных училищах [1, с. 246-247].*

№		1-й класс		2-й класс		
		1 год	2 год	3 год	4 год	5 год
1	Закон Божий	6	6	4	4	3
2	Русский язык с чистописанием	7	7	10	8	6
3	Арифметика	5	5	6	6	6
4	История	-	-	-	2	3
5	География и естествознание	-	-	-	2	4
6	Черчение	-	-	4	4	4
		18	18	26	26	26

Примечание 1. Время начала и окончания уроков назначает инспектор училищ, сообразуясь с местными условиями.

Примечание 2. Ежедневно, по окончании уроков, дети (по возможности все) занимаются полчаса пением. Учитель пения обязан приготовить хор из мальчиков и петь с ними в праздничные дни в церкви. На упражнение с этим хором назначается еще полчаса» [1, с. 246-247].

Как мы видим из 2-го примечания Учебного плана «Инструкции для двухклассных и одноклассных сельских училищ Министерства народного просвещения от 4-го июня 1875 года» предмет «Пение» являлся обязательным. При ежедневных получасовых занятиях общее количество часов в неделю составляло 3 часа, также учителю вменялось в обязанность подготовить хор мальчиков для праздничных богослужений в церкви.

Таким образом, исследование вопроса о преподавании предмета «Пение» в инородческих начальных учебных заведениях Казахстана во второй половине XIX-начале XX века позволяет сделать следующие выводы:

- общественно-политическое, социально-экономическое развитие общества, общеобразовательные реформы второй половины XIX – начала XX вв. стали основанием для возникновения разных типов светских инородческих школ, сыгравших положительную роль в дальнейшем развитии образования в Казахстане;

- преподавание предмета «Пение», обладающего большим воспитательным значением, в инородческих начальных учебных заведениях является обязательным, дисциплина входит в учебные планы, на

нее выделяется достаточное количество часов;

- содержание предмета «Пение» в инородческих школах дифференцируется в зависимости от православного или неправославного типа заведения;

- в православных учебных заведениях преподавание церковного пения вводится в обязательном порядке, подчеркивается его положительное значение для христианского просвещения учащихся;

- в неправославных учебных заведениях содержание предмета «Пение» в рассматриваемый период претерпевает изменения, вместо церковного пения вводится светское пение на русском или родном для учащихся языке;

- недостатком программ предмета «Пение» в инородческих учебных заведениях явилось отсутствие в них национального, этнического содержания.

Литература:

1. Инструкция для двухклассных и одноклассных сельских училищ Министерства народного просвещения (4-го июня 1875 года). // Журнал Министерства народного просвещения. Часть CLXXX. – СПб. Тип. В.С. Балашева, 1875. – 925 с. – С.222-250.

2. О мерах к образованию населяющих Россию инородцев (26 марта 1870 года) // Сборник постановлений по Министерству народного просвещения : Т. 4: Царствование императора Александра II, 1865-1870. – 1871. – [2] с., 1752 с., 144 стб., 44 с., 44, 40 стб., : табл. – Указ. – С.1555-1566.

3. Правила о начальных училищах для инородцев, живущих в Восточной и Юго-Восточной России: (Препровождены к попечителю Казан. учеб. окр. при предложении г. министра нар. прос. от 24 апр. 1906 г. за № 8409): [Утв. министром нар. просвещения 31 марта 1906 г.]. – Казань: типо-лит. Имп. ун-та, 1906. – 13 с.

4. Правила о начальных училищах для инородцев, живущих в восточной и юго-восточной России / [М. Андреев]. – Симбирск : Тип. А. и М. Дмитриевых, 1907. – 16 с.

5. Правила о начальных училищах для инородцев: Утвержденные Министерством народного просвещения 14.06.1913 г. / Ильминский Н.И. О системе просвещения инородцев и о Казанской Центральной крещено-татарской школе / Н.И. Ильминский; курс. и доп. А.А. Воскресенский. – Казань: П.В. Щетинкин, 1913. – 162 с.

6. Труды особого совещания по вопросам образования восточных инородцев. / Под ред. А.С. Будиловича. – СПб., 1905. 366 с.

Baibek Aigul

**ORAL FORMS OF WORK AS A TRADITIONAL PRINCIPLE OF
EDUCATION OF NATIONAL SINGERS IN THE COURSE OF
ETHNOSOLFEGGIO**

Байбек А.К.,

кандидат искусствоведения, доцент

**УСТНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ КАК ТРАДИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП
ВОСПИТАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕВЦОВ
В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО**

В современных условиях обучения студентов-народных исполнителей особенно актуальным становятся вопросы сохранения и развития тех ценностных качеств традиционной музыки, которые связаны с её исконно устной природой. Данная проблема является общемировой, поэтому она стала объектом обсуждения на различных симпозиумах и конференциях как республиканского, так и международного масштаба. На подобных встречах всегда говорилось и говорится о необходимости сохранения и развития в современных условиях ценностных сторон традиционной музыки на основании внедрения в музыкальные учебные заведения идеологических, системно выстроенных концепций современного обучения народных музыкантов, а также создания содержательных программ на основе традиционных методов обучения [5; 6]. Безусловно данные программы должны включать различные методики обучения народных музыкантов, как традиционные, так и современные, с перспективой от рационализирующих и механизмирующих до творческих, сугубо инновационных тенденций образования, отвечающих потребностям современной музыкальной практики.

Полное осмысление народными исполнителями не только индивидуального исполнительства, но и своей последующей профессиональной деятельности может быть осуществлено комплексом знаний, закладываемых в системе высшего музыкального образования. Важнейшим предметом, формирующим глубинное понимание закономерностей музыки является дисциплина – сольфеджио. Долгое время прохождение этого курса было основано на музыке Европы. На рубеже веков на территории бывшего СССР активизировался процесс создания, официального признания и внедрения в учебный процесс курсов сольфеджио, которые основываются на музыке национальных культур. Их называют этносольфеджио. Этносольфеджио в Казахстане создает благоприятные условия для воспитания исполнителей нового поколения. Многолетняя практика этносольфеджио показывает, что изложение

теоретических основ музыки, закрепляемое в практической деятельности, раскрывает творческий потенциал студентов, импровизаторские и даже композиторские способности, возможность более глубоко вникать в глубинную суть исполняемой музыки [1; 2; 3].

Вузовский курс этносольфеджио для народных исполнителей направлен на профилизацию курса, т.е. на максимальное содействие профессиональной подготовке как народных певцов, так и домбристов (на сегодня существуют отдельные программы для этих специальностей) к их будущей исполнительской, педагогической, редакторской и научно-исследовательской деятельности. *Адаптация традиционных методов воспитания народных музыкантов* в целом европеизированной системе обучения вузовского образования включает в себя традиционные методы обучения и воспитания устного профессионала. Ими являются: *устность, импровизационность, всевозможные творческие виды работ*, а также включение казахских форм песенного общения (таких как *тақпақтасу, қайымдасу, айтыс, тартыс* и т.д.).

В данной статье речь пойдет о курсе этносольфеджио для народных певцов. Ведущей формой работы со студентами-певцами в курсе этносольфеджио являются *устные формы работы*, связанные с привычной системой восприятия традиционных песен, так как в основу педагогических методов дисциплины была положена модель традиционной устной педагогики *Үстаз-шәкірт* – Учитель-ученик. Также учитывались специфические, существующее «де факто», методы преподавания по специальности «народное пение» – беззвучное обучение, т.е. обучение на слух.

В числе устных форм работы мы выделяем *устный музыкальный диктант*, а также направленность на освоение *искусства импровизации и сочинения*, связанных с особенностями культуры казахов.

Как известно, именно *устная фиксация* – *устный музыкальный диктант*, кровно связанный с вековой традицией устного музицирования отражает традиционный метод совершенствования слуха и памяти и является основной формой работы в курсе этносольфеджио. При введении данной формы работы необходимо учитывать особенности слуха и памяти музыкантов устной традиции, их ценностные ориентации. Ведь в современной культуре функционирование традиционной музыки должно быть полноценным, поэтому «важно определение и развитие тех качеств слуха музыкантов, которые будут служить залогом дальнейшей эволюции традиционной музыки в современных условиях. Таким образом, основой профилированного курса должно быть четкое представление об особенностях музыкантов-народников соответственно их роли в современной музыкальной культуре» [7, с.130].

Устный диктант как одна из форм работы, также как и в общепринятом сольфеджио ставит перед студентами конкретную задачу – повторить после нескольких исполнений предложенную традиционную песню. Повтор устного диктанта включает: процесс восприятия (собственно запоминание музыкальной ткани) и непосредственное воспроизведение голосом прозвучавшего материала. Причем главное условие – повтор должен быть не фрагментарный, а полный. При запоминании происходит целостное слуховое освоение предложенной песни, требующее от студентов цепкой музыкальной памяти и отточенного слуха.

Как известно, в традиционной среде мастером считался тот музыкант, который с одного прослушивания мог повторить целиком сочинение. Привитие данных навыков может осуществиться только при глубинном изучении механизмов традиционной песенной культуры, с изучения стройной системы канонов, а именно стихотворно-поэтических, композиционных и ладоинтонационных особенностей традиционных песен, которые в свою очередь и обеспечивали существование устной культуры. Освоение канонизированных форм-схем может осуществляться с помощью одной из форм работ этносольфеджио, как *целостный анализ формы и музыкального языка традиционной песни*, с применением традиционной терминологии, выработанной в самой культуре.

В течение всего курса обучения практикуются диктанты в исполнении самих студентов. Звучание на уроках живой музыкальной речи, а также активное вовлечение студентов в процесс обучения творчески оживляет урок. Для значительной активизации внимания студентов при повторении и воспроизведении *устного диктанта* необходимо создать в классе дух соперничества между студентами в форме состязания: кто быстрее и точнее повторит предложенную песню.

В качестве музыкального материала *устных диктантов* могут быть использованы различные локально-стилевые разновидности как фольклорных, так и устно-профессиональных песен из репертуара самих студентов. Тем самым, на уроках этносольфеджио между студентами происходит творческий обмен и пополнение репертуара.

Предлагаемые нами для повтора *устные диктанты* различаются по стилю, структуре, жанрам и степени их трудности. Нами выделены несколько типов диктантов, это – образцы фольклорных и устно-профессиональных песен (стилевые образцы). В целом, предложенный музыкальный материал диктантов призван стимулировать всестороннее развитие музыкального мышления, а также практическое освоение жанровых и стиливых стереотипов.

В отличие от академического сольфеджио, где критерием правильности считается точный повтор диктанта, не допускающая малейших

отклонений, а в курсе этносольфеджио при повторе доминирует иная установка, связанная с определенной культурной ориентацией. В условиях устной культуры это – *вариантное преподнесение диктанта*, и это является культурной нормой. В целом, именно вариантное преподнесение традиционной песни служит свидетельством творческого потенциала слуха учащихся. Как правило, музыканты в классе выбирают лучший, наиболее точный вариант устного диктанта, затем по имеющимся вариантам восстанавливают прототип, породивший его, ведь «выбор лучшего варианта из всех бытующих, реставрация на их основе первоисточника – есть высшие формы слуховой ориентации» [7, с. 151]. Безусловно, некоторые повторы-воспроизведения традиционных песен учащихся в интонационном отношении могут быть гораздо интереснее и оригинальнее предложенного образца. Сам факт вариантного преподнесения (другой вопрос какого качества) предложенного преподавателем устного диктанта в значительной степени характеризует, что очень немаловажно, личностное творческое отношение учащихся.

Приобретение аналитических навыков восприятия музыки, а также воспитание музыкального слуха посредством устных форм работ в курсе этносольфеджио необходимы современным исполнителям не только в качестве усовершенствования необходимых навыков в классе по специальности, но и в их дальнейшей профессиональной деятельности.

Уникальным является и то, что сама ценность установки на вариантность непосредственно связана с процессом импровизации и композиторским творчеством. Поэтому необходимо культивировать данное явление, так как сегодня можно говорить о явном падении искусства импровизации, одного из основных эстетических качеств традиционной музыки.

Сегодня музыканты-педагоги всё больше стали обращать свое внимание именно *импровизации*, так называемому творческому виду музыкальной деятельности. Потому что социальные перемены в казахстанском обществе поставили перед системой образования ряд задач, среди которых одной из наиболее приоритетных является воспитание креативной личности. Развивающее обучение призвано выявить, раскрепостить и развить творческий потенциал человека для эффективной общественно-производственной деятельности в самых различных сферах жизни государства. Область общего и специального музыкального образования не является исключением.

В настоящее время перед системой образования стоит задача подготовки поколения, способного не только к репродуктивной деятельности, но готового к смелому поиску новых путей развития социальной и экономической сферы. В этих условиях импровизация

как путь проб и ошибок, подтверждающих или опровергающих состоятельность выдвигаемых ноу-хау, приобретает особую актуальность как в области общественных, производственных отношений, так и в сфере художественной культуры. Очевидно, этот факт определяет интерес современной, в частности музыкальной, педагогики к импровизации, которая представляется одним из эффективных средств формирования творческой личности, способной к созданию нового, ранее не существующего, материального либо духовного продукта.

Таким образом, целью использования *импровизации* в практике курса этносольфеджио для певцов является *выявление и развитие творческого потенциала учащегося* как составляющей творческой личности, готовой к созданию нового в художественной и материальной деятельности.

В системе вузовского образования впервые развитие традиции импровизации, как альтернатива нотному обучению, получила в курсе домбрового сольфеджио, отражающего особенности домбрового мышления. Сегодня курсы этносольфеджио для народников – певцов и домбристов это прежде всего практическая дисциплина, направленная на формирование носителя традиционной музыки, где особая роль отводится развитию традиционных форм музыкального воспитания. Таким образом, курс Этносольфеджио является дисциплиной, *проецирующей собой модель традиционного исполнительства*, ориентированную не только на *восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, а также способствующую освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей*.

В курсе этносольфеджио *импровизация и сочинение* является наиболее важными формами работы. Владение техникой импровизации необходимо для музыкантов, поскольку: 1) импровизация служит специфической формой существования народного творчества; 2) по тому, как народный исполнитель владел искусством импровизации, судили о его таланте и мастерстве.

В рамках данного курса импровизация представляет собой в одних случаях спонтанный, а в других (в основном) длительный творческий процесс, включающий сознательный, обдуманый акт сочинительства. Именно через импровизации-сочинения на конкретные, точно определенные задания (импровизации-сочинения на определенный образ, жанр и композиционную структуру и т.д.) идет постепенное освоение искусства импровизации.

В курсе этносольфеджио овладеть искусством импровизации при изучении казахского фольклора способствуют введенные нами в учебный процесс такие традиционные формы устного общения и музицирования, как поэтические *тақпақтасу*, песенно-поэтические *қайымдасу*, *қара өлең*

и т.д. В традиции эти формы творческого общения служили «не только средством передачи информации, но и важным каналом в сохранении духовных ценностей» [8, с.9].

Исполнение музыкального фольклора в традиции, воплощённое в различных формах песенно-поэтического общения и музицирования, как правило, носило коллективный характер. Импровизационность в фольклоре предполагает не только сочинение нового, как отражение и эмоциональный отклик на различные события, но и песенно-поэтический диалог или же ответ партнеру (как в жанре *Қара өлең* или *Қайым өлең*), обязательно ориентированный на оценку слушателей, ведь «импровизация в традиционной форме – это способ формирования общественного мнения, происходивший при непосредственном участии людей. Свойство активной поддержки со стороны слушателей – это не дань поклонения таланту, а способ совместной реализации идей, мировоззрения, оценки. Отсюда исполнение может быть индивидуальным, но процесс создания музыкального фольклора на уровне импровизации коллективный» [4, с. 74]. Поэтому в процессе изучения музыкального фольклора, таких жанров как *жар-жар* (в форме айтыса), *той бастар*, *Қара өлең*, *Қайым өлең*, имеющих состязательный характер, активное вовлечение самих студентов (разделённых на группы юношей и девушек) только усиливает и вдохновляет творческий процесс. Ведь в традиции участие молодежи в празднично-игровых развлечениях, в различных песенно-поэтических видах творчества, как *Қара өлең* и *Қайым өлең*, служили способом вовлечения их непосредственно в творческий процесс, а так же своеобразной школой для формирования и развития импровизаторских способностей.

Конечно, *импровизация* в курсе этносольфеджио – это далеко не всегда быстрая, спонтанная музыкальная реакция, а зачастую это длительный творческий процесс, включающий в себя сознательное, обдумывание будущего сочинения. С традицией этот процесс объединяет устная форма обдумывания (тогда как композиторы пишут письменные наброски и варианты), устная форма реализации сочинения, а также устная форма функционирования, когда созданное сочинение может свободно меняться в процессе его различных исполнений. В целом, различные формы работы над *импровизацией-сочинением* в курсе этносольфеджио направлены в первую очередь на глубинное осмысление традиционных песен, что позволяет формировать в студентах, прежде всего, понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков (как *Ақан сері*, *Біржан сал* и *Укілі Ыбрай*, *Абай*, *Әсет*, *Мұхит* и *Кенен*) и умение давать эстетическую оценку ценности традиционных песен.

Выполненные в учебном курсе *импровизации-сочинения* студентов

на композиционные структуры классических устно-профессиональных песен представляют для нас и для самих студентов большой интерес как первый композиторский опыт. *Импровизация-сочинение* на определенный стиль народных композиторов-классиков является конечным результатом работы по изучению песенного стиля различных исполнительских школ. И они являются важнейшим этапом на пути создания собственных песен в традиционном стиле. Основываясь на изучении основных стилистических черт, своеобразия элементов музыкальной речи, особенностей композиционных структур выдающихся представителей устно-профессионального творчества студент должен научиться создавать несколько стилевых импровизаций: 1) сочинение мелодии на заданный стихотворный текст с определенной композиционной структурой; 2) выполнение импровизации на музыкальный образ или жанр (стихотворный текст подбирают сами студенты).

Особо хочется подчеркнуть важность работы по подбору текста. Эту творческую работу студенты проводят самостоятельно – перечитывают поэзию *жырау*, поэтов эпохи «*Зар заман*», поэтические тексты классического периода, а также современные стихи поэтов-книжников, в результате чего они подбирают текст. Они ищут тексты, отражающие определенный заданный педагогом образ, или же наиболее созвучные их замыслу, отражающие внутреннее индивидуальное состояние самого исполнителя. Вершиной творческого отношения на этом этапе становится сочинение текста самим певцом (как правило, таких студентов очень много).

При сочинении и подборе стихотворных текстов для песен-импровизаций педагог ориентирует студентов на то, что песенный текст, оперируя конкретными понятиями, является самым общедоступным для массового восприятия информационным слоем песни, он должен быть носителем свойств, наиболее ярко отражающим нормы национального самосознания, духовный мир нации. Студентам при выполнении импровизации-сочинении необходимо при подборе текста учитывать также и семантику музыкального языка, тщательно подбирать темы, сюжеты, лексическое, сюжетное оформление, а также учитывать и придерживаться традиционных образно-поэтических, жанровых особенностей и стихотворных закономерностей. Сохранение традиционных стихотворных форм, а именно 7-8 и 11-гисложников, служит индикатором и генетическим кодом национального музыкального мышления, характерного для авторских устно-профессиональных песен классического периода, творчества *салов и сері*.

В качестве творческого итога пройденного курса этносольфеджио студентам предоставляется возможность подготовить свои, специально

сочиненные для экзамена песни. Преподавателем может быть предложена тема, отражающая какие-либо знаменательные события прошлого или настоящего времени, или же это могут быть *арнау* – посвящения памяти известных певцов. Как известно, в традиции мотивационным фоном сочинения новой песни является ситуативное творчество в связи с конкретным событием, т.е. создание песни «на случай». Необходимо поощрять импровизации-сочинения студентов, в которых воплощается опыт *традиционного певца как синкретического творца*, т.е. когда и текст и музыка сочиняются самими студентами.

Безусловно, практика данной формы работы дает студентам возможность не просто осознать, но и *реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества*. В целом, работа над импровизацией и сочинением открывает неограниченные возможности для развития творческих способностей музыкантов, пробуждает в них творческое сознание, заставляет их посмотреть на песню другими глазами и услышать по-новому ту же самую музыку. Необходимо помнить, что сегодня создание индивидуальных «оригинальных» музыкальных сочинений, ориентированных на лучшие композиционные шедевры классических сочинений может быть *реализовано только в тесном соприкосновении с предшествующим опытом – традицией*.

Немаловажным является факт современной музыкальной жизни – падение вкусов, снижение эстетических критериев. Нет аналогий традиционным песням, которые исконно выступали «эталонном художественного совершенства» и являлись произведениями высокого профессионального уровня. Но это не означает, что потенциал традиционного стиля исчерпан, или то, что слушатели не нуждаются в песнях традиционного стиля. Эстетический уровень песен наших современников Ж.Карменова, А.Сейдимбекова, Т.Шапая и др., а также их популярность у современного слушателя, свидетельствуют о том, что искусство традиционной песни способно дарить не только наслаждение старыми шедеврами, но и новые произведения встречаются с энтузиазмом. Это свидетельство того, что слушательские пристрастия не меняются так же быстро как окружающая предметная действительность, внутренний мир слушателей в латентном виде хранит установки на восприятие нового в традиционном стиле.

Таким образом, в современных условиях необходимо *транслировать механизм преемственности композиторского опыта национальных традиций* в учебные заведения. Специализированные курсы этносольфеджио, основанные на освоении жанровой специфики, композиционных закономерностей и средств музыкальной

выразительности традиционной песенной, так и инструментальной культуры остро необходимы.

В курсе этносольфеджио через практику импровизации и сочинительства предпринимается *попытка моделирования деятельности традиционного музыканта-импровизатора, который был не только носителем и продолжателем традиционных исполнительских школ, но также и обладал одновременно универсальными качествами исполнителя-импровизатора и творца*. Именно народные певцы, обучающиеся в вузах, приобретают все необходимые составляющими для создания импровизаций-сочинений в традиции лучших классических образцов. Они владеют традиционным музыкальным языком, имеют достаточно большой репертуар из традиционных песен, осваиваемых в классе по «Специальности». Дополнив этот комплекс знаниями по курсу этносольфеджио – изучением теоретических основ и практических навыков по традиционной песне – молодые профессионалы, закончившие высшие музыкальные учебные заведения без сомнения могут создавать оригинальные и художественно значимые музыкальные произведения – песни, которые нашли бы своих слушателей среди современников.

Литература:

1. Аманов Б., Мухамбетова А., Раимбергенова С., Утегалиева С., Омарова Г. Программа курса комплексного сольфеджио для музыкальных Вузов. – Алматы, 1991.
2. Альпеисова Г. Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане // Автореф. дис. канд. иск-ния. – Алматы, 2003.
3. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс) // Автореф. дис. канд. иск-ния. – Алматы, 2009.
4. Балабеков Е. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент, 2000.
5. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. Сборник материалов 7 международного конгресса ММС (ЮНЕСКО, Москва 1971). – Москва, 1973.
6. Музыкальная трибуна Азии. Сборник материалов третьей трибуны музыки Азии. Алма-Ата 1973. – Москва, 1975.
7. Утегалиева С. Особенности слуха исполнителей устной традиции // Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985.
8. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов // Автореф. дис. канд. иск-ния. – Ленинград, 1987.

Bektasova Zh. T.,
**DIRECTIONS OF WORK IN A FOREIGN LANGUAGE AUDIENCE
WITH TEXTS IN THE STATE LANGUAGE**

Бектасова Ж.Т.,
филология ғылымдарының кандидаты, доцент
**БАСҚА ТІЛДІК АУДИТОРИЯДА МЕМЛЕКЕТТІК ТІЛДЕГІ
МӘТІНМЕН ЖҰМЫС ЖҮРГІЗУДІҢ ЖОЛДАРЫ**

Қазіргі заманның негізгі талаптарының бірі – әр оқытушы алдындағы шәкіртін – білімді, әлемнің бүтіндей бейнесін мәдениетті түрде қабылдай алатын, шығармашылық таныммен тікелей қатынас жасайтын жаңаша, тәуелсіз ойлай алатын шығармашылық адамына айналдыру. Соның нәтижесінде қоғамның әлеуметтік даму деңгейі сол қоғамдағы жеке адамның шығармашылық мүмкіншілігіне байланысты.

Жоғрғы оқу орынында оқыту үрдісінің негізгі мақсаттары – жас адамның білім игеру кезінде ойлау қабілетін қалыптастыруды жалғастыру, сол арқылы таным әрекетін белсендіріп, шығармашылық қабілеттерін тәрбиелеп мемлекеттік тілге деген қызығушылығын әріден дамыту болып табылады.

Шығармашылық қабілетті тәрбиелеудің алғы шарттарына мына нәрселерді жатқызуға болады:

1. Шығармашылық қабілет деңгейін анықтау. (Топтау, бақылау, қалыптастыру)

2. Қызығушылық және шығармашылық пен таным белсенділігін арттыру.

3. Оқушы мүмкіншілігіне (потенциалына) сай шығармашылық тапсырмаларды әдістемелік тұрғыда жүйелі түрде орындату.

4. Шығармашылық қабілетті тәрбиелеу барысында кездесетін қиындықтар мен қарама – қайшылықтары есепке алып зерттеу.

5. Оқушының шығармашылық қабілеттерін тәрбиелеуді кезең бойынша сатылап дамыту.

6. Шығармашылық қабілеттерді тәрбиелеу үрдісін тәжірибе негізінде жинақтау, зерттеліп отырған мәселенің өсу динамикасын бақылау.

7. Оқытушы өз ісіне ізденімпаздықпен қарап, сабақты шығармашылықпен өткізу.

8. Мәдениетті талғамдық биікте түсіну мен қатар әлемдік мәдени өзгерістерді мемлекеттік тілде мәтін арқылы қабылдауға үйрету.

Осы мәселелер өз шешімін тапса, жан-жақты дамыған, шығармашыл жас маманды тәрбиелеу ісі өз мақсатына жетеді. Жоғарыда аталған мәселенің екінші тармағына тоқталатын болсақ, қызығушылық – оқыту, ақыл – ойды жетілдіру жеке адам тәрбиесінде байланыстырушы

буын болып есептелінеді. Осы орыда, айтарымыз жоғарыда айтылған шығармашылық ойды және көркемдікті қабылдаушы адам тіл арқылы қабылдайды және игереді. Осындай теориялық және мәдени-эстетикалық ұғым, түсінікті тек ана тілінде ғана емес әр адам өзі өмір сүріп отырған орта мен мемлекеттік тілі арқылыда игерту мүмкіндігі туындағандығын тиімді пайдалану керектігін ескергендейміз. Аталмыш жағдайда, орыс аудиториясындағы қазақ тілін мәтін арқылы меңгерту жолдарының бірі – мәтінмен жұмыс жүргізу. Мәтін-тілдің құрылымдық бірлігі болып саналады. Мәтінмен жұмыс жүргізгенде біз мақсат қоя білуіміз керек; берілген мәтінді қалай оқу керек. Мәтін мәліметті жеткізуші, сақтаушы ретінде бірнеше түрге бөлінеді: хабарлама, хат, қолдану бойынша нұсқау, өлең, сұхбат, автобиография, әдеби мәтін, хабар, рецепт, арнайы мәтін, санақ, тест, жарнама, әзіл, мақала.

Айта кететін жай, мәтінді тек тілдік бөлшек немесе оқу-жаттығу құралы ретінде ғана қарстырмай мәдени бір бөлшек ретінде қарастырған жөн.

Мәселен, хабарлама-мәтін: *«Біздің университет»* деп аталады. Сабақта аталмыш мәтінді бермес бұрын оның құрамындағы кәсіби сөздердің мән-мағынасын, оларды тілдік қатынаста қолдану дағдысын қалыптастыруға арналған мәтінге дейінгі машықтандыру жаттығулары жүзеге асырылды және өздері оқып отырған университеттің Қазақстан және әлемдік мәдениет ошағы екенінде түсіндіру керек. Соның бірі алынған тақырыпқа, яғни сабаққа тиісті лексиканы тақтаға жазылып немесе техникалық құралдарының көмегімен беріледі және студенттер дәптерлеріне жазып алады.

Сабаққа керек лексика: Өнер университеті, факультет, алыс, жемісті еңбек, мамандар дайындайды, академия түлектері, оқу-ғылым, тәрбие, жастар орталығы, ақпараттық технология, студенттік жатақхана, кітап қоры, оқу-әдістемелік әдебиеттер, баспахана.

Сонымен қатар, менің өз тәжірибемнен айтарым, студенттердің назарын мынандай сұрақтарға аудартамын.

1. Мәселен, 1. Біздің университет қашан ашылды?
2. Біздің университеттің ректоры кім?
3. Біздің университеттің ашылуына кім көмектесті?
4. Біздің университетте колледж, мектеп бар ма?
5. Біздің университетте неше ғимарат бар?
6. Біздің университетте неше факультет бар?
7. Сіздің факультет қалай аталады?
8. Сіздің факультеттің деканы кім?
9. Біздің университетте қандай мамандарды дайындайды?
10. Біздің университет қай қалада орналасқан?

11. Біздің университет қалай аталады?

Жоғарыдағы сұрақтарға студенттерден жауап ала отырып, сол жауаптарын тақтаға жаздырамын. Сонымен бізде сабаққа керекті мәтін құрылды.

Сұрақтарға жауап мынандай болды және аудиторияның алдын-ала даярлығы ескерілді. Олар Сұраулы сөйлем және оның жасалылу жолдарын білетіндіктері де ескерілді.

1. Біздің университет 1998 жылы ашылды.
2. Біздің университеттің ректоры профессор А.Мұсақожаева.
3. Біздің университеттің ашылуына Қазақстан Республикасының Президенті Н.Назарбаев.
4. Біздің университетте колледж, мектеп бар.
5. Біздің университетте бес ғимарат бар.
6. Біздің университетте алты факультет бар.

Осы тұста айта кететін жағдай «Біздің» орнына «Сіздің» есімдігін қолдана отырып, сұрақтарға жауапты әрі жалғастырамыз. Дегенмен, жауапта қайтадан біздің есімдігі жауаптарда орын алады.

1. Біздің факультет «Музыка» деп аталады.
2. Біздің университетте актер, музыкант, дизайнер, мүсінші, биші мамандықтары дайындалады.
3. Біздің факультеттің деканы Өнер кандидаты П.Ш. Шегебаев.
4. Біздің университет Астана қаласында орналасқан.
5. Біздің университет Қазақ ұлттық өнер университеті деп аталады.

Осы сабақта мәтінмен жұмыстың мақсаты:

1. Сабақта өтетін лексикамен таныстыру.
2. Берілген тақырыпқа сұрақтар құрастыру және өз бетінше жауап беру.
3. Құрылған мәтінің идеясын, тақырыбын айыруға үйрету және мәтін ішіндегі мамандыққа қатысты терминдердің мағынасын түсіндіріп, меңгерту арқылы студенттердің кәсіби сөз қорларын молайту, мәтін мазмұнын дұрыс түсінуге машықтандыру.

Сабақ барысында, студенттерден алынған жауаптар тақтаға жазылады және әрқайсы оқиды және түсінген және түсінбегені жөнінде мәлімет береді.

Жаңа құрылған мәтінмен жұмыс әріқарай жалғасып, «Біздің» есімдігінің орнына «мен», «сен», «ол» есімдіктерін түрлендіріп қолданылуы арқылы негізгі мәтінге қосымша мәтіндер туындайды.

Әрине, жұмысты әрі өрбітіп, студенттердің коммуникативтік машықтарын әрі дамытып, диалог әдісі арқылыда жұмысты жалғастыруға болады. Диалогпен жұмыс үйде де жалғасын тауып отырады. Диалогтар міндетті түрде жаттауға, кейде диалогтарды кеңейтуге, 2-3 сұрақпен

толықтыруға тапсырмалар беріп отырамын.

Диалогтарды келесі сабақта тағы бір рет тыңдау арқылы диалогтын мазмұнын және кейбір сөйлемдердің дұрыс айтылуын еске түсіру қажет деп ойлаймын.

Бұл әдіс оқушылардың диалогты қайталап айтуына мүмкіндік жасайды. Диалогпен жұмыс істеген кездегі қолданылған лексикалық материалдар оқушылардың сөйлеу тілінің белсенді қорына айналады. Жатталған диалогтар оқушылардың жаңа диалогтар құруының негізі бола алады және жоғарыдағыдай өздері құрған мәтіндері ұзақ есіне сақтауға, күнделікті өмірде, коммуникативтік ортада қолдануын мүмкіндік береді.

Тақырыптық мәтінмен жұмыстың тиімділігі: студенттер тақырыпқа сәйкес терминдермен, кәсіби ұғымдармен жұмыс істеуге үйренеді, мәтіннің мазмұнын өз сөзімен айтуға дағдыланады, мамандыққа байланысты ой-пікірін қазақша еркін жеткізуге үйренеді.

Сабақ барысында мәтінмен жұмыстың алдындағы жаттығуларды орындау арқылы студенттер оның мазмұнын түсінуге дайындалады. Берілген сөздермен сөз тіркестерін, сөйлем құрастыру арқылы олар өз кәсібіне сай белгілі бір ойды байланыстырып айту, жаза білуге үйренеді, мәтін мазмұнын түсінуге мүмкіндік алады.

Мұнда *тыңдалым* тұрғысында негізгі мақсат студенттердің тақырыптық мәтіннің мазмұнын түсінікпен тыңдау, тыңдалған мәтін бойынша қойылған ауызша сұрақ пен айтылғандарды түсіну дағдыларын қалыптастырдан тұрады.

Оқылым тұрғысынан мәтінмен жұмыс студенттің оқу техникасын одан әрі жетілдіруге, мәтінді түсініп оқу, талдау дағдылары жетілдіруге, мәтінмен өз бетімен жұмыс жасау іскерлігіне машықтандыруға бағытталды.

Айтылым тұрғысында негізгі мақсат студенттердің кәсіби мәтін мазмұнын өз сөзімен жеткізу дағдысы мен іскерлігіне машықтандырудан тұрады.

Жазылым тұрғысында студенттердің жазылым техникасын жақсарту, орфографияның негізгі ережелерін меңгерту; сөйлемдерді дұрыс құру, қарапайым мәтін құрастыру іскерлігін қалыптастыру жұмыстары жүргізіледі.

Тілдесім бойынша студенттер мәтін мазмұны бойынша ұсынылған жағдаяттардың біріне мамандығы жайында әңгемелеу, сұхбат құру дағдысын қалыптастыруға бағытталған жұмыстарды орындайды.

Сонымен, қорыта айтқанда, біз жоғары мектепте студенттеріміздің бойында жоғарғы дәрежелі білім, біліктілік пен дағдыны қалыптастыруды қамтамасыз етеміз және өмірлік жағдаяттарда өздерінің алған білім, біліктілік, дағдыларды дұрыс қолдана алуына жағдай жасау- біздің ұстаздық міндетіміз.

Демек, қазақ тілін оқыту барысында өзіндік ой-толғамын жеткізе алатын, кез келген адаммен тілдік қарым- қатынасқа түсе алатын, коммуникабельді, мәдениетті, іскер азамат тәрбиелеп шығару арқылы коммуникативтік құзіреттіліктерін дамыту жолында атқарар еңбектері әлі де алда деп есептеймін.

Оқытушы әр сабақта оқушыға жағдай жасап түрлі технологияларды жүйелі қолданып, оларды шығармашылықпен пайдалана білсе, жақсы нәтижелерге қол жеткізуге болады: қазақ тіліне қызығушылық көтеріледі, ауызекі сөйлеу дамиды, коммуникативтік дағдылар қалыптастырылады.

Әдебиеттер:

1. 2010 жылы құрылған ОӘК («Қазақ тілі»)
2. «Мәгімен қалай жұмыс істеу керек?» интернет материалы.
3. Оразбаева Ф.Ш. Тілдік қатынас. Оқулық. – Алматы: Сөздік-Словарь,2005. – 272 б.
4. Шабденова К. Студенттерге кәсіби қазақ тілді кредиттік технология арқылы үйретудің лингвистикалық негіздері. «Ғылым және білім – «Қазақстан-2030»стратегиясының жетекші факторы». Халықаралық ғылыми конференциясының еңбектері. – Қарағанды, 2010.

Borambaeva Kunimgul, Korganbek Sholpan
**INNOVATIVE PEDAGOGICAL TECHNOLOGY
OF PERFORMING GROUPS
IN THE SYSTEM OF FURTHER EDUCATION**

Борамбаева К.С., Қорғанбек Ш.Д.
**ИННОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ
В РАБОТЕ С ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Коллективное музыкальное творчество в эстетическом воспитании детей всегда имело позитивное начало. Чувство, идеи, заложенные в музыке, выражаются не одним человеком, а массой людей. Вокально-хоровое пение, оркестровое и ансамблевое исполнительство способно охватить своим влиянием многие социальные сферы и имеет силу воздействия, которое неопределимо в вопросах духовно-нравственного совершенствования общества.

Коллективное музицирование играет большую роль в организации музыкального воспитания. В современном мире влияние коллективного исполнительства как воспитывающего фактора на характер мировоззрения

подростающего поколения остается достаточно значимым. В отличие от взрослых, умудренных жизненным опытом, воспринимающих искусство не только эмоционально, но и на основе своего жизненного опыта, дети, с самых ранних лет впитывают эстетические впечатления одновременно с восприятием окружающего мира. Дети, участвующие в вокально-хоровых или инструментальных коллективах, где ставятся определенные художественно-исполнительские задачи, решают их параллельно с выполнением пусть маленьких, но для них очень важных «детских» жизненных задач. Какая же огромная ответственность ложится на педагога-музыканта, на руководителя, которому вверено музыкальное просвещение детей, а, следовательно, и воспитание маленького человека – будущего полноправного гражданина своей страны. Так охарактеризовал детское творчество Мясищев В.Н. в своей работе «Проблема музыкальных способностей и ее социальное значение. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества».

В настоящее время актуальность коллективного исполнительства обусловлена следующими факторами:

- возникновением противоречий между социальной средой, в которой живет и развивается подросток и потребностями, предъявляемыми творчески активной личностью;

- потребностью повысить уровень самооценки подростка;

- желание многих родителей организовать досуг своих детей;

- желания многих родителей дать художественно-эстетические и музыкальные навыки в среде профессионалов-педагогов для воспитания личности ребенка;

- приобщение детей, наделенных музыкальными способностями, к творческой деятельности;

- необходимостью введения в образование детей того вида музыкальной деятельности, в которой подросток может активно развиваться и самореализовываться, как творческая личность;

- необходимостью приобщения школьников к духовно-нравственным ценностям отечественной и зарубежной музыкальной культуры через общение с вокально-хоровым или инструментальным искусством, представляющими значительную художественно-эстетическую ценность;

- потребностью приобщить детей к коллективной творческой деятельности, в которой подросток смог бы ощутить свою личную значимость и способность к творческой самоактуализации;

- необходимостью воспитания профессиональных качеств у детей, умения глубоко чувствовать и раскрывать художественный образ в музыкальном произведении;

В процессе работы с детскими музыкальными коллективами

руководители руководствуются методикой взаимодействия с детьми на уровне общего музыкального и психологического развития, используют так необходимую в настоящее время систему инновационных технологий для создания коллектива единомышленников с профессиональными навыками исполнения. Изучив особенности организации учебного процесса на примере музыкальных коллективов Детской музыкальной школы №1 г. Астаны, можно смело сказать о том, что в этом учебном заведении созданы условия для гармонизации отношений педагогов, учащихся и их родителей. Так, детский оркестр народных инструментов «Астана» под руководством Шолпан Ділдәбек является лучшим в республике, а хоровой коллектив под управлением Айгуль Касымовой отличался новизной хорового исполнения, оригинальным репертуаром. Высокие результаты деятельности этих коллективов были достигнуты вследствие использования системы методических приемов, которая успешно развила музыкальные способности учащихся и создала положительный эмоциональный микроклимат в коллективе.

Обновление образования сегодня требует от педагогов знания тенденций инновационных форм и методов обучения, владения технологиями диагностирования, развитых дидактических, рефлексивных умений, умения оценивать и анализировать свою педагогическую деятельность. Все современные методы, при всем их различии, направлены на развитие интеллектуально – творческой личности. В последние годы взгляд на педагогику меняется, и важное значение приобретает новая область знания – педагогическая инноватика, основой которой являются изменения, направленные на улучшение развития, воспитания и обучения школьников.

Применение интерактивных методов актуально в современных условиях общества. В настоящее время наблюдается снижение интереса к изучению казахской народной музыки, после внедрения инновационных подходов в методическую систему работы с коллективами, замечено то, что у детей улучшается отношение к культурным традициям народа, народной музыки. Благодаря интерактивным методам обучения детей в коллективе расширяется музыкальный кругозор обучающихся, стимулируется мотивация личности к познанию и творчеству, активно идет процесс приобщения к общечеловеческим ценностям и народным музыкальным традициям. Современные технологии используются с целью получения объемных знаний, умений и навыков обучающихся, формирования их музыкального вкуса, развития памяти, креативности мышления в коллективном исполнении.

Широкие возможности творческого процесса, изучаются посредством современных музыкальных компьютерных технологий, которые

открыли принципиально новый этап технического воспроизводства музыкальной продукции: в нотописи, в жанрах прикладной музыки, в средствах звукозаписи, в качественных возможностях звукопроизводящей аппаратуры, в концертной деятельности и трансляции музыки.

Работа с коллективом характеризуется созданием творческой обстановки, так как содержание музыкальных занятий составляют эмоции и их субъективное переживание. Подобное специфическое содержание обуславливает выбор разнообразных методик, видов работы и новых мультимедийных средств.

Изменения в системе современного образования не могли не коснуться и музыкального. Среди новых моделей обучения наиболее полно отвечает специфике музыки проблемно-творческий метод, который синтезировал проблемное и креативное обучение. Применение проблемного метода требует саморазвития и повышения квалификации преподавателя. Например, проблемно-творческий метод применяется при постановочных видах обучения игре на музыкальных инструментах оркестра.

Одним из элементов проблемно-творческого обучения является наглядность. Педагогический прием-показ качественного звукоизвлечения и не качественного создает проблемную ситуацию, выход из которого находит сам обучающийся, путем выбора из представленных примеров правильного. Таким образом, ученик применяет формы мышления: сравнение, анализ, обобщение, и, в заключении, на своем уровне мышления дает педагогу, а самое главное себе, определенный вывод

Чаше всего, обучающиеся небрежно относятся к звуку. Это связано с недостаточной устойчивой постановкой и техническими трудностями, поэтому педагогу следует вырабатывать эстетическое понимание качественного звука, внимательного отношения к звукоизвлечению. Определяя проблемно-творческую задачу, педагог активизирует слуховое внимание, музыкальное мышление, со всеми его составляющими, стимулирует творческую деятельность ученика, создавая атмосферу творческого процесса.

В процессе работы с коллективом как вокальным, так и инструментальным, можно использовать технологический способ записи исполнения игры на аудионоситель: таким образом, обучающиеся музыканты слушают своё исполнение, делают выводы, выявляют неточности, и, при помощи педагога находят пути решения правильного исполнения.

Выявляя проблемность, можно стимулировать мыслительные процессы и развивать творческие способности учащихся, применяя методы диагностики с учетом психологических особенностей обучающихся. В работе педагогу важно использовать методики, позволяющие проследить

динамику развития обучающихся, развития музыкальных способностей. Так метод сравнительного анализа позволяет диагностировать уровень творческого и технического роста обучающихся детей.

В наш компьютеризированный век, такое человеческое качество, как эмпатия, утрачивает свою ценность, а музыка, в силу своей специфики, может заполнить эмоциональную брешь в душах и сознании современных школьников. Необходимо добиваться того, чтобы соприкосновение с музыкой, в данном случае инструментальное или вокальное исполнительство, не сводилось к формальности, а у обучающихся появилось желание сопереживать, чувствовать, творчески реализовывать свои умения и навыки, что является атрибутом музыкальности, которая стоит в одном ряду с эмпатией, креативностью и самоактуализацией.

Важнейший принцип организации учебного процесса – уважение к личности ребенка в сочетании с разумной требовательностью к нему. Требовательность является своеобразной мерой уважения личности ребенка. Разумная требовательность всегда себя оправдывает, ее воспитательный потенциал существенно возрастает, если она объективна, целесообразна, продиктована потребностями учебного процесса, задачами всестороннего развития личности. Опыт показывает, что нецелесообразно требовать выполнения тех или иных задач в категоричной форме от дисциплинированного ученика, и в мягкой – от ленивого и безответственного. Требовательность, какой бы справедливой она ни была, не принесет пользы, если она не рассчитана на определенный уровень развития личности ученика. Ребенку, как и взрослому, необходимо время от времени обеспечить успех, который будет стимулировать его к дальнейшей деятельности.

Основные первоначальные усилия педагога направлены на создание доброжелательной окружающей среды, в которой ребенок освобождается от соревновательного стресса с другими учениками, от отрицательной критики и сарказма, что помогает юному музыканту достичь высшего уровня исполнения в пределах своих способностей. Через игровую форму дети приучаются получать удовольствие, работая старательно, как обычно бывает, когда они делают что-то с большим желанием: тем самым воспитывается внутренняя дисциплина.

Интерактивные методы можно активно использовать в коллективном музицировании. В настоящее время в образовательной системе созданы новые условия для педагогической деятельности, улучшена материальная база, позволяющая обновлять инструментарий, появилась возможность использовать новые технологии, с целью более широкого раскрытия потенциала музыкальных и творческих способностей учащихся, воспитания сценической культуры. Педагогами дополнительного музыкального

образования успешно используются новые средства обучения, в основе которых лежат различные мультимедийные программы.

Благодаря возможности самостоятельных занятий учащихся с использованием аудио-носителя при минимальных затратах времени педагога и ученика, достигаются максимальные результаты ансамблевого и коллективного музицирования,

В настоящее время в работе с коллективом актуально использование современных технологий, в частности, применение музыкального сопровождения или спецэффектов в режиме фонограммы. Такое нововведение повышает интерес учащихся к исполнению произведений, а следовательно и к практическим занятиям, результативность которых позволяет разнообразить концертные выступления коллективов.

Исполнительский коллектив, это та база, которая позволяет сформировать творческую личность, привить нравственные и эстетические идеалы, правильно ориентировать ребенка в мире духовных ценностей. Особенности методики детского музыкального воспитания в коллективе, результаты его творческой деятельности свидетельствуют о своеобразии педагогического замысла, его методологического и методического обеспечения. Успех коллектива – не что иное, как реализованная цель и в то же время, это желаемый и заранее запрограммированный результат.

Формулировка цели идет от выбора потребностей и интересов, удовлетворение которых при данной затрате сил дает наибольший эффект. Руководитель никогда не должен отклоняться от своей целеустремленности. Если он действует в соответствии с поставленной целью, если весь ход его деятельности, несмотря на те или иные внешние или внутренние помехи, регулируется соответственно с требованием цели, можно говорить о том, что он действует целесообразно, целеустремленно. Но, постановки цели еще не достаточно, необходима работа по достижению целей. Это возможно лишь в том случае, когда деятельность руководителя направлена на стимулирование движения детей к цели, которые сориентированы на постоянное развитие.

Убеждение – основная движущая сила. Именно убеждения создают доверие между детьми. Глубокие убеждения или разделяемые ценности – это не туманные абстракции, это те опоры, которые лежат в основе всей политики и деятельности коллектива. Никто не оспаривает новейшие технологии, но дух и энергия коллектива играет большую роль в ее относительных достижениях. Не только четкость ценностных установок, но и их содержание и даже форма выражения имеют огромное значение. В работе с детьми большое значение имеют установки на успех, уверенность в себе, снятие комплексов неполноценности.

Опыт, среда дополнительного образования создают условия для

развития и формирования потребностей и способностей каждого школьника, что позволяет сделать более успешной, результативной и эффективной деятельность, которая является значимой для ребенка и педагога. Показателем эффективности работы служит конечный результат – это публичное выступление, которое стимулирует и повышает результативность обучения, усиливает его привлекательность, воспитывает и концентрирует лучшие качества, помогает ощутить значимость своего труда и увидеть его результат. Наряду с академическими выступлениями, обучающиеся принимают активное участие в фестивалях, конкурсах, общешкольных и классных концертах для родителей, где дается возможность выступить абсолютно всем детям независимо от их музыкальных способностей. Все это способствует оживлению учебного процесса, росту интереса, расширению рамок репертуара юных исполнителей.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Система музыкального воспитания К.Орфа. М. – Л., 1970 г.
2. Основные тенденции развития ансамблевого музицирования в детской музыкальной школе // XXI век: духовно-нравственное и созидательное здоровье человека: Сб. тезисов докладов международной научно-практической конференции. – М.: МГУКИ, 2001.
3. Модель художественного мышления / Созидательная миссия культуры: Сб. Статей молодых ученых. М.:МГУКИ, 2005.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Классика-XXI, 1999.
5. Сухомлинский В.А. О воспитании. М.: 1971.
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблема психологии творчества. М. Сов.композитор, 1988.
7. Коган К. «У врат мастерства». М., Музыка. 1969.
8. Классификация художественного мышления // Созидательная миссия культуры: Сб. статей молодых ученых. М.: МГУКИ. 2004.
9. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. Исследование. Л, Музыка. 1985.
10. Литвиненко Ю.А. Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке. М., «Педагогика искусства» №1. 2010.

Borambaeva Kunimgul, Nurbaturova Bibigul
**SPECIFICATION OF ACTIVE MODE CONTACT
DURING THE CONDUCTING**

Борамбаева К.С., Нурабатурова Б.К.
**ДИРИЖЕРЛАУ ҮДЕРІСТЕ БАЙЛАНЫСТЫҢ
БЕЛСЕНДІ ЖҰМЫС ІСТЕУ ШАРТТАРЫ**

Дирижерлық техника – дирижердің бұлшықет еркіндігін тәрбиелеуді оқыту барысында негізгі міндет болып табылады. Бұлшықеттердің қысылуы дирижерлауға үнемі кері әсерін тигізеді. Дирижерлау – дирижер қолдарының бұлшықетке күш түсіру немесе босатуы арқылы музыканы интанациялау өнері болып табылады. Хордың вокалды – орындаушылық өнері техникаға байланысты. Бұлшықет еркіндігі бұрыннан келе жатқан қиындық, ол дирижерлық пультта тұрған немесе аспапта отырған оқушының алдынан үнемі шығып отырады. XVI ғасыр клавиристердің бірі былай деп жазды: «Перненің үстіндегі қоспаны бос және жұмсақ ұстау керек, онсыз саусақтар тез және нақты қозғалмайды». Лист пианисттің қолдары саусақ ұштарынан бастап, иық буындарына дейін еркін және жанды болуын талап етті.

С.А. Казачков: «Кез келген орындаушының бірінші міндеті – оның бұлшықет қозғалыстарының қысылмай, еркін болуы».

И.А. Мусин: «Дирижердың ең алғашқы міндеті – бұлшықет қозғалысының еркіндігі, оның қолдары мен иық буындарында артық күш салудың болмауы».

Бұлшықет еркіндігі – ол физикалық күш салу қайратын байланыстыра білу қабілеттілігі, сондай-ақ, музыканың мінезіне сәйкес, қол бұлшықеттеріне күш түсіре неменсе босата білу.

Бұлшықет қысымы музыканттардың ғана мәселесі емес, сондай-ақ, бұл қозғалыс мамандары үшін де маңызды. Бұл мәселе актерлерді, музыканттарды, бишілер мен спортшыларды, оқытушылар мен дирижерларды, балетмейстерді де ойландырады.

Студент-дирижерды тәрбиелеудің алғашқы қадамы - қолдың еркіндігі мен иілгіштігі (пластика). Табиғатынан «қысыңқы» оқушылар болмайтынына ерекше көңіл бөлу керек, оның дәлелі күнделікті өмірде олардың емін-еркін қозғалыстары. Ең алдымен оларға бұлшықеттерді сезіне білуді үйрету керек. Алғашқы дағды – ол босаңсу. Бұлшықеттердің барынша босаңсуы – қолдың селсоқ жағдайы. Бұлшықеттердің бұндай күйінде дирижерлау мүмкін емес.

Қол бұлшықеттерінің жартылай белсенді күйімен біз, жарқын көңіл-күйді, тыныштықты, қуанышты, байсалдылықты акварельді қимылмен

білдіре аламыз. Қолдың белсенді күйі – еркіндікті, жойқын күшті, экспрессия, жигерлі қимылды, мықты тіректі сезілте алады. Осындай күймен тұтастай хордың немесе оркестрдің үнімен батыл сезімді, сондай-ақ шығарманың шырқау шегін де көрсете аламыз.

Қолдың өте белсенді қимылы мен оған шамадан тыс күш салу өте сирек кездеседі. Бұл күймен шығарманың өткір трагедиялық сәттерін көрсетеді. Бұлшықеттерді босатуға арналған жаттығуларды дирижерлау техникасына арналған көптеген оқулықтардан табуға болады. Әрбір қол қимылдарын жасаған кезде, өз сезімдерін саналы түрде бақылай білуді үйрену керек.

Дирижерлық техниканы үйрену, барлық мүмкін жаттығуларды орындаудан басталады, мақсат – бұлшықеттерді күш салудан босату. Дұрыс тұру мен қолды дұрыс позицияда ұстаудың негізгі кейіптерін шынықтырып, қалыптастыру. Студенттер қолдарымен кеңістікте әр түрлі пішіндерді салады, мысалы: сегіздік, дөңгелек, доға, т.б пішіндер. Қолдардың табиғи қалпының дұрыстығына рояльдан үшдыбысты ойнап көз жеткізуге болады, яғни иықтар түсіңкі, «төменге» қарайды, қолдың қоспалары жан-жаққа жазыңқы емес, пернелердің үстінде, саусақтар пернелерге сүйеніп, сәл бүгілген.

Орындыққа отырып, үстелдің үстіне алақандарды төмен қаратып, затты (доп, шырпы қорабы, т.б.) алып, «и» деген есеппен қолдарды бірсарынды жоғары көтеріп, «бір» деген есеппен қолдарды төмен көтеру керек. Қолдарды еркін түзу көтеріп, түсірген жөн. Алғашқы сабақтарда тактілеуді қолға қарандаш ұстап жасаған дұрыс. Саусақтардағы сүйеніш нүктесін сезіну керек.

Қоспаға арналған жаттығулар. Кетіп бара жатқан поездді шығарып салып тұрғандай қоспамен қол бұлғау. Қабырғаны ақтағандай қимылды жаттығулар да өте пайдалы. Одан соң, майлы бояумен сылағандай көлденең қимылдар жасаймыз.

Уақыт өте келе, дирижерлық сызбаларды, бастау, аяқтау, ауфтакт, нүкте әдістерін үйренеді. Біз бастысы үлестерді нақты көрсетуге, сыртқы суретке көп көңіл бөліп, табиғилық, жеңілдік, еркіндік, икемділікке аздау мән береміз. Ал, алғашқы жаттығуларға тіпті аз көңіл бөлеміз. Барлық жаттығулар еркін, табиғи жасалып, бастапқы қозғалыс дағдылары бекітілген кезде барып, музыкалық шығармамен жұмысқа көшеміз.

Дирижерлық тұрыс және позиция ол – ең ұтымды және байсалды тұрыс. Қолдың ең ыңғайлы позициясы – кеуде тұсының ортасында тұруы, осы позицияда барлық қозғалыстар табиғи түрде жасалады. Қолдарды кеуде тұсынан биік ұстау, ұтымсыз тұрыс болып саналады. Бұл позицияда қолдар мен иық буындары тез шаршайды. Қолдарды тым созып дирижерлау да дұрыс емес. Кейде қолдарды төмен ұстап, шынашақтарды алшақ қою да кездеседі. Қолдардың, қоспалардың, саусақтардың табиғи қалыптан аздап

ауытқуы, дірілдеуге әкеп соғатынын естен шығармаған жөн.

Ауыр қолдарды жеңілдетіп, жеңілдерді ауырлатып, қысқаны созып, ұзынды азайту қажет. Дирижерлық қалып пен қолдардың позициясы оқушының дене бітіміне сәйкес болған жөн.

Дирижерлықтың жалпыға бірдей қабылданған ережелеріне негізделген тәсілдерінің жиынтығы дирижерлық техника деп табылады. Дирижердың дирижерлық техниканы жақсы білуі, оның барлық қозғалысын әншілерге түсінікті етумен қатар, оның хормен жұмыс істеудегі еңбегін жеңілдетеді.

Бұл арада, дирижердың екі қолы да бос емес кезде, оң және сол қолдарының ролі жайында ату керек.

Егер шығарманы орындауда басталғаннан аяқталғанға дейін екі қолмен қатар, яғни бір ғана функцияны орындау дұрыс емес. Мұндай жағдайда дирижерлық құрал әлсіреп, оларды мәнерсіз, әрсіз етеді. Сондықтан оң және сол қолдардың функцияларын мүмкіншілікке қарай мына жағдайдағыдай етіп шектеу керек. Оң сол шығарманың өлшемін, орындау екінің, сүйемелдеуін көрсетеді, және хордың жеке партияларына мелодиядағы қиындау тиетін орындарды атқаруға көмектеседі.

Әрине мұндай шектелу көпшілік жағдайда деген сөз емес. Праттикада, дирижер орындаудағы қандай да бір элементке әншілердің назарын аударуға тырысып, екінің қояды, дауысты қоя сипаты, дыбыс күшін т. басқаларды жақсылап жеткізу үшін, бұл талаптарды екі қолды екі қолды қатар, біртүрлі қозғалыспен пайдаланады. Дирижерға қолайлы болған кездерде, жеке дауыстардың кіріспесін тек сол қолмен ғана емес, оң қолмен де көрсетуге болады.

Дирижерлық схеманы көрсетумен бірге осы оқулықтағы берілген дирижерлық тәсілдер, оң қолды қолдану арқылы нюанстерді көрсету тәсілдері, голосоведенияның сипаты мен строй – сол қолды қолдану арқылы көрсетіледі.

Дирижерлық қимылдың дұрыстығын білдіретін бір белгі сақтық, ескерту (предупреждения) элементінің болуы қажет. Егер дирижердың қимылында, өзінің талабын білдіретін сақтық, ескерту элементі жоқ болса, онда бірде-бір талап, оның ешбір ойын, тіпті дұрыс ой болғанда да, хор орындай алмайды.

Дирижер қимылындағы ескертудің маңызын, бірнәрсені соғу алдындағы қолдың сермеуімен, секіру алдындағы жүгіріспен, сөзді туғызатын ойдың қажеттілігі мен түсінікті ететін тек қана негізгі қимыл мен сақтық, ескерту қимылының бірігуі. Сөйтіп, дирижерлық етудегі техниканың негізгі ескертпе және негізгі қимылдардың жиынтығы болып саналады.

Музыкалық терминологияда ескертетін қимыл ауфтакт немесе замах деп аталады. Мысалы, ән айтудағы кіріспені белгілейтін негізгі сілтеудің алдында, әрқашанда ескертетін қимыл, хорға тыныс алу уақытын

көрсететін ауфтакт жүреді.

Дирижердың қимылы төмендегі негізгі функцияларды атқарады.

Шығарманың жазылған өлшемін көрсету.

Ән айтудың басталуын (кіріспесін), әннің аяқталуын (снятие), шығарманың орындау екпінін көрсетеді.

Хорды басқарудағы басты құрал – дирижерлық аппарат деп, басқарушының қолы, корпусы (тұла бойы), және бетін айтады. Дирижердың қолдары хор шығармасының фактурасына (көркемдік техниканың өзгешелігі), оның музыкалық мазмұнына қарай жұмыс жасайды. Корпустың қозғалысы мен беттің әрекеті, дирижер қол қимылының жеткілікті, сенімді болуына себебін тигізеді. Дирижер аппаратының қызметі, шығарманы сахнада орындау кезінде, әрқашанда алдын-ала жасалған үлкен жұмысының, хормен көп уақыт бойы қарым-қатынаста, болуының нәтижесі. Әншілердің дирижер қолын түсінуі, оның айтқан талаптарын бұлжытпай, анық етіп орындаулары зордың орындаушылық мәдениетінің көрсеткіші болып саналады.

Сонымен репетициялық процес кезінде, дирижердың аппараты мен қатар, оның шығармадағы кейбір орындарды қалай айту керектігі жайлы сөзбен айтып, түсіндірудің де өте үлкен мәні бар.

Жетекші музыкалық фразаның интонациялық, ырғақтық және басқа қиындықтарына әншілердің назарын аударып, жақсылап түсіндіруге дауыспен көрсету әдісін жиірек қолданады.

Хордың дирижері, әсіресе көркем өнерпаздармен жұмыс істеу жағдайында ең алдымен ол – ән пәнінің мұғалімі. Сондықтан жетекшінің әнді орындау тәсілдерін көрсете білуінің принципиальдық маңызы бар. Әнді үйренуде оның әуенін айтудан бастап, үнділіктің сипаты немесе музыкалық фразировканы көрсетуге дейін, шығарма мен жұмыс істеудегі әр түрлі сатыларда дауыс арқылы көрсетуді қолдануға болады.

Дирижердың қимылы, ұжым алдында репетиция кезіндегі оның барлық талабын растап отырады. Дирижер қолының талабы әншілерге тиісті реакция, әсер етумен бірге, олардың түрлі талаптарды дұрыс және дәл орындау рефлексі жүйеге келеді.

Репетиция кезінде дирижердың қолы, корпусы, көзі мен бет құрылысы қырағы және активті түрге айналады. Бұл кезде оның қол қимылдары бұрынғыдан айқын, аса көңіл аударарлық мөлшерде көрсітіледі. Орындаушылық элементтің бірін анық көрсетемін деп, дирижер қимылдарды сипаты жағынан бұрынғыдан өктем, үлкен сілтеуі мүмкін. Дирижер сонымен бірге, сөзбен көрсеткен талабын сенімді және көрнекті етіп растау үшін дирижерлық қалыптан шығып кетуі де мүмкін. Хор шығармасын игерумен қатар, дирижердың сабақты бастағандағы қолданған басқару құралдары, біртіндеп жөнге түсіп, дирижер бастапқыдан жинақты бола байстайды.

Ақырында, дирижер басты (генералдық) репетицияларда, концерттерде сөзбен айтып түсіндіруді, дауыспен көрсетіп айтуды бір жола қояды.

Осы кезде хор айтушыларға дирижердың жалпы жинақтылығы мен оның қалыптасқан қимылы әсер етеді.

Шығарманы орындауда дирижердың аппараты хорды басқарудағы ең негізгі құрал болғандықтан, оның барлық іс-әрекеті өте айқын, ашық түсінікті болу керек. Концертте дирижер хормен жұмыс істеген еңбегінің нәтижесін көргендей болады.

Репетиция уақытындағы шешкен көркемдік және техникалық тапсырмалардың белгілі жүйеге келген системасын, ол қимыл мен тек еске түсіру үшін көрсетеді.

Кейде дирижер хордан репетиция уақытында көрсетілмеген қимылдарды, концерт кезінде талап ететінін жасырмау керек. Мұндай талаптардың іске асуы тек мына жағдайларда орынды: хордың көркемдік дәрежесі жоғары болғанда, дирижердың үлкен тәжірибесі бар, сонымен бірге хормен дирижер бірлесіп, өте тату, қызмет еткен күндерінде ғана.

Дирижерлық аппарат әрқашанда да белгілі мақсатты көздейтін болуы керек. Дирижердың әрбір қозғалысы, хормен жұмыс істегенде, сол сияқты эстардада хор шығармасын орындағанда, белгілі бір мақсатты көздеп, дирижердың тиянақты талабын көрсетіп қолдау керек.

Хормен жұмыс істеудегі тәсілдер мен әдістер, дирижердың музыкалық талғамы, оның мәдениетінің шамасы, тәжірибелігінің болуына көп байланысты екенін айтқан жөн. Сондықтан дирижердың қызметінде кездесетін әрқилы детальдарды қарап, жүйеге келтіру қиын. Алайда қол қозғалысының жалпыға бірдей қабылданған жүйесі бар, оны әрбір дирижер қимылдарының сауатты болуы үшін сөзсіз білулері керек.

Әдебиеттер:

1. Андреев В.И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития. Казань: Центр инновационных технологий, 2000.

2. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учебное пособие для высших учебных заведений. М.; Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

3. Краснощёков В.И. Вопросы хороведения. М., 1969. С.82.

4. Мюнш Ш. Я – дирижер. М., Музыка, 1965.

5. Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л.; Музыка, 1978.

6. Петелина Е.А. Процесс формирования профессионально-творческой активности студентов-хормейстеров: Монография. Воронеж: ВГПУ, 2005.

7. Сластенин В.А. Технология развития творческого стиля педагогической деятельности. М.: МПГУ, 2000. С. 449-460.

*Zhandyulet B.B.,
Eginbaeva T.Zh.,*

KINDS OF KOBYZ INSTRUMENT. PERFORMANCES

Жандәулет Б.Б.,

Егинбаева Т.Ж., өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

ҚОБЫЗ АСПАБЫНЫҢ ТҮРЛЕРІ. ОРЫНДАУ ТӘСІЛДЕРІ

Қобыз – қазақ халқының көнеден қалған музыкалық аспабы, ұлттық мәдениетіміздің алтын діңгегі. Қобыздың арғы тегі садақтан шыққаны ғылыми түрде дәлелденген. Халық аңызы мен Орта Азия ғалымдарының кейбір деректеріне қарағанда, ғасырлар сырын жетелейтін қоңыр үнді киелі аспапты VIII-IX ғасырларда Қорқыт жасаған деседі. Қорқыт бабамыздан қалған қасиетті қара қобыз ғасырдан-ғасырды жалғап, сазды сарынын үзбей қазақ халқының қуанышы мен қайғысын жеткізіп келеді. Қобыз адамның дауысын, қасқырдың ұлуын, аққудың қиқылын, жел мен судың үнін бере алады. Табиғаттың қайталанбас дыбыстарын ағаштан ойылып жасалған қарапайым аспаптың бере алуы, көптеген ғалымдардың таңданысын тудырып отыр.

XX ғасырдың 30-шы жылдары баршамызға белгілі – ұлттық өнерімізде үлкен өзгерістер бола бастады. Жаңақоғамның саяси және әлеуметтік өзгерістермен байланысты, елімізде музыка мәдениетін қалыптасуына алғы шарттар қойылған. Оның ірге тасы арнайы музыкалық бөлім құрылуынан бастау алды. Бұл бөлімнің басты мақсаты қазақтың фольклорлық материалдарын жинақтау, қазақ музыкасының жазбаларын жасау және музыкалық ұйымдарды, яғни оркестр, ансамбль құру болды. Сонымен қатар жазбаша дәстүрлі музыкалық бағытын және орындаушылық шығармашылық бағытын зерттеп қалыптастырды. Әрине уақыт ағымен Еуропаның музыка мен өнердің жетістіктерін қабылдап біздің мәдениетіміз жаңа күрделі өзгерістерге ұшарағаның байқауға болады [3, 286].

1933 ж. Ахмет Жұбановтың жетекшілігімен қазақ фольклорын ғылыми тұрғыдан зерттеу кабинеті ашылған. Ұлттық музыка аспаптарын жетілдіру шеберханасы жаңа диапазоны кең аспаптарды жасауға ерекше мән берген. Ахмет Жұбановтың жетекшілігімен басталған ұжымдық жұмыстың нәтижесінде дауысы жоғары, дыбыс бояуы қыл қобыз бен скрипканың үн аралығындағы жаңа аспап – прима қобыз өмірге келді. Прима қобыз ең алдымен 1934 ж. А.Жұбановтың құрған қазақ халық оркестр құрамына енгізу үшін жасалынған аспап деп айтуға болады. Прима қобыз – күрделі, дыбыс үндестігі ерекше аспап. А.Жұбанов, ағайынды Романенко, Қ.Қасымов, Ш.Қажғалиев, Д.Тезекбаев сияқты

атақты тұлғалардың аркасында прима кобыздың түр үлгісі өзгерілді.

О.Бейсенбекұлының ұлттық музыкалық аспаптар жайындағы «Сазды аспаптар сыры» монографиясында кобыз түрлері: қыл кобыз, үш ішекті, төрт ішекті кобыз, прима кобыз, алыт, бас, контрабас кобыз жайлы сипаттама беріліп, жасалу жолдары мен процесстері жайында терең жазылған.

Қазіргі таңда аталған кобыз түрлерінің арасынан кең қолданыста кобыздың 2 түрі бар:

Екі ішегі қылдан жасалған нәзік қоңыр әуенді бұрыңғы қыл кобыз;

Темір сымнан жасалынған төрт ішекті жіңішке дауысты кобыз.

Қыл кобыз VII - VIII ғғ.	Қобыз 1934 - 1936 жж.	1953 - 1956 жж.
		
Пішіні ожау тәрізді	Пішіні ожау тәрізді	Пішіні жазық
Үстінгі бөлігі терімен қапталған	Үстінгі бөлігі терімен қапталған және ағаштан жасалынған	Үстінгі бөлігі ағаштан жасалынған
Резонанстық ойықтары жоқ	Резонанстық ойықтары үстінгі бөлігінде	Резонанстық ойықтары бар
Ладтары жоқ	Ладтары жоқ	Ладтары жоқ
Екі ішегі аттың қылынан жасалынған	Үш ішегі бар. Екі ішегі малдың ішегінен, бір ішегі сымнан жасалынған	Төрт ішегі сымнан жасалынған (скрипичный аккорд)
Кварта - квинталық бұрау	Квинталық бұрау	Квинталық бұрау
Подставка әр түрлі пішінді	Подставка әр түрлі пішінді	Подставка скрипка аспабына ұқсас

Олардың ойнау әдісі бұрынғы орындау дәстүрін сақтау және алғашқы ойнау тәсілдерін өзгертіп ойнау бағытында дамуда[2. 84].

Қоңыр үнді халықтың мұнды көлің күйін жеткізетін қыл қобыз аспабы. Онымен қоса аққудың дауысын, қасқырдың ұлуын сипаттайтын тылсым күші бар киелі аспап деуге болады.

Саяхатшы – этнографтар: П.С. Паллас (1741-1811) «...ысқыш пен аспаптың ішегі жылқының қылынан жасалған еді. Бұл аспаптың дыбысы мен сыртқы көрінісі аққуды елестетеді»; И.Г.Мелин (1745-1774) «... дөңгелек және бос ыдыс сияқты басы шүрен бейнелес»; И.Г. Андреев «.... скрипака үлкендігі, бірақ бетінде қақпағы жоқ, ысқышпен ойналады»; Р.А. Пренниг (1823-1898) «....кішкене қоңыраулар, айна, темірлер ілінген»; Ш.Уалиханов (1835-1865) «...Мойны ішке қарай имек жасалған, ішекті басқанда оған жақындамайды, саусақ тек ішек үстінде жүреді. Жалпы алғанда, даусы мықты болмаса да, ең сүйкімді күрделі аспап...» т.б. жазбаларымен толықтыруға болады. (Жоғарыдағы аударма – деректер Б.Сарыбаевтың «Қазақтың музыкалық аспаптары» және Б.Г. Ерзакович пен З.Қ. Қоспақовтың «Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы» деген еңбектерінен алынды)[1, 61].

Жоғарыда айтылған пікірлерге жүгінсек қыл қобыздың көлемі, пішіні, ойналуы ғасырлар бойы өзгермей келе жатқанын аңғарамыз.

Прима қобыз яғни, төрт ішекті қобызды жасап, Құрманғазы атындағы оркестрге енгізуінде көп еңбек сіңіргендер дирижер Ш.Қажығалиев пен қобызшы Д.Тезекбаев еді. Бізге белгілі (1953-1954) жылдары прима қобыз тек қазақ халық аспаптар оркестрінің құрамында, дыбыс күшейту мақсатында жасалынған.

Мәдениеттанушы А.Мухамбетованың айтуынша: «Усовершенствование кобыза зашло так далеко, что привело к созданию, в сущности, нового инструмента, на котором традиционный репертуар не исполним, он применяется только в оркестровом исполнении на концертной эстраде, изредка в самодеятельности». «Студенты, которые играют на прима кобызе (искусственном инструменте, созданном когда-то для оркестров, а теперь ставшим ведущим)»[5, 465-466]. Тек уақыт өте келе заманға сай бұл аспап жеке орындауда қалыптасты деуге болады.

Осы аспаптың үнділігі, дыбыс бояу өзіне ғана тән ерекше болып келеді. Оның ойнау әдісі бұрыннан қалыптасқан тырнақтың сыртымен, көбісімен сақталды. Бұл дүниежүзінің ешқандай музыка аспабында қолданылмайды.

Прима қобыздың жасалу жолдары мен оның бірнеше процестерден өтеді.

Прима қобыздың көлеміне сәйкес жасалған қалыпқа мойынтұғыр мен өкшетұғыр бекітіледі. Жұқа тілінген таяқшалар иіліп дайындалады. Кейін

оған мойынтұғыр мен түйметұғыр желімделеді. Шанақтың бетіне жіңішке төмен қарай алдын ала дайындалған тері қақпақ тартылады. Шанақтың жоғары жақ бөлігіне жұқа қарағай тақтайшалары құрастырылып қобыздың бет бейнесі жабылады. Аспаптың кедір бұдыр артық кедергі жасайтын ағаш бөліктері алынып, қызыл, сары түсті бояу жағылады. Ішек, тиек тағылады. Құлақ бұрауы келтіріледі[1, 67-68].

Осы процестердің бәрі сәтті жүргізілгеннен кейін ғана аспапта ойнау мүмкін.

Қазіргі заманғы прима қобыз аспабының жасалу жолдары мүлдем ерекшеленеді. Шанақтың төмен бөлігіне тері қақпақ тартылмайды. Скрипка аспабына ұқсату мақсатында қазіргі заманғы прима қобыз шанағы қатты иіліп келмейді және көлемі жағынан аспап сәл үлкендеу келеді. Сонымен қатар әр шебердің таңдауына байланысты қызыл немесе қоңыр түсті бояу жағылады. Бояу кепкеннен кейін әр шебердің жеке кәсіби лак бірнеше рет жағылады. Әр жеке шебердің қобыз жасау жолы, өдісі әр түрлі болып келеді. Соған байланысты аспаптардың дыбысы, түр әлпеті, көлемі де ерекшеленеді.

Қазіргі таңда В.Романенко, Алексей Алексеевич Першин, Валерий Абрамкин, Мұса Әділов, Замир Утешев, Александр Воробьев, Бауыржан Исмаилов, Непряхин, Петр Круч сияқты белгілі шеберлердің жасаған прима-қобыз аспабы қазір жас мамандардың қолында орындалып келеді.

1953-1956 жж. Алматы обылысында Алексей Алексеевич Першин шебердің жасалынған аспаптары, Қазақстандағы барлық қазақ халық аспаптар оркестрінде, ансамбльдерінде әртістердің қолында әлі күнге дейін орындалып келеді. Алматы мен Астана қалаларында өтетін халықаралық конкурстарында қобызшылар жүлделі орындарға ие болады.

Алматы облысындағы Валерий Абрамкин шеберінің сұхбатында былай деп айтқан: «...мен Першин ағамның ісін жалғастырушысымын. Ағамның аспап жасау жұмысы кезінде мен үй жиһаз жасау ісімен айналыстым. Бос уақытында шеберханасына кіріп көмектесіп отыратынмын. Бір кездері Алексей Алексеевич қатты сырқат болып, мени өзіне шақырып алып, өз ісін маған табыстап берген» – деп есіне алады[6].

Оған қоса: «...Аспапты жасау үшін ең басты жақсы, дұрыс ағаш таба білу маңызды. Ол аспапқа ерекше дыбыс бояуын, дыбыс өткізгіштігін қамтамасыз еткізеді. Алдағы жасалатын қобыздың дауысы таза, ашық болуы тиіс. Болашақта шамам келгенше көбірек аспаптар жасауға үміттемін» – дейді Валерий Абрамкин[6].

Қобызда орындау тәсілдері.

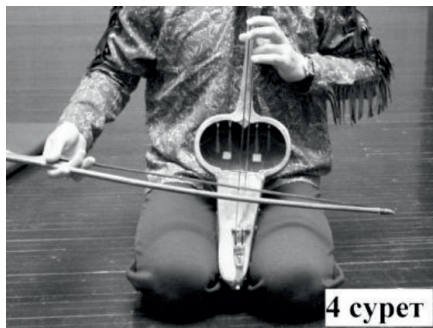
Қорқыт заманнан келе жатқан, қазіргі заманға сай қобыз ұстаудың бізге белгілі түрлері бар.



Малдас құрып тарту. Атадан балаға берілген, көшпелі өмір сүріп жүрген халықтарға ғана тән ең қолайлы отыру әдісі. Көшпенді елдің қобызшысына малдас құрып отыру оның өмірінің құрамдас бір бөлігі деп айтуға болады. «Отырықшылық мәдениет келгеннен кейін қанға да санаға да сіңісті болып келген малдас құрып отыру қалпынан бірден шығу қиынға соғады» – дейді

М.Медеубек [4, 20]. Яғни, орындақта отырып тарту дәстүрін қалыптастыру үшін алдымен малдас құрып тарту дәстүрін санадан өшіру керек дейді.

Тізерлеп тарту. Көбінесе мұсылмандық әдет ғұрыпына жатады. Яғни, «намаз оқитын адам



сәждеге барғаннан кейін «қағдай ахира» орындайды.....» – дейді М.М[4, 21]. Қобызшы намаз оқуды үйренбеседе молданың отыру әдісін үйренгендігі бізге белгілі.

Көсіліп тарту. Қобызшы екі аяғын созып жіберіп, айқастырып отырады. Арқасын керегеге тіреп қобызды тізе арасына тіреп қою арқылы тартады.

Орындаққа отырып тарту.

«Қобызшылар қай кезден бастап орындаққа отырып аспапты тарту дәстүрі бастаған. Қазіргі кезде осы сұраққа байланысты көптеген пікірлер айтыл жағыр. Ең алдымен оны қазақ халық аспаптар оркестрінің құрылуына яғни, 1930 жылдарымен байланыстырады. Бірақ қобызшы қобызды орындақта отырып тарту дәстүрінің басталуы 18 ғасырдың 20 жылдары Кіші жүздің Ресейге қосылуынан кейін деп қарастыруға



болады. Яғни, Ш.Уалихановтың 1862 жылы салынған «Қазақ музыканттары» суретіне мән беретін болсақ, орындықтың немесе тастын үстіне тырып тартқанның байқаймыз. Нәтижесінде, қобызшылардың орындықта отырып тарту дәстүрі 1930 жылдары емес 1862 жылға дейін отырып тартқанның көз жеткіземіз» – дейді М.Медеубек[4, 22].

Сүйен отыру. Фатима Балғаева, Жаппас Қаламбаев; Досымжан Тезекбаев сияқты атақты қобызшылардың қалыптастырған әдісі деуге болады. Ең алдымен бұл әдіс үш ішекті немесе сым қобыз аспабының пайда болуына байланысты. Қазақ халық аспаптар оркестрінің дыбыс күшін арттыру үшін қыл қобыз аспабын сым ішекті аспапқа айналдыру арқылы жаңа аспап әкелді.

Үш ішекті немесе сым қобыз аспабын дәстүрлі әдіспен тарту мүмкін емес болды. Сондықтан, «аспаптың алақанын иектің астына орналастырып, дүмін екі тізесінің арасына қысып тарта бастады. Сол қолды ішек бойымен еркін қозғалтып, және оң қолымен әр түрлі қиын штрихтарды жүргізіп, таза сапалы дыбыстарды шығаруға мүмкіндік туғызды» – дейді М.Медеубек[4, 22].

Тұрып тарту. Қобыз аспабын арнайы жасалған қоржынға салып оны белодікпен белге бекіту арқылы тұрып тарту әдісі. Бұл әдіс 2006 жылы қобызды жаңа қырына көрсету мақсатында және сахнада жүріп, билеп тарту мүмкіндігіне әкелді. Бірақ бұл әдіс дәстүрлі күйлерді қобыз аспабында тұрып тартуға келмейді. Ол тек эстрадалық шығармашылығында қолдануға болады.



Әдебиеттер:

1. О.Бейсенбекұлы «Сазды аспаптар сыры» (ұлттық музыкалық аспаптар жайында). – Алматы, 1994. 61, 67-68б.
2. С.Боранбаева «Б. Ш. Сарыбаев мақалалар мен материалдар» (ғалым этноорганологтың 90 жылдығына). – Астана, 2017. 75-84б.
3. А.Күзембайұлы, Е.Абиль «История Республики Казахстан». – Астана, 2002. 286б.
4. М.Медеубек «Қобыз және оны ұстау, тарту әдіс тәсілдері». – Алматы, 2014. 20-23 б.

5. А.Мухамбетова «Казахская традиционная музыка и XXвек», «Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов». – Алматы, 2002. 465-466б.

6. Webproject.kz Статья электронный журнала «Кто и как производит музыкальные инструменты в Казахстане», – Алматы, 2017

Kovalev D.A.

DEVELOPING OF EFFICIENCY OF MUSICAL AND ESTHETIC ACTIVITY OF FUTURE MUSIC TEACHERS

Ковалев Д.А.,

заслуженный деятель РК, к.п.н., доцент

ПОВЫШЕНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

В современных условиях роста дефицита духовности проблема подготовки всесторонне развитых, одаренных музыкальных воспитателей детского сада и школьных учителей музыки чрезвычайно актуальна.

Учитывая новые идеи в педагогике, в Казахстане, по профессиональной ориентации, диагностике и регуляции эмоциональных состояний, эмоциональной регуляции учебной деятельности, существует необходимость разработки средств и методов оптимизации учебной музыкально-эстетической деятельности при обучении игре на музыкальных инструментах.

Творческая деятельность воспитателя музыки детского сада и учителя музыки в школе особенно ярко проявляется в исполнительстве. Проведение уроков музыки в школе и музыкальных занятий в детском саду нельзя представить без аккомпанирования, музицирования, слушания музыки.

Деятельность учителя представляет возможности для раскрытия творческих способностей, она максимально развивает самостоятельность, привлекает прошлый эстетический опыт, устанавливает ассоциативные связи, активизирует эмоционально-волевою сферу психики. Все это требует от личности учителя определенных качеств: быстрой ориентировки, сообразительности, мобильности памяти, живости воображения, тонкой чувствительности, терпеливости. Эффективная деятельность зависит от интегративного личностного свойства, в которое в качестве компонентов включены эмоциональные, волевые, интеллектуальные и мотивационные процессы [3].

Самовоспитание через процесс самопознания приобретает в настоящее время особую актуальность. Познать свое бессознательное –

это значит еще в большей степени узнать себя.

Научные работы в этом направлении позволили описать некоторые направления по пути повышения эффективности подготовки будущих выпускников, учителей музыки и музыкальных воспитателей. Деятельность учителя отличается не только по уровню профессиональной подготовки, но и по психолого-педагогическим особенностям. Важно, чтобы будущий музыкальный воспитатель и учитель музыки еще в процессе учебы трезво оценил свои сильные и слабые стороны.

Как утверждал В.А. Сухомлинский, первый и наиболее осязаемый результат воспитания выражается в том, чтобы человек стал думать о самом себе. Задумался над вопросом: что во мне хорошего и что плохого? Чтобы человек посмотрел на себя и задумался над своей судьбой [8]. Лишь тот учитель приблизится к идеалу, кто научится критически смотреть на себя со стороны, кто стремится сделать свою личность объектом непрерывного совершенствования. Всегда впереди есть некая зона еще нереализованных возможностей. Для будущего учителя музыки очень важно умение регулировать свои природные наклонности и особенности своей высшей нервной деятельности, свой темперамент. Учащиеся еще в колледже должны овладеть средствами и методами их распознавания. Действия учащегося во время обучения на музыкальном инструменте проходят естественно до тех пор, пока он остается в привычных условиях. В других случаях нужно уметь быстро вносить коррективы в психические процессы, научиться управлять ими.

У человека есть, очевидно, аппарат подсознательного ожидания, произвольного прогнозирования. При выполнении той или иной учебной задачи учащиеся стремятся проанализировать свои будущие действия, сделать их успешными, легко исполнимыми, но это не всегда удаётся. В этом случае очень важно выяснить причины этих явлений психики, механизмы воздействия на которые могли бы сформировать у учащихся навыки саморегуляции эмоционально-волевых состояний в творческой деятельности.

Л.С. Выготский подчеркивал, что даже чисто познавательные суждения являются не суждениями, но эмоционально-аффективными актами мысли [1]. При любой успешной деятельности происходит активизация тех функциональных систем организма, которые обеспечивают достижение нужного результата в итоге данной деятельности. Причем надо подчеркнуть, что формирование различных функциональных систем определяется именно той конечной целью, которую предстоит достичь. П.К. Анохин сформировал теорию о функциональных системах организма. Основным смыслом ее в том, что когда человек включается в какую-либо деятельность, в его организме начинаются изменения, определяемые этой

деятельностью.

Функциональные системы необычайно подвижны, их внутренняя структура может меняться за самые короткие промежутки в зависимости от особенностей задач, которые стоят перед человеком. Совокупность всех этих изменений, нацеленных на достижение нужного результата, и составляет функциональную систему, объединяющую все наиболее характерные элементы в состоянии человека во время данной деятельности.

Таким образом, под функциональной системой следует понимать совместное функционирование различных систем организма, объединяющихся на тот период, который необходим для решения поставленной цели. Когда цель выполнена, данная функциональная система «распадается», и те органы и подсистемы, которые входят в нее, могут объединяться в другие сочетания и иные комбинации, в новые функциональные системы в соответствии с требованиями очередной задачи [6].

Таким образом, еще полвека назад ученые видели, что живой организм обладает таким замечательным качеством, как саморегуляция. Именно благодаря этому выработанному эволюцией механизму в действующем организме как бы сами по себе происходят те изменения, которые обеспечивают выполнение нужных действий, организуют необходимое поведение.

В этих случаях действуют механизмы самопроизвольной бессознательной саморегуляции. Человеческая речь, с помощью которой можно четко сформулировать ту или иную задачу, помогает нам сознательно организовать, согласовать работу отдельных компонентов, составляющих целые функциональные системы организма. Следовательно, используя возможности мышления и речи, можно помогать организму в налаживании его успешной и продуктивной жизнедеятельности, причем в самых трудных условиях.

Основной силой психической саморегуляции служат слова и соответствующие им мысленные образы (воображение). Психическая саморегуляция – процесс, подобный любой другой тренировке. Она воздействует в первую очередь не на физическую, а на нервно-психическую сферу организма. Поэтому, как и любая тренировка, она требует постоянства, планомерности, настойчивости. Учащиеся должны научиться выполнять свои учебные задачи успешно. Память о прошлых успехах, закрепленная в доминанте положительных эмоций, придаст им уверенность в собственных силах и способностях при решении очередной задачи или проблемы.

Экспериментальная психология неопровержимо доказала, что нервная система человека не в состоянии отличить фактическую ситуацию от

ситуации, созданной ярко и в деталях нашим воображением.

Эмпирическое осознание действительности связано с чувственным взаимодействием человека с миром. Большую роль здесь играет чувственно-эмоциональное восприятие действительности. Наличие тех или иных потребностей и необходимость их удовлетворения выражаются в чувствах и эмоциях.

Эмоции закрепились в ходе эволюции человека как своеобразный инструмент, удерживающий жизненный процесс в его оптимальных границах и предупреждающий разрушительный характер недостатка или избытка каких-либо факторов жизни данного организма.

Как утверждает Г.Х. Шингаров, биологический смысл эмоций надо искать не в аварийном назначении, а в способности саморегуляции организма [12].

А.Д. Лурия определяет эмоции как основной физиологический аппарат, поддерживающий на должном уровне рабочий тонус корковых нейронов [4].

Роль эмоций, как развитых форм оценочной работы психики, вполне отвечает их физиологическому назначению, которое состоит в том, чтобы перестроить организм, подготовить его к выполнению соответствующих задач в обычной или чрезвычайной обстановке. Эмоции являются в этом смысле механизмом приспособления организма в качестве инструмента действия. Если восприятие, память, мышление – познавательные психические процессы, с помощью которых человек отражает объективный мир, то такие психологические процессы, как эмоции, воля, внимание, – обеспечивают активность человека в преобразовании внешнего мира. Эмоции – необходимая часть человеческой активности, они обеспечивают «энергетическую» основу деятельности, являются ее мотивами. Эмоции проявляются в психических процессах личности. Воля – в его деятельности.

Как утверждает С.Л. Рубинштейн, изучение волевого акта есть изучение действия в отношении способа его регуляции. Волевой процесс детерминирован побуждениями, мотивами, которые отражаются в психике потребностями, интересами [7].

О роли эмоционально-волевых качеств в психике личности и их влияние на творческую деятельность, говорил К.Д. Ушинский: «...душа человека узнает сама себя только в собственной своей деятельности, и познания души о самой себе так же, как и познания ее о явлениях внешней природы, слагаются из наблюдений. Чем больше будет этих наблюдений души над собственной своей деятельностью, чем будут они настойчивее и точнее, чем больший и лучший психологический такт разовьется в человеке, тем этот такт будет полнее, вернее, стройнее» [9].

Деятельный подход к интеллекту учащегося, к его психике требует

содержательного раскрытия функциональных систем, приводящих его с одного уровня умственной деятельности к другой – высшей. Это означает, что диагностика должна следовать за учебной деятельностью. Она предполагает наличие (содержательных, положительных) моделей тех видов деятельности, которые подвергаются обследованию и саморегуляции. Решающее значение должно придаваться не тому, что составляет зону актуального развития, а тому, что находится в зоне ближайшего развития.

Функция психодиагностики должна быть функцией определения условий, наиболее благоприятствующих дальнейшему развитию данного студента, учитывающей своеобразие его наличного психического состояния и его познавательной деятельности. Для интенсивного развития мышления учащихся надо их научить осознавать свои учебные действия, следовательно, действительное, а не мнимое развитие музыкально-интеллектуальных качеств может быть достигнуто лишь в русле энергичной самостоятельной мыслительной деятельности.

В начале работы над художественным произведением возникает общий довольно смутный замысел, исполнительская гипотеза. Главная задача – цель разбивается на промежуточные вычленения, решение которых может сопровождаться элементарными проблемными ситуациями и быть достаточно трудным. В этом случае интересуют мысленные (интеллектуальные) действия студента, которые представляют собой единство слуховых, двигательных, понятийных, эмоциональных и других компонентов этих действий. Становление их есть путь ориентации его мышления на творческое решение задачи.

Для успешного решения стоящей творческой проблемы мы подходим к методу психологического овладения структурой действия. Метод предполагает психологическое переключение внимания учащегося на определенные моменты, в которых просматривается скованность, зажатость, боязнь, вызванные конкретной исполнительской трудностью. Метод ведет к выработке умения сознательного переключения внимания на те стороны деятельности, которые не связаны с данной трудностью и снимают эти негативные «зажимы» психики. Здесь мы должны обратить внимание на психологический эффект слова. Основной силой психологической саморегуляции служат слова и соответствующие им мысленные образы. Чтобы войти в то состояние, которое избавит студента от негативных эмоционально-волевых зажимов психики, он должен создать положительный эмоциональный образ. Прежде, чем преодолеть трудный барьер в деятельности, – сознательно «перебрать» ряд вариантов и «запрограммировать» в воображении такие образы, которые обеспечат успешное преодоление «зажимов» психики [11].

Программа будущих действий формируется в мозгу человека, а

остальные системы, в первую очередь опорно-двигательный аппарат, выполняют намеченную программу. От того, насколько успешно функционируют программирующая и исполняющая системы, от того, насколько хорошо они взаимосвязаны, зависит качество конечного результата деятельности учащегося. Успешное выполнение задачи связано с усилением деятельности нервной системы, усилением эмоционально-волевой сферы психики. Поэтому необходима систематическая тренировка. Со временем нервная система учащегося становится более гибкой и устойчивой.

Как отмечает Э.Куз, воображение доступно воздействию и управлению. «Для того, чтобы люди могли сознательно управлять своей психикой, им нужно показать, как это делать, так же, как учат детей читать, писать, как обучают музыке и т.д. ...» [2].

Разучивание художественного произведения, зашифрованного композитором в нотном тексте, нужно рассматривать в двух плоскостях. На одной из них перед нами композиционная структура конкретного сочинения, состоящая из взаимосвязанных подвижных и переливающихся элементов – композиционных средств музыкальной выразительности: формы, структуры, фактуры, ритма, лада, гармонии. На второй – проблема психологической подготовленности учащегося к восприятию и усвоению данного материала и проблема диагностики умственной и психологической готовности к данной деятельности. Диагностика уровня формирования отдельных элементов деятельности позволит установить уровень каждого компонента: – останавливать внимание на отдельных элементах музыкальной ткани, выдвигая каждый раз новые художественные задачи.

Это не означает, что студенты должны копировать образы. Наша педагогическая цель – помочь создать у учащихся на основе нотного кода такой образ, который способен увлечь, эмоционально «заразить» предполагающего слушателя, при этом по возможности избежать прямого показа и объяснения.

Г.Г. Нейгауз подчеркивал, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику... То есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которая называется зрелостью [5].

Лучше создавать такие проблемно-поисковые ориентиры, которые бы побуждали ум и чувства, мышление и воображение, определяющие характер образа в целом и его частях.

Подводя итог, следует еще раз подчеркнуть важность сознательного воздействия на слабые стороны в психике студента. Это поможет нам оптимизировать процесс педагогической деятельности. Важно, чтобы они

в самом начале своей подготовки к будущей профессии трезво оценили сильные и слабые стороны своей психики.

Наиболее доступным методом является самонаблюдение. Вопрос о навыках саморегуляции связан с вопросом самоорганизации процесса самовоспитания.

Это реализуется в таких конкретных приемах, как самонаблюдение, самоанализ. Переход от потребности в самовоспитании к реальной деятельности предполагает формулировку ясных целей и задач, путей, средств и методов этой деятельности. Затем можно перейти к составлению плана самовоспитания. Составление плана можно осуществить в разных формах: план, схема, модель, структура.

Чтобы наблюдать динамику изменения роста положительных качеств в учебной деятельности, важно вести наблюдение с выработанной системой контроля и сравнения данных. Приобретение учащимися опыта саморегуляции эмоционально-волевых качеств обязательно сочетается с тренировкой в новой деятельности на более высоком уровне.

В заключение подчеркиваем, что, с позиции оптимизации учебной деятельности, музыкально-эстетическая деятельность есть деятельность субъекта (личности студента) и объекта деятельности (музыкальное произведение, художественный образ идеи), как сложная система, как некоторое множество компонентов, объединенных в определенную структуру посредством закономерных отношений и связей настолько тесных, что изменение одного из компонентов вызывает изменение других, а нередко и всей системы.

Психолого-педагогические методы саморегуляции помогут сохранить целостность динамики учебного процесса, чтобы художественный образ, его идеи не терялись в усвоении технических навыков, и чтобы сохранилась активная структура творческой деятельности учащегося.

К.Д. Ушинский утверждал, что изучение психических явлений научным путем – необходимое условие для того, чтобы воспитание наше, сколь возможно, перестало быть или рутинною или игрушкою случайных обстоятельств и сделалось, сколь возможно же, делом рациональным и сознательным [10].

Литература:

1. Выготский Л.С. Проблема эмоций // Вопросы психологии. – 1958 – № 3 – С.19.
2. Куз З. Сознательное самовнушение как путь господства над собой. – Киев, 1940. – С.5.
3. Курлянд З.Н. Педагогические способности и профессиональная устойчивость учителя. – Одесса, 1972. – С.14.
4. Лурия А.Р. Высшие корковые функции человека и их нарушения

при локальных поражениях мозга. – М., 1962. – С.61.

5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., изд-во МГУ, 1961 – С.35.

6. Павлов И.П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности. – М.,Мед-из, 1951. – С. 364.

7. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – М., 1946. – С.512.

8. Сухомлинский В.А. Разговор с молодым директором школы. – М., 1973. – С.13.

9. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Сбор. соч. – Т.8. – Л., 1950 – С.48.

10. Ушинский К.Д. Указ. соч. – С.56.

11. Ушинский К.Д. Указ. соч. – С.200.

12. Шингаров Т.Х. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. – М., 1971. – С.38.

Kovpakova I.S.

MODERN PRINCIPLES OF WORK IN THE CLASS OF OBLIGATORY PIANO

Kovpakova I.S.

СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Piano methodics elaborated in the home musical pedagogy to a greater extent concerns teaching subjects of specialized cycle. Elaboration of concrete methodological approaches in sphere of teaching piano to students of different specialties is still in formative stage.

Qualitative composition of students, in which learners without basic piano preparation, such as the students of the specialty “Acting Mastership”, or with weak piano preparation constitute the basis of professor’s class, changed.

The basic problem is the reorganization of the education plans resulting in significant reduction in hours for the learning discipline. Thus, new conditions dictate another understanding of the problems of higher education, stimulating piano course professors to seek optimum methodical solutions. Continuing reforms of musical education have led to the emergence of “non-playing most” of the students possessing minimal piano skills.

Most controversial sphere in this issue is tied with the problem of assessment criteria of learners. All our students have different level of preparation that makes difficult the adequacy of assessment of their progress. Under these conditions of the work, we try to distribute the students into groups: without preparation,

insufficiently prepared, with acceptable piano preparation. Comparison of students within their group is more adequate assessment of their activities.

Selection of the repertoire is very important in successful learning. It is necessary to bring such material in the piano lessons that would best suit the interests of specialty. Our professors to these ends release chrestomathies on the subject “Obligatory Piano” with careful selection of repertoire specifically for a particular specialty at the our department. This practice has approved itself and is successfully used by professors in the work. The main task of the authors is to collect and systematize the most brilliant piano and ensemble compositions in such a way as to adequately provide students with the necessary note material and to facilitate professors of piano class the task of individual selection of educational repertoire.

In view of this, an indispensable material in such chrestomathies is miniature. This genre is mobile, laconic, and concrete. Brightness, expressiveness, imagery, simplicity, accessibility are peculiar to it. Namely miniature becomes the most optimal form for the development of the piano students’ skills in acute shortage of study time. Herewith, this tendency to “minimization” captures the whole spectrum of pedagogical repertoire, including such species as polyphony and large form. The basic principle of the musical miniature receives implementation in aphorism of Ye. Nezaikinsky – “big in the small” [1, 12]. Possessing compactness of form, it is simultaneously different with musical and information saturation. Work on the piano miniature can be considered as peculiar “laboratory” for processing of attention to the artistic and performing, compositional details of the composition.

Concerning students without piano preparation, pedagogue faces important task – to teach musical literacy adult pupil distant from classical music. To teach him to play not only piano, but also to increase his education level, to bring up him as thinking musician in a short term. It is necessary to educate forcefully and rapidly. Along with the musical notation, familiarity with the instrument, keyboard, it is necessary to get acquainted with the principles of metro rhythm, knowledge of strokes, phrasing, fingering, terminology.

From the first lessons one must give a lot of practical exercises directed at the acquisition of playing skills and motional freedom that will help in understanding and solving artistic and pianistic tasks further. Taking into account the extremely limited amount of time allotted to this subject, pedagogue should make maximal efforts to establish links between technical upbringing of student and development of his musical thinking. As B. Kremenstein wrote, analyzing the lessons of H. Neuhaus — “technique is a means of content embodiment” [2, 26]. I would like to focus on practical exercises of N.Ya. Vygodsky, a brilliant pedagogue of the Moscow Conservatory, who gives pride of place to articulatory exercises focusing on one of the most complex

methodical issues – the coordinations of different types of articulation between the voices. Simultaneously understanding of theoretical material passes. Such methods of work as a visual reading of notes, rests, accidentals, unit of account, tapping of rhythm by hands, solfeggiare should be used in studies. Thus, the student is actively involved in the practical work, rapid visual orientation on the keyboard, addiction to the sound of the instrument in different registers, the development of musical hearing take place. Playing skills, organized movement of fingers, visual overview of the musical texture, the ability to look ahead and even mastering the direct pedal are generated simultaneously with the help of the pedagogue.

It is necessary to give a lot of teaching time to the rhythmic organization. Sense of rhythm upbringing and accuracy of metrorhythmical recording's reading is the basis of the pedagogue work on the development of the student's musical rhythm. The sense of rhythm is complex of abilities such as: sense of rhythmic pulsation, sense of time extensions, i.e. to be able to move correctly from one value to another, a sense of tempo, a sense of caesura...

Prima vista is an important and very useful stage in learning piano. I would like to note that this is one of the main education components in the piano course. Big methodist M.E. Feigin has had such opinion: "It is important to achieve students good play of notes... Because the future musical life will more often require... ability to play of notes than concert performances" [3, 35].

One may apply such form of work in prima vista, as joint reading with pedagogue of two-handed piano literature, four-handed compositions. Easy plays with bright melody and simple rhythm can serve as the material.

One of the most correct and beloved impetuses is ensemble playing in piano studies. Active use of ensembles in education activities expands the horizons of the traditional repertoire, develops creative and communicative qualities of students, the ability to keep in sight not only their party, but partner's party, the ability to manage metro rhythm flexibly. "In the ensemble teacher-pupil unity not only between them, but the composer by means of the teacher is established", H. Neuhaus has said [4, 112]. Each of the performers should carefully listen to overall diverse dynamics of the ensemble. If there is possible stop of one of the partners in the ensemble, it is desirable to another partner not to interrupt the game. It will teach them to quickly orient and again be involved in performance. "Active listening yourself during the play – is a necessary element of the musical, pianistic education, on the basis of which response time to each sound and coordination of motor processes are created", M.L. Oberman has rightly written [5, 95].

Ensemble play is also a kind of independent work of students. Herewith creative communication in the ensemble happens not only between professor and students, but also in the interaction of students among themselves.

One of the most important moments in the development of the musical hearing is work on polyphony. These studies should be begun even in work with students entered without musical preparation. The first skills of polyphonic performance students obtain together with acquaintance with easy polyphonic arrangements of folk songs of cantilena plan, old minuets, and arias. But performance of two voices with different dynamic coloration makes special difficulty for students with weak piano preparation. It is necessary to explain the principle of the polyphonic exposition. One should work on every voice in the two-voice composition – to be able to audition it, to single out main motive, and draw student attention to all peculiarities of the polyphonic exposition (supporting voices, dynamic opposition of theme, development). It is especially important not mechanical swotting up of text, but mental activity of the learner, the auditory control, meaningfulness. Precisions of voice leading make relate to the fingering with special attention. Frequent substitutions of fingers, retentions make some difficulties for students initially.

And again we back to the independent work of the student as to the basis to which the experienced pedagogue should teach student, and from which will depend on the successful outcome of his further education. It is impossible to achieve successes in the musical development of students without it, without constant searches of ways to stimulate their creative activities. Pedagogue should accustom the student to generalization of the acquired knowledge and skills, form their clear ideas of preparation compositions methodics, modes of work on the various difficulties, promote the development of skills to create and realize own performing intention on the basis of an attentive and thoughtful study of the note text. Workload of our students and therefore need to travel to concerts and tours should be noted. In addition, many students do not have conditions for the piano occupation due to absence of instrument and the lack of available classrooms for studies. Therefore, that it would be independent work effective, the class must be the same itself, and it depends on the pedagogue.

Thus, the introduction of scientific researches in the pedagogical process at the department of piano successfully contributes to solving one of the main problems – increase of the education quality on the course of obligatory piano and retention of stable high professional level.

References:

1. Nezaikinsky Ye.. Poetics of Musical Miniature. – M., 1988.
2. Neuhaus. H.. The Art of Piano Playing. – M., 1958.
3. Feigin M.E. Musical Experience of Learners. Issues of Piano Pedagogics. – M., 1971, 1 issue.
4. Neuhaus H. The Art of Piano Playing. – M., 1958.
5. Oberman M.L. Upbringing of Pianist in CMS. / Collection of articles, ed. B. Milich. – Kiev, 1964.

Manyakin Vladimir
**KAZAKHSTANIAN PIANO SCHOOL
ON PRIMARY LEARNING OF PIANISTS**

Манякин В.И.
**КАЗАХСТАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА
О НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТОВ**

Начиная с 20-х годов XX века, фортепианное искусство Казахстана получило значительное развитие. Первым музыкальным учебным заведением в Казахстане стал музыкальный техникум, открывшийся в Алма-Ате в 1932 году. В ряду специальных классов, в которых работали высоко квалифицированные специалисты: Н.Преображенский, Е.Иванов, Н.А. Шкаровский, Г.Н. Петров, П.Чугунов, велось преподавание в фортепианных классах.

В 40-е годы XX столетия стали открываться музыкальные школы и училища в Уральске (1944), Караганде (1952), Семипалатинске (1955), Усть-Каменогорске (1955), Петропавловске (1957), Гурьеве (1958) и других городах Казахстана.

Центрами музыкально-профессионального обучения в республике являются, открытая в 1944 году в Алма-Ате Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы и Казахская Национальная академия музыки, открытая в 1998 году в Астане (КазНУИ), а также музыкальные факультеты университетов, музыкальные колледжи, детские музыкальные школы, школы искусств.

Неоценимый вклад, в становление фортепианной педагогики Казахстана, внесли талантливые педагоги Г.Н. Петров, Е.Ф. Гировский, Л.Л. Кельберг, К.А. Господарь, Р.С. Кацман, И.С. Станишевская, А.В. Бирмак, А.Г. Гринфельд, Е.Б. Коган, А.Ж. Досаева, А.П. Исакова, Н.И. Потешкина, Л.Р. Зельцер, М.А. Варгянн, В.И. Тебенихин, В.М. Ибраева, Ж.Я. Аубакирова, Г.И. Кадырбекова, Р.З. Ермаков, Н.Т. Измайлов, А.К. Қусаинов, А.К. Мухитова, Д.А. Мамбетова.

В нашей статье идет речь о начальном периоде обучения и музыкальном воспитании юных пианистов, в восьмидесятые годы XX – двадцатые годы XXI столетий, в фортепианной педагогике и исполнительстве Казахстана. В последнее время обнаруживается заметное ослабление профессионального интереса к методике работы с начинающими пианистами, впрочем, вокруг постоянно повторяют, что первоначальные фортепианные и шире, общемузыкальные занятия – основа дальнейшего пианистического развития юного музыканта, фундамент его дальнейшего профессионального здания и недочеты на этой ступени зачастую

доставляют неприятности в течение многих последующих лет.

Методические тенденции, присущие практике детского фортепианного обучения обозначенного времени, прежде всего, выявляются изучением учебных пособий. Такой анализ позволяет не только обобщить вопросы структуры, целей, задач, методических приемов, используемого для обучения материала, в том числе и репертуара, но и понять соответствуют ли они требованиям музыкальной педагогики сегодняшнего времени, возможно ли на этой основе создать альтернативные, актуальные направления и как итог – новую фортепианную школу для обучения начинающих игре на фортепиано.

На начальном этапе обучения игре на фортепиано основная задача преподавателя – творческое осмысление методических средств и приемов, с позиции их перспективности и целесообразности для успешного музыкального развития ученика.

Начальный период обучения представлен многоаспектностью: организацией игрового аппарата ученика; привитием первоначальных игровых, слуховых и ритмических навыков; ознакомлением с историей создания и устройством инструмента, нотацией; формированием музыкально-слуховых и двигательных-слуховых связей.

При написании данной статьи использованы принципы анализа методических пособий для фортепиано, разработанные и изложенные Л.А. Баренбоймом (1905-1985) в его монографии «Путь к музицированию» (1979). В связи с этим известный музыкант пишет: «Хочу надеяться, что даже при описаниях подобных руководств голос автора будет явственно слышен в самой компоновке материала, в отборе того, что представляется наиболее примечательным (и с позитивной и с негативной стороны), и, наконец, в попутных аналитических замечаниях, выходящих порой за рамки рассматриваемой школы» [1, с. 11]. Таким образом, разбор «Школ игры на фортепиано», приведенный ученым, состоит из анализа: структуры того или иного методического пособия; его отдельных разделов и глав; педагогического репертуара; музыкально-исполнительских задач.

Предложенный методико-теоретический анализ, использован в нашем учебном пособии «Теория и практика работы с начинающими пианистами» (2004) [5], где доступные нам школы игры на фортепиано, методические пособия и репертуарные сборники сгруппированы по трем основным направлениям:

1. Учебно-методические пособия, которые отличаются последовательностью и систематичностью изложения музыкально-исполнительского и теоретического материала;

2. Учебно-методические пособия и репертуарные сборники, в которых отсутствует изложение теоретического материала;

3. Учебно-методические пособия, отличающиеся оригинальностью предложенной в них методики, направленной на развитие творческих способностей ученика (транспонирование, подбор по слуху, навыки композиции, сочинение подтекстовок и т.д.).

В Казахстане, за последние сорок лет, среди пособий по начальному обучению игре на фортепиано, выпущены репертуарные сборники, предназначенные для учеников младших классов ДМШ. Их составители – известные казахстанские композиторы, педагоги и исполнители: А.Байсакалова, А.Досаева, В.Ибраева, А.Исакова, Н.Мендыгалиев, Н.Потешкина и другие. Они, обогащая детский репертуар, ставят перед собой инструктивные задачи в развитии пианистических навыков, создали и обработали немало самобытных национальных произведений.

В сборники, наряду с произведениями казахстанских композиторов: Б.Дальденбаева, Б.Кыдырбековой, О.Несипханова, Т.Мухамеджанова, Ж.Дастановы, С.Кибировой, А.Исаковой, входят обработки и переложения казахской народной музыки.

В «*Фортепианные пьесы*» (1983) [8], вошли обработки для фортепиано казахских народных песен из фольклорных сборников А.Затаевича, М.Тулбаева, Б.Ерзаковича и М.Ахметовой, выполненные составителями А.Досаевой, В.Ибраевой, А.Исаковой. Пьесы расположены с учетом возрастающей сложности и предназначены для учеников младших классов ДМШ.

В произведениях, перед маленьким пианистом, поставлены исполнительские задачи, позволяющие передать выразительный характер миниатюр. Серьезное внимание уделяется овладению учеником различной артикуляцией исполнения: практически во всех пьесах использовано сопоставление штрихов *non legato u legato*.

Яркая и конкретная образность, близкая и понятная детям, стимулирует их работу над техническим воплощением многообразия пианистических задач произведений. В связи с яркой программностью пьес, возникают проблемы выработки у ученика различных способов звукоизвлечения и тембральной окраски звука.

Пьесы отличаются разнообразием фортепианной фактуры: двойные ноты, аккорды, пассажи, скачки, переносы рук. Многообразные пианистические приемы, содержащиеся в них, несомненно, разовьют технические навыки и исполнительскую свободу, приобщат юных пианистов к современному музыкальному языку.

В «*Детский альбом*» (1986) составителя А.Байсакаловой [3], включены фортепианные циклы композиторов Казахстана: «Легкие вариации» С.Ромашенко, «Игра в лошадки» Б.Дальденбаева, «Забавы малыша» Б.Кыдырбековой, «Эстампы» О.Несипханова, «Детский альбом»

С.Кибировой.

Сочинения богаты и разнообразны по фактуре, в них, удачно использованы тембральные и динамические краски фортепиано, современные ритмы, приобщающие юных пианистов к современному музыкальному языку. Пьесы, интересны по своему образному содержанию и не очень трудны в техническом отношении.

Учебное пособие – «Педагогический репертуар для фортепиано. I класс» (1986) – составителей И.Абикеновой, Н.Мендыгалиева, Н.Потешкиной [7], состоит из произведений С.Мухамеджанова, Е.Брусиловского, Л.Хамиди, А.Исаковой и обработок народной музыки. Приемы использования народных интонаций, вполне доступны детскому восприятию. Протяжная, мечтательная мелодия казахской народной песни “Родина моя” в обработке Е.Брусиловского, дана в несложном полифоническом изложении, позволяющем ученику уже на начальном этапе обучения, воспринимать и исполнять полифонию.

Композиторы, сочинения и обработки которых входят в издание, обращаясь к казахскому эпосу, детскому фольклору, акынским речитациям, кобызовым кюям, с их богатыми выразительными средствами, импровизационной манерой изложения, новыми ритмическими структурами, творчески переосмысливают народные первоисточники, расширяют слуховые впечатления и навыки юных пианистов.

Следует заметить, что обучение и воспитание юных пианистов, давно и серьезно волнует многих известных пианистов-педагогов Казахстана, среди которых профессор Казахского национального университета искусств (КазНУИ) Гульдана Базылхановна Жолымбетова, автор *первой школы игры на фортепиано «Маленький пианист» (1993)*. В основе этой «Школы», лежит принцип воспитания музыканта на основе казахских народных песен и кюев. С первых шагов обучения, дети погружаются в интонационный склад казахской музыки, знакомятся с ее историей, инструментарием, жанрами [4].

Главным предназначением издания, стало привлечение к музыкальному искусству широкого контингента детей, посредством освоения ими его содержания, выраженного в художественно-звуковых образах и овладения начальными навыками игры на фортепиано в понятной и интересной для них форме.

Пьесы сборника, расположены автором, в порядке возрастания трудности их освоения и объединены несколькими разделами. Первый раздел, полностью посвящен подбору по слуху одноголосных мелодий и организации игровых движений начинающего пианиста. Особое внимание, Г.Жолымбетова, обращает на привитие ученику первоначальных игровых навыков: овладение приемами игры *non legato, legato* и *staccato*.

«Фортепианная азбука» (2010) А.К. Мухитовой – это *вторая попытка создания национальной школы игры на фортепиано*. Пособие состоит из сочинений и обработок народных песен и кюев Б.Ерзаковича, Г.Жубанова, Д.Мацуцина, Е.Зингера, Е.Коган, Е.Дубовского, А.Аронова и предназначено для учеников первого и второго классов [6]. Издание продолжает линию первого музыкально-теоретического труда Казахстана «Азбуки музыкальной грамоты» Ахмета Жубанова, опубликованной в Алма-Ате в 1933 году.

«Школа игры на фортепиано» (2016) профессора КазНАИ им. Т. Жургенова Бегимбетовой Дины Жунусовны и доцента КНК им. Курмангазы, кандидата искусствоведения Мухитовой Алуаш Кубышевны состоит из двух частей – теоретической и практической. В первую, теоретическую часть, входят два вводных («Об авторах», «Предисловие») и один теоретический раздел («Нотная грамота»). Практическая часть включает в себя шесть дидактических разделов («Пьесы», «Этюды», «Гаммы, аккорды и арпеджио», «Полифонические произведения», «Произведения крупной формы», «Ансамбли»).

Каждый раздел сопровождают «Методические рекомендации», в которых даны соответствующие разъяснения, написанные Д.Ж. Бегимбетовой и А.К. Мухитовой, на государственном (казахском – В.М.) и русском языках.

Сочинения различны по стилю, содержанию, техническим и музыкальным задачам. Музыкальная ткань всех пьес располагается по принципу усложнения ее трудности. Репертуар скомпонован по принципу тематического и жанрового разнообразия.

Справедливо подчеркивается, что начальный этап обучения, во многом определяет творческую судьбу юного музыканта-пианиста, именно в это время начинающий обучение на фортепиано, знакомится с разнообразными сторонами игрового комплекса, изучает основы нотной грамоты, осваивает первые навыки самостоятельной работы. Авторы данного издания стремились ликвидировать существующий разрыв в учебной литературе Казахстана и создать еще одну *казахстанскую школу игры на фортепиано*.

Данная «Школа игры на фортепиано», стремится восполнить имеющийся пробел в учебной нотной литературе в Казахстане и представляет собой – *третью казахстанскую школу игры на фортепиано*, а не как утверждают авторы: «первый труд в Казахстане подобного рода»[2].

Цель «Школы» по словам авторов: «привить учащимся любовь к музыке, научить их понимать содержание музыкальных произведений, развить творческие навыки – в частности, чтение с листа на современном материале, познакомить с новыми, еще не изданными сочинениями»[2,

с. 8-9].

Составители декларируют один из передовых принципов советского музыкального искусства, основанный на единстве художественного и технического начал в развитии пианиста-исполнителя, при котором техника рассматривается как возможности для реализации художественной задачи [2, с. 97].

Таким образом, авторы-составители, выявляют преемственную связь казахстанской фортепианной школы, с традициями фортепианного искусства советского периода и русской фортепианной традицией предыдущего времени.

«Школа игры на фортепиано» (2016) относится к учебникам (учебно-методическим пособиям – В.М.), которые отличаются продуманной последовательностью и систематичностью изложения музыкально-исполнительского и теоретического материала.

Следует отметить, что пояснения, обращенные к читателю, изложены довольно живо, ярко, неформально, с ориентацией на образование и закрепление важнейшей связи между слуховым представлением и пианистическим действием ученика-пианиста.

Это пособие пользуется значительной популярностью, как интересный и плодотворный синтез исторических, теоретических и практических сведений, а также завоеваний предыдущих изданий этого направления, прежде всего, благодаря интересному репертуару и обширным методическим указаниям, помещенным в нем. «Школа игры на фортепиано», опирается на сложившиеся в мировой теории и практике педагогические и исполнительские традиции в области начального обучения игре на фортепиано, отражает новые тенденции современной фортепианного искусства Казахстана и может быть широко востребовано в международном масштабе.

Литература:

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование. Издание второе, дополненное. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
2. Бегимбетова Д.Ж., Мухитова А.К. Школа игры на фортепиано. Учебник. – Алматы, КазНАИ им. Т.Жургенова, 2016. – 245 с.
3. Детский альбом. / Ред.-сост. и авт. послесл. А.Б. Байсакалова. – Алма-Ата, Өнер, 1986. – 47 с.
4. Жолымбетова Г.Б. «Маленький пианист». Школа игры на фортепиано на основе казахских народных песен и кюев. – Алматы, Ассоциация школ искусств республики Казахстан, 1993. – 52 с.
5. Манякин В.И. Теория и практика работы с начинающими пианистами. Учебное пособие. – Астана, ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 2004. –

209 с.

6. Мұхитова А.Қ. Фортепиано эліппесі. – Алматы, Типография ИП Чендыбаева, 2010. – 48 б.

7. Педагогический репертуар для фортепиано. 1 класс. / Сост. И.Абикенова, Н.Мендығалиева, Н.Потешкина. – Алма-Ата, Өнер, 1986. – 51 с.

8. Фортепианные пьесы. / Составители А.Досаева, В.Ибраева, А. Исакова. – Алма-Ата, Өнер, 1983. – 32 с.

Porshneva Elena

FINGER GAMES AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN AND IN PEDAGOGICAL PRACTICE

Поршнева Е.В.,

*магистр педагогики преподаватель ГУ «Комплекс
«Музыкальный колледж – музыкальная школа-интернат
для одаренных детей» (г. Павлодар)*

ПАЛЬЧИКОВЫЕ ИГРЫ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ И В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

В Республике Казахстан одной из стратегических задач возрождения и развития национальной культуры является «воспитание творческой личности с развитыми дарованиями и способностями, готовой создавать духовные и материальные ценности, полноценно реализовывать себя в существующих экономических условиях. Для решения поставленных задач необходимо наращивать интеллектуальный и творческий потенциал Республики».

Педагогика новейшего времени провозгласила необходимость учета индивидуальных способностей, мотивов, ценностей в учебном процессе. Она требует направить усилия на поиск технологий и практико-ориентированных систем, развивающих индивидуальность ученика.

В связи с этим, целью современной школы является развитие одаренности, творческого потенциала ребенка, формирование творческой личности.

Музыка – самая тонкая, и, вместе с тем, самая влиятельная сфера культуры. Она может быть мощнейшим орудием как совершенствования и созидания, так и разрушения! В свое время еще Конфуций говорил: «Разрушение любого государства начинается именно с разрушения его музыки. Не имеющий чистой и светлой музыки народ обречен на вырождение». Древнегреческие рукописи гласят: «Музыкальное

воспитание – самое мощное оружие, поскольку ритм и гармония проникают в самые сокровенные глубины человеческой души».

В трактате Кассеодора Сенатора «О музыке» читаем: «Музыка – наука о гармонии. Когда же мы совершаем несправедливость, то не сохраняем музыку. Таким же образом небо, земля и все, что движется в них всевышним повелением, не существует без науки музыки. Пифагор свидетельствует, что «этот мир основан посредством музыки и может управляться ею». Все древнейшие учения земных цивилизаций содержат в себе подобные утверждения и накопленный тысячелетиями опыт воздействия музыки на животных, растения и человека».

В Древней Греции музыкальному искусству отводилась главенствующая роль в воспитании. Наиболее выдающийся вклад в историю музыкальной педагогики внес Платон. Именно он заложил основы философии музыкального воспитания и образования. Его целью греки считали культивирование личности прекрасной и хорошей.

По-настоящему цельной можно назвать такую личность, у которой в равной степени развито и эмоциональное, и интеллектуальное начало. Педагоги должны стремиться развить в ребенке и то, и другое. «Гармония ума и сердца – вот конечная цель воспитания современного человека» (Д.Кабалевский).

Музыку часто характеризуют как искусство звуковое и временное, процессуальное. Интонирование также представляет собой изменение каких-то свойств тона во времени. Уже отдельная интонация предполагает живое движение голоса. Естественно, что, будучи сама процессом, музыка отлично приспособлена для отображения характера самых различных процессов действительности: плавность, постепенность, непрерывность, а с другой стороны – резкость, внезапность, прерывистость – вот огромная сфера содержательных возможностей музыки, выходящая далеко за пределы одного лишь выражения чувств. Но и значение музыки как «языка души», роль в ней воплощения эмоционально-психологических состояний человека тоже неотделимы от процессуальности. Ведь эмоция есть душевное движение (корень слова эмоция – *motio, motus* – движение).

Эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и к двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В этом отношении интонация глубоко родственна жесту. Выразительной интонации – будь то интонация решительного утверждения, повеления или досады, отчаяния – почти всегда сопутствует соответствующий жест. В сущности, жест – это как бы интонация, реализованная движением, а интонация – как бы голосовой жест. Поэтому интонация нередко ассоциируется с жестом – широким и плавным, коротким и импульсивным, спокойным и возбужденным, размашистым, порывистым и т.д.

Линия высотных изменений, мелодический рисунок – извилистый, прямолинейный, уступчатый – способны во взаимодействии с темпом и ритмом изображать соответствующие движения (например: мелодический рисунок может «виться как змея», иллюстрируя соответствующие слова текста вокального произведения). Отметим также, что, поскольку интонация нередко ассоциируется с жестом, она тем самым может косвенно изображать его.

И здесь нам никак не обойтись без помощи рук, поскольку известно, насколько велика их роль в развитии умственной деятельности.

Каждая былиночка в нашем теле имеет своего полномочного представителя в мозгу, который получает от нее сведения – сигналы, передаваемые рецептором по «телеграфу» через систему нервных связей.

Наши рецепторы (тонкие окончания чувствующих нервов, расположенные в мышцах) – это своего рода маленькие чуткие исследователи, особые воспринимающие устройства, с помощью которых мы ощущаем в себе и вокруг себя.

Значительную часть коры головного мозга занимает представительство наших рук. И это естественно – ведь сведения о мире мы получаем именно через руки, через наш рабочий орган, с помощью которого мы исследуем, творим, строим и играем на различных инструментах.

У А.М. Горького есть интересное высказывание: «Процесс социально-культурного роста людей развивается нормально только тогда, когда руки учат голову, затем поумневшая голова учит руки, а умные руки снова и уже сильнее способствуют развитию мозга. Руки – голова – снова руки...»

По одной из систем восточной рефлексотерапии кисть руки соответствует голове, а пальцы – головному мозгу. Активный массаж пальцев и ладони, их движения, возникающие при пальчиковых играх, способствуют снятию усталости, улучшению кровообращения, повышению работоспособности, а в конечном итоге – улучшению здоровья и повышению интеллекта. Поэтому пальчиковые игры уже давно завоевали популярность у родителей и педагогов. Они способствуют развитию мелкой моторики рук и высших корковых функций (память, внимание, мышление, воображение, наблюдательность). Кроме того, эти упражнения учат управлять своим телом, чувствовать себя уверенно в системе телесных координат, развивают творческую сосредоточенность и терпение, что предотвращает возможность появления неврозов. Развивать тонкие дифференцированные движения нужно, конечно же, постепенно.

Необязательно выполнять строго все упражнения. Некоторые упражнения сходны по характеру задач. Нужно выбрать из них те, которые педагог находит интересными и целесообразными. Если у детей игра вызовет интерес, ее следует повторить на нескольких уроках, использовать

в качестве модели.

Наряду с педагогическими приемами, обращенными к фантазии ребенка, в работе используется имитативный, подражательный метод. Оба эти способа освоения мира биологически присущи человеку и проявляются уже на самых ранних ступенях его развития.

Очень важно, чтобы у детей не было чувства зажатости, страха за то, что упражнения сложны, недоступны.

Еще одна очень важная деталь: поскольку все, что будет делать ребенок, имеет отношение к музыкальной деятельности, все на уроке должно быть очень музыкально.

Пальчиковые игры на занятиях хора. О пальчиковых играх можно говорить как о великолепнейшем универсальном дидактическом и развивающем материале воспитания ребенка.

Практика показывает, что их можно успешно использовать в различных занятиях с детьми от 2 до 8 лет.

Посредством пальчиковых игр у ребенка развиваются не только тактильные движения и осязание, но и более интенсивно происходит его речевое развитие, которое в свою очередь непосредственно связано с общим развитием ребенка, становлением его личности.

Эти упражнения-игры представляют большой интерес и для хормейстеров, и для вокалистов, и для учителей музыки в общеобразовательных школах, т.к. тренировка мелкой пальцевой моторики является мощным физиологическим средством, стимулирующим развитие речи, а, следовательно, и оказывающим большое влияние на чистоту интонирования.

На занятиях хора пальчиковые игры можно использовать как:

- упражнения, снимающие усталость;
- упражнения, активизирующие внимание и процесс запоминания;
- маленькие, веселые игры-разрядки между заданиями, требующими внимания;
- стимуляторы фантазии и творческого воображения;
- упражнения, помогающие ощутить радость взаимопонимания без слов и установить прекрасную атмосферу на уроке;
- упражнения, помогающие овладеть различными видами вокальной техники (увеличение выдоха, пение legato, staccato, беглости).

«Шарик». Все пальчики обеих рук в «щепотке» и соприкасаются кончиками. В этом положении дуем на них – пальчики принимают форму шара. Выдох – шарик сдулся, и пальчики принимают исходное положение.

Эта игра – одна из разновидностей так называемых «дыхательных» упражнений. Критерий правильности выполнения – отсутствие напряжения в мышцах лица, шеи, бесшумный быстрый вдох и медленный

выдох. Существуют различные варианты выдоха – через букву «ф», прерываемый и т.д.

«Ежик» Пальцы рук переплетаются между собой и торчат как колючки ежика. Ежик сердится на нас и пугает – «пф», «пф», «пф».

Игра развивает мышечную активность.

«Зайка и барабан». Указательный и средние пальцы подняты вверх – это ушки. Зайчик любит ими шевелить. Безымянный и мизинчик – барабанные палочки, они ударяют по барабану – большому пальцу.

Игра хорошо помогает освоению ритма разучиваемого произведения.

«Рыбка». Ладонь – голова. Пальцы – хвост. Хвост плавно изгибается, рыбка плывет.

Упражнение помогает:

освоить штрих legato – рыбка плывет плавно;

научить петь музыкальные фразы (пока плывет рыбка, музыка не кончается);

увеличить фонационный выдох.

«Дождик». Указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец по очереди ударяют по большому пальцу. Это капельки дождя – легкие и блестящие.

Упражнение помогает:

в освоении staccato;

в освоении фальцетного регистра;

в упражнениях, расширяющих диапазон.

«Волшебная птица». Крепко сжаты между собой большой, указательный и средний пальцы – это клюв, безымянный и мизинец подняты вверх – это оперенье птицы.

Волшебная птица прилетает тогда, когда нужно что-либо запомнить – текст, мелодию, информацию.

«Кошка выпускает когти». Поджать подушечки пальцев и прошипеть, как рассерженная киска – «ш-ш-ш!»

Быстро выпрямить и растопырить пальцы, тоненько промякуть как киска: «Мяу!»

Упражнение помогает плохо интонирующим детям.

«Гонки». По ладони левой руки быстро бегут указательный и средний пальцы правой руки. Бегут быстро, но осторожно – боятся упасть.

Использовать с упражнениями для развития беглости голоса, при дикционных упражнениях (скороговорки и т.д.).

«Самолет». Указательный, средний и безымянный пальцы плотно сжаты, большой и мизинец отставлены в стороны – это крылья. Самолет взлетает ввысь к облакам, затем резко падает вниз. Вместе с ним «летит» голос ребенка – звук «у».

«Солнышко». Запястья перекрещены, пальцы – лучики растопырены. Солнышко улыбается – и всем хочется улыбаться.

«Замок». - На двери висит замок! Пальцы рук переплетаются и сцепляются в замок

Кто открыть его бы смог?

- Потянули, Локти расходятся в стороны, а пальцы остаются переплетенными.

- Покружили, Кисти рук крутятся в разные стороны, не расцепляя пальцы.

- Постучали, Постукивая друг о друга основаниями ладоней

- И открыли! Пальцы расцепляются в разные стороны.

Пальчиковые игры могут помочь вам составить свой «таинственный язык», который будете понимать только вы и ваши ученики. Упражнения могут также оказать неоценимую помощь в занятиях с детьми с заторможенным умственным развитием.

Необходимо помнить, что у педагога любого участка художественного воспитания есть один надежный помощник – это сама природа ребенка. Никогда человека так глубоко и непосредственно не взволнует красота какой-то вещи, как в детстве; никакому другому возрасту не свойственны та пылкая безграничная фантазия, та яркая и горячая восприимчивость к эмоциям, которыми обладает ребенок.

При этом чрезвычайно важно, чтобы учащиеся по возможности не замечали, что они являются объектами воспитания. Каждый из них должен просто-напросто посвятить себя интересной и близкой ему деятельности и уважать в педагоге того, кто помогает ему в постоянном совершенствовании этой деятельности.

Хочется завершить двумя цитатами:

Г.Г. Нейгауза: «...учитель игры на любом инструменте (будем считать и человеческий голос инструментом) должен быть, прежде всего, учителем музыки, т.е. ее разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося: тут уже совершенно неизбежен комплексный метод преподавания...»

С.Фейнберга «...лучшие результаты получаются, когда педагог воздействует на воображение ученика удачным образным сравнением и наглядным показом своих художественных целей и намерений...»

Литература:

1. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк об основах музыкального искусства и его эволюции. – Москва.: Музыка, 1991г., 2-е издание.

2. Соколов М. Выдающиеся пианисты-педагоги о начальном обучении

на фортепиано, М.: Музыка, 164с.

3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва, 1967 г.

4. Маркевич Д. Принципы работы с детьми дошкольного возраста, М.: Педагогика, 1990, 168 с.

5. Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4, Москва.: Музыка, 1967 г.

6. Сафарова И.Э. Игры для организации пианистических движений (доинструментальный период). Екатеринбург, 1994г.

7. Шорохова И.В. Пальчиковые игры на занятиях хора. Новосибирск, 1998 г.

Sagimbayeva S.K.

ARTISTIC TEXT AT REQUIRED PIANO DISCIPLINE

Сагимбаева С.К.,

доцент

О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА НА УРОКАХ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Воспитание профессионального отношения ученика к тексту начинается с первых шагов обучения нотной грамоте, и с первых же шагов необходимо прививать ученикам навыки одновременного эмоционального и интеллектуального подхода к чтению текста. Видеть все, что написано в нотах, и чувствовать, что выражают все эти текстовые знаки. Чтение текста – это чтение контекста! Так ставит вопрос передовая музыкальная педагогика.

В культуре чтения текста (как индивидуальной, личностной, так и общественной, свойственной определенной музыкальной среде) можно наблюдать несколько типических подразделений. Среди учащихся это разделение происходит не по возрастным различиям и даже не по степени талантливости. Оно связано более всего с некоторыми свойствами интеллекта, способного даже в детском возрасте понять и почувствовать необходимость смотреть в ноты «в оба» и естественно соотносить с текстом свое музыкальное чувство.

В противовес этому типу нередко встречаются ученики, которые не видят в нотах ничего. Они заучивают неверные ноты и ритм; не замечают темпов, нюансов, лиг, аппликатуры и т.д. Подобное состояние не ограничивается детским возрастом, где оно, впрочем, встречается наиболее часто, но распространяется и на высшие ступени обучения. «Текстовая слепота» [1] связана с образованием некоторых поверхностных, но устойчивых психологических особенностей. Это:

- нетерпеливость, стремление поскорее перейти от наскучившего

изучения к исполнению;

- особое свойство быстрого образования ошибочных психологических обобщений (так если уловлен какой-нибудь порядок в двух соседних фразах, этот же порядок распространяется на все похожие фрагменты);

- неосознаваемая перестраховка, в основе которой лежит преувеличение поступившего сигнала (о таких случаях принято говорить: «двоится в глазах»): увидев в аккорде один диез или бемоль, такой индивидуум берет их два и более; при этом удвоение сигнала может быть произведено и по горизонтали;

- преувеличенная уверенность в своем музыкальном чутье, непонимание важности и сложности вопроса, что приводит к игнорированию различных авторских знаков и ремарок.

Право же, было бы полезно вывешивать в классе и дома красочные плакаты с назиданиями: «помни о случайных знаках»; «смотри, сколько нот в аккорде»; «если видишь диезы или бемоли, смотри, сколько их»; «при повторении схожих мелодических и ритмических фигур – смотри, нет ли изменений»; «считай добавочные линейки».

Все эти психологические заблуждения при соответствующем воспитании могут быть сведены к минимуму или же, наоборот, превратиться в устойчивый отрицательный фактор. Нет нужды показывать, что грамотность является фундаментом творческих взаимоотношений с текстом. А для того, чтобы овладение грамотностью в сознании ученика не приняло бы форму дисциплинарной повинности, педагог должен суметь внушить ему чувство уважения, интереса и пытливости ко всему, что написано в нотах, мысль о том, что за этими значками скрывается что-то очень важное и интересное.

Многим ученикам свойственно отдельные данные текста воспринимать разрозненно, формально, не связывая, их друг с другом, а также со своим музыкальным чувством в единый контекст. Такое «чтение» текста препятствует охвату произведения как выражению определенной поэтической идеи, концепции, характера, лишает необходимой ориентации в «музыкальном пространстве». Склонность препарировать как труп живой музыкальный организм – чаще всего результат педагогического формализма. Требования выполнения каждой детали текста остаются необъясненными. Педагог не в состоянии помочь ученику свести все данные текста в данный контекст. Направляя его внимание на выхваченные из общего смыслового контекста детали, такой педагог исключает из процесса изучения произведения важнейший компонент художественного познания – интуицию, музыкальное чувство. Это приводит к псевдограмотному, негармоничному исполнению; одни детали текста подчеркиваются, другие исчезают. Все делается не в меру.

Подлинная способность прочесть, почувствовать и понять текст, приходит на разных этапах становления музыканта. Не всем суждено добраться до вершин, откуда видно все. Творческая зрелость в отношении к тексту характеризуется всеохватывающей глубиной его понимания. Во многих случаях исполнитель «угадывает» то, что написано в тексте. Может он и поспорить с какими-то его деталями, дополнить (как это делают редакторы), предложить иные (как это делают крупные исполнители), согласно своей интуиции и музыкальной концепции. Нередко способные люди овладевают подлинным умением читать текст еще на школьной скамье. Различие в работе над произведением законченного исполнителя и талантливого ученика должно заключаться в том, что первый изучает текст сам, а второму в его самостоятельной работе может помочь педагог. Но только лишь помочь, а не заменить! Если педагогу не нравятся, «коробят» какие-то детали игры ученика, полезно поставить перед собой вопросы: соответствует ли его инициатива жанру произведения, его образному строю и стилю автора?

Положительный и даже половинчатый ответ на эти вопросы должен насторожить учителя и заставить воздержаться от скорых решений. В сфере искусств никогда не снимаются вопросы талантливости, вкуса, чувства меры, современности и т.д. Все это заслуживает обсуждения при условии, что авторские нюансы прочитаны учеником. Проще всего свести дело к вопросу, который задают многие ученики: «правильно ли я сыграл?». В сознании учителя понятия «правильно-неправильно» – следствие ориентации на ближайшие успехи своего ученика на каком-нибудь показе, а иногда и боязнь прослыть неграмотным, некомпетентным. Соотношение педагогической и ученической инициативы в процессе работы над произведением – это не полностью решенная проблема.

Конечно, исполнительское обучение не может быть отвлеченным в том, как это делается. Раскрытие запечатленного в авторском тексте поэтического смысла сочинения, его содержательности и красоты, закономерностей структуры, формы и прочих его элементов, приводимое к тому же как пример работы над стилем того или иного композитора – естественный и необходимый педагогический процесс. Нелегко устоять перед напором готовых эталонов! Тем более, что обучение, нацеленное на исполнение того или иного музыкального произведения, оказывается очень результативным. В предыдущей фразе слова «обучение, нацеленное на» можно было заменить термином «натаскивание», но я сознательно не применяю его. Вместе с погоней за ранним профессионализмом натаскивающая активность педагога в работе над произведением препятствует самому ценному – самостоятельному взаимодействию молодого человека с музыкой. Как только ученик осознал и почувствовал

важность изучения текста, необходимо как можно дольше оставлять его наедине с ним. Пусть думает сам! Раннее педагогическое вмешательство приучает ученика к лени, ожиданию подсказок. На этом этапе педагог должен требовать и терпеть. Требовать инициативы и терпеть ее раздражающую непривычность. На более позднем этапе работы ученика или студента над произведением педагог должен суметь добиться сочетания академических и творческих достоинств исполнения. Педагоги – практики, не отвергая все эти идеи, относятся к ним с известной настороженностью. Они слишком хорошо знают, как редко получается в ученической игре « нечто новое... по силе и чистоте» [2], как проблематична сама возможность приблизиться к идеалу, как труден путь к нему.

Всем пианистам, и особенно тем, кто еще только учится, нужно помнить – на творческую работу с авторским текстом надо иметь право – право таланта, право культуры, право художественной искренности. И, тем не менее, высказанное предостережение не может поколебать уверенности в том, что всем имеющим отношение к исполнению музыки необходимо вступать на путь самостоятельной работы с авторским текстом. Самостоятельность в работе с текстом и есть первичная ступенька исполнительского творчества. Каковы будут следующие – зависит от многих и многих компонентов личности исполнителя.

Всем понятно, что творческие потенциалы музыкантов очень различны. Одним доступно все или многое, другие одарены скромнее. Но и те и другие при самостоятельной работе с текстом могут добиться самобытного художественного результата. Путь самостоятельного творчества не усыпан розами. Тут возможны и поражения. Зато победы бывают подлинными. Только оригинальность исполнительского почерка музыканта вызывает настоящий интерес и эстетическую радость его слушателей, что является конечной целью деятельности любого артиста.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя. – Л.: Музыка, 1974. – 337 с.

2. Благой Д.Д. К пониманию пианистом авторского текста // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.3. – М.: Музыка, 1973. – С. 188-216.

Samarkanova Farida

THE INTRODUCTION AND REVIVAL OF ETHNOCRACY OF APPLIED ARTS IN THE EDUCATION SYSTEM IN UNIVERSITIES

Самарқанова Ф.С.

ЖОҒАРҒЫ ОҚУ ОРЫНДАРЫНЫҢ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНЕ ҰЛТТЫҚ СӘН-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР ЭТНОДӘСТҮРЛЕРІН ЕҢГІЗУ ЖӘНЕ ЖАҒЫРТУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Сән-қолданбалы өнер қандай халықтың болмасын ұлттық мұрасы, белгелі бір халықтың қазынасының тек қана рухани емес, материалды жәдігер ретінде сақтайтын мәдениетпен мен өркениеттің ажырамас бөлігі.

Халық шеберлері ұлттық қолөнер бұйымдарын жасау арқылы өз мәдениетінің эстетикалық және рухани мұрасымен көркем өнер дәстүрін көрсете білген.

Мақала жоғарғы оқу орындарының білім жүйесіне халқымыздың сән-қолданбалы өнерінің бай этномұрасын, қазақ қолөнерінің ұлттық ерекшелігін, заман ағымымен сай дамыту мәселесін өзіне арқау ретінде қарастырады.

Сән-қолданбалы өнер дәстүрі ұрпақтан ұрпаққа ғасырлар бойы жалғасып келе жатыр. Жоғалтып ала жаздап, тәуелсіз ел болғалы өз мәдениетімізді, салт-дәстүрімізді, рухани сән-салтанатымызды, әдет-ғұрып, тұрмыс-тіршілік болмысымызды қайта жандандырып, қазақ қолөнері қайтадан ел арасына, білім ордасына бірте-бірте тамаша үлгілерімен еніп, білім алушыларға жан-жақты білім мен тәрбие беруге, жаңаша еңбек етуге талпындырып отыр.

Сән-қолданбалы өнер дәстүрі бүгінгі күнге дейін халық шеберлері арқылы сақталып келеді, атадан балаға мирас болып келе жатқан мұра.

Бұл үрдіс әрине халықтық педагогика негізіне сүйенді. Қайта жаңғырып, жастар тәрбиесіне арқау болып отырған халықтық педагогика, яғни этнопедагогика.

Этнопедагогика көп саланы камтиды, бұған этика, эстетика, философия, ұлттық фольклор мақал-мәтелдер де керіді. Этнопедагогика қоршаған ортамен бірге әрдайым байланысты, өйткені ол әлеуметтік сипатқа ие.

Оған дәлел жас кезден бастап бала санасына қарапайым этика ережелері, мақал-мәтелдер, әдіт-ғұрыптар арқылы дариды. Сондықтан этномәдени білім тек қана педагогтар ұстаздар қауымына ғана емес, бүкіл қауымға ортақ әлеуметтік қозғалыс.

Этнопедагогика бұл өткен заман ойшылдары мен сал-серілерден, шешен-билерден, ақын-жыраулардан мирас болып қалған құнды тәрбие

құралы.

Ұлттық педагогика әрине инновациялық тәрбие тәсілі емес, ол ежелден халықпен бірге өмір сүріп келе жатқан тәлім-тәрбие мектебі.

Бүгінгі күні сән-қолданбалы өнер саласына мамандырды жоғарғы оқу орындарында тандап жүрміз. Қазақстанда қәсіби сән-қолданбалы өнер саласындағы суретшілер мен ұстаздарды дайындау өткен ХХ ғасырдағы 40 мен 60 жылдардың екінші жартысынан бастау алған.

Осы ретті жақында жетпіс жылдық мерейтойын атап өткен Орал Тансықбаев атындағы Алматы көркем сурет училищесінің ролін ерекше айту орынды. 1964 жылы Абай атындағы Қазақ педагогика институтында «сурет және сызу» және «худ. граф.» мамандығы ашылды.

Кейін мұндай мамандықтар Семейдің, Шымкенттің, Жезқазғанның, Арқалықтың, Қарағандының, Көкшетаудың, Жамбылдың, Оралдың, Ақтөбенің, Қызылорданың педагогикалық институттарында жоғары білімді бейнелеу өнері, сызу және көркем еңбек пәндерінің мұғалімдерімен толықтырылды. Осы мамандық негізінде Қазақстанда көркемсурет және графика факультеттерінің жүйесі қалыптасты.

Аталған оқу орындарының бітірушілері көркем сурет білім саласындағы кадр жетіспеушілігін толықтыра түсті. Сонымен қатар көптеген танымал суретшілер осы отандық өнер ошақтарынан шығармашылық өнер жолын ашты.

Қазақ еліндегі көркемдік білім беру мен эстетикалық тәрбие беру тарихындағы елеулі кезең болып 1970 жылдар деп атауға болады. Бұл кезеңде көптеген педагогикалық институттарда бітірген сурет пәнінің жас ұстаздары көркемдік білім беруге жаңа серпін әкелі отырып, бұл жүйені жаңа білістерге көтерді.

Бұл жағдай жаңа оқу орындарын ашулуына әсерін тигізді. Мысалы 1973 жылы Ә.Қастеев атындағы Шымкент көркемсурет училищесі ашылды, мұнда 80 жылдардан бері жүйелі түрде суретшілермен қатар сурет пәнінің мұғалімдері дайындалып келеді.

Жетпесінші жылдардан бастап барлық облыс орталықтарында, кейбір аудан көлемінде көркемсурет мектептері ашылып, жас өспірімдерге арналған көркемдік білім сауаттылығына ашатын және сән қолданбалы өнеріне баулитын үйірмелер көптеп ашыла бастады. Алғашқы көркемсурет мектептері Алматы, Семей, Қарағанды, Шымкент, Орал қалаларында құрылды.

Қазақстанда жас ұрпаққа көркемдік білім беру мен эстетикалық тәрбие беру, ерекше қамқорлық көрініс 80 жылдары суретші және педагог Ұлықбек Ибрагимовтың басшылығымен ашылған Алматы қаласында балалардың республикалық көркемсурет мектеп интернаты болды.

Бұл мектеп-интернат Республика бойынша суретке бейім жас

таланттарыңды Қазақстанның әр аумақтарынан тауып жоғары кәсіби маман болғанша тәрбиеледі.

Қазіргі кезде аталған республикалық балалардың көркемсурет мектеп-интернаты мен көркемсурет колледжі қатар жұмыс істеп бір орталықтан басқарылатын жүйеге айналды.

Сонынан Қазақ Мемлекеттік көркемсурет академиясының ашылуы болды. Бұл оқу орындарында жоғары білікті кескіндеме, графика, мүсін, дизайн және сәндік-қолданбалы өнердің маман суретшілерін дайындауға кең жол ашылды.

Оқу орнында болашақ суретші мамандарын дайындайтын профессор-оқытушылар құрамында ғылым кандидаттары, доценттермен қатар Қазақстанның халық суретшілері Қ.Телжанов, Х.Наурызбаев, А.Ғалымбаева, М.Кенбаевтар профессор қызметін атқарып жас суретшілер дайындау ісіне кеңінен араласты.

Сөйтіп балалардың республикалық көркемсурет мектеп-интернаты, көркемсурет колледжі және қазақтың көркемсурет академиясы тұтастай бір жүйеге біріктіріліп, оқу процесі бір орталықтан атқарылатын болды.

Академияның алғашқы студенттері болып көркемсурет колледжін үздік бітіргендер 1994-95 оқу жылдарында қабылданды. Ал көркемсурет колледжінен республикалық балалардың көркемсурет мектеп-интернатының шәкірттері қабылданды.

Көркемсурет академиясы өміріндегі тағы бір жаңалық 1995-96 жылында тұңғыш рет «өнер зерттеушісі» мамандығы ашылып, оған болашақ мамандар қабылдануы. Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы Қазақстандағы көркемдік білім берудің дамуы мен отандық көркемсурет пен білім жүйесіне орасан зор үлес қосты.

Ал Қазақ Ұлттық Өнер университетінде көркем өнер факультеті негізінде ашылған сән-қолданбалы өнер мамандығы көркем тоқыма мамандануы еліміздің ордасы – Астана қаласында осы саланы дамуыға болашақта үлес қосады деп үміттенеміз. Оған біздің шәкірттеріміздің түрлі байқаулармен, көрмелерді жүлделі орындарға ие болуымен байланыстырамыз. Оқу процессінде мендетті түрде киіз басу одан түрлі бұйымдар жасау – ши тоқу өнері, кестелеу өнері, теріден бұйым жасау кең көрініс табады. Бұл бағдарлама қазақ халқының мұрасы ғасырларда жаңғыру үшін және бай дәстүрлеріміз умытылмай түпнұсқасында сақталу мақсатында жасалып отыр. Алға қойған мақсатымыз этномәдени мұраны оның әсем түрінен бірі сән қолданбалы өнер түрін оның ұлттық сипатын сақтау және дәріптеу жақында ел басымыздың халыққа жолдаған «Мәңгі ел» концепциясымен үндісе келеді. Студенттерге тәрбиелік мәні бар халықтық мұралар аз емес. Қазақ халқының өнерін, іскерлігін, өнер шеберлерінің қолынан шыққан алуан түрлі заттар мен бұйымдарды

айтып, бұрынғысымен бүгінгісін салыстыра отырып, ұлттық енерді сүюге, құрметтеуге баулу, бүгінгі шәкірттерді ертеңгі жан-жақты жетілген азамат етіп тәрбиелейді. Ұлттық педагогиканы насихаттауға қай пәннің болса да ыңғайы мен мүмкіншіліктері мол.

Сонымен технология сабақтарында қолөнерге үйрету арқылы тәлім-тәрбиені оқу-тәрбие процесіне арқау ету қажеттігін күн тәртібі туындатты. Табиғи материалдардың бірі жүн.

Жүнді пайдалану арқылы қолөнер бұйымдары: киіз басу, сырмақ сыру, текемет, алаша және ұлттық киімдер мен кілем тоқу сияқты күні бүгінге дейін өз маңызын жоғалтпай келе жатқан сондай дәстүрлі қолөнер үлгілерін жаңаша әдіс-тәсілдерін үйрету – студентті еңбек сүйгіштікке, әсемдікке талпындырып, халқының тарихын біліп, мәдени мұрасын қадірлеп, дәстүрін жалғастыра білуге баулиды.

Оның үстіне ұлттық қолөнер өзінің тарихы терең, мазмұны сан қилы ерекшеліктерімен болашақ жастарға рухани, эстетикалық, эмоционалдық, интеллектуалдық тұрғыда әсер етіп, олардың тұлғалық және сапалық қасиеттерін дамыта түсері сөзсіз.

Қазақ ұлттық түсінігінде бояу түсін қабылдау ерекшелігі ең алдымен тарих тұңғығында бастау алатын философиялық және психологиялық ғылымдарымен тығыз байланысты.

Әр ұлттың жанына жылы тиетін, айрықша қастерлейтін өз бояуы, өз түсі болады. Соған орай, ұлттық бояу деген ұғым кең тараған. Ұлттық бояу сол халықтың табиғи болмыс-бітімінен хабар беріп тұрады. Қазақ дәстүрінде бояу түсі кез келген заттың, ою-өрнектің тағы басқалай нәрселердің мазмұнын, мағынасын ашады.

Бұны әсіресе қазақ кілем бұйымдарынан анық аңғарамыз. Ертеде ою-өрнектегі бояу түсі солғындау, күңгірт болса, онда қыздарының барған жеріде көңілі қош болмағаны; ал кілемдегі бояу түсі қанық, көңілге қонымды болса, бұл қыздарының жағдайы жақсы, жайдары болғаны. Бұл кілемдегі сан алуан түстердің адам көңіл-күйін, өмірін баяндайтынын көрсетеді. Қазақ өнеріндегі бояу композициясының көркемдігі, ұшқырлығы мен оның қандай да бір идея әуенінен туындайтыны-өнердің әсерлілігін байқатады.

Қазақтың төл қол өнер түрлерімен қатар, оның ішінде киіз жасалатын текемет, сырмақ басу заманауи суретшелік көп айналысатын гобелен өнерінен қыр сырын меңгеру оқу процесіне кең тараған. Гобелен өнері Еуропадан келген дәстүр.

Гобелен өнерін тоқуда өзіндік қыр-сыры мол, қиын әрі озық түрлерінің бірі десекте, осы өнерді үйренгісі келетін әр адамның қиалына қанат бітіріп, сұлулық әлеміне жол табады. Қазақ гобелен өнерінің атасы Құрасбек Тыныбеков отыз үш жыл қазақ өнерінің дамуына көп үлес қосты.

Ол 1970 жылы республикалық көрмеге алғаш рет қатысқан. Украина

Львов қаласындағы мемлекеттік сән және өнер институтының түлегі. 1770 жылы гобелен өнерін, елімізге танымал талантты суретшіміз Құрасбек Тыныбеков Прибалтика елдерінен әкелді. Қ.Тыныбековтың шығармашылығының дамуы тікелей гобелен тоқу өнерімен байланысты.

Оның шығармашылық ізденісіндегі басты жетістігі классикалық гобелен тоқу әдісін технологиясын қолдана отырып ұлттық өнер дәстүрі мен сабақтастыруында болды. Туындылардың композициялық құрылымы күрделі, бояу үндестігі шеберлікпен шешім тапқан туындылар болып табылады.

Гобелен өзінің терең философиялық мазмұны мен ерекшеленеді. Олардың композициялық құрылымында және мазмұнында фольклорлық сарын басым.

Суретші халықтық өнердің озық дәстүрлерін өзгертуде екі бағыт ұстанады. Бірінші еркін импровизация, яғни ою өрнектерді фантазиясына қарай пайдаланады. Екінші ою өрнектерді өзінің түрлі композициясына арқау ете алды.

Осындай дәстүрде өсіп өнген Қазақстандық гобелен суретшілері орасан зор, ауыз толтырып айтарлық өнер туындыларын дүниеге келтірді және де мұнда баршаға ортақ бейнелеу жүйесін іздеуге деген құлшыныс аңғарылғандығы.

Осы жүйе арқылы суретшілер замандасының дүниетанымын бейнелеуге, XX ғасырдың мәдени тәжірибиесі мен ұлттық дәстүрді синтездеуге тырысты. Бұл өнерді дамытуға ерекше үлес қосқан Қазақстан суретшілері: Қ.Тыныбеков, Б.Зәуірбекова, И.Ярема, Ә.Бапанова, К.Жұбаниязова, Б.Өтепов, Ш.Қажаханов тағы басқаларын атауға болады.

Қысқаша айтқанда, гобелен өнерін оқытып, үйрету дегеніміз – көнеден келе жатқан дәстүрлі тоқыма өнеріміздің әдіс-тәсілдерін жетілдіріп, жаңғырту болып табылады. Қазақ гобелені де дәстүр сабақтастығына қызмет ете бермек. Гобелен композициялық құрлымындағы желілік суретті шешімдер, қазақ халқының тұрмыс-тіршілігі, өмір салты, салт-дәстүрінен сыр шертеді.

Тоқымашылықтың жоғары деңгейін көрсететін гобелен тоқу өнерінің жас ұрпақтың рухани қалыптасуына да әсері зор. Тоқыма өнерінің әлемдік эталонын жасаған Түркімен елімен қойы қоралас, ауылы аралас, Манғыстау, Атырау өңірінен тараған әсем өрнек, жібек арқау қанатын кең жайып, Сыр бойына дейін келіп жетті. Атыраулық шеберлер төл қолтанбасын салып, ыждаһатпен дамытқан «Түркімен теру», «Қара теру», «Түкті кілем» тәсілдері сол өңірде дүние есігін ашқан Лизағада әсер етпей, әсемдік бесігінде тербемей қоймайды.

Қазіргі уақытта гобелен өнерінің нағыз қызу қарқынды даму сатысы десек қателеспейміз.

2011 жылы Қазақ Ұлттық Өнер университетінде «Сәндік өнер»

мамандығы «Көркем тоқыма» мамандануы ашылды.

2018 жылы ҚазҰӨУ 20 жылдық мерейтойына жылында алтыншы рет текстиль бойынша суретшілер алтыншы рет түлектеріміз бітіреді.

Жеті жыл бұйы ұстаздар студенттер көптеген халықаралық және республикалық байқауларға қатысып жүлделі орындарға ие болып жатыр мысалы ХХ Шабыт Халықаралық шығармашылық жастар фестивалінің Гран При иегері болып Әлібай Әнел атанды. Сонымен қатар әр түрлі мәдени іс шаралар аясында ши тоқу киіз басу кесте тігі кілем тоқу шеберлік сынаптарын өткізіп жүр.

Қазақстандағы көркем өнер білімінің дамуы мен қалыптасуы да әр түрлі дәрежедегі оқу орындарының, оларды бітірген білікті мамандардың, ғылыми кадрлардың ролін айту орынды.

Қазақстандағы көркемдік тәрбие беру ісінің дамуына суретші-педагогтар дайындау ісі басқа Республикалармен салыстырғанда соңғы кезеңде қарқынды дамыды.

Бүгінгі күні қазақ сән қолданбалы өнер саласының дамуы өте үлкен мағына ие болуы тиіс, өйткені бұл көнеден сақталып келе жатқан мұрамызды оқу процессіне ендіру және жандандыру барысында халмықымыздың жалпы мәдениетінің этноерекшеліктерін көркем құралдармен әлемге көрнекі түрде жеткізе аламыз.

Әдебиеттер:

1. Әбдуәлиева Ш. Халық колөнері. – Алматы : Рауан, 1992. – 120 бет.
2. Әбдірахманқызы К. Кестелеу өнерінің тарихы // Ұлағат, 2003. – № 3. – б. 40-42.

Temirova M.F., Temirova Sh.E., Ongarbaeva S.S.

THE ROLE OF MUSICAL LITERACY THE YOUNGER GENERATION IN MUSIC LESSONS

Темирова М.Ф.,

Музыкальный колледж им. К.Байсейтова, г. Талдықорган,

Темирова Ш.Е.,

ЖГУ им. И.Жансугурова, г. Талдықорган,

Онгарбаева С.С.,

ЖГУ им. И.Жансугурова, г. Талдықорган

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Общее и специальное музыкальное образование школьников всегда было и остается неотъемлемой частью эстетического воспитания

подростающего поколения. Какова же их роль сегодня, не утратили ли они своего значения в современной резко изменившейся социокультурной ситуации?

Современное состояние преподавания музыки в массовой школе и дошкольных учреждениях характеризуется устойчивыми тенденциями обновления содержания образования. Этот процесс протекает неоднозначно, а порой и противоречиво. Появление авторских программ и методик, стремление многих школ работать в режиме инновационных идей, где не последнее место занимают идеи развивающего обучения, проектирование новых форм эстетического воспитания, создание разветвленной системы дополнительного музыкально-эстетического образования – все это свидетельствует об осознании огромной роли искусства в формировании человека, о которой говорили еще выдающиеся деятели образования и культуры, стоявшие у истоков становления отечественной системы эстетического воспитания.

Однако, заглядывая в будущее, необходимо и критически осмыслить состояние музыкального образования, вскрыть противоречия и наметить тенденции его обновления. По-прежнему актуальны вопросы: как сделать, чтобы искусство было не отчуждено от ребенка, а стало частью его души, чтобы на уроках искусства преобладали не словесно-информативные, а активно-творческие методы, вытекающие из природы искусства.

Музыкально-теоретическая деятельность, как и другие виды музыкальной деятельности учащихся, направлена на развитие музыкальной культуры школьников. При этом основное предназначение видится, прежде всего, в развитии музыкальной грамотности учащихся в широком смысле этого слова, а также и в ее более узком значении как нотная грамотность.

История становления и развития современной методики музыкального воспитания в области обучения музыкальной грамоте говорит о том, что ведущей тенденцией является та, представители которой видят в ней не самоцель, а путь к достижению главного – приобщению детей к музыке как живому искусству.

Второй этап – музыкально-теоретический анализ с детьми нового музыкального понятия на структурно-аналитическом и интонационном уровнях в доступной для них форме.

Структурный для них анализ направлен на то, чтобы и из синкретической целостности звучания выделить ее различные составляющие. При этом речь идет, прежде всего, о звуковысотной и ритмической организации.

К примеру, при знакомстве первоклассников с понятием «марш» внимание детей обращается на характерные для этого жанра метроритмические, мелодические и другие особенности.

Анализ предполагает раскрытие многогранности изучаемого

музыкального явления в интонационном отношении: выявлении характерной для него обобщенной (в рассматриваемом нами примере «маршевой») интонации и прослеживание ее своеобразия в каждом отдельном музыкальном примере.

С этой целью первоклассникам предлагается, например, сравнить маршевые интонации в различных по своему предназначению и по характеру маршах: праздничных, спортивных, сказочных и т.п.

Третий этап – включение нового осваиваемого учащимися музыкального понятия в общую систему приобретаемых ими музыкально-теоретических знаний.

Подобное включение происходит постоянно по мере все более полного и многогранного вхождения школьников в мир музыки и практически осуществляется непрерывно на протяжении всех лет музыкального образования.

Музыкально-теоретическая деятельность учащихся направлена при этом на систематизацию знаний и представляет собой сравнительный музыкально-теоретический анализ сопоставляемых музыкальных феноменов, как на структурно-аналитическом, так и на интонационных уровнях.

Если вновь обратиться к понятию «марш», то содержательное наполнение данного понятия у первоклассников, например, обогащается и конкретизируется при сравнении марша с такими жанрами, как танец, песня.

Затем понятие «марш» сопоставляется с понятием «маршевость» и т.п. В последующие годы школьники постепенно расширяют свои музыкально-слуховые представления о марше при знакомстве с профессиональной музыкой различных исторических эпох, стилей, направлений, а также с народной музыкой и другими пластами музыкального искусства.

Музыкально-теоретические знания о музыке являются системообразующими для становления музыкальной культуры учащихся в целом. Постигая интонационную, жанровую, стилевую основу музыкальных произведений, школьники осваивают целый комплекс знаний об эмоционально-образной природе искусства, о музыкальной драматургии, о средствах музыкального языка и музыкальной речи, а также целый ряд более конкретных сведений о музыке.

В круг знаний о музыке входят также знания о творчестве композиторов, исполнителей, о хорах, оркестрах; о способах овладения различными видами музыкальной деятельности и многие другие.

Необходимым является и знание нотной грамоты, которое может помочь учащимся в освоении различных видов музыкальной деятельности, а также станет одним из средств подготовки школьников к самостоятельному общению с искусством.

Помимо теоретических сведений о музыке, следует выделить группу музыкально-исторических знаний, объем и содержание которых определяются конкретной учебной программой по музыке и учителем в зависимости от направленности работы школы, уровнем подготовленности конкретного класса, музыкальными пристрастиями самого учителя.

К числу музыкальных могут быть отнесены и знания об арттерапевтических возможностях музыки, о ее влиянии на учащихся, в том числе и на самого себя. В связи с этим особое значение имеет личный опыт учащегося, приобретаемый им на музыкальных занятиях и основанный на самонаблюдениях (рефлексии) о том, какая музыка и какое влияние оказывает на него в различных психологических состояниях и какие виды музыкальной деятельности способны усилить ее воздействие.

Знания о музыке только тогда становятся частью музыкальной культуры учащегося, когда перерастают в умения слышать и понимать музыку, становятся инструментом для овладения определенными исполнительскими навыками, способствуют реализации заложенного в нем творческого потенциала. Вот почему термин «знание» в педагогике музыкального образования правомерно рассматривать как «человеческое знание» (термин В.А. Сухомлинского).

Последовательность введения в содержание занятий знаний музыки и о музыке определяется логикой приобщения ребенка к миру большого искусства, которая учитывает возрастные особенности учащихся, доступность усвоения этих знаний детьми, мерой накопленного музыкально-слухового опыта, наличием усвоенных ранее музыкальных знаний.

Следует особо подчеркнуть, что знания о музыке без знания самой музыки, эмоционально воспринятой, пережитой и осмысленной ребенком, фактически теряют свою личностно-ценностную значимость, оставаясь формальным показателем эрудиции учащегося.

При этом интерес к знаниям о музыке приходит не сразу. Как отмечает французский музыкант-исследователь П.А. Ласкари, он возникает у учащихся лишь тогда, когда они уже «почувствовали себя плененными властью звуков...Как только накапливается опыт, хотя бы элементарный, приходит жажда знаний».

Эстетическое воспитание средствами искусства принято в педагогике называть художественным воспитанием. Обращаясь непосредственно к произведениям искусства, оно требует развития в человеке умения правильно воспринимать явления красоты. Это не значит, что он должен стать художником-профессионалом или специалистом-искусствоведом. Помимо знания ряда художественных произведений, человек должен приобрести объем сведений из области музыкальной грамоты.

Музыкальная грамота должна дать школьникам элементарные знания по музыке. В объеме 6-тилетнего музыкального обучения к ним относятся:

— понятие о том, что музыка имеет содержание: знания о многообразии характера музыкальных произведений и выразительных средствах, при помощи которых выявляется в музыке художественный замысел (темп, ритм, высотность, движение мелодической линии, многоголосие, динамика, структура и т.д.);

— знания о способах обозначения записью основных выразительных средств;

— краткие сведения о способах исполнения музыки, о человеческих голосах, хоре, инструментах, оркестре;

— краткие сведения о некоторых, наиболее выдающихся композиторах-классиках, о ряде композиторов, о народном творчестве.

— музыкальный материал, используемый при овладении музыкальной грамотой, должен быть художественно ценным, способствующим воспитанию художественного вкуса и эстетическому воспитанию в целом.

— начиная с I класса дети учатся не только слушать и исполнять музыку, но и размышлять о ней.

— школьники получают обобщающие, ключевые знания по музыкальной грамоте.

Такие знания становятся своеобразным компасом, помогающим ориентироваться в многообразии музыкальных произведений.

Изучение психолого-педагогической литературы показало, что эстетическое воспитание, как воспитание способности полноценного восприятия и правильного понимания прекрасного, формирует у школьников систему художественных представлений, взглядов, убеждений, помогающим выработать истинные критерии эстетических ценностей.

Обращаясь непосредственно к произведениям искусства, эстетическое воспитание требует развития в человеке умения правильно воспринимать явления красоты.

Помимо знания ряда художественных произведений, учащийся должен приобрести объем сведений из области музыкальной грамоты. Такое обогащение отнюдь не убивает эстетического восприятия. Напротив, эмоциональность эта усиливается, углубляется, а восприятие становится более осмысленным.

В связи с этим важное значение приобретает обеспечение эстетической направленности учебного процесса по музыкальной грамоте.

В качестве единственного подсобного теоретического отдела общемузыкального образования в школе музыкальная грамота должна быть шире по объему и глубже по значению, чем элементарная теория

музыки в образовании профессиональном.

Включая в себя все содержание от нотной азбуки до разрешения диссонансов, музыкальная грамота через доступное изложение элементов гармонии и полифонии должна дать общее понятие о форме как конечном итоге творческой организации звуков и об оркестре, как самом богатом средстве воплощения звукоотношений. Попутно могут быть совершаемые экскурсии в области истории музыкальных явлений и музыкальной эстетики. Таким образом, музыкальная грамота по своей программе должна быть элементарной энциклопедией музыки и как можно более краткой в остальном объеме своего содержания, а по своему назначению в школе должна стать занимательным путеводителем при последовательном ознакомлении с образцами музыкальной литературы, помогая вместе с тем более сознательному и успешному их исполнению.

Самому началу введения учащихся в круг музыкальной грамоты должно предшествовать соприкосновение аудитории с живым материалом музыки, как пассивное, в виде слушания, так и активное, в виде исполнения хором и в унисон мелодий и тех произведений, которые затем будут подлежать теоретическому ознакомлению с ними в целом или с их составными частями. Такой общий метод преподавания, проведенный и в дальнейшем прохождении музыкальной грамоты, представляется естественным, живым и наглядным и потому – а это самое существенное в применении его в детской аудитории – нескудным...

Музыкальная грамота в школе, в силу меньшей доступности пониманию изучаемых объектов, по сравнению с явлениями окружающего действительного мира должна претендовать не только на научность, но и на наглядность и легкость усвоения. Самые широкие и смелые аналогии здесь допустимы, связь с внемузыкальными образами не должна быть на плохом счету, переброска мостов к окружающей действительности и к современности желательна.

Музыка есть своего рода язык и в психологическом отношении вполне аналогична с речью. Она орудует звуками и создает слуховые образы, идеи, ассоциированные со звуками, которые, в свою очередь, у грамотных музыкантов ассоциированы со знаками – нотами.

Знать музыкальную грамоту – это значит:

1) уметь узнавать в нотах музыкальное звучание, уметь слышать глазами;

2) уметь переводить слуховые представления музыкальных звуков на ноты, записывать музыку, звучать письменно.

Аналогия между речью и музыкой станет еще доступной, если мы ограничим музыку областью пения, т.е. будем рассматривать ее, как предмет общего образования, вошедший в современные школьные курсы.

Занятия по музыкальной грамоте следует включать в начальной школе в высшей степени осторожно и лишь после того, как в учащих­ся вызван интерес и любовь к музыке, выработаны первоначальные навыки слухового восприятия и исполнения музыки, накоплен некоторый слуховой опыт.

Задача работы в области музыки только одна – научить чувствовать и любить музыку. Работа же над музыкальной сознательностью и получение знаний о музыке должны прийти после того, как сама музыка станет для детей понятным родным языком.

На основе анализов результатов проведенного исследования сделаны следующие выводы:

В соответствии с задачами исследования мы пришли к заключению, что в ходе обучения необходимо:

- систематически изучать уровень музыкально-эстетического развития учащихся, мотивацию, интересы;
- осуществлять поиск эффективных форм и методов музыкально-эстетического воспитания учащихся в процессе учебной работы;
- широко внедрять в школьную практику национальное музыкальное искусство, позволяющее расширить их музыкальный кругозор.

В нашей работе предпринята попытка проанализировать процесс обучения музыкальной грамоте как составной части целостного музыкально-эстетического воспитания учащихся и определить наиболее эффективные пути музыкально-эстетического воспитания школьников.

Литература:

1. Концепция гуманитарного образования в Республике Казахстан. Казахстанская правда, № 130, 26 августа, 1994.
2. Данилкин В.Г. Философские основания концепции образования // Вестник КазГУ. Серия «Педагогические науки», №1, 1998, с. 13-16
3. Ковалев А.Г., Мясищев В.Н. Психологические особенности человека в 2-х томах. Т.2., Способности, – Л.: Знание, 1960.
4. Ожегов С.Н. Словарь русского языка. М: Русский язык, 1989.
5. Розин В. Философия образования: предмет, концепция, направления изучения. //Alma mater, Вестник высшей школы, 1991, №1
7. Рысбаева А.К. Успешность деятельности как категория педагогики. АГУ им. Абая, Алматы, 2003.

Turlybekov Nurgali
**PECULIARITIES OF MODERN VOCAL
TECHNOLOGY DEVELOPMENT**

Тұрлыбеков Н.Д.
**ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ВОКАЛДЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ
ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Үйренудің басында басты міндет – дұрыс тыныс алуды үйрену. Осыған баса назар аударыңыз. Қаншалықты ілгері жылжыған сайын бастапқы жаттығуларға қайта орала отырып, тыныс алу жаттығуларын қайталап отырыңыз. Бұны ән шырқаудың алдында дайындыққа қолдану аса пайдалы. Ең алдымен тыныс жолдарының жұмысын тексеріп көріңіз.

Алақаныңызды ішіңізге қойып бірнеше рет асықпай жайлап тыныс алып – шығарыңыз. Деміңіз біршама қарқынды болу үшін онымен қолдарыңызды немесе ойша пештегі отты сөндіріңіз. Сіз ішіңіздің көтеріліп немесе түсіп жатқандығын байқайсыз.

Егер бұл жүзеге аспай жатса онда сіз тиімсіз тыныс алу жолын пайдаланып жүргеніңіз. Дұрыс тыныс алу болып қабырға аралық іштің төменгі бүйірлеріндегі және диафрагмалар – мембраналар кеуде аумағын құрсақ қуысынан бөліп тұратын бұлшық еттер белсенді қозғалып тұрады. Тыныс алудың бұл түрі диафрагменді деп аталады. Диафрагманың қозғалысын жатқан күйінде тексере салу ең қарапайым жолы. Арқамен жатып, қолды іштен сәл жоғары қойып, күннің шағылысатын (диафрагма ауданы) аумағында жататын ауданда терең тыныстап, тыныс шығару керек. Тыныс алған уақытта міндетті түрде диафрагма қозғалысы әсерінен қол (міндетті түрде) көтеріледі. Тыныс шығарғанда төмен түседі.

Диафрагмалық қозғалысты тексере отырып, бір уақытта іштің бұлшық еттерінің қозғалысы да, тексеріледі, яғни қалыпты жұмыс істеп, тыныс алып шығарғанда диафрагманың қозғалысымен сәйкес келеді. Осындай жолмен диафрагма және құрсақ қуысы бұлшық еттері, тұрып тұрғанда және отырғанда жұмыс істеуі қажет. Сынақ сізге қабілетіңіз бен физиологиялық тыныс алуыңыздың жеткілікті және жеткіліксіз тұстарын көрсетеді.

Жаттығу 1. Күлген кезіміздегі біздің тыныс алуымыз бәрінің ішінде ең ерекше орын алады. Сезім көрсек, қалай және қай жерде құрсақ қуысы прессі күшке ие, арқаның төменгі бөлігі (бел), қарын алға қарай шығады.

Жаттығу 2. Енді қолымызды ішімізге қойып тыныстауды бақылау үшін ақырын дем аламыз, өз ішімізден 4-ке дейін санай отырып. Демді ұстап тұрмай, жайлап демімізді шығарамыз, тағы 4-ке дейін санай отырып. Тыныс алғанда қарын үрленетінін, тыныс шығарғанда босайтынын сезіп

көрейік. Егер іштің қимылы сезілмесе, денемізді алға иіп, белімізге қолды қойып, осы жаттығуды орындап көреміз. Тыныс алғанда бел аумағы көлемінің өсуі сезілуі тиіс. Әрбір тыныс алып – шығарған сайын санауды бір-бірден арттырып отырамыз (5, 6, 7, 8 және т.б.)

Жаттығу 3. Белсенді тыныс шығару. Бұлшық еттер буындарын ауыз ашық күйде тез тыныс алып – шығару арқылы қыздырамыз. Тілін шығарып тыныстап жүрген итке қарап, оның екі бүйірінің жиырылып қалуы арқылы осы жаттығу неліктен «ит» деп аталатынын түсінеміз. Бұл жаттығуды айнаның алдында орындауда пайдалы. Орындыққа отырыңыз, арқаңызды арқа жақтауына сүйеп, иықтарыңызды тынықтырып және мойыныңызды ширатып алыңыз. Жаттығуды орындай отырып иық көтерілмеуін қадағалаңыз.

Жаттығу 4. Тыныс алудың жеткіліксіз тұстары, тыныс шығарудың бірқалыпсыздығы. Дауыс екпіндеп, дірілдеп және шайқалып естіледі. Қосымша тыныс шығарып бірқалыпты жаттықтыру арқылы біз дауыстың бірқалыптылығына жағдай жасаймыз. Қосымша тыныс шығарып, дереу мұрынмен тыныс алып, ауаны бірден іштің аумағына бағыттау керек. ТЦ-Ц-Ц дыбысымен ауаны тістің арасынан шығарамыз. Ауа бағаны бірқалыпты түзу, шайқалмас үшін, тыныс алған соң қарын бұлшық еттерін (пресс) күшпен ұстап тұрып, іштің өзіндоп сияқты дөңгелек қалыпта қалдыру керек. Ауа тегіс шыққанша күшті ұстап тұруға тырысыңыз. Бірнеше қайтара жаттығу ұзақтығын 20-30 секундтан 1-минутқа дейін созу керек. Ән айтқан кезде күнделікті өмірде пайдалана бермейтін, спецификалық қосымша буын еттері қолданылады. Осы жаттығу үшін прессті шынықтыру және басқа да жаттығулар орындау қажет емес. Йогамен айналысу, емдік тыныс гимнастикасы және жүзу көмектеседі. Диафрагментті тыныс алуды, өздігінен жұмыс жасауға дейін жеткізу қажет: ішпен метрода, оқуда және серуенде демалыңыз. Эрекеттердегі қателіктер: тыныс алу кезінде ылғи иықтарды қимылдату – бұл кілттік (ключичного) тыныс алудың куәсі. Іштің тыныс алу кезіндегі артық қимылдары және дұрыс емес ішті тарту немесе басқа да ыңғайсыз эрекеттер, жаттығудың дұрыс орындалмай жатқандығын көрсетеді. Диафрагментті тыныс алу түрі маңызды, ерекше және бүкіл ағзамызға пайдалы болып табылады. Бұл тыныс алу түрі әншілерге, спортшыларға, лекторларға және ораторларға тән. Бұл емдік гимнастиканың құрамдас бөлігі, йога, шығыс жекпе-жегінің құрамдас үлгілерінің бөлігі. Осылай жануарлар және бала, сәби кездерінде сендер де, тыныстадыңдар, қоғамдық дамудың негіздемелері физиологиялық комплекстер түрлерінің дұрыс емес тұжырымдамаларының берілмеуіне дәл осы негіздеме әкеледі. Алғашқы ән айту кезеңінде тынысты реттеу үшін қолыңды ішіңе қойып отыруыңды естен шығарма. Әрі қарай резина белдік пайдаланған пайдалы. Ол тыныс алуды реттеуге көмектесіп,

буындарға түсіретін күшті біраз ауырлатады, яғни жаттығу құралының рөлін атқарады.

Көмекші жаттығулар. Көбінесе ән салуға бұлшық еттердің қысымы, бұлшық еттердің бөлшектерін шамадан тыс ширықтыру және олардың дискоординациясы кедергі жасайды. Ұсынылып отырған жаттығулар бұлшық еттердің жұмысын дұрыс ұйымдастыруға көмектеседі. Ең алдымен дұрыс сымбатқа көңіл аударған жөн: тік арқа, иық түзелген және төмен түсірілген, бас орташа деңгейде орналастырылған. Басыңызды жоғары созбаңыз, бұл көмейге және дауыс тамырларына ауыртпашылық түсіреді. Бірақпен жұмыс жасаңыз.

Жаттығу 5. Желке еркін ұсталған. Бастың жеңіл оң және сол жаққа қимылдары.

Жаттығу 6. Астыңғы жақты жаймен төмен түсіреміз, сосын орнына қайтарамыз. Жеңіл және ұқыпты жасаймыз. Астыңғы жақтың дұрыс тұрысын ауызды барынша ашып, бұлшық еттерді кішкене босаңсыту арқылы табуға болады.

Жаттығу 7. Ерін труба тәріздес қалыпта алға шығарылып, солға және оңға қарай қозғау керек. Сонымен қатар алға – артқа, солға – оңға қарай айналдыру қажет.

Жаттығу 8. Тіл әр түрлі форма қабылдайды: труба тәріздес қалыпқа салынады, ауыз ашық түрінде ол ванна тәріздес қалыпта тілдің жан-жағы (немесе желкендері) көтеріледі, тіл үстіңгі таңдайға тиюі үшін алдыңғы тістерден барынша алыстайды. Егер сізге барлық жаттығуларды жасау қиын болса көңіліңіз түспесін. Егер сіз тұрақты түрде ең қарапайым жаттығуларды жасап отырсаңыз, соның өзі сізге жетерлік. Көмейдегі жұтқыншақты тиісіп көріңіз – ең кең орын. Оған екі саусақпен тиісіп, оның жұмысын есінеу кезінде бақылап көріңіз. Көмей төмен түседі. Осы қалыптың ән айту кезінде сақталуына көңіл бөліңіз. Міне, осы вокалды есінеу деп аталады. Түсірілген, яғни еркін және кішкене кеңейген көмей әдемі табиғи дауыстың шығуына көмек береді. Көмейдегі артық қысымның болмауы – орындаушының шығармашылығының көп жылдылығының кепілі. Бірақ көмейді қинап төмен түсіру немесе оны қолымен ұстап тұрудың қажеттілігі жоқ. Оның дұрыс түскенін сезіну тек есінеу процессіне ұқсағанмен анықталады. Айнаның алдында тұрып ашамыз және «тамақты дәрігерге көрсетуге» тырысайық – тілдің ұшын түсіру, жұмсақ таңдайды кішкентай тілмен бірге көтеріп «А» дейміз, жұтқыншақтың артқы қабырғасын аша отырып. *Бұрыс:* тіл дөңестеніп, тамаққа өтер жолды жауып тұрса, жұмсақ таңдай тілде жатқан сияқты көрініс берсе. *Дұрыс:* тамақ ашық, тіл ұшымен алдыңғы тістерге тиер – тимес қалыпта еркін жатыр, жұмсақ таңдай көтеріңкі. Сонымен қатар айқындалып қойған есінеу сезіліп тұрады. Аз қозғалыста болатын үстіңгі шымылдық (жұмсақ

таңдай) және тіл дыбыстың еркін шығуына кедергі келтіреді. Ол тегіс және мыңқылдау болып кетеді. Келесі жаттығулар жұмсақ таңдайдың, тілдің және көмейдің қозғалысын шынықтырады.

Жаттығу 9. Жұдырыққа түйілген 3-4 саусақты тамаққа кеңейткіш ретінде қолданамыз. Барынша әріптер жиынтығындағы НГА, НГО, НГЫ, НГЕ, НГУ, НГЯ дыбыстарын бөлшектеп, анық және дауыстап айтамыз.

Жаттығу 10. Ауызды ашамыз. Тілімізді қайта өзі орнына келіп қалатындай етіп итеріп жібереміз. Көз алдыңызға маса аулап жүрген бақаны елестетіңіз. Тіліңізбен астыңғы иекке тиісуге тырысыңыз. Ауыз ашық, қимылдамайды және жабылмайды, жақ босаңсыған. Алғашқы сабақтарда астыңғы иекті ұстап тұруға болады. Көмейдегі бұлшық еттердің шаршағанын сезінгенге дейін, ыңғайлы жылдамдықтағы ырғақпен жұмыс жасаңыз. Әрбір жаттығуда тек қажет бұлшық еттер бөлігі жұмыс істегенін қадағалаңыз. Вокалды құрылғының бөлек топтардағы бұлшық еттерінің жұмысын саралап жіктеуді және оларды еркін басқаруды үйреніңіз. Тынысыңызды, сымбатыңызды қадағалаңыз, иықтарыңыз бен мойныңызға ауырлық түсірмеңіз.

Еркін резонаторлық дыбысталу. Дұрыс дыбысты іздеу барысында біз шынайы психикалық және физиологиялық механизмдерді жұмысқа қосуға мүмкіндік беретін әртүрлі тетіктерді қолданамыз. Әдетте, бұл біз өз қиялымызда көретін ұқсас көріністер. Олар дұрыс ән салу кезінде болатын табиғи сезімге бөленуге жол береді. Алдыңғы бөлімдерде біз осыған ұқсас тетіктерді пайдаланғанбыз: «ит», «маса аулап жатқан бақа» сияқты жаттығуларды еске түсіріңіздерші. Әрине, оларды тура түсінудің қажеттілігі жоқ. Ең қажеті, осы бейнелерді қиялыңызда елестету жеткілікті. Бұл сіздің дұрыс сезімді табуыңызға көмектеседі.

Жаттығу 11. Аузды ашамыз. «Таң қалу» дыбысымен ауа тартып, баппен ауызды ашамыз. Жұмсақ таңдайда салқындықты және жұтқыншақтың түскенін сезінеміз. Ауа шығарғанда тартылған, еркін «А» дыбысын шығарамыз. Көмей жұтқыншақпен бірге астыңғы қалыпта қалады. Тіл тамақты жаппауы тиіс. Ерін дірілдемеуі керек. Өзіңізді айнаның көмегімен бақылап көріңіз. Дұрыс тыныс алуды қадағалаңыз. Дем алуды белгілемей-ақ, қойыңыз. (ауа шығаруды дем алғаннан кейін бірден үзіліссіз) Көмей көтерілмейді. Еркін дыбысталудың тууына тыныққандық, іштей еш қосылып бөгелмейтін және шамалы босансу көмектеседі.

Вокалдық жаттығулардың орындаудың жалпы ережелері. Енді, сіз дұрыс ән салудың негізімен – диафрагмендік және дем алу мен еркін резонаторлық дыбысталумен тыныс болған кезде, жаттығуларға көшуге әбден мүмкін. Біріншіден, оны оқытушының қалай орындап жатқанына көңіл аударыңыз. Сосын қайталауға тырысыңыз. Жаттығуларды орындақта отырып, арқаны тік ұстап, бүкіреймей жасау керек. Алдымен оны

6-7 ең ыңғайлы дыбыстарды айту арқылы бастаса, ары қарай баппен дауыс диапазонын кеңейте беру керек. Дем алысыңызды бақылаңыз. Қадағалау үшін қолды ішіңізге қойыңыз. Астыңғы резонатордың жұмысын бақылаңыз. Еріннің дірілдемеуіне назар аударыңыз, бас пен иықты үстіне көтерменіз, мойынды алдыға жылжитпаңыз. Босаңсудың, еркіндіктің және жайлылық сезімін сақтаңыз. Ән салуға дем алып-шығарушы ретінде тек іш қызмет атқаруы тиіс. Алдыңғыларына қарағанда үстіңгі айтылғандардың барлығы да жаттығулар жасаумен қатар басқа да істерді атқару үшін де маңызды болып саналады.

Дыбысты топтауға жаттығулар. Кейбір адамдардың ән айтуы кезінде мынадай қиындықтар байқалады, яғни сол адамдарға арналған жаттығулар: керек, терең дыбыс, үстіңгі және ортаңғы ноталарды айтуда қиындықтар, барлық дауысты дыбыстарға немесе бірнешесіне (көбінесе «И»-ға) қарлықан дыбыс, ноталарды төмендетуге бейімділік.

Жаттығу 1. «М» тұйық буыны. Мұрынмен тез демалыңыз. Сонымен қатар есінеу кезіндегі сияқты көмейді түсіріңіз және танауды ашыңыз. Еріндер тұйықталған, бірақ бар күшпен жабылмаған. Танау ашық. Сіз ұзақ та тегіс дыбыстың ұсталуына қол жеткізу керексіз. Мұрын айналасында сезіледі, кеңсірік, бет, астыңғы иек тұсында дірілдеу (жеңіл діріл) сезіледі. Дірілдеудің эпицентрі алдыңғы үстіңгі тістер болып табылады. Мұрынмен дыбыс шығармауға тырысыңыз. Көз алдыңызға клавишаны басып жатқандай елестетіп, нотаға астынан тартылмаңыз, бірден үстінен алыңыз. Олай болмаған жағдайда сіз нотаға дәл түспей, «келіп тоқтап жатқан» сезім туындайды. Бұл жаттығуды сізге ыңғайлы ортаңғы диапазоннан бастаған жөн, сол арқылы сізге тонды көтеріп немесе түсіріп отыру керек болады. Автор бұл жаттығуды жоғарғы регистрде жасауды ұсынбайды, төменгі немесе орта деңгейде қалғаныңыз жөн.

Жаттығу 2. М – И – И – И – И – И – И – И. Бұл жаттығуда да бірінші нота алдыңғысындай айтылуы тиіс. Келесі ноталарды орындау үшін біршама қиындық тумағанын сезіну арқылы кішкене ауызды ашу керек. «И» дыбысы ән айту кезінде күнделікті сөйлегендегі сөздерден («улитка» сөзіндегі сияқты) алшақтамауы керек.

Жаттығу 3. М – И – Э – А – О – У – О – А – Э – И. «И» әріпіне бақылау жасай алатыныңызды сезінгенде осы жаттығуға көшіңіз. Бүкіл дауысты дыбыс-тар бірдей дыбыста орындалуы тиіс – сыңғырлап, қырылсыз және үзіліссіз. Әрқашан дыбыстың концентрациясының нүктесін алдыңғы үстіңгі тістерде сезінуі керек.

Дыбыстың күші, тембрдің әсемдігі мен тереңдігіне қол жеткізу үшін жаттығулар.

Бұл жаттығулар барлық ән айтам деушілерге арналған, бірақ оның ішінде мыналарға міндетті түрде: дауысты өлімсіреген дыбыс болғанда,

дауыстың дірілі, вокалдық әрлендірулерді (ұсақ-түйек) айта алмауы. Егер сіз биік ноталарға жете бергенде дауысыңыз жіңішкеріп, оған рок әуенін шырқағандағы сияқты драматикалық тон жетіспей тұрса, бұл жаттығу сізге арналған. Бұл жаттығуды орындау барысында барлық алдыңғы жаттығулардағы жинаған біліміңізді қолданыңыз.

Жаттығу 1. PO – O – O – O – O – O. Ауыз барынша ашылған, жақ ең төменгі қалпында орналасқан. Еріндер босаңсыған. Еріндеріңізбен O әрпін салуға тырыспаңыз. Ол көмейдің ішінде орналасқан сияқты кейіпте болуы тиіс. Бұл жағдайда A мен O арасындағы дыбыс шығатын болады. «P» дыбысын айтқанда көмей көтеріліп, «O» ға дыбыстағанда ол түседі. Қатып қалған есінеу қалпын ұмытпаған жөн. Астыңғы резонатордың жұмысын бақылаңыз. Бұл жағдайда ауыз кеуде түсіп кеткендей, дыбыстың сол жақтан шығып жатқандай елестету керек.

Жаттығу 2. Po! – O! – O! – O! – O! Бұл жаттығуда әрбір буыннан кейін тез дем шығарылып, тез арада дем алынады. Дем шығару пресстің бұлшық еттерінің азаюы есебінен болады, күліп жатқан кездегі сияқты. Бұл амал белсенді дем шығару деп аталады. Үстіне қарай көтерілген сайын дыбыс кеңеюі керек. Дыбыс сіздің кеудеңізде ауыр кірлер жатқандай сезініп, бара-бара ыңырсуға ұқсауы тиіс. Ауызды жаппаңыз және мойынды қатайпаңыз.

Жаттығу 3. PO–O’O–O’O–O’O–O’O–O’O Бұл жаттығуды орындау барысында әрбір екі дыбыстан кейін ауызбен дем алып шығарыңыз (дем алыс апостроф белгісімен көрсетілген). Нотадан нотаға қарай секірмеуге тырысыңыз, оның орнына глассандо жасау арқылы бірінен екіншісіне баппен барыңыз. Сіз астындағы нотаны үстіне сүйреп апарып жатқан сезім пайда болуы керек. Сонымен қатар бұл жағдайда әрбір нота айтылған сайын алдындағысына қарағанда кеудеде тереңірек айтылуы тиіс.

Жаттығу 4. PO–O’O–O’O–O’O–O’O–O’O Алдындағы жаттығуға қарағанда айырмашылығы нотадан нотаға секіру арқылы оңайырақ орындалады. Темпті біртіндеп жылдамдатыңыз, бірақ нотаны тарту үшін мойынды аспанға тартып және басты артқа тастамаңыз, оның орнына кеудеге жіберіңіз. Апостроф белгісімен белсенді дем шығару белгіленген.

Субтонның дамуына жаттығула. A – BE MA – PI – И – Я. Қолыңызды аязда жылытқандай деміңізбен жылытыңыз. Енді демге дыбысты қосыңыз. Бұл амалды субтон немесе расщеплением деп атайды. Міне енді сіз осы жаттығуды орындауға белгілі сезім алдыңыз. Жаттығу барысында ауыз барынша ашылып және деміңіз фраза соңына дейін бітпеуі керек. Жаттығу әдеттегіге қарағанда көп деммен жасауға арналған. Егер дем өзгергенде жетіп жатса, онда дыбыс дұрыс табылған. Өзіңізге тапсырманы жеңілдету үшін алдыға қарай сәл еңкейіңіз, қолыңызды белге қою арқылы ауаның қалай кіріп жатқанын сезініңіз. Енді сізде бел айналасында «құтқару

шеңбер»-і орын алды. Егер дауысты И қысылып, мұрын аркала шықса, оны Ы дыбысына алмастырыңыз (А – ВЕ МАРЫ – Ы-Я) Осы дыбысты дұрыс айтып үйренген кезде алғашқы дыбысталуына келуіңізге болады. Бұл жаттығуды октава шегінде жасауға болады. Кеуде резонаторының діріліне көңіл бөліңіз – ол үстінгі ноталарда жоғалып кетпеуі тиіс.

Әнмен жұмыс жасау. Бұл жаттығуларды меңгергеннен кейін негізгі жұмысқа көшуге болады. Тесситурасы төмен әндерден бастаңыз. Алдымен текст пен әуенін жаттап алғаныңыз жөн. Орындаушымен бірге ағйыңыз, бірақ оның манерасын қайталамаңыз. Негізгі жұмысты бастағанда кез келген ыңғайлы дауысты дыбысқа келген әнмен бастаған жөн (әдетте А, О немесе Э) немесе буындар (НЭЙ немесе МЯУ). Дыбыс тура жаттығуды орындаған кездегідей болуы тиіс. Одан кейінгі тексті әуендете айтыңыз. Әуен бапты ағынмен шығуы керек, оны ешбір анық айту немесе дем алыс оның ағынын бұзбауы тиіс. Ағылшын тілі басқа тілдерге қарағанда ән айтуға өте ыңғайлы болғандықтан ағылшынша репертуардан бастаңыз. Әрқашан дем алуыңызды қадағалап отырыңыз, ауызды кеңейте ашыңыз, дауыстыларды әсіресе фраза соңындағыларын созыңыз. Қиын жерлерді бөлек дайындағаныңыз жөн. Шығарма еркін және ешбір қиындықсыз орындалған кезде фонограмма-1 (дауыссыз) орындаңыз. Өзіңізді магнитофонға жазып алыңыз. Бұл сізге техникалық және интонациондық (нотаға түсу дәлдігі) қателіктерді қадағалауға көмектеседі. Ақырындап күрделірек шығармаларға көшуге болады. Магнитофондағы өз дауысыңыздан қорықпаңыз. Жақсы микрофонға айту мен ревербераторды (дыбысқа көлем беру үшін өңдеу) және басқа да дыбыстық эффектілерді қолданған кезде дауыс жақсы жаққа қарай өзгереді. Микрофон мен ревербераторды қолдануды үйреніңіз. Кез келген сахнадағы тәжірибе мен музыкалық коллективте жұмыс жасаған өзінің оң қорытындысын береді. Өз репертуарыңызды кеңейтуге тырысыңыз, күніне дайындыққа 20-40 минутыңызды арнаңыз, көбінесе жақсы әндер тыңдаңыз сол кезде ғана сіз жетістікке жетесіз.

Дауысты дұрыс емес қолдану оның функционалдық бұзылысына әкеліп соғады. Дұрыс дауыс шығаратын бұлшық еттер жұмыс істемейді, оның орнына басқа, яғни оған арналмағандары келеді. Біздің Отандық жас әртістердің қолданысында жүрген қысылған, өлімсіреген, тыңдауға жағымсыз дауыстары үлгі болып, ал ең бастысы орындаушының өзіне басты қауіп төндіруі мүмкін. Тренингтің басты талабы мен қиындығы дұрыс емес білімін жойып, жаңа және дұрысын негіздеу және бекіту. Бұл дем алыстың, дауыс бағыттаудың және артикуляцияның дұрыс үйлестірілуімен, сонымен қатар вокалдық аппараттың жалпы нығаюына тәрбиелейді. Алдыңғы бөлімде айтылғандай, диафрагмадан және омыртқа сүйегінің басқа қарай ауа ұстынын сезілетін дыбыс тіреуші жайлы айтылған

болатын. Ұстынның негізделуін бұлшық ет белбеуі дұрыс дем алғандағы дұрыс қысым болып табылады. Басқа келгеннен кейін дыбыс толқыны көлденең емес жағдайда ауызға қарай жылжымай, оны тік жүре қисықта шайып өтеді. Бұл вокалдық орналасуда біз кеуде тұсындағы дірілді сеземіз, сонымен қатар аяқ ұштарына дейінгі барлық сүйек пен қол буынның да резонаторға ұшырата аламыз. Бет сүйегіндегі діріл кеңсіріктен алдыңғы тіске дейінгі діріл сезіледі, бұл үстіңгі, бас, резонаторды жұмысқа қосқаны туралы сигнал. Демді дұрыс беру тек дауыстың әдемі шығуына ғана емес, жақсы мақам болуына да көмектеседі. Өз кезегінде жеңіл және нақты, дыбыс артикуляциясын үйлестіретін дыбыс иірегін аса күштірек қылады. Дайындық барысында бұлшық еттердің сезімділігі басты орындарды алады. Әдетте біздің санамыз оны жазып алмайды. Бірақ, қателіктерді қадағалап және дауыс органдарын үйлестіріп, яғни вокалдық құрылғыны басқара алатындай етіп жасау үшін бұлшық еттердің және бөліктерінің қозғалысын сезіну керек. Әрі қарай жаттығулар жасау алған білімді санаңда жағтату – оны автоматтандыру керек. Бірақ бұл автоматтандыру аса жоғары деңгейде жасалады, себебі ол ән айту процессіне қатысып, оны басқара алады.

Әдебиеттер:

1. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального матерства. Ростов-на Дону.: Феникс, 2006
2. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000. – 337 с.

Насыанова Т.В.

**FAMILIARIZING OF STUDENTS
OF THE SPECIALTY “ACTOR’S SKILL”
TO MUSICAL CULTURE AND MUSICAL CREATIVITY**

Хасьянова Т.В.,

заслуженный деятель РК

**ПРИБЛИЖЕНИЕ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «АКТЕРСКОЙ
МАСТЕРСТВО» К МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
И МУЗЫКАЛЬНОМУ ТВОРЧЕСТВУ**

Современное состояние казахстанского общества характеризуется стремительным развитием и постоянным совершенствованием технических средств массовой коммуникации. Обращение к вопросу об организации постановки голоса будущего актера в классе вокала в музыкально-педагогической науке современного образования, связано

с его актуализацией, ориентированной на гуманистические ценности, определяющие духовное развитие личности. Весь процесс музыкального обучения и воспитания в классе вокала совершается преимущественно путем межличностного контакта преподавателя и студента, что является свидетельством преимущества диалога. Именно диалог, включая идеи свободы, любви, равенства, сотрудничества и согласия, определяет характер и направленность выполнения обозначенных целей и задач.

Обучение актёра обязательно включает в себя объёмный и важный этап постановки голоса. Речь идёт об искоренении всевозможных дефектов, дрожании голоса, его постановке, правильном дыхании, выработке приятного тембра, внятной речи и красивой интонации. Используется множество методик, выполняется целый ряд специальных упражнений для улучшения дикции. Речь, голос – важная составляющая успеха актёра, которую нельзя игнорировать [8.с. 47].

Кроме хорошего голоса достойного актёра отличает и отсутствие боязни сцены. Способным забыть обо всём и спокойно отдаться своей профессии, раствориться в ней, прожить на сцене жизнь своего героя, применяя вокальные данные – это и есть основная цель работы в классе вокала в процессе постановки голоса.

Способность адекватно воспринимать критику, дисциплинированность в обучении, стремление научиться новому и осознание, что нет предела совершенству, несомненно, помогут стать хорошим актёром, который сможет профессионально выложиться на съёмочной площадке или на сцене театра и сорвать шквал аплодисментов.

«Хорошим актёром» можно назвать разнопланового актёра, который может одинаково хорошо сыграть как комическую, так и драматическую роль. Не менее важным оказывается умение ждать своей роли, чутьё на хорошие роли, память, артистизм, яркость, индивидуальность и, конечно, железные нервы.

Среди огромного множества желательных, но второстепенных характеристик существуют профессиональные качества актёра, без которых еще никто не добивался успеха на большой сцене или экране. Подавляющее большинство этих качеств не являются такой неизменяемой природной данностью, как черты лица или тембр голоса: их можно развивать в процессе обучения и совершенствовать во время сценической практики всю жизнь.

Вопросы развития вокального искусства рассматривались в работах известных музыковедов, искусствоведов, педагогов. Авторы подчёркивают, что современная наука о голосе ещё не даёт достаточного материала для построения подлинно научной методики пения и для понимания вокальной теории необходим глубокий анализ исторических аспектов развития

теории голосообразования.

Приобщение студентов специальности «Актерской мастерство» к музыкальной культуре и музыкальному творчеству через активное овладение певческим искусством представляется наиболее целесообразным. Поэтому успех освоения вокально-исполнительских, вокально-методических и вокально-педагогических знаний, умений и навыков является системообразующим фактором в профессиональной деятельности учителя. К вокально-педагогическим умениям и навыкам относятся: умение сравнивать собственное исполнение с заданным эталоном, аналитически дифференцировать и интегрировать певческий процесс; объединять теоретические и методические знания с практическим решением задач организации певческого процесса; уметь обоснованно и доходчиво объяснить и практически-действенно показать смысл поставленной задачи; подобрать репертуар, соответствующий задачам обучения, интересам и индивидуальным возможностям студента актера. Недостатки в профессиональной голосовой подготовке в каком-либо аспекте неизбежно негативно отражаются на качестве учебного процесса и на здоровье голосового аппарата.

На протяжении всей истории развития вокального искусства теоретическая и методическая подготовка считается важнейшей составляющей профессиональной компетентности вокалистов-исполнителей и вокальных педагогов. Исследователи и практики указывают на специальные научно-теоретические знания как на одно из главных условий подготовки к вокальной деятельности и профилактики голосовых нарушений. Чем яснее педагог представляет себе процессы голосообразования и голосоведения, их физиологические и психологические основы и эталонный режим работы, тем быстрее находит причину существующих недостатков работы голоса и пути их исправления. Научные сведения о голосе и работе голосового аппарата, данные об общих закономерностях работы организма человека дают отправные позиции для возможной объективной оценки различных явлений, связанных с голосообразованием.

В каждом отдельном случае педагог имеет дело с уникальным, индивидуальным голосом со всеми, только ему присущими, достоинствами и недостатками. Каждый студент актер требует нового подхода, нового метода работы, и для поиска индивидуальных путей развития каждого голоса педагогу необходимы фундаментальные научно-теоретические знания принципов и закономерностей голосовой деятельности. Успех педагогической деятельности зависит от правильно найденного педагогом

способа работы с голосом, от умения донести до студента цели и задачи тех или иных действий. Использование в наши дни новейших достижений в области физиологии, фониатрии, акустики, психологии позволило создать научно-обоснованные методические системы работы голосом, целью которых является профилактика голосовых нарушений и охрана здоровья голоса.

Для преподавателя класса вокала, вопрос защиты голоса студентов актеров должен быть первостепенным. Недостаточно просто научить студента владеть своим голосом. Необходимо научить его беречь и защищать свой голосовой аппарат от опасностей неправильной эксплуатации, от негативных воздействий и профессиональных нарушений [5].

Важно знать, какие навыки и умения потребуются студенту актеру на первых занятиях. Для этого нужно иметь представление о прошлом музыкально-исполнительском опыте студента, а именно:

- какие навыки надо только восстановить (сравнительно редкий случай, поскольку на вокальные занятия дети приходят, как правило, без всякой музыкальной подготовки, однако очень хотят петь и выступать на сцене);

- какие отрабатывать с самого начала.

На первых порах не следует увлекаться расширением списка музыкальных навыков и умений. Это же относится и к подбору песенного репертуара для студентов, особенно при подготовке к важным выступлениям.

С начала обучения необходимо требовать от студента четкого, технически грамотного выполнения основных приемов вокальной работы (правильная певческая установка, или позиция; стойка вокалиста, правильное певческое дыхание, звукообразование) до тех пор, пока они не станут навыками, отработанными до автоматизма. На решение этих задач не стоит жалеть времени – впоследствии оно окупится и принесет желаемые плоды.

Начинать работу по развитию певческих навыков рекомендуется с отработки умения правильно стоять. При пении, на первой стадии, нельзя ни сидеть, ни стоять расслабленно; необходимо сохранять ощущение постоянной внутренней и внешней подтянутости.

Для сохранения необходимых качеств певческого звука и выработки внешнего поведения певцов следует:

- голову держать прямо, свободно, не опуская вниз и не запрокидывая;
- стоять твердо на обеих ногах, равномерно распределив тяжесть тела;
- сидеть на краешке стула, также опираясь на ноги;

- корпус держать прямо, без напряжения;
- руки (если не нужно держать ноты) свободно лежат на коленях [4].

Только выработав правильную осанку в сочетании со свободной манерой двигаться, можно смело выходить на сцену.

Методы постановки голоса могут быть разные, но все они опираются на общие принципы и этапы в работе: развитие и совершенствование дыхания; приобретение понятий и навыков в использовании резонаторов, позиции (зевка), атаки звука; овладение техническими вокальными приемами; работа с артикуляционным аппаратом.

Вокальный слух – это способность не только слышать, но и «видеть», зрительно представлять себе работу органов голосообразования. В этой работе, конечно, помогает внимание, способность слушать свои ощущения и представлять эти процессы, то есть видеть «внутренним взором». Большую помощь оказывает контроль за собственным телом с помощью зеркала [2.с.74].

Еще одним важным этапом в вокальной работе является выработка правильного певческого дыхания, так как от него зависит качество звука. Певческое дыхание во многом отличается от обычного, физиологического. Выдох, во время которого происходит пение, значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Дыхательный процесс из автоматического, не регулируемого сознанием, переходит в произвольно управляемый, волевой. Работа дыхательных мышц становится более интенсивной. Искусственно выработанное дыхание, как, впрочем, и естественное, состоит из трёх стадий: вдох, задержка набранного воздуха, выдох. Правильное певческое дыхание представляет собой целый комплекс действий, требующих постоянного совершенствования.

Основной задачей произвольного управления певческим дыханием является формирование навыка плавного и экономного выдоха во время пения.

В певческой практике различают четыре основных типа дыхания:

- ключичный, или верхнегрудной, при котором активно работают мышцы плечевого пояса, в результате чего поднимаются плечи; такое дыхание часто встречается у детей, но оно для пения неприемлемо;
- грудной – внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям грудной клетки; диафрагма при вдохе поднимается, а живот вытягивается;
- брюшной, или диафрагматический, – дыхание осуществляется за счёт активных сокращений диафрагмы и мышц живота;
- смешанный – грудобрюшное дыхание, осуществляемое при актив-

ной работе мышц как грудной, так и брюшной полости, а также нижнего отдела спины [3].

В вокальной практике наиболее целесообразным считается смешанный тип дыхания, при котором диафрагма активно участвует в его регуляции и обеспечивает его глубину. При вдохе она опускается вниз и растягивается во все стороны по всей своей окружности. В результате туловище певца как бы увеличивается в объёме в области пояса. Воздух заполняет нижние отделы лёгких, и это ощущают мышцы спины. Боковые мышцы раздвигаются в стороны, а стенка живота выдвигается вперёд. Диафрагма уплощается и становится упругой. В момент атаки звук, как бы опускаясь сверху, давит на диафрагму, как на педаль. Она же, мягко пружиня, «подхватывает» голос, чтобы поддержать его снизу, и «замирает» в положении вдоха, упираясь изнутри во все стороны туловища по всей окружности. Нижние рёбра грудной клетки при этом оказываются слегка раздвинутыми, а верхние её отделы, немного расширенные изначально, во время дыхательных движений певца сохраняют неподвижное положение.

Вдох перед пением нужно брать достаточно активно, но бесшумно и с ощущением «скрытого» зевка. Вдох через нос способствует углублению дыхания, а стремление певца к сохранению положения вдоха во время фонационного выдоха, т.е. во время пения, будет способствовать появлению у него ощущения опоры звука.

Про задержку дыхания при сольном пении в методических работах прошлого ничего не сказано, а, напротив, рекомендуется «во время вдоха, в тот момент, когда в глубине горла ученик почувствует холодок, мгновенно взять ноту мягким ударом назад, напоминая движение вдыхания, на гласный «а». Во время пения необходимо сохранять ощущение, как будто процесс вдыхания продолжается. Этого ощущения можно достичь, упираясь диафрагмой на стенку живота, в бока и в спину, что и создаёт чувство опоры в пении» [9].

Правильное певческое дыхание является основой вокальной техники. От его постановки во многом зависит формирование других певческих навыков.

Для актера, который использует средства вокала в своей деятельности, работа над артикуляцией имеет особое значение, потому что влияет на силу голоса, на его подачу и качество звучания. Все упражнения следует делать перед зеркалом. Желательно каждое утро начинать с речевой гимнастики. Когда вокалист овладеет основными артикуляционными навыками в статичном положении тела, полезно будет поупражняться в движении и танце, следя при этом за прямой осанкой и дыханием. Артикуляционные

упражнения помогут учащимся избавиться от дефектов в произношении. В таких упражнениях утрируются согласные звуки и максимально открывается рот на гласных – тем самым уменьшается давление на связки, и, следовательно, голос будет меньше уставать. Дикция является средством донесения содержания средств выразительности в раскрытии музыкального образа [4].

Приступая к работе, преподавателю вокала необходимо усилить контроль за всеми процессами звукоизвлечения, дабы не повредить голос.

Продуктивность занятий повышает хорошо продуманную последовательность видов работы – чередование легкого и трудного, напряжения и разрядки. Каждое занятие следует начинать с дыхательных упражнений, речевой гимнастики и распевок. Распевка в общей сложности не должна продолжаться более 15 минут. Ни в коем случае нельзя допускать усталости голосового аппарата или его дискомфортного состояния в момент пения. Детям должно быть легко, удобно и приятно заниматься.

Упражнения выполняются в полный голос. Тогда голос студента станет более насыщенным, благозвучным, привычным к нагрузкам, что и необходимо для профессионального исполнения. Важно в то же время, чтобы студент, занимаясь вокалом, не форсировал звук и его голос не искажался.

Педагог должен следить за чистотой интонации в пении, иначе студент привыкнет к фальшивым звучанием. Подобная привычка губит в студенте актере вокалиста и портит слух.

Педагогу нужно видеть в каждом студенте индивидуальность, исходя из его природных данных. Если у студента не очень сильный и мощный голос - не беда, наверняка в его актерском арсенале найдется масса качеств, которые привлекут слушателя. Надо только выявить те способности, что заложены природой, развить их, «обработать» и дарить радость людям [6. с.15-16].

Важным моментом в вокальной работе с актером является правильный выбор песенного репертуара.

Целесообразно разделить песенный репертуар на три категории:

1. Вокальные произведения высшей сложности, исполняемые певцами высокого профессионального уровня. Они отличаются особенно широким диапазоном, обилием вокальных эффектов, сложным ритмическим рисунком и другими трудностями, непреодолимыми для новичка. Желание начинающего вокалиста исполнить такую песню похвально, однако неудачное выступление может надолго отбить интерес к занятиям вокалом и способствовать формированию у учащегося комплекса неполноценности.

Очень важно ставить перед собой реальную цель и уверенно идти к ее достижению

2. Песни достаточно сложные и вместе с тем близкие студентам актерам по эмоциональному настрою. Песня, которая очень нравится студенту, может быть им выучена, но не стоит исполнять ее перед слушателями. Лучше пройти ее в рабочем режиме. Интерес к этой песне придаст студенту актеру дополнительные силы, у него возникнет желание успешно исполнить ее в будущем.

3. Песни для новичков, исполняя которые студент актер может показать то, на что он способен, проявить в полной мере свои вокальные и артистические данные[10].

Песня из этой категории должна:

- нравиться студенту – первое и главное условие;
- иметь небольшой диапазон, соотносимый с диапазоном голоса ребенка;
- быть достаточно легкой в исполнении, не очень быстрой по темпу, чтобы слова легко проговаривались [10].

Выучить такую песню, при постоянном контроле педагога, способен даже начинающий вокалист.

Однако просто интонационно верно спеть песню еще не достаточно для успешного выступления. Необходимо поработать над сценическим имиджем, и над «песенным» образом. Важно, когда студент актер самостоятельно проявит творческую самостоятельность и привнести в исполнение неповторимость и оригинальность. Это касается не только голоса в чистом виде. Многое зависит от манеры двигаться, держаться на сцене, от умения овладеть вниманием зрительного зала с первого мгновения появления на сцене и до самого конца выступления.

Важную роль в разработке «образа» песни играет костюм исполнителя. Костюм может быть и недорогим, но обязательно должен соответствовать характеру песни, помогать исполнителю в раскрытии ее образа. Нужно отработать все: от улыбки на лице вокалиста до деталей одежды, от чистоты интонации до четкого произношения текста, от выхода на сцену до поклона и ухода за кулисы. Тогда исполнение принесет радость, удовольствие от проделанной творческой работы [6].

Любая деятельность человека подразумевает обладание специальными качествами – способностями. Они определяют его пригодность к этой деятельности, легкость и быстроту обучения, уровень достижений и успехов. Одному человеку потребуется больше времени на усвоение знаний, умений и навыков, а другому меньше, кое-кто обладает

врожденными неординарными способностями.

Одно из важных условий – формирование настойчивости, умения максимально сконцентрироваться на достижении цели. Способности развиваются успешнее, если заниматься на пределе своих возможностей и постепенно поднимать эту планку все выше и выше.

Другое условие – повышенная мотивация. Она обеспечивает более интенсивную, активную и самоорганизующую деятельность студента, направленную на достижение результата [7].

В процессе воспитания будущего актера в классе вокала очень важна внимательное отношение преподавателя. Именно он должен выявить интересы студента, определить его склонности и способности, создать моральные и психологические условия для развития этих способностей.

Вот некоторые правила для педагогов, которыми необходимо руководствоваться и на вокальных занятиях со студентами вокалистами:

- называйте конкретные детали, которые понравились в творческой работе студента актера;

- выражайте удивление и восхищение тем, что делают студенты в процессе занятия;

- если студента что-то раздражает, то постарайтесь внести изменения в ход и содержание занятий;

- в процессе каждого занятия находите что-то позитивное и отмечайте это вслух [1].

Таким образом, мы выявили некоторые особенности работы в классе вокала со студентами специальности «Актерское мастерство». Обозначили ряд приоритетных вопросов, как правильно стоять, певческое дыхание, работа над дикцией, работа над вокальной техникой, как выбрать песенный репертуар, как работать над «песенным» образом. Выяснили, что преподаватели класса вокала имеют реальную возможность сформировать у будущих актеров отношение к вокалу, как интересному, творческому, полезному и нужному для них делу. Совершенствуя вокальную работу со студентами, мы создаем благодатную почву для воспитания успешной, творчески активной личности.

Литература:

1. Бодалев А.А., Караковский В.А., Новикова, Л.И. Психологические проблемы воспитания в современных условиях // Советская педагогика. 1991. №5.

2. Витт Ф. «Практические советы обучающемуся пению». Издательство МУЗЫКА. 1968, 208 с.

3. Далецкий, О.В. Школа пения: из опыта педагога. [Текст] /

О.В. Далецкий. – Москва. – 2007 г.

4. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л.Б. Дмитриев. – М.: Изд-во Музыка, 1968.

5. Емельянов, В.В. Развитие голоса: Координация и тренинг. [Текст] В.В. Емельянов. – Спб. – 2000г.

6. Ильин, Е.П. Психология общения и межличностных отношений [Текст] / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2009. – 576 с.: ил. – (Серия «Мастера психологии»).

7. Ламперти, Ф. Искусство пения [Текст] / Ф.Ламперти. – М.; СПб., 1923. – С.15-16.

8. Емельянов, В.В. Развитие голоса: Координация и тренинг. [Текст] В.В. Емельянов. – Спб. – 2000 г.

9. Станиславский К.С. «Работа актера над собой». Изд.: Прайм-Евронек, 2008 г. – 512 с.

10. Стулова, Г.П. Теория и практика вокальной работы в хоре [Текст]: Учебное пособие / Г.П. Стулова. – Москва: Изд-во «Владос», 2002.

Khusainova G.A., Baysarina A.
**STUDYING THE PECULIARITIES
OF A SCHOOL-CENTERED APPROACH
IN THE MUSIC-ART ACTIVITIES OF TRAINING**

*Хусаинова Г.А.,
к.п.н., PhD, профессор, академик МАНПО,
Байсарина А.*

**ИЗУЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ
ШКОЛЬНИКОЦЕНТРИРОВАННОГО ПОДХОДА
В МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ**

На сегодняшний день ведущей целью казахстанской общеобразовательной системы, отвечающей современным ориентирам её модернизации, является развитие личности обучающегося школьника, который свои возможности реализует, одновременно мобилен, вырабатывает и пытается изменять индивидуальную позицию в различных обстоятельствах жизни с ранних лет.

Реализация этой учебно-воспитательной цели неразрывно связана с передачей в процессе обучения высочайших культурных образцов и способов контакта человека с миром, которые, осознаваясь каждым школьником, отражаясь в особенностях его поведения и творческого самовыражения, обуславливают к нему пристальное внимание педа-

гогической общественности.

Развитие культуры самовыражения школьников, начиная с рождения человека, в любых возрастных жизненных периодах будет отображать свои особенности. При этом, каждый школьник будет искать себя и собственную роль в своей семье, среди одноклассников, продумывать собственные отношения с ними. Особенно важными для школьника становятся вопросы, взаимосвязанные с жизненными правилами отношений между людьми.

Поэтому на сегодня, в процессе организации музыкально-учебной деятельности важны новые подходы, среди которых выделяется подход, который позволяет каждому школьнику ориентироваться в мире культурных ценностей, самостоятельно проявлять себя, быть ответственным за свои поступки и быть в эпицентре школьной жизни. При этом актуализируется ориентация на развитие индивидуальности для реализации заложенных в школьниках возможностей, подразумевающих включение их в личностно-значимую деятельность. Организация музыкально-ориентированного обучения для обучающихся целесообразно становится выбором возможности их творческой самореализации через использование школьникоцентрированного подхода, который будет способствовать становлению культуры самовыражения подрастающего поколения особенно с помощью предметов художественно-музыкального направления [2;9].

В основе школьникоцентрированного подхода, на наш взгляд, лежит личностно-ориентированное обучение на основе развития культуры самовыражения каждого обучающегося.

Культура самовыражения школьника как стратегическая проблема является предметом рассмотрения в области в педагогики и педагогической психологии. Так в исследовании российского учёного И.С. Якиманской, подчёркивается, что в обучении школьника важно обратить внимание на индивидуальный опыт каждого школьника, помочь ему в процессе самопознания и самореализации[12].

Учёный Е.В. Бондаревская обосновывает культурологический подход, который предполагает видение процесса обучения сквозь призму становления личностной культуры школьника [2]. При этом происходит развитие индивидуально рассматриваемого образа культуры школьника в общей взаимосвязи со всей картиной мира, на основе которой школьник сможет показать способности к культурному самопознанию и творческой самореализации. Учёный А.В. Хуторской в качестве цели обучения рассматривает создание учеником собственного содержания образования в виде личных продуктов творческой самореализации [9].

Мы поддерживаем точку зрения российского исследователя

Е.А. Омельченко, которая в понятие «культура самовыражения школьников» включает комплекс их самопроявлений, отражающий имеющиеся или складывающиеся в их поведении модели, основанные на:

- умении презентовать себя на основе органичного взаимодействия с общечеловеческой культурой и сущностными устремлениями самого школьника;

- умении проблематизировать ситуации и находить конструктивные выходы из них;

- рефлексии своего поведения в учебной деятельности [6].

Становление самовыражаемой культуры школьников считается состоявшейся, если в организации учебного процесса в школе учитывается принцип индивидуализации обучения [6].

При этом должны быть актуализированы такие положения как:

- психологические учения А.Маслоу, К.Роджерса, В.Франкла [5;7;8], посвящённые проблеме творческой самореализации личности, предполагающие, что каждый человек является автором собственной жизни;

- идеи представителей гуманистической педагогики - Е.В. Бондаревской, С.В. Кульневича, В.Д. Шадрикова, И.С. Якиманской о том, что личность – главная ценность образования, о том, что необходимо признавать в каждом школьнике его неповторимую индивидуальность, о том, что учитель должен способствовать раскрытию, развитию, проявлению творческого потенциала каждого обучающегося [2;12];

- исследования личностных качеств, проявляемых в процессе обучения и интеллектуального развития школьников, рассматриваемых в работах учёных В.А. Крутецкого, Г.А. Цукермана, Б.Д. Эльконина [3;10;11];

- теоретические основы раскрытия феномена самовыражения и самопознания школьников в работах А.С.Косоковой [4].

В ходе использования школьникоцентрированного обучения культура самовыражения активно и творчески выражающихся школьников – это самопроявления, предвещающие внутренней личностно-ориентированной самопрезентацией, которая основана на умении показа себя на основе важного взаимодействия с общечеловеческой культурой и творческими стремлениями самого школьника, умении понимать проблемные ситуации и искать соответствующие их решения, умении рефлексировать свое поведение и деятельность [6].

Структура культуры самовыражения школьников имеет взаимосвязанные внешний и внутренний аспекты. Когда демонстрируется внешний аспект, с одной стороны, с другой стороны, идёт показ открытости мира школьнику и наоборот. Столь важный внутренний аспект помогает

ему понять, что он представляет собой при решении сложных проблем.

Модель становления культуры самовыражения при школьнико-центрированном подходе, по мнению Е.А. Омельченко содержит два сменяющих друг друга вида – «покоя» и «движения» [6].

При этом, «Движение» ведет к переходу культуры творческого самовыражения с одного уровня на другой. В процессе обучения переход из первой фазы во вторую помогает воспроизвести педагог, когда создаются моменты, в которых ученик включается в активное и продуктивное общение с другими людьми. Эти ситуации имеют успешный результат, если реализуются в процессе индивидуализации обучения музыке, которая помогает организовать условия индивидуального продвижения в избранном виде музыкально-художественной деятельности (музыкально-исполнительской или музыкально-пластической и т.д.). Средством при этом выступают индивидуализация музыкального обучения по школьному предмету «Искусство в школе» .

Условия для становления культуры самовыражения и самореализации школьников в учебно-музыкальном процессе возникают в выполняемых ими видах музыкально-художественной деятельности, которые являются продуктивными, когда участие в них школьников приводит к формированию у них умений исполнять музыкальные произведения, показывать музыкально-исполнительские интерпретации, собственное исполнительское решение, и решать возникающие учебно-музыкальные проблемы, становлению навыков самоорганизации и музыкально-учебных умений, также в полихудожественном и музыкально-пластическом направлении.

Наиболее полно проявить себя при выполнении указанных типов работ, приобрести музыкально-учебные навыки и умения позволит школьникам индивидуализация обучения, проводимая на основе использования личностно-ориентированного обучения на уроках музыки и во внеклассной музыкально-художественной деятельности.

Особое внимание необходимо продвинутым школьникам в плане предоставления возможностей для дальнейшего развития их способностей, т.к. традиционный подход к обучению содержит в себе для этого минимальные средства. Личностно-ориентированное обучение открывает данным школьникам дополнительно условия для самостоятельных творческих проявлений, способствуя более полному становлению их культуры творческого самовыражения в музыкально-художественном направлении.

Эти положения касаются также необходимости работы с остальными учащимися в плане становления их культуры творческого самовыражения.

Затем, когда наличие личностно-ориентированных обучающихся

программ становится привычным для школьников, можно предложить их тем, кто по ним уже занимался, а с другой стороны, учителю стараться вовлечь в такую работу и остальных обучающихся. Это предоставляет возможность открытия больших возможностей для творческих проявлений школьников на музыкальных занятиях.

При этом у каждого школьника появлялась возможность выбрать для себя индивидуально подходящий способ обучения наряду с традиционным. Кроме того, это будет помогать полноценному самовыражению школьников, особенно в старших классах, создавая условия для развития их культуры самовыражения в художественно-музыкальной деятельности.

Такой подход сохраняется, когда с помощью индивидуальных кружковых занятий в школе начинают обучаться все желающие, что связано с накоплением у каждого школьника опыта самостоятельной музыкально-творческой деятельности. В это время школьники могут выбрать для себя наиболее подходящую направленность для творческой самореализации, с одной стороны, по содержанию (творческому музыкально-ориентированному), а с другой стороны, по появляющимся при этом возможностям для самовыражения. Такое разнообразие в содержании внеклассной музыкально-творческой деятельности было внесено в связи с появлением к этому моменту значительных отличий между школьниками в уровнях понимания и освоения учебного материала (например, на уроках музыки).

Вся индивидуализированная подготовка музыкально-художественного направления была нами условно разделена на:

- подготовку общего уровня, рассчитанную на школьника, способного самостоятельно изучать, понимать и применять в стандартных ситуациях музыкального-художественный или пластический материал, действовать по готовым исполнительским алгоритмам и правилам;

- подготовка продвинутого усложненного уровня, предлагающая школьникам, способным и желающим усваивать музыкально-художественный материал на более высоком уровне, чем предыдущий, что особенно заметно в вокально-исполнительской деятельности школьников;

- подготовка продвинутого конкурсного уровня; дающая возможность школьникам изучить дополнительный материал, который будет способствовать дальнейшему развитию их способностей музыкально-художественного направления, готовить конкурсные творческие материалы и наиболее продуктивно творчески самореализовываться;

- индивидуальные домашние задания, рассчитанные на школьников, имеющих трудности в освоении музыкально-художественного материала.

Если школьник выбрал для себя программу не соответствующего уровня, с ним важно проводить беседы, выясняющие уровень его

самооценки и запросы на уровень овладения по выбору видом творческой самореализации в изучении музыкально-художественного материала. Могут также применяться консультации со стороны учителя.

В современном культурном пространстве общепринятым является методологическое положение о том, что любой образовательный процесс должен выступать как способ овладения культурой и культурной традицией, обеспечивая естественное вхождение личности в мир духовных и материальных ценностей. И тем более это относится к овладению художественной культурой, частью которой выступает культура музыкальная. Искусство музыки, имея «человеческую природу» (Ю.Б. Алиев), как никакой другой вид искусства, способствует становлению ценностно-смысловой сферы личности, помогает человеку, «мысленно выходя за пределы своей жизни», осмысливать жизнь, познавать ее ценность и уникальность, а также ее Вечные ценности [1].

Современная модернизация образовательной области «Искусство» в общеобразовательной системе сегодня нуждается в принципиально ином осмыслении в контексте культуры, должна базироваться на соединении с философско-гуманитарными основами образования, с законами формирования у человека «образа мира», с духовно-социальной сопряженностью поиска научной и художественной истины, со всем, что едино и для науки, и для искусства. Но самое главное, должно быть лично-ориентированным, школьникоцентрированным, поддерживать стремление молодых людей к наиболее полному проявлению и развитию существующих в нем положительных качеств, возможностей и талантов. А также создавать необходимые условия, в которых личность школьника сможет осознать свое призвание и жизненное предназначение, будет стремиться к его выполнению, в то же время продвигаться в направлении самопознания и творческой самореализации, внутренней гармонии, единства и целостности, что особенно реально осуществимо в процессе его музыкально-художественной деятельности.

Литература:

1. Алиев Ю.Б. Художественное образование в школе: союзники или оппоненты. Монография. М.: РАО, 2017, 86с.
2. Бондаревская Е.В. Воспитание как встреча с личностью (Избранные педагогические труды в двух томах). – Т.11. – Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 2006
3. Крутецкий В.А. Психология: Учебник для учащихся пед. училищ. – М.: Просвещение, 1980. – 352 с.
4. Косогова А.С., Дьякова М.Б. Журнал «Современные проблемы науки и образования». – 2009. – № 1, С. 12-17.

5. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
6. Омельченко Е.А. Ценностные ориентации в содержании культуры самовыражения человека // Актуальные проблемы современного образования: теория и практика: материалы Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ООО агентство «Сибпринт», 2013. – С. 105-118.
7. Роджерс К.Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 480 с.
8. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник / Пер. с англ. и нем. Д.А. Леонтьева, М.П. Папуша, Е.В. Эйдмана. – М.: Прогресс, 1990. – 368 с.
9. Хуторской А.В. Метапредметный подход в обучении: Научно-методическое пособие. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство «Эйдос»; Издательство Института образования человека, 2016. – 80 с.
10. Цукерман Г.А. От умения сотрудничать к умению учить себя // Психологическая наука и образование. – 1996. – № 2. – С. 27.
11. Эльконин Д.Б. Психология развития человека. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 460 с.
12. Якиманская И.С. Личностно-ориентированное обучение в современной школе. – М.: Сентябрь, 1996. – 96 с.

Qiao Zhi

METHODICAL BASIS FOR FORMING THE ETHNO-ARTISTIC COMPETENCE OF STUDENTS

Цяо Чжи,

*аспирант факультета искусств, Национального педагогического
университета имени М.П. Драгоманова, Украина, г.Киев*

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧАЩИХСЯ

Актуальность проблемы. Все страны мира в той или иной мере охватила волна глобализации всех сфер жизни. С одной стороны, это позитивный фактор сближения людей и культур, который влияет на формирования толерантности взаимоотношений, способствует установлению конструктивного диалога и взаимопонимания. Но, с другой стороны, возникает проблема сохранения идентичности этносов, сохранения своеобразия и развития национальных культур.

Именно поэтому в художественном образовании подрастающего поколения выделяется не просто этнонаправление образования личности,

но и акцентируется контекст полиэтничный, что позволяет объединить оба указанных вектора – этносамоидентификация и диалог культур (Ю.Бромлей, Г.Гачев, Сунь Гоцян, А.Иваницкий, Инь Хань, Лу Лу, С.Лурье, О.Хижная).

Эти же проблемы прописаны в нормативных документах Китая («Стратегия развития образования в Китае в XXI столетии», «Реформы и развитие базового образования в КНР» и др.) и европейских стран (Рекомендації Європейського парламенту, 18.12.2006 р.).

Вызовы современной жизни актуализируют понятие компетентной личности, способной к культуротворчеству в отношении себя самой и во влиянии на окружающий мир (Ж.Делор, С.Клепко, О.Овчарук, Е.Пометун, А.Савченко, Дж.Равен, А.Хуторской). Компетентность в сфере культуры – одна из ключевых в современном образовании, которой должен овладеть выпускник школы, входящий в разнообразный, но противоречивый мультикультурный мир.

Цель статьи – теоретически обосновать методические основы формирования этнохудожественной компетентности учащейся молодежи в направлении диалога культур.

Поскольку автор статьи проводит исследование на аудитории школьников Украины, в качестве теоретической поддержки апеллируем к новейшим тенденциям реформирования украинской системы художественного образования.

Этнохудожественную компетентность трактуем как конкретизацию этнокультурной и художественной компетентностей. При этом этнокультурную понимаем как одну из тех ключевых компетентностей личности, которая дает возможность эффективно участвовать в соответствующей сфере культурной жизни и предполагает глубокую рефлексию человеком своей национальной идентичности, являющейся основой понимания и принятия разнообразия культурного выражения других [3, с.12].

Таким образом, *этнохудожественная компетентность* определяется как интегральное личностное образование, которое:

- характеризует присвоение человеком комплекса художественных компетентностей (в определенном виде художественной деятельности, между видами деятельности в разных искусствах, между деятельностью в искусстве и вне его) в проекции на фольклорные традиции своего этноса;
- проявляется в мотивации к этнохудожественному познанию в единстве знаний и их практического осмысления;
- сопровождается эмоциональностью проживания общепринятых художественных ценностей, их рефлексией и введением в собственный внутренний мир, самооценкой;

- презентуется в стремлении и готовности человека к сохранению и развитию фольклорных традиций в коммуникации с представителями своего этноса и неотъемлемо от толерантной коммуникации с представителями других этносов.

Очевидно, что содержание понятия «этнохудожественная компетентность», в частности в полихудожественном контексте, охватывает ряд аспектов: когнитивно-рефлексивный, аксиологический, праксиологический, мотивационный, коммуникативный и собственно эстетический как интегральный.

Содержание понятия и определяет выбор *методических оснований* – доминантных принципов, подходов, педагогических условий эффективного обучения искусству и эстетического воспитания школьников средствами искусства.

Нет сомнения в том, что среди *общепедагогических принципов*, которые обоснованы в педагогической науке, начиная от Я.А. Коменского и К.Ушинского (Ю.Бабанский, С.Гончаренко, В.Давыдов В.Загвязинский, Л.Занков, А.Савченко, Д.Эльконин и др.), в том числе, и в педагогике искусства (И.Зязюн, Г.Падалка, О.Рудницкая), следует выделить принципы:

- целенаправленности педагогического процесса, его ориентацию на целостное развитие личности ученика, что неотделимо от принципа единства обучения, воспитания, образования (развивающего обучения). Для формирования этнохудожественной компетентности это важно в связи с тем, что уроки искусства и особенно досуговая деятельность учащихся невозможны вне реализации воспитательного потенциала любого вида искусства;

- учета особенностей среды жизнедеятельности учащихся, что связано с принципом культуросоответствия, то есть неразрывности становления личности в процессе обучения с культурными достижениями и своего этноса, и человеческой общности в целом;

- гибкости и вариативности педагогического взаимодействия, что присуще процессу художественного творчества в целом и становится возможным благодаря учету принципа диалогичности и построения субъект-субъектных взаимоотношений ученика и учителя, а также учащихся между собой;

- учета возрастных и индивидуальных характеристик учащихся, что обеспечивает доступность обучения, как и взаимообусловленные принципы связи обучения с жизнью, наглядности, системности, преемственности; этот принцип особенно важен именно для художественного образования, ориентированного на выявление уникальности как произведений, так и талантов каждого учащегося в их создании и интерпретации;

- мотивированного обучения, что предполагает формирование

у школьников позитивной установки на приобретение знаний и умений и действует одновременно с учетом принципа активности и самостоятельности учащихся.

Проекция изложенных принципов в контекст художественного образования позволяет сконцентрировать внимание на таких *стержневых принципах*, как:

- *культуросоответствия*: нацеливает на осмысление роли родной культуры, жанрового и видового богатства отечественного искусства в мировом наследии. Образование приобщает к культурным ценностям, но культура в ответ развивается в результате образовательных процессов и вследствие этого в течение смены поколений сохраняется как самовоссоздающаяся система [5, с.38];

- *единства традиций и новаторства, опоры на национальные традиции в обучении учащихся искусству*. Этот принцип актуализируется в связи с проблемами национально-патриотического воспитания личности и одновременно с задачами художественного образования противостоять негативному натиску массовой субкультуры, который все больше усиливает разрушающее воздействие на личность [4]. Именно искусство выполняет системообразующую функцию в этностановлении личности, побуждая школьников к осмыслению национальной ментальности, углублению интереса к родословной своего этноса в контексте культуры;

- *художественно-творческой толерантности*; общечеловеческое понимание толерантности принимается как ориентир для этнокультурного образования в раскрытии способности учащегося к объективному и непредвзятому отношению к художественным явлениям и участникам творческого процесса. В контексте статьи художественно-творческая толерантность предстает как межэтническая художественная толерантность и рассматривается как потребность и готовность школьника к конструктивному взаимодействию с другими, независимо от национальной, социальной, религиозной принадлежности; как принятие, понимание и интерес к культуре и традициям разных этносов и народов. И наоборот: освоение родной этнокультуры – условие проникновения в другую культуру и осмысления равнозначности других культур, формирования представлений о художественном разнообразии в рамках своей страны и мира в целом. В ответ личность интегрируется в полиэтническое художественное пространство и приобретает способность к межкультурному диалогу;

- *диалогичности бытия*, воплощаемого в художественных образах. Касательно процесса формирования у школьников этнохудожественной компетентности это означает опору на концептуальную идею диалогу культур М. Бахтина-В. Библера [1];

- *опоры на художественную эмпатию и рефлексию*, что важно именно в обучении искусству, поскольку во время восприятия и создания художественных образов происходит актуализация ценностей человека на основе развития способности сопереживания художественному замыслу и осмысления собственных переживаний [2];

- *деятельностной активности*, что предполагает *взаимосвязь* восприятия, практического творчества учащегося, например исполнительства, развития навыком анализа произведений разных видов искусства, художественной коммуникации как в процессе восприятия и исполнительства музыкальных произведений, так и в процессе освоения через одно искусство других его видов; концентрирует внимание учителя на приоритетности практического погружения учащегося в творчество, активизируя эмоциональность восприятия произведений и таким образом направляет школьника к введению искусства в собственную жизненную среду;

- *полихудожественного обучения*. Согласно Б.Юсову, суть полихудожественности состоит в позиционировании искусства как основы мышления человека [6]. Единая художественно-образная природа всех искусств и синестезийность художественного восприятия мира, полимодальность способностей, – все эти факторы способствуют целостному видению, умению сопоставлять и использовать комплексно выразительные средства разных искусств в творческом процессе. То есть, полихудожественность можем рассматривать как сущностную концептуальную основу обучения искусству для целостности мировоззрения учащихся, осмысления и принятия ими художественного единства мира. Не требуются специальные доказательства актуальности соблюдения этого принципа в отношении этнохудожественной компетентности школьников, которая формируется в практическом охвате всех искусств сквозь призму этнокультуры;

- *учета специфики художественно-образовательной среды*, в которой учащийся-субъект мотивированно и осваивает художественное наследие посредством указанных видов деятельности – восприятия, вербальной и исполнительской интерпретации музыкальных или, например, хореографических произведений, освоения техник изобразительных искусств, прежде всего, декоративно-прикладного, драматургии и синтеза театральных действий; в результате расширяется круг присвоения ценностей родной культуры и культуры этносов мира.

Из содержания этнохудожественной компетентности, изложенных принципов обучения искусству следует, что стержневыми *методологическими подходами* к художественному образованию следует выделить как взаимообусловленные:

— аксиологический: определяет ценностное отношение к искусству и саморефлексию личности в системе ценностей, содержание личностных ценностей (И.Зязюн, Л.Левчук, Д.Леонтьев);

— культурологический: означает, что именно посредством механизма духовного присвоения этнокультурных ценностей и творческой самореализации человек осваивает социально культурный опыт;

— личностно ориентированный: определяет отношение личности как субъекта социокультурных процессов к процессу собственного становления (Ш.Амонашвили, И.Бех, Е.Бондаревская); этот подход особенно значим в контексте этнохудожественного образования, поскольку базируется на признании индивидуальности учащегося, его интересов и способностей, уникальности каждого субъекта процесса этнохудожественного творчества [2];

— деятельностный, разработанный, прежде всего, психологией (Б.Ананьев, Л.Выготский, Г.Костюк, А.Леонтьев, С.Рубинштейн), и означающий, что развитие компетентностной сферы личности осуществляется в деятельности и на основе деятельности, причем с учетом специфики этой конкретной деятельности (обучения искусству в процессе художественного творчества);

— субъектный: нацеливает на отношение к учащемуся не только как к субъекту деятельности (этнохудожественного творчества), но и как к субъекту собственного развития, детерминированного этой деятельностью (А.Брушлинский); именно субъектность оптимизирует самопознание учащегося и стимулирует его саморазвитие, в том числе в этнохудожественном направлении;

— компетентностный: выступает как интегральный, поскольку аккумулирует все другие подходы к художественно-образовательному процессу.

На основании изложенного можем сформулировать педагогические условия формирования этнохудожественной компетентности, которые логично выстраиваются в комплекс с четкой иерархией.

В фокусе педагогического процесса – условие создания в учебном заведении специфической *этнохудожественной среды*, которое конкретизируется в серии других условий, реализующих основное, а именно:

— методическое обеспечение этнохудожественной подготовки учащихся на уроках искусства, при котором приводятся в соответствие базовая и вариативная составляющие; традиционно методика охватывает содержание, формы и методы обучения; содержание определяется образовательным стандартом, учебными планами и программами. Причем вариативность – важная особенность учебных программ по искусству; в

процессе реформирования современной школы ей справедливо уделяется больше внимания и больше свободы получает учитель, который может при необходимости увеличить удельный вес этносодержания уроков, творчески применять современные педагогические технологии, исходя, например, из традиций конкретной школы, принадлежности к конкретному этнокультурному региону страны;

— актуализация воспитательной составляющей процесса художественного образования во время совместной творческой деятельности субъектов во внеурочное время; внеурочные мероприятия – сфера приложения и своего рода проверка компетентностей, приобретенных на уроках;

— инициирование учебным заведением привлечения к учебно-воспитательному процессу представителей из внешней культурно-образовательной среды (для участия в этнохудожественных событиях на основе диалога);

— обеспечение единства художественно-творческой деятельности учащихся и художественно-предметного поля учебного заведения, которое отражает содержание процесса освоения фольклорных феноменов и иницируется самими учащимися-субъектами;

— совершенствование подготовки учителей предметов искусства в направлении формирования этнохудожественной компетентности учеников.

Эффективность педагогических условий обеспечивается разработкой целесообразных методов и форм позитивного воздействия на компоненты структуры этнохудожественной компетентности учащегося, насыщением учебного материала разнообразным и разножанровым фольклором, построением индивидуальной траектории его освоения школьниками, что требует специальных исследований.

Литература:

1. Бахтин М.М. / К переработке книги о Достоевском / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986, с. 326 – 346.

2. Комаровська О.А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток: монографія / О.А. Комаровська. – Івано-Франківськ, НАІР, 2014. – 412 с.

3. Нова українська школа. Концептуальні засади реформування середньої школи. – МОН України, 2016. – 34 с.

4. Про Стратегію національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016 – 2020 роки – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/580/2015>

5. Рудницька О.П. Педагогіка загальна та мистецька / О.П. Рудницька:

Навч. кн. – Богдан, 2005. – 359 с.

6. Юсов Б.П. Современная концепция образовательной области «Искусство» в школе / Б.П. Юсов // Инновационные концепции современного образования: новый взгляд на образование / ФГНУ «Институт художественного образования» РАО; [ред.-сост. Л.Г. Савенкова]. – Москва: Интеллект-Центр, 2014. – 160 с. – С. 46-74.

Shnaider Svetlana

THE IMPACT OF CRITERIA OF ASSESSMENT IN DEVELOPING THE MOTIVATION AND MUSICAL ABILITIES OF STUDENTS

Шнайдер С.А.,

учитель музыки Международной школы «Мирас» г. Астана

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КРИТЕРИАЛЬНОГО ОЦЕНИВАНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ КАК СПОСОБ МОТИВАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ

Процессы модернизации, затрагивающие сегодня все сферы профессиональной деятельности учителя с точки зрения оказания качественных образовательных услуг в сфере образования, предъявляют качественно иные требования к деятельности учителя.

В настоящее время формируется образ нового культурного человека: свободно мыслящего, толерантного, понимающего своё место в мире, а также отчётливо наблюдается социальный заказ на творческую личность, способную к саморазвитию и самообразованию. Значительный потенциал для реализации данной концепции заключён в системе художественно-эстетического образования в школе.

В связи с этим возрастает ответственная роль педагога-музыканта, который должен быть адекватно подготовлен к творческой профессионально-педагогической деятельности. Известно, что музыкальное искусство всегда было неразрывно связано с окружающим миром, являлось отражением жизни людей, их мыслей, чувств и деяний.

Задача учителя музыки плавно и ненавязчиво ввести детей в мир музыки, найти вместе с ними связи с жизнью, научить понимать и любить музыку. Необходимо дать ребёнку возможность самому исследовать свои вкусы и предпочтения, научиться делать выбор в огромном мире музыкальных примеров. Процесс творчества должен стать основной частью урока! Создание проблемной ситуации будет наталкивать ребёнка

на размышление, анализ и действие – вот то, что даст ему возможность развиваться. На таких уроках формируется инициативность, развивается способность творчески мыслить и находить нестандартные решения. А ведь это и есть основные цели воспитания современного образования.

Залогом успеха хорошего урока всегда будет служить интеграция новых методов обучения, использование разнообразных видов деятельности, дифференцированного подхода в процессе обучения и оценивания.

Так, для раскрытия воспитывающего и развивающего потенциала урока музыки, необходимо помочь ученикам овладеть наиболее продуктивными методами учебно-познавательной деятельности – научить их учиться. Учитель должен формировать у учащихся навыки критического мышления, направленные на развитие качеств, необходимых для формирования творческой личности. Ученик должен быть способен не только воспринимать, но и оценивать музыкальную культуру разных стран, а также развиваться путём активного участия в музыкально-творческой деятельности.

Для реализации поставленной цели, на уроке музыки необходимо создать и умело интегрировать определённые условия:

- обеспечение информационно-технологической поддержки и ресурсной базы, необходимой для учебного процесса;

- наличие возможности выхода в сеть интернет для знакомства с мировой музыкальной культурой и проведения исследовательской деятельности;

- использование разнообразных видов деятельности для развития интереса к урокам музыки и формирования музыкальных способностей учащихся;

- расширение диапазона музыкальной отзывчивости и развитие эмоциональной сферы учащихся на основе изучения шедевров музыкальной культуры;

- совершенствование технических приемов исполнительской деятельности;

- использование дифференцированного подхода в обучении;

- создание планов урока с учётом межпредметных связей;

- развитие навыков критического мышления;

- овладение навыками распределения внимания на несколько исполнительских действий (пение/пластическое интонирование; слушание/аккомпанирование; пение/игра на музыкальных инструментах; композиция);

- создание в процессе обучения условий, идентичным условиям

последующей практической деятельности, предполагающей реализацию умений;

— использование критериального оценивания.

В современной системе образования для оценки ЗУНов, все более актуальным становится использование критериального оценивания.

Критериальное оценивание – это процесс, основанный на сравнении учебных достижений учащихся с четко определенными, коллективно выработанными, заранее известными всем участникам процесса критериями, соответствующими целям и содержанию образования, способствующими формированию учебно-познавательной компетентности учащихся.

Учителя сегодня должны быть внимательны к определённым учебным результатам, о которых они намереваются оповестить ученика.

Известно, что оценивание является неотъемлемой частью преподавания и обучения, но именно критериальное оценивание направляет учащихся на получение информации об уровне приобретения знаний и освоение навыков в учебном процессе. Критериальный подход к оценке знаний, умений и навыков способствует чёткому и ясному пониманию собственных достижений, а также подсказывает ребёнку над чем ему нужно поработать, что требуют дальнейшего развития.

Учащиеся и учителя должны быть активно вовлечены в оценивание прогресса учащегося, как часть развития их широкого критического мышления и навыков самооценивания.

Интеграция разнообразных видов деятельности и использование критериального подхода к оценке ЗУНов учащихся будет способствовать комплексному развитию музыкальных способностей учащихся, формированию умений ставить перед собой задачи, умению анализировать и рефлексировать процесс и результаты деятельности.

Ниже приведены примеры критериального оценивания, которые могут быть применены на уроке музыки в разных видах музыкальной деятельности.

Одним из основных видов деятельности на уроке музыки, как известно, является слушание музыки. Именно во время слушания музыки у ребёнка формируется вкус, он учится воспринимать, оценивать и рассуждать о музыке.

Приложение №1. Раздаточный материал – «Лист по слушанию музыки»

Данный документ служит для записи и анализа музыкального материала, с которым ученик знакомится на уроке музыки.

Слушание и восприятие музыки

Имя, класс _____

Цель: формировать и развивать интерес к музыке

Задачи: вызвать яркий эмоциональный отклик на услышанное произведение; формировать навык эмоционально и осознанно воспринимать музыку.

Задание: внимательно слушай музыку, будь думающим и анализирующим;

заполни таблицу, запиши название произведения, имя композитора; укажи музыкальные элементы, которые использовал композитор для передачи образа; отметь, какое настроение вызвала у тебя эта музыка (грусть, радость, мечтательность, героические чувства, трагические чувства (горе, страдание), раздумья о жизни, шутливое настроение, ощущение сказочности, волнение, тревога);

прояви творчество и определи музыкальный образ.

Дата	Композитор, название сочинения	Настроение	Музыкально-выразительные средства (темп, динамика, штрихи). Музыкальные инструменты	Рефлексия: образ, который я представил

Приложение №2. Слушание музыки.

Варианты критериев оценивания навыков слушания музыки:

- внимательно слушает музыку
- получает удовольствие от прослушивания музыки
- проявляет интерес, задаёт вопросы
- рассуждает, анализирует, делится впечатлениями
- имеет своё мнение о различных жанрах и направлениях в музыке
- использует широкий словарный запас терминов для анализа музыкальных примеров
- демонстрирует знание и понимание музыкально-выразительных средств (мелодия / ритм штрихи / динамика / темп / тембр / текстура)

Приложение № 3. Пение. Варианты критериев оценивания уровня развития вокальных навыков учащихся.

Класс: _____					
Дата: _____					
Название песни: _____					
Цель: Определить уровень развития вокальных навыков на уроке музыки					
Уровни: «5» – высокий; «4» – средний; «3» – требует дальнейшего развития.					
Имя ученика	Критерии оценивания				
	Соблюдает вокально-певческую постановку	Знает текст песни	Чётко артикулирует слова	Поёт выразительно	Чувствует ритм

Альтернативные варианты критериев: берёт дыхание правильно; поёт выразительно; контролирует голос; интонирует чисто; владеет разными приёмами исполнения; применяет музыкально-пластические движения и т.д.

Приложение №4. Игра на музыкальных инструментах

Пример использования дескрипторов для оценивания уровня усвоения навыков игры на музыкальных инструментах детского шумового оркестра.

Отметка	Уровни умений и навыков
«5»	Ученик быстро и последовательно освоил новые навыки игры на шумовых/ударных инструментах и успешно применяет их на практике.
«4»	Ученик приобрёл новые навыки игры на шумовых/ударных инструментах и старается применять их в знакомом музыкальном произведении
«3»	Ученик приобрёл несколько новых навыков, но испытывает трудности при их применении
N	Ученик испытывает большие трудности в приобретении необходимых навыков для достижения успеха по данному виду деятельности

Приложение №5. Композиция

Лист наблюдения и оценивания использования элементарных навыков композиции.

Критерии	Амир	Нургуль	Асель
использует инструменты детского оркестра	*	*	*
использует голос		*	
создаёт ритм	*		*
создаёт мелодию		*	
пользуется практическими навыками игры на шумовых инструментах	*		*
использует простейшую нотацию или графические обозначения для записи своей композиции			*

За годы работы учитель музыки даёт тысячи уроков и к каждому он должен тщательно готовиться, чтобы эстетически развивать учеников и самому получать удовлетворение и радость от своего труда.

Если учитель музыки сегодня будет следить за развитием новейших методик в сфере современного образования и умело интегрировать их в своей профессионально-педагогической деятельности, то мы сможем воспитать не хорошего, но пассивного слушателя, а дать возможность каждому ребенку выбрать для себя ту форму музыкальной деятельности, которая подтолкнёт его к проявлению творческой индивидуальности и развитию музыкальных способностей. Тем самым мы создадим благоприятные условия для развития у детей интереса, который является прекрасной мотивацией к учению вообще и приобщению к музыке, в частности.

Давно известно, что одно из главных условий успешного обучения – заинтересованность детей, их живое, эмоциональное отношение ко всему тому, что они узнают на уроках музыки, во внеурочное время и в повседневной жизни. Развить музыкальные способности школьников и интерес к музыкальному искусству можно только в том случае, если мы будем идти в ногу со временем, систематически обновлять и пополнять копилку знаний, постоянно заниматься самообразованием.

Нельзя останавливаться на достигнутом, необходимо постоянно совершенствовать не только методику преподавания, но и находить возможность по достоинству оценить каждого ребёнка. Так мы сможем заложить в ребёнке уверенность в своих силах и знаниях, что очень важно сегодня для адаптации в современном мире и достижения жизненных целей.

Korpesheva Nazym, Khussainova Gulzada
**TO THE QUESTION OF FORMATION OF MEDIACOMPATIENTITY
THE FUTURE TEACHER OF MUSIC**

*Корпешева Назым,
Хусаинова Г.А.,*

к.п.н. PhD, профессор, академик МАНПО

**К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ МЕДИАКОМПЕТЕНТНОСТИ
БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ**

Образование во всем мире, в том числе и в Казахстане находится в процессе модернизации. На сегодня основные приоритеты образовательных учреждений определяются задачами, которые должны учить не знаниям, а навыкам их быстрого поиска и освоения, образование должно быть оптимизированным под индивидуальные особенности обучающихся.

Не так давно, выступая с речью в Казахстане, британский министр образования Лэми подчеркнул, что профессии для 40% сегодняшних первоклашек еще даже не придуманы. Чему учить детей в условиях динамично меняющегося мира? [1].

Конец первого десятилетия XXI века оказался богатым на глобальные перемены. Теоретический анализ позволил выявить некоторые принципиально новые явления и тенденции, которые ярко проявляют себя, прежде всего это:

- факт, что Интернет уже стал довольно значительным каналом получения информации [2];
- негативное воздействие на детей средств масс-медиа (прежде всего – телевидения) и Интернета.

«Для того чтобы спасти школу, – отмечает исследователь Ю.Лазар – необходимо выбрать такую стратегию, чтобы пропасть между школой и средствами массовой коммуникации не увеличивалась» [4,56].

Мы живем в интересную эпоху, которую современные исследователи называют по-разному. Для одних это период развития «постиндустриального общества», для других – «информационная эпоха», кто-то определяет ее как «постмодернистскую ситуацию», период «постмодернизационной революции» или «глобализации».

Ясно одно: мы живем в мире медиа – расширяющейся системы массовых коммуникаций, «информационного взрыва» (по определению канадского социолога Маршалла Маклюэна), основными характеристиками которого являются хаотичность, беспредельность и избыточность. В этой связи усложняются наши социальные связи и модели постсовременной идентичности, заставляя еще раз обратиться к «пониманию медиа»

(understanding media), их роли в обществе и предыстории [4].

Медиа (от латинского «media», «medium» – средство, посредник) – это термин XX века, первоначально введенный для обозначения феномена «массовой культуры» («mass culture», «mass media»). Что касается понятия «медиакультура», то это детище современной культурологической теории, введенной для обозначения особого типа культуры информационного общества, являющейся посредником между обществом и государством, социумом и властью [6].

Происхождение данного феномена позволяет рассмотреть медиакультуру в исторической репрезентации, в контексте социального функционирования и как знаковую систему, с помощью которого передается информация об окружающем человека мире.

Медиакультуру можно определить, как совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности [6].

Медиакультура включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; она может выступать и системой уровня развития личности, способной читать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т.д. [5].

Анализом специфики медиакультуры и ее воздействия на социум в XX веке активно занимались зарубежные исследователи Р.Арнхейм, А.Базен, Р.Барт, Д.Белл, В.Беньямин, Ж.Бодрийяр, Ж.Делёз, М.Маклюэн, Г.Маркузе, Х.Ортега-и-Гассет, Ч.Пирс, Д.Соссюр, Э.Тоффлер, М.Кастельс, Ю.Кристева, К.Леви-Стросс, Д.Рашкофф и др. [5;6;7]

Для выполнения новых профессиональных функций в современной образовательной системе прогнозируется возникновение новых педагогических профессий, таких как координатор образовательной онлайн-платформы, тьютор, игромастер, ментор стартапов, модератор, организатор проектного обучения, разработчик инструментов обучения состояниям сознания, разработчик образовательных траекторий, игропедагог, тренер по майнд-фитнесу и другие [7].

С учетом возникновения новых профессиональных функций, задач и педагогических профессий необходимо модернизировать и профессиональную подготовку учителя музыки, сосредоточив значимое внимание на формировании его медиакомпетентности.

В современной социальной ситуации высокой динамичности образовательной и информационной среды, реформирования образования, быстрых изменений требований к компетенциям педагога-музыканта

актуальной является реализация концепции «образования через всю жизнь», согласно которой формирование и развитие медиакомпетентности учителя музыки следует рассматривать как непрерывный процесс его медиаобразования в контексте решения задач непрерывной профессиональной музыкально-педагогической подготовки.

При этом необходимо обеспечить преемственность различных форм, ступеней и уровней образования:

— профессиональная подготовка (среднее профессиональное и высшее образование);

— наставничество, методическая поддержка начинающего учителя в период профессиональной адаптации в ходе педагогической практики в школе;

— реализация различных форм повышения квалификации учителей – организация методической работы с учителями в школе;

— самообразование учителя музыки.

Специфическим условием формирования медиакомпетентности учителя музыки выступают динамичность информационной и музыкально-образовательной среды, их постоянные изменения. Для учителя важно своевременно обнаруживать и идентифицировать такие изменения, прогнозировать их влияние на образовательную практику, с учетом выявленных изменений конструировать свою музыкально-педагогическую деятельность и личность, овладевать способами решения новых профессиональных задач, необходимыми для этого музыкально-педагогическими знаниями, умениями, навыками, способностями. В этой связи в структуру медиакомпетентности педагога необходимо включить новый компонент – готовность к адекватному реагированию на изменения образовательной и информационной среды [5].

В России в 2008 году, в Москве в ходе общественных слушаний «Информационное общество: технологический процесс или социальный прогресс» исследователь Глазычев В. обозначил в своем выступлении, что установка в школах компьютеров и их подключение к Интернету не даст должных результатов без изменения существующих консервативных подходов к реализации школьной политики [3]. По его мнению, сегодня нужен новый тип знаний и для высшей, и для общей школы, обеспечивающий выход на новый уровень умений и навыков как обучаемых, так и обучающихся [3].

Следовательно, должен быть актуализирован социальный заказ на подготовку медиакомпетентной личности будущего учителя музыки. Сказанное позволяет констатировать, что к настоящему времени созданы весомые предпосылки для внедрения медиаобразования в высшее музыкальное образование, в практику обучения будущего педагога-

музыканта. Фактически студент – будущий педагог музыки становится ключевой фигурой, которой предстоит принимать активное участие в целенаправленном медиаобразовании личности школьника, готового жить в стране информационного общества.

Рассматривая медиаобразование будущего учителя музыки, прежде всего, как процесс образования, развития, формирования личности на материале и через средства массовой коммуникации, необходимо отметить большую роль вуза, который должен стать научно-образовательным центром в области проблем медиаобразования в школьной и вузовской педагогике, вовлекающим в качестве активных участников не только творческие силы ученых, магистрантов, докторантов, учителей-практиков, работников различных образовательных учреждений, но и самих студентов. Это обогатит образовательную среду, как вуза, так и образовательного пространства по подготовке учителя музыки новой формации.

Литература:

1. https://forbes.kz/process/education/shkolyi_buduschego
2. Школы будущего Процесс Образования №14 (Октябрь '12)
3. Встреча с активом «Единой России», посвященная вопросам модернизации от 28.05.10. [Электронный ресурс]. – URL: <http://news.mail.ru/politics/3886340/>, свободный, (дата обращения: 31.05.10).
4. Lazar Judith Ecole, communication, télévision. – Paris.: Press Univ. de France, 1985. – 188 p.
5. Змановская, Н. В. Формирование медиа-образованности будущих учителей [Текст]: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01/ Красноярск, 2004. – 24 с.
6. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0>
7. <https://geektimes.ru/company/atlas/blog/252182/> Атлас новых профессий, 2016

**II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО**

Mamadjanova E.

**MUSICIAN CULTURAL REPUBLIC UZBEKISTAN
A NEW EPOCH (TO THE 26TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE)**

Мамаджанова Э.,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры «Истории музыки и критики»

Государственной консерватории Узбекистана

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
НОВОЙ ЭПОХИ (К 26-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ)**

С 1991 года начался новый отсчет времени в истории нашего народа – обретение суверенитета и признание мировым сообществом независимости. Во многих сферах социальной жизни наметились новые приоритеты, в том числе и в области культуры и искусства. Изменение статуса государства повлекло за собой целый ряд преобразований, реформ, которые коснулись, прежде всего, таких сфер, как образование, культура и искусство. Возрождение национальных духовных ценностей и традиций вобрало в себя и музыкальное искусство. Принято говорить об изменении приоритетов и переоценке ценностей. Однако, с одной стороны, приоритеты не менялись, жанры музыкального наследия народа и композиторского искусства не только параллельно развивались, но и являлись источником взаимовлияния и полноценного представления о музыкальном искусстве страны в целом.

Новый период скорее расставил акценты, подчеркивающие тот факт, что традиционная культура народа должна быть на первом месте. Проведение большого числа различных конкурсов по исполнению различных жанров, фестивалей традиционной музыки и искусства в несколько раз превысило их количество в прошлые периоды. Новая эра для узбекского народа – это, прежде всего заявка о своей исторической принадлежности к великой цивилизации, открытие миру своих культурных ценностей и признание своих достижений. Этому способствуют проведение в Узбекистане международных музыкальных фестивалей, симпозиумов и конференций, а также активное участие представителей Узбекистана в разнообразных престижных форумах в различных стран мира.

Определяя основные направления и приоритеты музыкальной

культуры Узбекистана на рубеже тысячелетий, отметим *первое* и, пожалуй, самое главное, – это возрождение традиций, которые развивались и крепились с древних времен, но не находились на первом месте. Благодаря этому усилился интерес к нашей культуре со стороны зарубежных стран. Музыкальное наследие народа поднялось на новый уровень, его по-новому узнали. *Второе* – это стремление нашего государства к укреплению культурных связей с зарубежными странами, чему способствовали многочисленные гастроли наших исполнителей, проведение Дней культуры Республики Узбекистан во многих странах мира, международные конкурсы и фестивали, которые проходили и внутри страны.

Мировое признание нашей страны в данный период требовало иных задач, необходимо было вовлечение в общемировое сотрудничество в области музыкального искусства.

Если до обретения независимости страны творчество бастакоров находилось в тени, то в рассматриваемые годы оно занимает достаточно прочную позицию.

Музыкальная культура Узбекистана в новом тысячелетии всё стремительнее интегрируется в мировой процесс. Постепенно освобождаясь от штампов узбекско-советского искусства, композиторы, исполнители, артисты активно заявляют о себе на значимых международных музыкальных фестивалях и конкурсах. Государство уделяет огромное внимание и вкладывает немалые финансовые средства для возрождения и поддержания традиционной музыкальной культуры узбекского народа. В стране существует более 300 детских музыкальных школ с семилетним обучением, около 50 музыкальных лицеев и колледжей, Высшее музыкальное заведение – консерватория. Так, новое здание главного высшего музыкального института страны, подаренное молодежи первым Президентом Узбекистана И.А. Каримовым в 2002 году, не имеет аналогов в центрально-азиатском регионе. Наряду с академическим музыкальным образованием студенты проходят обучение на факультетах традиционной узбекской музыки. В консерватории одновременно обучаются более 1700 студентов на 3 основных факультетах и на 19 кафедрах работают более 200 преподавателей.

Именно в наши дни представители различных видов искусств Узбекистана, среди которых известные этномузыковеды, композиторы и бастакоры, исполнители все чаще задумываются о том, как сохранить бесценное наследие народа. Развитие человечества вступило в эру глобализации, когда все подчинено развитию немислимым ранее технологических новшеств.

Традиционная музыка узбекского народа прошла длительный путь эволюции, и с каждым этапом вбирала в себя те изменения, которые

происходили в тот или иной период в истории всего человечества. Хотелось бы надеяться, что будущее страны и народа будет связано со своим бесценным музыкальным наследием, большинство образцов которого уже стало всемирным достоянием и нашло признание у мирового сообщества...

Композиторское искусство Узбекистана незаметно приближается к вековому юбилею. За этот сравнительно небольшой период были достигнуты огромные достижения. Априори монодийная восточная культура освоила практически все жанры европейской музыки и более того, создала новые их разновидности. Творчество композиторов в новый период по количеству созданных произведений на первый взгляд нельзя назвать плодотворным, но оно многопланово и выводит на трансконтинентальную орбиту. Позади конъюнктурные темы, интернациональные контексты. Вышел ряд постановлений правительства, среди которых “Об охране объектов культурного наследия и их использовании”, “О совершенствовании эстрадно-песенного искусства” и “О государственной программе укрепления материально-технической базы и дальнейшего улучшения детских школ музыки и искусства на 2009-2014 гг.”, которые дали основу для нового развития музыкального искусства страны. В 2017 году вышло новое постановление Президента РУз Ш.Мирзиёева «Об укреплении материально-технической базы ВУЗов РУз».

Наши композиторы активно используют такие техники, как сонористика, серийная техника, минимализм и это проявляется в творчестве А.Мансурова, Д.Сайдаминовой, Н.Гиясова, Д.Янов-Яновского и др. ими затрагиваются все освоенные ранее жанры: музыкально-сценические-музыкальная драма, опера. балет; симфонические сюиты, поэмы, симфонии; кантатно-ораториальная музыка; хоры, музыка для театра, кино и к анимационным фильмам. Прочное место в культуре страны занимает популярная музыка или эстрадная (вокальная и инструментальная), джаз и рок музыка. Композиторы активно внедряют национальные мелодии и делают аранжировки. В этой области работают Д.Амануллаева, И.Пинхасов, А.Икрамов, А.Расулов, Х.Хасанова, О.Абдуллаева, В.Сапаров, Ш.Закиров, П.Медулянова, Д.Шукуров и др.

Естественным был процесс обновления семантики, стилистических приемов, средств выразительности. При особом отношении к национальной почвенности авторы стремятся к тому, чтобы их музыка была понятна и востребована на мировом уровне. В стремительно развивающуюся эпоху глобализации этот процесс является естественным. Жанры симфонической музыки, опера и балет, кино-музыка итд.

Отличительная черта рассматриваемого этапа с предыдущими периодами развития музыкальной культуры Узбекистана – это создание произведений не только для симфонического оркестра или европейских инструментов. Оркестр или ансамбль национальных инструментов

становится главным интерпретатором художественных замыслов композиторов.

Необходимо остановиться на реалиях музыкального образования. За последние 26 лет произошли большие изменения в данной области. Новый Закон об образовании в 1997 году внес существенные коррективы. Трехступенчатая система образования затронула и музыкальное обучение. ДМШ-Лицей (колледж) – ВУЗ последовательно поделили основные этапы формирования профессионального музыканта. Появление новых стандартов образования – бакалавриат и магистратура способствуют обретению более углубленных знаний и специализации в избранном студентом направлении.

Новое здание Государственной консерватории – это символ того, что наша страна была и будет культурным центром, в котором переплетаются традиции Европы и Востока. Все яркие музыкальные события, концерты, конференции, фестивали проходят на концертных площадках главного музыкального ВУЗа Узбекистана. В консерватории проходят обучение более 1700 студентов бакалавриата и магистратуры на трех основных факультетах и 19 кафедрах. Среди преподавателей консерватории более 60 профессоров, 70 доцентов. ГКУз не только продолжает традиции, но и является инициатором создания и проведения новых интересных проектов в изучении музыкального искусства, поиска и внедрения инновационных технологий в музыкально-образовательный процесс.

Свою весомую лепту в концертно-исполнительскую деятельность консерватории вносят Лауреаты республиканских и Международных конкурсов, число которых на сегодняшний день превысило 100 человек. Среди студентов консерватории – обладатели стипендий имени Президента Республики Узбекистан, имени Зулфии, Лауреаты молодежной премии «Нихол». Научная деятельность вуза сосредоточена в основном на разработке проблем изучения музыкального творчества, истории музыки народов Центральной Азии и мира, музыкального наследия и исполнительства. Только за годы Независимости Узбекистана силами профессорско-преподавательского состава консерватории было опубликовано более 150 научных трудов, учебников, учебных пособий и хрестоматий, в том числе за рубежом. Оглядываясь на пройденный путь, можно с уверенностью констатировать, что достигнутые успехи позволяют считать Государственную консерваторию Узбекистана центром музыкальной культуры, кузницей по подготовке высококвалифицированных кадров в области музыкального искусства.

Отдельно надо затронуть область музыковедения и музыкальной критики. За прошедший период было создано более 500 научных изданий, среди которых монографии, научные и научно-методические статьи, учебники и методические пособия, сборники статей, ежегодники

с научными и учебно-методическими статьями, материалы научных международных и республиканских конференций на русском, узбекском и английском языках. В это период возрождение получила область этномузыковедения. Был создан целый ряд научных исследований, затрагивающих такие проблемы, как Макомат, музыкальные традиции и обряды фольклор узбеков, традиционную музыку и ее основные жанры. Среди наиболее значимых работ – «Макомот», «Узбекская классическая музыка» О.Матякубова; «Обряд и музыка Центральной Азии», «Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана», «Бойсун. Традиции музыкальной культуры», «Нематериальное культурное наследие узбеков» Р.Абдуллаева; «Фергано-ташкентские макомы» О.Ибрагимова и др.

Несмотря на масштабы проделанной работы, безусловно, нельзя не затронуть недостатки, которых к сожалению хватает. Смена формации, изменение политической ситуации в стране повлекло за собой перестановку приоритетов, большие изменения роли и значения культуры и искусства. Переход на рыночные отношения, появление платной формы обучения и подготовки кадров, – не могли не сказаться в формировании нового поколения музыкантов.

Хотелось бы затронуть еще одну важную проблему, какой является сохранение узбекского традиционного музыкального наследия. За 25 лет мы многого достигли. Нашу богатейшую культуру и искусство узнали во всем мире. Но еще так много необходимо сделать для пропаганды, сохранения традиционной музыки. Незаметно прошли 16 лет новой эры, хотя совсем недавно мы говорили о вступлении в новый миллениум. Возможности для исследований колоссально изменились – компьютеризация, оцифровка, онлайн – конференции позволяют расширять объект исследований и максимально быстро осуществлять информационный обмен.

Очень серьезной остается проблема бытования жанров традиционной музыки, как фольклора, так и изустно-профессионального творчества. Проведение конкурсов и фестивалей выявляет уровень влияния современных новаций на бытование этих жанров, стилей, исполнительства в целом, а также степень интеграции в мировое пространство. В Узбекистане систематически проводятся этнографические экспедиции, для этого много усилий и поддержки оказывается со стороны ЮНЕСКО.

Современное музыкальное искусство Узбекистана, отличающееся богатством и многообразием форм и жанров, – неотъемлемая часть национальной культуры, один из путей общения с мировым культурным пространством. И музыка всегда звучала как сокровенная часть народной души (кем бы она ни создавалась!), как высшее музыкально-поэтическое и философское обобщение мира народных представлений. Прав великий Хафиз, говоря, что “Жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь – есть сама музыка!”.

Nigmatov R.M.

“GREAT SILK ROAD”:

**INTERACTION OF CULTURALITIES IN WEST AND EAST
IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF THE MODERNIZATION
OF MUSICAL EDUCATION IN UZBEKISTAN**

Нигматов Р.М.,

профессор, проректор по делам духовности и просветительства

Государственной консерватории Узбекистана

«ВЕЛИКИЙ ШЁЛКОВЫЙ ПУТЬ»:

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР ЗАПАДА И ВОСТОКА
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ МОДЕРНИЗАЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ**

Объявленная тема представляется чрезвычайно актуальной, и прежде всего, потому, что она позволяет осветить её в самых разнообразных ракурсах. Один из которых – влияние проблемы «Запад-Восток» на формирование системы музыкального образования в Узбекистане.

Для начала напомним, что конец XX-начало XXI века для Узбекистана ознаменовался повышенным интересом к исторически значимым темам, особенно таким, которые связаны с проблемами взаимодействия диаметрально полярных культурных традиций, как, например, Запада и Востока. В Узбекистане этот аспект обозначился ещё с середины 1970- в начале 80 годов, когда в одной из древних мировых цивилизаций, в городе Самарканде, стали организовываться международные музыкальные конгрессы с символичной для того периода тематикой: «Музыкальные культуры народов: традиции и современность». Сегодня этот период уже стал общеизвестной страницей истории, временем бурных споров по поводу «европоцентристских» теорий, отношением к цитированию фольклорного материала как обязательному атрибуту национального стиля, определением художественной значимости произведений, исходя из идеологических установок. Продолжать «реанимировать» эти исторические перекосы не имеет смысла, они достаточно изучены, описаны и критически осмыслены. Мы упомянули об этом периоде лишь потому, что хотелось ещё раз подчеркнуть, что проблема взаимодействия культур Востока и Запада и в XXI веке не утратила своей актуальности, но за последние 25 лет её интерпретация претерпела существенные изменения и поэтому, что для каждого современного государства центрально азиатского региона она имеет как общие черты, так и свои локальные особенности.

Обретение в 1991 году Узбекистаном государственной независимости послужило отправной точкой для формирования в нашей стране

принципиально нового подхода к образованию, где контекст «Запад-Восток», подразумевает двухстороннее движение. Концепция «узбекской модели» закрепились в двух основных документах – в «Законе об образовании» и в «Национальной программе подготовки кадров», принятых в 1997 году. Их реализация предусматривает разомкнутую систему, рассчитанную на долгосрочный период. Не претендуя на её подробное освещение, предлагаем очертить «крупным планом» отдельные позиции этой модели на примере опыта Государственной консерватории Узбекистана. В центре наших рассуждений избраны два вопроса: первый – как отразилось на системе музыкального образования консерватории динамика взаимодействия культур Запада и Востока? И второй – какое место в ней занимает тема «Великого шёлкового пути». Исторически рассматриваемый период можно разделить на следующие несколько этапов.

Первый – с 1997 по 2002 годы. Условно его можно охарактеризовать как внедрение в европейскую систему образования отдельных национальных элементов. Эти признаки ещё не сложились в логически осмысленную цепь и носят характер индивидуальной инициативы отдельных педагогов, тем не менее их появление заслуживает внимания, а именно:

1) дополнение существующих учебных дисциплин материалами из истории узбекской музыкальной культуры, культур стран Востока. Это прежде всего коснулось таких предметов, как «История зарубежной музыки» (переименована в «Историю музыки народов мира»), «Гармония», «Сольфеджио», «Семинар по современной музыке»;

2) включение специальных дисциплин для исполнителей на европейских инструментах, в частности, практический предмет «Знакомство с узбекскими национальными инструментами» по выбору;

3) обязательное включение в типовые программы по образовательным направлениям «Оперное академическое пение», «Оркестровые инструменты», «Фортепиано» исполнения произведений из национальной музыкальной классики и творчества композиторов Узбекистана;

4) подготовка кадров и создание условий для организации полноценного обучения на узбекском языке с соответствующей квотой приёма в группы для местной молодёжи, не владеющей русским языком,

Второй период – с 2003 по 2009 годы. Он характеризуется и как время более глубокого осознания самобытности национальных традиций, возрождение забытых страниц национальной истории, пересмотра морально устаревших концепций, расширением представлений о месте культурного наследия Узбекистана в мировой цивилизации. Вместе с тем, усиливаются международные контакты узбекской консерватории с зарубежными странами, учебными заведениями и, как результат, «встречное движение».

Иначе говоря, если с одной стороны, в учебных планах появляются новые, впервые научно разработанные дисциплины, как-то «Музыкальная культура народов Востока», «Основы узбекской традиционной музыки», «Теоретические основы монодии», «Этносольфеджио», «Международные связи и международные отношения». То, с другой стороны, не менее ощутимы и веяния западного искусства, что подтверждает включение таких предметов как «Основы шоу-бизнеса», «Оранжевая», «Курсы джазовой гармонии и сольфеджио», «Джазовая инструментовка», «Импровизация».

Третий период – с 2010 года по настоящее время – ознаменован потребностью изучения международного опыта в области музыкального образования. Организация международных «Мастер-классов», участие специалистов из Узбекистана в качестве членов жюри на международных конкурсах, приезд выдающихся музыкантов современности для передачи опыта, международные музыкальные проекты, фестивали и семинары, - всё это укрепило статус специалистов узбекской консерватории, обеспечило востребованность на международном рынке имен наиболее талантливых выпускников.

Особое значение стали приобретать такие факторы как внедрение в учебный процесс современных педагогических методов преподавания и использование информационных компьютерных технологий. Интересно отметить, что даже на занятиях, где наиболее эффективными в мировой практике признаны методики «живого» общения, показа и рассказа в рамках традиционной для Востока системы обучения «Устоз-шогирад» («Учитель-ученик»), модернизация методов обучения даёт хорошие результаты. Словом, если попытаться сформулировать основные признаки совершенствования музыкального образования в Узбекистане, то они заключаются в синтезе традиционных приёмов с новейшими технологиями. И без такого подхода ожидать ощутимого прогресса уже стало невозможно. Таковы реалии сегодняшнего дня.

Свою историю имеет и тема «Великого шёлкового пути». Она закрепилась в учебно-творческом процессе консерватории по мере движения «вширь» и «вглубь». Впервые она была апробирована в 1997 году на 1-ом международном фестивале «Шарк тароналари» в виде художественной композиции, созданной композитором Мустафо Бафоевым и пианисткой Адидой Шариповой. Затем этот проект неоднократно демонстрировался в Большом зале консерватории, причём он всякий раз обогащался новыми штрихами: включением киноматериалов, живописных композиций, танцевальных номеров, изделий декоративно прикладного искусства и даже дегустацией кулинарных изысков стран, входящих в маршрут «Великого шёлкового пути». Следующим шагом можно считать 2005 год, когда в консерватории был осуществлён международный совместный проект

«Великий шёлковый путь: диалог культур» с участием консерватории и нескольких зарубежных стран Востока и Запада, представители которых демонстрировали традиционную одежду, пищу, игру на национальных инструментах, танцы, предметы рукоделия и другое. Свою лепту в поддержании интереса к этой теме внесли и научно-практические конференции, проходившие в Самарканде в рамках международного музыкального фестиваля «Шарк тароналари». Из 10 состоявшихся, на трёх (1997, 2007, 2009) тема «Великого шёлкового пути» получала отражение в докладах, причём не только учёных из стран Востока, но представителей из типично не восточных стран – Великобритании, Канады.

Тема «Великий шёлковый путь» включена в программу учебной дисциплины «История музыки стран Востока».

Факты, которые были нами приведены, позволяют с уверенностью констатировать, что процесс взаимодействия культур Востока и Запада в Узбекистане имеет убедительные перспективы для углубления и развития. Подтверждением этой мысли может служить недавно подписанный Указ Президента Республики Узбекистан от 31 мая 2017 года «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию отраслей культуры и искусства». Один из пунктов этого документа предусматривает разработку для учебным заведениям культуры и искусства специальной программы по изучению и внедрению опыта и передовых технологий зарубежных стран. В заключение, в качестве резюме, хотелось подчеркнуть, что Государственная консерватория Узбекистана – это сложная образовательная система, вобравшая все существующие на сегодняшний день виды музыкального творчества: европейские специальности, блок национальных образовательных направлений, современное эстрадное исполнительство и техногенное искусство. Именно в таком органичном совмещении статусов академической консерватории, национальной академии музыки и института искусства, её своеобразие и уникальность.

Abdinurov Alibi

**TRADITIONAL KAZAKH KYU –
THE BASIS OF THE SYMPHONIC KYU**

Абдинуров Алиби

**ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ КЮЙ –
ОСНОВА СИМФОНИЧЕСКОГО КЮЯ**

Одним из жанров казахской традиционной музыки, который наряду с образцами песенного фольклора широко использовали в

своем симфоническом творчестве композиторы Казахстана, является инструментальный *кюй*, жанр устного народного и профессионального инструментального творчества казахов. *Кюи* – это инструментальные пьесы обобщенно-программного характера, они непродолжительны, но весьма развиты в образно-тематическом и техническом плане.

Термин «*кюй*» (күй) встречается у многих тюркских народов. Помимо *кюя* у казахов, *кюй* хорошо известен другим родственным им народам – узбекам, калмыкам, каракалпакам. У киргизов подобные инструментальные пьесы называются *кюу*. Башкиры выделяют разные виды *кюев*: *озон-кюй* (долгий, протяжный напев), *кыска-кюй* (короткий, скорый напев), *халмак кюй* (умеренный напев или спокойная песня) [8, 14]. В татарской музыке словом *кюй* (тат. *көй*), как и в башкирской музыке, обозначается напев, мелодия вокального характера.

Слово «*кюй*» трактуется сегодня как: 1) «состояние, положение» и 2) вид музыкального произведения. Автор вступительной статьи Антологии «1000 казахских традиционных кюев» связывает этимологию слова *кюй* с «душевым состоянием человека», указывая, что «сущность его связана с психоэмоциональным началом» и может соотносится с понятиями «состояние», «настроение» [9, 5].

В казахской культуре вокальная, инструментальная и танцевальная традиции существуют и развиваются самостоятельно, поэтому казахский *кюй* является жанром именно инструментальной традиции, связанной с сольной игрой на инструменте – чаще всего на щипковой домбре или реже, на смычковом кобызе.

В казахской инструментальной традиции сложились две основные школы домбрового исполнительства: *токпе* (*төкпе*), распространенная на территории Западного Казахстана, и *шертпе* (Восточный, Южный и Центральный Казахстан). Этимология данных терминов выражает не только географическую принадлежность, но и сам характер, образный мир, темп исполнения домбровых *кюев*.

Одинаково общим для двух типов инструментальных школ является влияние речевого начала на инструментальный характер исполнения. Ораторское искусство Западного Казахстана оказало большое влияние на стиль *токпе*, тогда как богатая вокальная культура Восточного региона нашла свое отражение в *кюях-шертпе*.

Кюи традиции *шертпе* и *токпе* отличаются по тематике, форме и исполнительской технике. Западноказахстанские *кюи*, раскрывая сильные характеры, ярко динамичны, насыщены драматическими событиями. Общий характер *токпе* активен, воинственен, музыкальное развитие протекает в быстром темпе. Объединяющим фактором для этих *кюев*

служит общей для данного жанра форма. Обязательным условием композиционного целого в *кюях токпе* является постепенное восхождение к кульминации, строгая последовательность разделов формы со сменой определенных регистровых зон звучания инструмента.

Домбровые *кюи шертпе* строятся по другим правилам. Они отличаются песенным тематизмом, их развитие протекает более свободно, импровизационно, что находит отражение в среднем, а не быстром, темпе и более детализированной утонченной технике игры. Фактура *кюев* традиции *шертпе* в большинстве случаев представляет собой одноголосную мелодическую линию с выразительными двухголосными каденционными оборотами. Характерная програмность, связанная с чувствами и переживаниями, с легендарными историческими персонажами, образами природы, психологическими портретами людей, женскими образами и философскими раздумьями, нашла отражение в камерности звучания, свободе метра, небольшом диапазоне, легкости аппликатуры [10, 11].

Изучая композиционные особенности строения казахских *кюев*, исследователь Б.Аманов пишет: «Звуковая ткань домбровых пьес – не стихийно влекомый импровизационностью, не контролируемый сознанием поток. Кюи развиваются по отточенному временем композиционному плану, имеют единицы членения» [12, 71]. Многие авторы, изучающие традиционный *кюй*, указывают на специальные термины, которые употребляют музыканты-*кюйши*. В этих терминах закреплена композиционная структура, характерная для *кюев*.

Закономерности формообразования *кюя* тесно связаны со спецификой игровой практики на домбре, где важным является выделение на ее грифе трех отделов звучания, которые меняют позицию левой руки исполнителя во время ее передвижения по грифу. Такими единицами членения в пьесе стали три раздела, которые называются: *бас буын*, *орта буын* и *сага* (может быть два раздела – первая и вторая *сага*). В переводе с казахского термин «*буын*» означает «звено», «колено». А добавленные к нему начальные термины означают регистр звучания: «*бас буын*» переводится как «главное звено», «*орта*» – среднее. Тогда как слово «*сага*» (дословно – «кустье», «разлив») подразумевает кульминационную зону в *кюях*, приходящуюся на самый высокий регистр звучания. Аманов подчеркивает особо важное значение раздела *бас буын*; данный фрагмент «фиксирует и важный конструктивный признак – многократные повторные проведения [*бас буына*]; этой мелодией начинается и завершается *кюй*, а порой и каждое его звено; в ряде случаев она выступает началом нового построения. Функции последнего реализуют прямые и переносные значения слова *бас*» [12, 71]. К описанному добавим, что наименования эти относятся к

выделению регистров звучания домбры, очерчивая тесситурные границы ладовой формы: *бас буын* охватывает границы до пятого лада, тогда как *орта буын* – с пятого до десятого и *сага*: с десятого по четырнадцатый – первая, до девятнадцатой – вторая.

Раздел *орта буын*, по наблюдениям Аманова, занимает промежуточное положение между разделами *бас буын* и *сага*. «В композиционном плане он отличается промежуточным звуковысотным положением в поступательном восходящем движении к кульминации в *кюе*». Более того, «орта буын – самое важное композиционное звено. В нем формируется тема», – утверждает исследователь. [12, 72].

Известный домбрист А.Раимбергенов уточняет, что первоначальный раздел *бас буын* охватывает регистровую зону инструмента домбры до 7-го лада (*перне*) грифа нижней струне включительно. Данная зона предполагает наличие собственно *бас буына* (до границ 5-го лада) и основной темы *кюя* развивающаяся на оставшихся верхних ладах зоны *бас буына*. Развивающий раздел *орта буын* занимает 8-10-е лады. [15, 89]. Музыковед П.Шегебаев вносит дополнительные ценные сведения о форме домбровых *кюев*, поясняя, что звуковысотная зона «8-10-го ладков, которую А.Раимбергенов считает началом раздела орта буын, имеет свое собственное название «төрт перне». Однако, этот «эпизод төрт перне, как известно, факультативен в кюях» [16, 135].

Суммируя вышесказанное, мы получаем следующую схему:



В данном примере показаны тесситурные границы обязательных трех разделов строения казахского *кюя* (*бас буын*, *орта буын*, *сага*) в соответствующих звуковысотных параметрах.

Как известно, в построении формы традиционного *кюя* могут быть некоторые изменения. Так, новаторством *кюйши* Курмангазы (1806-1879) является введение в композицию *кюя* нового кульминационного раздела – второй *саги*, которая ранее не применялась в творчестве народных музыкантов. Для наглядности мы приводим схему строения домбрового авторского *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол» («До свидания, мама, до свидания») с привлечением раздела вторая *сага*, в наивысшей игровой зоне. Пример показывает форму данного *кюя* в стиле *топке* в целом, с разделением композиции на тесситурные зоны с опорой на соответствующие звуковысотные устои.

Сага 1 (d1-d3)						D	
Сага 2 (d1-a2)				C			
Орга буын (b1-f2)		B					
Бас буын (d1-a1)	A		A		A		A
такты	1-8, 9-14, 15-20	21-28	29-38	39-56	57-65	66-77	78-96

Как упоминалось выше, традиционная *кюевая* музыки стала основой рождения казахской профессиональной композиторской школы и симфонической музыки в Казахстане в XX веке. Подобно другим национальным композиторским школам, симфоническое искусство Казахстана сформировалось за сравнительно короткий исторический срок, пройдя путь от первых оркестровых обработок фольклорных образцов до развернутых симфонических полотен. На каждом из этих этапов в симфонической музыке последовательно отражался характерный для казахской музыкальной культуры уровень решения главной проблемы – синтеза традиционного и профессионального творчества нового, западно-европейского типа. В процессе развития профессионального композиторского творчества и создания симфонической музыки в Казахстане отчетливо видна ее эволюция. Исследователи выделяют несколько этапов освоения композиторами симфонического и оперного жанров [17, 37]. Обращение к традициям *кюя* по разному проявилось на каждом из этих этапов.

Период становления и активного накопления симфонического опыта (вторая половина 20-х – до начала 40-х годов XX века) связан с именами первых профессиональных казахстанских композиторов – Е.Брусиловского (1905-1981), А.Жубанова (1906-1969), Л.Хамиди (1906-1983), А.Затаевича (1863-1936), Б.Байкадамова (1917-1977), М.Тулбаева (1913-1960), В.Великанова (1898-1963). Их творчество представляет собой пример первой попытки объединения достижений разных культурных пластов с использованием казахских народных мелодий. В первое время это были сочинения на основе фольклорного материала в виде переложений и обработок народных песен и *кюев*. Формы и методы работы с образцами традиционной музыки отличались достаточным разнообразием. На этом

этапе при обращении к народным темам и образам главным методом являлось цитирование народного первоисточника, хотя уже тогда осуществлялись отдельные попытки поиска новых путей и творческого переосмысления фольклорных образцов.

Для данного периода (получившего в казахстанском музыкознании обозначение «цитатный») характерно включение народных *кюев* и их фрагментов в музыкальную ткань произведений в европейских жанрах – опере, симфонии, камерно-инструментальных сочинениях, фортепианных пьес. Например, в 1937 году Б. Ерзакович записал и сделал первую фортепианную обработку *кюя* Даулеткерей «Желдирме». Позже он использует свою обработку в качестве средней части струнного квартета. Композитор А. Жубанов на основе *кюя* «Каражан-ханым» создал песню-терме для музыкальной пьесы «Сары», а при создании «Казахских танцев» для фортепиано (1941) цитирует *кюй* Даулеткерей «Кыз-Акжелен». Создавая свою обработку для фортепиано, Е. Брусиловский использовал *кюи* Даулеткерей («Жигер») и Курмангазы («Серпер»). Двухчастный цикл, построенный на основе контраста образов и темпов, двух инструментальных тем стал основой для творческого переосмысления подобных фольклорных образцов. В 1944 году он сочинил «Сюиту на казахские темы» для струнного квартета, в которой использованы *кюи* «Жигер», «Серпер», «Кобик шашкан», «Сары-Арка».

Следующий этап (вторая половина 1940-х – середина 60-х) стал временем, ознаменовавшим начало нового периода взаимодействия традиционной казахской культуры и западной музыкальной системы. Композиторская школа Казахстана пополнилась плеядой новых композиторов: Г. Жубанова (1927-1993), К. Кужамьяров (1918-1994), Н. Мендыгалиев (1921-1988), А. Бычков (1929-1999), Е. Рахмадиев (1932-2013), Б. Баяхунов (1933). Они стремятся уже по-новому взглянуть на традиционный музыкальный материал. В их творчестве формы европейского классического наследия и казахский *кюй* начали более активно взаимодействовать друг с другом. По мнению Г. Котловой, композиторы этого поколения предпринимают «целенаправленные усилия», чтобы «овладеть конкретным жанровым видом» традиционного *кюя*, стремятся «познать его специфические закономерности, воспринимаемые пока, однако, в качестве закономерностей структурных» [13, 10]. Так, в симфонии-сюите «Сары Арка» («Золотая степь», 1944) Е. Брусиловский использует народный *кюй* «Ақсақ құлан» («Хромой кулан») в качестве основы главной партии сонатной формы первой части, а *кюй* «Балбырауын», созданный народным музыкантом Курмангазы, служит у него интонационным зерном темы скерцо (второй части). Тот же *кюй* «Балбырауын» лежит в основе финала сонатно-симфонического цикла в Шестой симфонии

Е.Брусилковского, названной в честь автора *кюя* «Курмангазы» (1966), где композитор вводит и другие домбровые *кюи* этого известного народного музыканта, создателя и исполнителя *кюев* – «Түрмеден қашқан» в первой части, «Ақбай» – во второй. В 1958 году Е.Брусилковский использует *кюю* «Ақбай» в симфоническом скерцо «Балбырауын», а ранее – в 1936 году – он звучит в танцевальной сцене в его опере «Ер Тарғын». При этом отметим, что введение *кюя* и его элементов в жанры симфонической, оперной и камерной музыки осуществлялось так же, как и включение образцов других жанров казахского музыкального фольклора.

Внимания заслуживает тот факт, что в это время начинают применяться и другие методы композиционной работы с *кюем*, например, когда последний становится «моделью» или «жанровой формой» для оригинальной композиторской музыки. Родство с жанром *кюя* на уровне тематизма и строения композиции прослеживается в сочинениях А.Жубанова («Би кюй» из цикла «Восемь казахских песен») и Е.Брусилковского (пьеса «Танец радости», квартет «Песня о жизни», написанный в форме *кюя*), Г.Жубановой (Три прелюдии для фортепиано), Н.Мендығалиева (поэма-легенда для фортепиано «О домбре»).

Следующий этап в развитии казахской музыкальной культуры охватывает период со второй половины 1960-х, все последующие десятилетия, включая 90-е годы XX века. На данной стадии развития казахской композиторской школы особенно остро встает проблема симфонизации традиционного *кюя*. Новые тенденции нашли отражение в появлении первых многочастных крупных симфонических полотен, которые отличаются от классических симфоний большим вниманием к традиционной форме, характерной для образцов народно-профессионального *кюя*.

По-прежнему жизненным оказывается метод цитирования, когда композиторы, используя характер и тематизм народных образцов, осуществляют большую работу по созданию соответствующей фактуры, новой аккордики, оригинальных гармонических сочетаний и тональных планов. *Кюй* становится интонационным источником тематизма произведений, применяется в качестве интонационного зерна, импульса для последующего симфонического развития европейской музыкальной формы. Трехчастная форма, рондо, сонатная форма, формы вариаций обогащаются структурными закономерностями, интонационными особенностями, идущими от домбровых *кюев*. Примером могут служить такие сочинения, как Струнный квартет ре минор Г.Жубановой (1973), Концертное скерцо для трубы и фортепиано Е.Рахмадиева (1965), Поэма «Диалоги» для квинтета струнных инструментов, флейты, фортепиано и литавр М.Сағатова (1973) и др.

Своей кульминации и наивысшего выражения процесс симфонизации *кюя* достигает в симфонии Г.Жубановой «Жигер» («Энергия», 1971), в которой домбровые *кюи* народного композитора Даулеткерей становятся не только основой всего тематического развития, но и определяют композиционную логику произведения. Согласно мнению исследователя Л.Узких, данное сочинение является примером, в котором свойства характерные для казахской домбровой музыки активно взаимодействуют с исторически новыми инструментально-симфоническими формами музыкального искусства, «открывая путь национальной, самобытной трактовке жанра симфонии» [19, 104]. Симфония эта строится как «большой *кюй*», где функцию повторяемого в народном *кюе* начального раздела «*бас буын*» выполняет тема традиционного *кюя* с названием «Жигер». Другой пример в творчестве Жубановой – Поэма для симфонического оркестра (1972), где композитор обращается к интонациям *кюя* Курмангазы «Сары Арка», мастерски совмещая при этом признаки сонатной формы и фуги.

Закономерный интерес национальных композиторов к традиционному *кюю* в 1960-1980-е годы открыл следующую фазу в процессе овладения симфоническим методом, которая характеризуется «освоением жанра как типа содержания, допускающего различные конструктивные решения» [13, 10]. Еще одним важным достижением этого периода стало рождение нового симфонического жанра в казахской профессиональной музыке – это появление самостоятельной одночастной симфонической композиции с жанровым определением «*симфонический кюй*». Возникновение симфонического *кюя* можно назвать важным итогом развития казахстанской симфонической музыки, обобщившим достижения предшественников в поисках органичного взаимодействия национального содержания и европейской формы.

Основоположителем нового жанра является один из наиболее выдающихся представителей современной казахстанской композиторской школы – Еркегали Рахмадиевич Рахмадиев (1932-2013). Ему принадлежат первые сочинения в жанре симфонического *кюя* – «Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Құдаша думан» (1973), «Орытпа» (1977). После Е.Рахмадиева симфонические *кюи* стали сочинять многие композиторы: Т.Мынбаев в 70-е годы написал несколько симфонических *кюев* – «Туремурат», «Қарақожа», «Сары Арқа» (1974-1977); Б.Қыдырбек создала симфонические *кюи* «Серіктес», «Балғабек», «Омар сарыны», «Оспан әуендері», «Серік Жаннат» (1977); Т.Кажғалиев создал *кюи* с названием «Қыз қуу» («Догони девушку», 1988). К жанру симфонического *кюя* обратились в разные годы М.Сағатов – «Мерген» (1976), «Желдирме» (1991), «Бес қыз» (1995) и А.Токсанбаев – «Сергек» (1992), «Кербез» (2008), «Мангыстау» (2011). Интересные симфонические *кюи* были созданы

позже такими композиторами, как А.Бестыбаев «Азия дауысы» («Голос Азии», 1996), С.Абдинуров – «Сактар» («Саки», 2002). Показательно, что композиторы, работающие в этом жанре, (М.Сагатов, Т.Кажгалиев, С.Абдинуров, Б.Кыдырбек), уже не обращаются к традиционному *кюю* как к источнику тематизма, а создают свой авторский *кюевый* материал. Эта новая ступень в развитии отечественной композиторской школы демонстрирует своеобразие музыкального мышления современных композиторов Казахстана.

Известно, что для создания национальной специфики произведения, важным, является народный тематизм, узнаваемая традиционная интонационная сфера. Однако не менее важным в создании национального симфонического произведения является сам способ развития этих тем и драматургическое, оркестровое их воплощение. Поэтому вопрос создания симфонического произведения – это особая задача, всегда стоящая перед композитором: каким способом развивать темы, как их распределять и в какую форму облекать. Отсюда у композитора возникает интерес к различным уже имеющимся симфоническим жанрам, но также и к уже имеющимся формам традиционной музыки. Поэтому обращение композиторов к традиционному жанру казахского *кюя* не случайно, оно вызвано поиском новых форм современных национальных по духу музыкальных произведений.

Первый симфонический *кюй* Рахмадиева создан на основе тематизма и образности традиционного *кюя* музыканта-*кюйши* второй половины XIX века, носящего имя Дайрабай. Согласно замыслу композитора, *кюй* рисует картину веселого народного праздника, получившего у казахов наименование *той*. Видимо, неслучайно этот симфонический *кюй* в первой редакции носил название «Мерекелі» («Праздничный»). Созданное Рахмадиевым «оркестровое интермеццо» (по определению А. Загаевича) построено на материале традиционного *кюя* Дайрабая и воплощает тот же стремительный, искрометный характер, что и его оригинал. Однако в афишах и в концертной практике за произведением прочно закрепилось название «Дайрабай» – указывающее на связь созданного Рахмадиевым произведения с узнаваемым слушателями традиционным *кюем*. Данный симфонический *кюй* пользуется большой популярностью и часто звучит в концертных программах.

«Дайрабай» Рахмадиева написан для большого симфонического оркестра с тройным составом. Это произведение не сохраняет «буынную» композицию народного *кюя*, включающую разделы *бас буын*, *орта буын*, *сага*. Симфонический *кюй* имеет также трехчастную структуру. Ее крайние разделы, сходные образностью и тематизмом традиционного *кюя*, основаны на первоначальном тематическом материале *бас буына* традиционного

кюя. Именно этот параметр и позволил с полным правом обозначить жанр сочинения термином «*кюй*». Однако в форме симфонического *кюя* имеется существенное отличие от формы традиционного жанра. Так, средний раздел симфонического *кюя* «Дайрабай» вносит образный и, тональный контраст, поскольку появляется новая лирическая по отношению к начальной тема – такого тематического контраста нет в традиционном *кюе*, поскольку последний основан на развитии единой ладо-мелодической структуры. Так, композитор насыщает *кюевую* природу казахского фольклорного материала настоящим симфоническим развитием. Благодаря обновленному тематизму и усилению тембровых красок, в симфоническом воплощении традиционный казахский жанр обретает новые черты, преобретая новые грани неизведанного ранее звучания.

Объединяющим моментом формы в симфоническом *кюе*, как и в традиционном, выступает единый темп всей композиции. Быстрый темп – *Allegro vivo*, впервые появившись в самом начале симфонического вступления, остается до конца на протяжении всего сочинения (даже эпизод серединного характера, выдержанный в лирическом тоне сохраняет динамику, ритмический стержень всей композиции). Таким образом, ощущается еще большее единство всей композиции, что в целом характерно также и для традиционных домбровых *кюев*, которые буквально «скреплены» одним темпом, и, как правило, – быстрым.

Рассматривая вопрос об особенностях тематизма симфонического *кюя*, необходимо отметить, что тема у Рахмадиева не одна, а две, что характерно для симфонического мышления. Тематизм крайних разделов симфонического *кюя* полностью основан на материале основной темы традиционного *кюя*. Первая тема *кюя* «Дайрабай» проносится в быстром темпе на тоническом органном пункте, как стремительный порыв в вихре, закручивающем все на своем пути. Постепенное нарастание динамики усиливает образное впечатление от разрастающейся толпы народа, собирающегося на праздник. Тематизм среднего раздела трехчастной формы вносит образный, тематический, тональный контраст.

Как и в традиционном *кюе*, где кульминация приходится на заключительный раздел *сага*, кульминация симфонического *кюя* ярко выражена в завершении сочинения. Кульминационному подъему способствуют не только динамическое звучание на *ff*, но и смена тембров оркестрового звучания. Это самая напряженная волна развития и движение во всех голосах оркестра захватывает воедино весь звуковой поток. Группа медных духовых инструментов вступает яркими фанфарными возгласами – скандирование аккордами в тесном расположении. Фактура ленточного движения параллельными секстаккордами в среднем регистре у меди плавно сменяется тембром смычковых и деревянно-духовых в высоком

регистре. Новые группы инструментов также в тесном расположении проводят лишь отдельный эпизод из мелодической линии, развивающей основную первую тему сочинения (цифра 16).

Заключительный раздел симфонического *кюя* «Дайрабай» открывается торжественным возвращением тематического материала, на котором был построен начальный раздел, основанный на материале *бас буына* традиционного *кюя*. После знакомого четырехтактового вступления, где звучит отрывок из домбрового *кюя* начинается собственно реприза симфонического *кюя* «Дайрабай».

В вопросе исследования симфонического *кюя* следует отметить важный факт: эволюцию развития самого жанра. Первые сочинения этого жанра, в творчестве Е.Рахмадиева и других композиторов, своим тематизмом и програмностью были прочно связаны с фольклорным первоисточником. Симфонические *кюи*, созданные после 1980-х годов и на рубеже тысячелетий отличаются новой особенностью – «авторским» подходом к тематизму, при сохранении всех других характерных черт, свойственных данному жанру (трехчастное строение, яркая програмность, образность и оркестровка, выдержанный быстрый темп от начала и до конца сочинения).

Становление национальной композиторской школы Казахстана и освоение отечественными композиторами европейского опыта является естественным историческим процессом, который обнаруживает себя на определенной стадии развития национальной культуры. Процесс симфонизации традиционного казахского *кюя* нужно рассматривать как явление общее для постсоветских стран Востока. Подобного рода процесс рождения нового симфонического жанра на основе уже существующего традиционного народно-профессионального образца, происходил во второй половине XX века в Азербайджане, Узбекистане, Таджикистане. Данные процессы могли возникнуть только после овладения композиторами восточных национальных школ всего арсенала симфонического багажа европейской музыки. На этот важный этап развития профессиональных композиторских школ в музыкальных культурах народов бывшего СССР обращает внимание в своих работах Н.Г. Шахназарова [21, 62]. Подобно Б.Асафьеву, она указывает на наличие в некоторых жанрах народной музыки Востока высокого профессионализма. Об этом пишет также и В.Дж.Конен в статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» [22, 434]. Исследователи отмечают, что в некоторых традиционных культурах Азии уже заложены своеобразные истоки симфонизации. Пути «сотрудничества двух типов профессионализма» – западного и восточного, Н.Шахназарова рассматривает как результат этих процессов рождения первых образцов новых жанров в послевоенной музыкальной культуре, которые получают

то же жанровое определение, что и жанры традиционные. Первый образец такого жанра появился в Азербайджане – симфонический мугам [21, 119]. Оркестровый жанр с подобным казахскому симфоническому *кюю* определением – симфонический *мугам*, симфонический *маком*, симфонический *мукам*, симфонический *макам* – получил распространение в творчестве многих композиторов мусульманского Востока (уйгурских, узбекских, таджикских, азербайджанских, турецких). Многими композиторами были созданы яркие высокохудожественные произведения: симфонические мугамы азербайджанского композитора Ф.Амирова («Шур» и «Курд-овшары», 1948; «ГюлистанБаяты-Шираз», 1971) и таджикского автора З.Шахиди («Бузрук», 1972; «Симфония макомов», 1977).

В казахской музыкальной культуре результатом плодотворного сотрудничества культур Востока и Запада стали симфонические *кюи* Е.Рахмадиева и других казахских композиторов, которые последовали за родоначальником этого нового жанра. С рождением жанра симфонический *кюй*, казахская композиторская школа, вышла на качественно новый уровень профессионализма – на принципы симфонизации с прочными основами на собственном формообразовании и национальном *кюевом* тематизме. Появившийся в творчестве казахских композиторов симфонический *кюй*, поднял национальную музыкальную культуру на новый уровень и стал своего рода национальной эмблемой современной казахской профессиональной музыкальной культуры.

Литература:

1. Мухамбетова А.И. Генезис и эволюция казахского кюя / типы программности // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 119-153.
2. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия, III том. Алматы, 2004. С. 19.
3. Жубанов К.К. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жайлы. Алма-Ата, 1936. С. 19.
4. Аманов Б.Ж. Композиционная терминология домбровых кюев // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С.217-229.
5. Мухамбетова А.И. Пространство и время кюя. Виртуальное многоголосие на двухструнной домбре // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002.С.230-232.
6. Затаевич А.В. 500 казахских песен и кюев. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 12.
7. Аравин П.В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. Алматы. 2008. С. 135

8. Зелинский Р.Ф. Башкирская народная инструментальная музыка: Проблемы формирования традиционного стиля. Автореф. дис... докт. иск. СПб, 2006. С. 14, 105.

9. Антология «1000 казахских традиционных кюев». El production company, Ltd, Алматы, 2009.

10. Калиев С.С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши. Автореф. дис... канд. иск. – Алматы, 1996.

11. Несипбай Р.Т. Кюй-токпе в системе традиционного мироотношения казахов // Проблемы темы, формы и композиции в кюях-токпе. Автореф. дис... канд. иск. – Алматы, 1999.

12. Аманов Б.Ж. Терминология как «знак» культуры». Советская музыка. № 7. 1985. С. 71-72.

13. Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. Алматы, 2004. С. 5-89.

14. Джани-заде Т.М. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5 / Сост. и ред. В.С. Виноградов. М., 1987. С. 101-132.

15. Раимбергенов А.И. Проблемы текстологической вариантности кюев. // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1985.

16. Шегебаев П.Ш. Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент-исполнитель-музыка). Ленинград, ЛГИТМиК, 1996. С. 135-148.

17. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана, 2003. С. 37-138.

18. Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка. Процессы освоения симфонического жанра восточной монодической культурой. Опыт типологизации. Автореф. дисс. докт. иск. Ташкент, 1982. С. 58-81

19. Узких Л.Н. Теоретические заметки о симфонии Г.А. Жубановой «Жигер» // Музыкознание. Алма-Ата, 1976. Вып.8-9. С. 104.

20. Самаркин В.А. К теоретическому определению национального стиля оркестровки (на примере симфонической музыки Казахстана) // Музыкальное искусство. Вып. 2. Астана, 2006. С. 5, 82-92.

21. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М, 1983. С. 62-119.

22. Конен В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Конен В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки. М., 1997. С. 434-481.

Abdykalykova Guldana
**DEVELOPMENT OF PROCESSING AND TRANSCRIPTIONS
IN THE PIANO MUSIC OF KAZAKHSTAN AT THE TURN
OF THE XX-XXI CENTURIES.**

Абдыкалыкова Г.Г.
**РАЗВИТИЕ ОБРАБОТОК И ТРАНСКРИПЦИЙ
В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА
НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВЕКОВ**

The study of the processing of the national genre in the work of composers of the last two decades made it possible to reveal important processes of contemporary composer creativity in the field of piano music.

Kazakh piano art of the turn of the XX-XXI centuries is a bright page in the history of the musical culture of the Republic. Her development was promoted by the growth of performing culture, pianistic skill, which is characterized by the appearance of laureates of International, All-Union and Regional competitions (G.Kadyrbekova, J.Aubakirov, N.Izmailov, A.Kusainov, V.Uzbekov), expansion of the range of tours of musicians, greatly increased, especially in those years during the propagation of new works by the composers of Kazakhstan. Of course, the level of pianistic skill can not be measured only by the above mentioned parameters, and in particular by the presence of laureates. For a highly developed culture, such achievements can not be an end in itself and the only criterion in assessing the level of its development. But for young art, for a new creative direction, these parameters are important and at some particular stage have a qualitative indicator.

The pianistic skill of the performers of the republic is based and is developing in the mainstream of the richest traditions of the piano school. These traditions, however, are not able to fully ensure the necessary depth of performance penetration into the design of works created in the mainstream of national compositional traditions. Here, it is necessary to take into account interaction and other factors: the traditions of musical cultures of the West and the East, the defining feature of which is the writing of one and oral for the other, the influence of folklore on them, the uniqueness of genres reflecting the special properties of musical thinking in oral and written culture [8].

Piano works by contemporary composers, based on national genres of song and kyu, are often characterized by courageous decisions, with a bright individual writing. There can be found a “minimalist solution” in the style of processing the founders of the Kazakhstani composers’ school, and compositions in the style of jazz improvisations (A.Bestybaev), and works that include the diversity of the modern musical language [7].

Stages of development of processing in Kazakhstan piano music, showed the historical “vitality” and the relevance of the traditional professional branch of dombra cues for culture.

The use of folk sources in Kazakhstan became widespread during the initial period of the formation of the Kazakh piano school and remains relevant at the present time for contemporary composer creativity.

The first steps in this area were made by composers: A.Zataevich, E.Brusilovsky, A.Zhubanov, D.Matsucin, B.Erzakovich and A.Gurevich.

Composers enrich the piano sound with a wide coverage of all piano registers, use all the textural possibilities, bringing the piano sound close to the sound of dombra.

Different stages in the development of the processing genre in Kazakh piano music show historical “vitality” and relevance for culture. Each stage is characterized by certain stylistic qualities, conditioned both by the tendencies of creativity in general, and by individual compositional aspirations. The study of the processing of the national genre in the work of composers of the last two decades allows us to reveal important processes of contemporary composer creativity in the field of piano music [7].

The phenomenon of piano transcription is the most important part of the transcriptional sphere, widespread in music. It is difficult to name any other area of transcriptional art, which had a similarly fruitful impact on the development of instrumentalism and musical culture in general.

We can not deny a significant piano status in the instrumental hierarchy. A deep historical perspective related to this instrument, which includes three centuries of European culture (from the clavier period to the present). Its universal capabilities, allowing a sufficiently complete reproduction of the texture of works intended for various performing compositions, which contributes to its active application in the transcriptional sphere. The relevance of processing is determined by the presence of a large number of highly artistic samples of transcription creativity, intended for piano, covering the main musical genres and playing an important role in the history of music and musical performance [2].

The peculiarity of transcriptions lies in the fact that they form a border region, combining composer and performer principles. Piano transcriptions were created by composers and pianists of all ranks - from great to obscure, and among the samples of their work you can find works of various artistic merit.

The simplest arrangements were an indispensable part of the early stages of the formation of clavier and piano schools. It is through transcriptions in clavier practice that borrowed genres (for example, the genre of a concert in Bach’s clavier creation) were affirmed. In the era of Romanticism, the piano transcriptions of organ, vocal and orchestral works constituted an important

part of the romantic repertoire. They not only transformed the sound world of the instrument with ingenious technical solutions and inventive findings, but also reflected the most complex aesthetic processes occurring in performing. Hence, it is no exaggeration to say that the piano transcriptions reflected the main stages in the evolution of piano art.

Each stage of the appeal of composers of Kazakhstan to dombra kyu is characterized by certain stylistic qualities, conditioned both by the tendencies of creativity in general, and by individual compositional aspirations.

In general, we can note certain trends in the evolution of processing and transcription in the piano work of national composers. At the first stage (the work of the composers of 1930-1970 – A.Zataevich, E.Brusiclovsky, A.Zhubanov, L.Khamidi, K.Kuzhamyarov, A.Gurevich, D.Matsuzin and others, who did the first piano processing of kyu and songs, the method of quotation is observed. Composers, referring to the original sources, tried to preserve the imaginative and compositional aspects, to transmit the dombra sound by means of the piano. From the very beginning of the piano music development in the work of the Kazakh composers, the appeal to the processing set the task of acquainting the European listener with Kazakh music. Such are the processing of A.Zataevich, A.Gurevich, A.Zhubanov, L.Hamidi. This group constitutes the first line of formation and development of the genre of processing kyu [9].

Each stage of the appeal of composers of Kazakhstan to dombra kyu is characterized by certain stylistic qualities, conditioned both by the tendencies of creativity in general, and by individual compositional aspirations.

By the middle of 1950s, in general, in the musical culture of Kazakhstan, the character of the “relationship” of the professional art of written and oral traditions is increasingly complicated. There is a “departure” from the citation and free treatment of the genres of the national musical art, notable are attempts to penetrate the specific character of the formation of the kuis non – European ways of composition, artistic thinking and the musical aesthetics of the people. This tendency is especially clearly seen in the operatic-symphonic, cantata-oratorical works of E.Brusiclovsky, A.Zhubanov, L.Hamidi, M.Tulebaev. In piano music, this period is also marked by the mastery of major genres. Thus, in the 50s, piano music only enters its second stage. The exception is, according to A. Dosayeva’s research, only four preludes by G.Zhubanova – “the first swallows of maturity” [16].

Piano processings considered in this study – such as A.Gurevich kyu “Sary-Arka” Kurmangazy, Toccata on the theme of kyu “Kıdash” Dauletkereya, L.Hamidi “Kos alka” Dauletkereya, Transcription for two pianos A. Isakova “Balbaraoun” show gradual change of principles and methods of working with primary sources – from the method of citing to a freer interpretation [19].

These samples of piano processing of dombra kuis are an example of a

conscious desire to preserve the deeply specific form-building principles of Kazakh kyu. In the work of A. Isakova, for example, the principles of concert piano processing also organically reflected.

In the next 20 years – the period of 1990-2000, just as in the previous ones, the composers created a significant number of works based on folklore, including processing and transposition, folk kuis for various instruments. Among them – K.Duysekeev Rhapsody on the topic of kyu Dauletkeyeva “Kos al’aa”, E.Rakhmadiev “Dairabai”, the script of B.Bayakhunov, E.Rakhmadiev “Festive kyu” concert processing by L.Oshkukova and others [13].

However, the creation of piano processing and transcriptions is no longer as massive as it was for the first stage. At the same time, despite of the small number of samples, they are distinguished by a new sound quality, connected with other, more free methods of reflecting the original source. The general trend in the works of the second period is the penetration into the content side of the kyu, its aesthetics, the demonstration of the virtuoso possibilities of piano performance (A.Isakova, A.Tolukpaev).

The second stage in the development of piano transcription in the work of the composers of Kazakhstan is connected with the general tendency of “romanticization”, manifested in the appeal to the traditional romantic genres – ballad, legend, poem, picture, etc., expressive means, which manifested itself in enriching melodies, harmony, dramaturgy. Undoubtedly, the influence of Liszt’s traditions on this area: transcriptions are brilliant, with virtuosic character [14].

The dombra kui in its main features is repeated exactly with a slight variation, the character of the kyus is preserved. Moreover, these works are concertos, the texture is complicated by incorporating elements of polyphony, significant register and timbre development, which plays the main role in the dynamization of primary sources, and the playing of piano registers with a large repeating piano technique. Piano sound is enriched by a wide coverage of all registers, using the textural capabilities of the instrument. All these tools are put on the service of approaching the piano sound to the sound of dombra.

In the harmonic language of transcriptions of the second stage, there is a marked difference from the processing of works by composers of previous periods. Naturally sound the triads, fourth-fifth harmonies, dissonant chords. . . Typical for the plays under consideration and the modal variability typical for the Kazakh instrumental dombra tradition. The main method for developing the thematicity of kuis in the processing of 1980-2010 is variant, with the use of ostinato-aged tones. Peculiarities of the piano texture: rhythmic figure, large chord and octave technique, passages like scales and arpeggios, the use of chord, octave, fourth, second repetitions, layers. Principles of form formation, melodic and harmonic features, as well as performance guidelines (tempo, dynamics, articulation, fingering and pedaling) are subject to the disclosure of

figurative content [12].

Thus, processing and transcription of cues is a vast field of creativity in the musical culture of Kazakhstan, marked by a wealth of images, forms and genres. For decades, composers in various genres have applied to kyu, using a variety of techniques and methods of processing. Even on the example of works of recent decades, one can see that kyu is still a source for creating new, original opuses, marked by the stylistics of modern composer's writing, and at the same time continuing the traditions of national culture.

The processing and transcriptions of dombra kuies remain a promising area for the manifestation of creative imagination, the experiments of composers and represent a significant contribution to the piano art of the composers of Kazakhstan and the musical culture of our time.

References:

1. Akparova G. Pretvorenje kya v camerno – instrumentalnoi musice compositorov Kazakhstana // Tradizionnoe i sovremennoe iskusstvo Kazakhstana Centralnoi Asii (Materialy mezhdunarodnoy nauchnoi prakticheskoj konferencii). – Almaty: “Ush Kyyan”, 2003. – S. 289-284.

2. Akparova G. Zhanr sonaty camerno – instrumentalnom tvorchestve kompozitorov Kazakhstana // Musicalnoe obrazovanie i nauka: preemstvennost tradicii I perspektivy razvitiia. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoi – prakticheskoj konferencii, posvyachennoj 10 letiy Kazakhskoi Nacionaloi Academy Musici. – Astana, 2008. – S. 113-119 .

3. Borodin B.B. Phenomen fortepiannoi transcripcii: opyt kompleksnogo issledovania: avtoref. dis. ... Dr. iskusstvovedeniia. – M., 2006. – 42 s.

4. Baisakalova A. Hrestomatia kazahskoi fortepiannoi musicy. – Almaty, 2004.

5. Bobrova O.S. “Tree analiticheskikh atiuda” (molodoi compositor Abdinurov A.)//Rodnomy vuzu – nash talent. Sb. Statei pod red N.Ketegenovoi. – Almaty, 2004.

6. Gakkel L.E. Fortepiannay muzica XX veka // – L.; M.: Sov. compositor, 1976. – 296 s.

7. Dosaeva A.ZH. Kazahskay fortepiannoya musyka // – Almaty, 1991. – 98 s.

8. Djumalieva T. Istoria kazahskoi music – Almaty: “White”, 2000. – 424 s.

9. Eginbaeva D. “Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana vtoroi poloviny XX veka”. // Musicalnoe iskusstvo: Nauka I Obrozovanie. – Astana, 2004. – P. 3-15.

10. Kotlova G.K. Compositor folklore v musicalnoi culture Kazakhstana XX stoletia. – Almaty, 1998. – 72 p.

11. Mukhitova A.K. K voprosu o vozniknovenii I razvitiia fortepiannogo iskusstva Kazakhstana (na primere compositorskogo tvorchestva v zhanre miniatury). – Izvestia. Philological Series, Almaty 2007, №3, P. 67-72.

12. Mukhitova A.K. Mir vysokoi duhovnosti (k probleme obraznosti v fortepiannom tvorchestve Gazizy Zhubanovoi) // Eurasia. – Almaty, 2007. №4. – P. 80-85.

13. Mukhitova A.K. Nekotorye stranizy istorii fortepiannogo ispolnitelstva v Kazakhstane I problemy sovremennogo musicalnogo iskusstva. // Materialy nauchno – prakticheskoi konferencii, k 100 – letiy VP Dernova. – Almaty, 2006. – P. 79-83.

14. Neuhaus G. Autobiographocheskie zapiski. Izbrannye stati. Pismo k roditelym / G.Neuhaus. – M., 1975. – 528s.

15. Neuhaus, G. Compositor ispolnitel (iz vpechatlenii o tvorchestve I pianizme Sergei Prokofiev)//Prokofiev SS Materials. Documentation. Memoirs / SS Prokofiev. – M.: Gos. muses. Izd-vo, 1956. – S. 271-280.

16. Nestev I. Prokofiev / I.Nestev; Ed. A.Skorboronok – M.: The State. muses. publishing house, 1957. – 527.

17. Prokofiev in the square. – M.: Classics-XXI, 2008. – 96 p. – ISBN 978-5-89817-231-2

18. Prokofiev, SS Materials. Documentation. Memoirs / S.S. Prokofiev, M.: state. muses. publishing house, 1956. – 467 p.

19. Shegebaev P. Istoria kazakhskoi instrumentalnoi musuc XIX veka. Uchebnoe posobie. – Astana, 2008. – 61 s.

Abekenova Inabat,

Yeginbayeva T.Zh.

**ARTICLE ABOUT KENZHEGUL MUSEVAS “SHABYT”
CHRONOLOGICAL COLLECTION ABOUT 90 YEARS OF KOBYZ
QUEEN FATIMA BALGAEVA**

Абекенова Инабат,

Егінбаева Т.Ж.,

ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, ө.ғ.к., профессор

**КЕНЖЕГҮЛ АБЛАСЫМҚЫЗЫ МҰСАЕВАНЫҢ ҚОБЫЗ
ПАДИШАСЫ ФАТИМА БАЛҒАЕВАНЫҢ
90-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН “ШАБЫТ” АТТЫ
ХРЕСТОМАТИЯЛЫҚ ЖИНАҒЫ ТУРАЛЫ**

Кенжегүл Абласымқызы Мусаеваның «Шабыт» хрестоматиясы қобызға лайықталып өңделген ән-күйлер жинағы. Қазіргі заманауи қобыз

өнерінің дамуына зор үлес қосып отырған, қазақтың домбыра мен қобыз орындаушылық өнерінің бір-бірін толықтырып отыруына себепші болатын осынау ұстазымыздың еңбегінің мағынасы өте зор. Хрестоматияның авторы мамандықтан тәлім беретін ұстазымыз, әрі, республикаға танымалы орындаушының алғашқы жазбаша туындысы. Ол 2016 жылы «Қазына ұясы» ЖШС-нің баспаханасында басылып шықты.

Алғы сөзін жазған: ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, ҚазҰӨУ «Домбыра» кафедрасының меңгерушісі Ж.Ә. Жүзбай былай дейді: «Әрбір шығарманың табиғаты мен орындаушылық нұсқаларын нотаға жазу арқылы автор жинақтың хрестоматиялық қыры мен педагогикалық репертуар тілін талапқа сай құрастыра алған. Яғни, кітап педагогикалық әрі хрестоматия болуымен қатар, қобыз аспабының күй қорын толықтыратын оқу құралы ретінде де оқыту тәжірибесіне, ыспалы аспаптар мәдениетіне қолданымға ене алады»[1.Б.3].

Жинаққа оң пікір бергендер де (музыкалық білім беру саласына танымалы: Р.К. Мусаходжаева – ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор; С.К. Қусаинова – ҚР Мәдениет қайраткері, Білім беру ісінің құрметті қызметкері, ҚазҰӨУ «Қобыз және ОХА» кафедрасының меңгерушісі, доцент; А.Т. Жайымов – ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Астана қаласы Мемлекеттік академиялық филармониясы қазақ халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері) ұсынылып отырған хрестоматияның оқу құралы ретінде білім беру саласына үлкен пайдалы екендігін, әсіресе, қобызшылардың репертуарын толықтыруға себепкер болатынын атайды.

К.Мұсаеваның «Шабыт» жинағы он үш шығарманы қамтитын екі бөлімнен (8 күй және 5 ән) тұрады: күйші композиторлар Құрманғазы, Дина, Тәттімбет, Сүгірдің шығармаларымен қатар халық әндері, Латиф Хамиди мен Үкілі Ыбырайдың туындылары қамтылған. Жинақтың барлық шығармалары фортепианоның сүйемелдеуімен, қобыз аспабында ойнауға өте ыңғайлы тесситурада, орындаушылық ерекшеліктерге сүйеніліп берілген.

Енді осы жинақтың авторы К.А. Мұсаева туралы қысқыша деректер берейік.

Мұсаева Кенжегүл Абласымовна 1978 ж. 28.02. Талдықорған облысы, Панфилов ауданы, Пенжім ауылында туылды. 1984-1995 жж. Алматы қаласының Ахмет Жұбанов атындағы музыка мектебінде Карібаев Төрехан Жанабергенұлынан қобыз мамандығы бойынша тәлім-тәрбие алады.

1995-2000 жж. Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясында ҚР Еңбек сіңірген әртісі Молдакаримова Ғалия Әбілакимовнаның сыныбын бітіреді. 1992 ж. Душанбе қаласы – Гаджибеков атындағы конкурста І-орын, 1995 ж. Алматы қаласы – Республикалық конкурста І-орын, 1997

ж. Астана қаласы – Халықаралық Құрманғазы атындағы конкурста I-орын, 1998 ж. Астана қаласы – «Шабыт» фестивалінің байқауында I-орын және 2000 ж. «Шабыт» миллениумда I-орын жүлдегері болады. 2000 ж. Астана қаласы Мемлекеттік филармониясының қазақ халық аспаптары оркестрінің байқауына қатысып, қобыз тобының концертмейстері болып тағайындалды. 2001 ж. Қарағанды қаласы – Тәттімбет атындағы конкурста II-орынға ие болды.

2003 ж. Астана қаласы Мемлекеттік филармониясының қазақ халық аспаптары оркестрімен тұңғыш жеке концерті берілді. Осы жылдары шет мемлекеттерге гострольдық сапарлармен Москва, Новосибирск, Минск, Киев, Анкара, Бельгия, Брюсель, Франция, Пекин қалаларында болды.

2010 ж. Астана қаласы Мемлекеттік филармониясының қазақ халық аспаптары оркестрімен «Әлем халықтарының әуендері» аты жеке үлкен концерті берілді. 2010-2012 ж.ж. Бішкек қаласындағы консерваторияның аспирантурасында оқиды.

2011 ж. Қазақ Ұлттық Өнер Университетінің оқушысы ретінде жұмысқа шақырылды. Университет қабырғасында аз уақыт аралығында бірнеше лауреаттар тәрбиеледі.

2013 ж. ҚР Мәдениет және ақпарат министрлігінен «Мәдениет саласының үздігі» төсбелгісі берілді.

2012- 2016 жылдар аралығында оқушыларын көптеген конкурстарға қатыстырып, жүлделі орындарға ие болды. Көптеген алғыс хаттармен марапатталды, Республикалық конкурстарда әділ қазылар мүшесіне шақырылды, ашық сабақтар және шеберлік сыныптар, сыныптық, лауреаттар концерттерін өткізді. Ф.Балғаева атындағы I-ші солтүстік конкурсты ұйымдастыру шараларына белсене ат салысып, лауреат дайындады. Осы конкурс аясында өткен Халықаралық «Дара жол» атты ғылыми – практикалық конференциясына мақала жазып, баяндама жасады. Кенжегүл Абласымқызы жетекшілігіндегі «Назерке» ансамблі университеттік іс-шаралардағы концерттерге қатысуда.

Осындай еңбегі жанған қобызшы, орындаушылық шеберлігіне ұстаздық тәрбиесі сәйкес дара жанның болашақ шәкірттерін ойлап, тамаша хрестоматиялық жинақ жасауы туралы К.Мұсаевамен осы мақала авторының сұхбатын сұрақ-жауап түрінде, үлкен алғысымызды білдіре отырып, ұсынамыз.

Кенжегүл Абласымқызы осы жинақты жазуға не түрткі болды?

- Жалпы прима-қобыз аспабына жазылған өңдеулер мен күйлер өте аз. Өзімнің бұрыннан жинап жүрген өңдеулерім болғандықтан жинақ шығарамын деп шештім. Негізі күйлер мен әндер сүйіп тындайтын шығармаларым болып есептеледі десем болады. Жинаққа қобыз бен домбыра табиғатынан шыққан дәстүрлі туындылар, халық және халық

композиторларының айшықты, көркем шығармалары енгізілді.

Жинақтың атауы неге байланысты қойылды?

- Жинақтың атауына келетін болсақ, жалпы «Шабыт» адамның бойындағы өзіндік қасиеттердің, өнерінің белгілі бір мезгілде әсер ету сезімі, сергек күймен ілесіп жүретін жалпы көңілінің көтеріңкі күйі екенін білеміз. Бұл менің бірінші шабытым алғашқы жинағым болғандықтан – «Шабыт» деген атауды лайықты деп шештім.

Қазіргі таңда жинақтағы шығармалардың өзектілігі неде?

- Қазіргі таңда көптеген республикалық немесе аймақтық байқаулар ұйымдастырылғанда қобызшылардың репертуар таңдауда қиналатынын білеміз. Себебі өңделген күйлер мен шығармалар өте аз. Және ыңғайлы етіп түсірілгендері жоқтың қасы десек те қателеспейміз. Домбыра күйлеріндегі ойнау тәсілдерін қобызда ойнап келтіру барысында күйдің мағынасын, трактовкасын жоғалтпай тыңдаушыға жеткізу. Қазіргі таңда бұл жинақтағы шығармалар жас орындаушылардың оқу орындарында және байқауларда көп қолдананысқа ие.

Жаңашылдығы қандай?

- Шығармалардың мазмұнын тану мақсатында аудиоқосымшасы да қоса ұсынылып отыр. CD күйтабаққа кітаптағы туындыларды орындап енгіздім. Күйсандықта сүйемелдеуші – А.Межкенова.

Қазіргі жас орындаушыларға берер әсері?

- Кітаптың қамти алатын аудиториясына келсек, арнайы кәсіби музыкалық білім бере алатын оқу орындарына, мектептен бастап жоғары оқу орындары студенттеріне дейінгі деңгейлерге сай келеді, концерттік орындаушылық қайраткерлікке де қажеттілігі мол болмақ, сонымен қатар өнертанушы ғалымдарға да аспаптық музыка саласындағы дереккөз әдебиеті бола алады деп айта аламын.

Жинақтағы шығармаларды өз репертуарыңыздан алдыңыз ба?

- Жинақтағы күйлер күнделікті концерттерде жеке орындаушылардың орындауында айналған күйлер арасында ерекше әсер қалдырған, және кейбір күйлер оркестрмен орындалатын болғандықтан оларға аккомпанемент жазып қобызға түсруіме біраз көмек болды. Ал әндерге келсек қазақтың халық әндері кішкентай кезден құлаққа сіңген. Алқоңыр, ақбақай, гәкку, гауһар тас, секілді әндер әншілер репертуарынан алынып сүйемелдеуі өзгертілмей түсірілді. Ал «Женеше» әнінің сүйемелдеуін өз қалауыммен түсірген себебім, гармония жағынан осы нұсқасын қобызға лайықты деп шештім.

Қандай орындаушылық ерекшеліктерін атай аласыз?

- Қыл қобыз домбыра күйлерінің барлығы сым қобызға келе бермейді, оны таңдап білу үлкен өнер. Көбінесе квинталық бұраудағы, классикалық формадағы күйлерді лайықтау өте жақсы нәтиже береді. Күйді қобыз

аспабына түсірген кезде қобінесе қоныр дыбыстарды корсеткім келді яғни жоғарғы дыбыстарды аз қолдануға тырыстым. Домбыра аспабындағы күйлерін ойнау барысында кездесетін іліп алатын қағыстарды пиццикато штрихымен көркемдедім. Аққу күйіндегі аққудың сұңқылдаған дауысын айнытпай келтіруді орындаушылық ерекшелік десем қателеспеймін.

Шығармалар жеке орындала ма әлде күйсандықта сүйемелдене ме?

- Күй мен әндердің сүйемелдеуі арнайы жазылған, сол үшін сүйемелдеумен ойнау керек. Бірақ Науаи, Аққу, Сарыарқа күйлерін сүйемелдеусіз де орындауға болады деп есептеймін немесе домбыра аспабымен бірге дуэт ретінде орындауға болады.

Қазіргі таңда халқымыздың ұлттық өнерін дамыту бағытында жаңа жобалар жүзеге асырылып, жақсы іс-шаралар өткізілуі қуантатын жағдай. Қобыз өнерінің дамуына үлкен үлес қосып жүрген ұлағатты ұстаздарымызды мақтан тұтамыз. Осындай ұлы тұлғалардан қобызда ойнау өнерінің қыр-сырын қолма-қол, тікелей үйренуге зор мүмкіндік бары айқын. Оның бір айғағы ұсынылып отырған «Шабьт» жинағы.

К.Мұсаеваның баспадан шығарған еңбегінің ерекше құндылығы домбыра күйлері мен әндерді қобызға лайықтап өңдеуінде ғана емес, осы шығармаларды өзі орындап, күйсандыққа жазылған аудиовариантын қосымша келтіруі. Негізгі ойнау тәсілдерін, шығармалардың музыкалық мазмұнын тыңдаушылар мен болашақ орындаушы шәкірттеріне көрсете білгені – аталған жинаққа ерекше мән беріп тұр. Қазіргі таңда елімізде қобыз өнерін жалғастырып, жас қобызшы өнерпаздар дайындауда қомақты үлестерін қосып жүрген ұлағатты ұстаздарымызға айтар алғысымыз шексіз және жарық көрген осындай жоғары дәрежедегі еңбектерді ең болмаса мақала арқылы насихаттауды, болашақ орындаушыларға сілтеуді біздің де міндетіміз деп санаймыз.

Әдебиеттер:

1. Мусаева К.А . «Шабьт» хрестоматиялық жинағы. – «Қазына ұясы» ЖШС.; Астана, 2016. – 88 б.
2. Оразалиева – Шілдебаева Ғ.А. «Ғасырлармен үндескен қобыз». – Астана: Елорда, 2006. – 136 б.

Akhmerov Bekzat
**REPUBLISHING OF PIANO MUSIC BY «МЕКТЕП»:
COMPARISON EXPERIENCE**

*Ахмеров Б.Б.,
докторант PhD Казахского национального университета искусств*

**ПЕРЕИЗДАНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
ИЗДАТЕЛЬСТВОМ «МЕКТЕП»: ОПЫТ СЛИЧЕНИЯ**

Современная фортепианная литература Казахстана – явление стихийное и де факто никем не контролируемое. Не имея своего постоянного, профессионального издательства, музыка, изданная в середине XX века уходит в забвение, так как ее материальное воплощение – ноты исчерпывают свой физический ресурс.

Так было не всегда. В середине XX столетия в Казахской СССР тиражированием фортепианной музыки занимались два издательства: с 1952 г. по 1973 г. «Казгослитиздат» (ныне «Жазушы»), а с 1964 г. «Мектеп». За всю историю советского Казахстана это был единственный случай, когда в течении семи лет два издательства печатали фортепианную музыку. Второй занимательный факт заключается в переиздании трех фортепианных сборников через десять-двенадцать лет после выхода в свет первого издания.

Во всех трёх случаях издательство «Мектеп» никак не упоминает оригинал, не ссылаясь порой даже на авторов исполнительской редакции. К сожалению, ни одна из редакций не предоставила нам доступ к архивным документам для сопоставления данных. В связи с этим, главным фактологическим материалом являются сами нотные издания, являющиеся библиографической редкостью.

«Казгослитиздат» – первое издательство в Казахстане, издававшее фортепианную музыку на постоянной основе. Соответственно, дебютный сборник данной печати по совместительству стал таким же для отечественной фортепианной музыки, в целом. Это издание Е.Брусиловского «*Пятнадцать фортепианных пьес*» [1] 1952 г., вышедший под редакцией А.Гринфильда и Е.Гировского. Сборник был одобрен кафедрой специального фортепиано Алма-Атинской консерватории и был допущен к распространению в апреле того же года.

На первый взгляд, сборник не производит впечатления добротного, профессионального издания середины XX века: недорогая бумага, порой неаккуратный шрифт, спорно проставленные динамические нюансы и т.д. Титул сборника оформлен сдержанно, с рамкой в виде казахского орнамента и изображением лиры по центру. Имена художника и нотного

гравёра не указаны.

Пятнадцать миниатюр не связаны единым циклом, но имеют ярко выраженную фольклорную мелодику, большая часть произведений вовсе являются обработками известных песенных тем казахского народа. К примеру, первое произведение в труде, «Караторгай», является прямой обработкой песни Ахана Сері Корамсаулы, пьеса «Кенес-күй» является обработкой одноименного кюя «Кенес» Даулеткерей и т.д. Автор и редакторы сборника по неизвестной причине не указывают источник оригинальных мелодии. Это один из многих элементов, который присущ всем периодам нотной печати Казахстана: часто редакторы и композиторы не вписывают автора оригинальной мелодии, либо обобщают наиболее популярным определением «казахская народная песня».

Сборник миниатюр лишён предисловия, каких либо рекомендаций или указаний. Судя по уровню сложности произведений, можно предположить, что адресован он, в первую очередь, для пианистов средних и старших классов ДМШ. С педагогической точки зрения, это предположение может опровергаться полным отсутствием такого важного явления как аппликатурные рекомендации, так как без проставленной аппликатуры достаточно сложно вводить произведения в педагогический репертуар.

Через двенадцать лет, в 1966 году издательство «Мектеп» печатает дополненное переиздание этого же сборника, под названием «16 фортепьянных пьес» [2] в редакции Н.Мендыгалиев.

«16 фортепьянных пьес» – второй опыт печати фортепианной музыки издательства. Твёрдый переплёт, смелый (для 60-х) дизайн титула, качественная, плотная бумага, портрет и подпись Е. Брусиловского придают изданию солидный, академический вид. Главным содержательным отличием от предыдущего, первого издания 1952 г., стало добавление 16-го произведения – известного и популярного среди отечественных пианистов «Экспромта». Это яркая, виртуозная пьеса, венец фортепианной музыки Е.Брусиловского, невольно напоминающая в фактурном и ритмическом плане прелюдию С. Рахманинова соль-минор.

Трёхчастная пьеса, крайние части которой написаны в сложном аккордовом изложении и большими скачками требует от исполнителя значительных технических навыков, которые скорее соответствуют исполнительскому уровню пианистов среднего и высшего звена профессионального обучения. Этот факт, а также то, что «Экспромт» «звучит» более самобытно, резко отделяет его от предыдущих пятнадцати пьес, которые, на наш взгляд, сохранили целостность в своём первоначальном издании 1952 г.

Издательство «Мектеп», в отличие от «Казгослитиздат», ответственно вписало имена всей редакторской коллегии: редактор – К.Куатбаев;

художник Г.Гилев; нотная графика С.Веревкина; музыкальный редактор – Н.Мендыгалиев. В контексте нашего исследования наиболее важными являются указание фамилий С.Веревкиной и Н.Мендыгалиева. В ходе тщательного сравнительного анализа двух изданий мы не обнаружили никаких исполнительских или нотных отличий в редакции Н.Мендыгалиева от работы А.Гринфильда и Е.Гировского. Единственным отличием являются три уточнения: «Караторгай» – казахская народная песня; «Кенес-кюй» – казахский народный кюй; «Екі Жирен» – казахская народная песня. В остальном же это полное повторение издания 1952 г.

В силу того, что это издание не является *критическим*, здесь никак не обозначается разница между оригинальной рукописью и последующими правками или дополнениями. Соответственно, на данном материале не представляется возможным установить авторство исполнительской редакции. Вполне возможно, что Е.Брусиловский, как хороший пианист и автор множества виртуозных фортепианных сочинений («Чарли Чаплин», «Токката», фортепианный концерт и т.д.), предоставил в редакцию издательства вполне готовый материал, а имена Н.Мендыгалиева, А.Гринфильда и Е.Гировского были внесены автоматически.

Б.Юргенсон, музыковед, нотный издатель, сын основателя издательства «П.Юргенсон», писал о большой преемственности нотопечатного дела. После смерти издателя либо после банкротства, металлические печатные пластины с гравировкой становились желанным объектом конкурентов. Их выкупали с аукционов, выменивали и даже воровали, чтобы не тратить ресурсы на трудоёмкий процесс гравировки нот [7, с. 56]. В случае с советской механикой, не допускающей коммерческие отношения среди государственных структур, мы можем лишь предположить, что металлические пластины могли оставаться довольно долгое время в складах издательств. Возможным подтверждением предположения служат разбираемые издания. Второе из них, с фотографической точностью повторяет весь абрис первого варианта: все перевероты, текстовые указания расположены «нота в ноту» и «такт в такт». Однако, мы можем уверенно утверждать, что это две разные работы, два разных стиля гравировки. С.Веревкина выполнила гравировку чуть более тонко, лиги не имеют утолщения в середине, как если бы рисовались кистью, нотные станы шире расставлены друг от друга, выбран меньший шрифт темповых и динамических указаний.

Все перечисленные особенности сборника (переплёт; портрет; отсутствие аппликатуры; добавление виртуозного «Экспромта»; более компактная гравировка и т.д.), технически выносят сборник данный сборник из плоскости репертуара ДМШ – он предстаёт как издание-репрезентация фортепианного творчества Е.Брусиловского для широкой

аудитории.

Хронологически вторым фортепианным изданием «Казгослитиздат» был сборник Д.Мацуцина *«Двенадцать пьес для фортепиано»* [5], вышедшим в свет в 1952 году, в след за сборником Е.Брусиловского. Одобрен к печати на кафедре специального фортепиано. Примечательно, что сборник, также как и *«Пятнадцать фортепианных пьес»* Е.Брусиловского, выносился на обсуждение комиссии именно фортепианной кафедры, а не на кафедре композиции, как этого можно было ожидать. Это даёт основание полагать, что изданные сборники проходили цензуру не сколько с точки зрения формы и содержания, сколько с ракурса исполнительского мастерства. Редактором сборника указан доцент консерватории Р.Кацман.

Визуально сборник 1952 года строго соответствует общей тенденции академических изданий нот того же периода в Москве (Музгиз). Их характерной особенностью является рамка на титульном листе, как правило оформленная сдержанным, но изящным плетением цветов и узоров, а также надпись (название, композитор, издательство) простым, понятным шрифтом по центру. В случае издания казахстанской музыки, художник, не нарушая общей концепции, добавил казахский орнамент. По нашему мнению, по сей день это наиболее удачные образы внешнего оформления в практике отечественного нотопечатания.

Все двенадцать пьес сборника основываются на мелодиях народов Средней Азии и Монголии: казахские (Құрбым жай; Бөпем-ай; Канон на тему песни «Дүние»; Сонатина на темы песен «Жалпы әлем», «Әмірхан»; Адажио; Лэйлім; Прелюд на тему песни «Ардақ»); узбекская (Танец маленькой Гульсум; Бал Хадиша); киргизская (Боғачи); монгольская (монгольский марш). Несмотря на отсутствие методических и педагогических указаний, даже не прикасаясь к инструменту, пианисту отчётливо видно, что пьесы предназначены для начинающих пианистов. Никаких резких гармоний или сложных элементов – это простые в восприятии, легкодоступные в освоении мелодичные миниатюры.

Среди разнообразия фольклорных мелодий сложно не отметить выделяющиеся по форме сонатину на народные темы «Жалпы Алем» и «Амирхан», и Канон на тему «Дуние». В первом случае, во всей казахской фортепианной музыке, к казалось бы очевидной идее использовать две разнохарактерные народные мелодии, к жанру сонатины обратился лишь Д.Мацуцин. Издательство «Мектеп» переиздаёт сборник Д.Мацуцина в 1966 г.[6]. Интересно, что оба издания 1952 г. (Е.Брусиловского и Д. Мацуцина) переиздаются в 1966 г. Оно несёт в себе лишь некоторые изменения, никакой разницы в исполнительской редакции нами обнаружено не было. «Мектеп» нигде не указывает автора редакции, несмотря на то, что в первоначальном варианте имя Р.Кацмана было вынесено на титульный

лист.

Гравер С.Веревкина выполнила работу также как и в случае с Е.Брусиловским «нота в ноту», но в своём, уже известном стиле: тонкие линии, относительно мелкие ноты и шрифт. Подобный подход выглядит по нашему мнению, неуместно, учитывая довольно крупный формат книги 60х90 1/8. Это привело к бросающимся в глаза значительным отступам от краёв. С полиграфической эстетической точки зрения, сборник 1952 г., с его крупными нотами, красивейшим шрифтом производит лучшее впечатление, что в свою очередь, доставляет и практическую пользу для исполнителя.

Единственным обнаруженным отличием между изданиями является темповая рекомендация «*Скоро. В темпе марша*» в «Монгольском марше». Пьеса имеет двухтактовое вступление, после которого начинается основная мелодия. Р.Кацман (или сам Д.Мацуцин) в издании 1952 г. разделил обозначение на два, указав темп *скоро* на вступление, а *в темпе марша* на основную часть. В переиздании мы видим оба указания в самом начале, т.е. на вступлении. Такое незначительное изменение может привести к ощутимым темповым сдвигам произведения.

Оформление и техническая реализация – самая сильная, на наш взгляд, сторона издания. В верхней трети титула изображена сюрреалистичная работа художника А.Долгополова, отдалено напоминающая дерево с размытыми эфирными волнами краями. На первой странице изображён портрет с подписью композитора Д.Мацуцина.

Также, как и в случае с Е.Брусиловским, издательство «Мектеп» улучшают сборник лишь визуально и тактильно, оставляя за бортом повышения качества нотной графики и исполнительского удобства.

В 1958 г. Е.Зингер составляет и подаёт в печать «Казгослитиздат» второй посмертный сборник А.Загаевича – «*Детский Альбом*» [3]. Небольшой, 24-х страничный сборник содержит песни разных народов Азии в обработке для фортепиано.

Первым изданием, в концепцию которого заложена экспозиция мелодий различных народностей в обработке для фортепиано было «двенадцать фортепианных пьес» Д.Мацуцина в 1952 г. Справедливости ради следует отметить, что «Детский альбом» находился в проекте у А.Загаевича несколько раньше, но закончить и издать сборник помешала смерть композитора (1936 г.). Через 12 лет Е.Зингер решил закончить «Детский альбом» по предоставленной ему П.Дерновой рукописи, найденной ею в центральном музее культуры им. М.Глинки в Москве.

Будучи автором редакции, Е.Зингер во вступительной статье к сборнику, лаконично и по существу обосновывает исполнителю (скорее, педагогу, учитывая целевую направленность на педагогический репертуар

1-2 класса ДМШ) необходимость внесённых изменений и сложности с которыми столкнулся редактор.

При подготовке к печати, пишет редактор, основной сложностью было то, что «...рукопись содержит в большинстве лишь эскизы будущих пьес. Во многих случаях отсутствуют обозначения темпа, динамических оттенков, лиг; в некоторых пьесах записана только мелодия (№7 и №10), в других аккомпанемент лишь намечен (№9 и №14) и т.д.» [3, с. 4].

При работе над сборником редактор не ограничился изучением рукописью самого сборника. В Научной библиотеке Академии наук в г. Алматы Е.Зингер обнаружил дополнительные рукописные материалы, сопоставив с которыми ему удалось установить темповые, динамические обозначения А.Затеви́ча. Тем не менее, он счёл, что полученных данных недостаточного для вывода издания в свет: «... мы взяли на себя смелость снабдить «Детский альбом» своими дополнениями и указаниями.» [3, с. 4]. Каждое внесённое изменение имеет своё графическое оформление: редакторские указания темпа, характер и динамика обрамлены квадратными скобками; динамические обозначения лигатура даются в пунктире; весь остальной редакторский текст выписан более мелким шрифтом.

Издание создаёт исключительно положительное впечатление. Это первое профессиональное, критическое издание в казахстанской фортепианной музыке. По сей день, столь подробная работа над произведениями, бережное отношение к авторскому тексту, выраженное точным обозначением внесённых изменений в казахстанской музыкальной практике явление крайне редкое.

В 1968 г. «Мектеп» выпускает «Детский альбом» под редакцией Н.Мендығалиева [4]. Это заключительный сборник из образовавшейся серии переиздания сборников «Казгослитиздат». Затрагивая аспекты визуальной и технической реализации сборников, мы отмечали, что издательство «Мектеп» выводило их на новый уровень презентабельности продукта. В случае с «Детским альбомом» мы замечаем регрессию практически во всем: тонкая и серая бумага; неоднозначный, малоинформативный дизайн обложки; отсутствие вступительной статьи редактора.

Подробное описание Е.Зингера истории создания сборника, внесённых изменений было решено упразднить. Более того, нигде не упомянуто имя Е.Зингера, как автора аккомпанементов некоторых пьес и, в целом, исполнительской редакции всего сборника. Полностью удалены подстраничные комментарии самого композитора А.Затеви́ча относительно источника мелодии и смысла самой песни.

В издании 1958 г. соблюдалась редакторская этика, во втором же сборнике весь музыкальный текст представлен однородной гравировкой

без каких-либо примечаний. По нашему мнению, все упрощения принятые Н.Мендыгалиевым служили для более лёгкого усваивания текста юными пианистами, которых мог отпугнуть серьёзный, академический подход к детскому репертуару.

О переработанной концепции также говорит кардинальное изменение порядка пьес. Редактор выстроил их в порядке усложнения, от самой лёгкой, идущей в унисон в обеих руках «Сары-Арка» до четырехголосного изложения песни «Турали-Шали».

Композитор Н.Мендыгалиев также изменил название татарской мелодии «Ай-джяни каласын» на «Малина» (не является переводом с татарского), полностью переработав аккомпанемент, сделал его чуть более удобным для исполнения начинающими пианистами. Он решился изменить аккомпанемент, возможно, по следующей причине: ещё в первом издании Е.Зингер говорил, данная пьеса в рукописи сборника была написана лишь мелодией, а сопровождение дописал редактор.

Однако, следует отметить, что в схожих случаях («Тыныш ырыата», «Чоронге-тын-ся», «Танец») Н.Мендыгалиев ничего не менял, но и имя автора обработок Е.Зингера не упомянуто. Более того, при сличении изданий, мы выявили, что Н.Мендыгалиев не внёс изменений ни в темповые, ни в динамические указания Е.Зингера во всем сборнике.

Как и предыдущих случаях, «Детский альбом» 1968 г. неоднозначен. С одной стороны редакторы издания нарушают профессиональные и этические нормы, а с другой мы имеем концептуально переработанный сборник, выстроенный в классических канонах педагогического репертуара, без текстового нагромождения, с логикой постепенного усложнения материала в системе порядка произведения и более удобным вариантом аккомпанемента.

Издание, равно также как и переиздание нотного сборника – дело ответственное и сложное. В современных реалиях казахстанской фортепианной музыки изданием нотной литературы занимаются множество отдельных музыкантов при отсутствии единой профессиональной издательской организации. Произведённый анализ на предмет редакторских и издательских особенностей рассмотренных сборников ставил целью привлечения внимания современных музыкантов на особенности нотоиздательства и соответствующей редакторской деятельности.

Подробное изучение и попытки редакторов прошлого столетия улучшить и преумножить нотно-издательское дело музыкального наследия своих современников может послужить примером для актуализации ценных аспектов данного процесса в Казахстане .

Литература:

1. Брусиловский Е. Пятнадцать фортепианных пьес / ред. Гринфильд. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1952. – 68 с.; ноты.
2. Брусиловский Е. 16 фортепьянных пьес / ред. Н.Мендыгалиев. – Алма-Ата: Мектеп, 1966. – 84 с.; ноты; портр.
3. Затаевич А. Детский альбом : песни народностей СССР: в обработке для фортепиано / ред. Е. Зингер – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. – 24 с.; ноты.
4. Затаевич А. Детский альбом / ред. Н.Мендыгалиев. – Алма-Ата: Мектеп, 1968. – 16 с.; ноты.
5. Мацуцин Д. Двенадцать пьес для фортепиано: на темы народных песен. – Алма-Ата: Мектеп, 1966. – 31с.; порт., ноты.
6. Мацуцин Д. Двенадцать пьес для фортепиано: на темы народных песен / ред. Р.С. Кацман. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1952. – 28 с.; ноты.
7. Юргенсон, Б.П. Очерк истории нотопечатания. – М.: ГИЗ, 1928. – 191 с.

*Baltabayeva Botagoz,
Jumakova Umitzhan*

**THE HISTORY OF A.ZHUBANOV AND L.KHAMIDI'S «ABAY»
OPERA PERFORMANCES**

*Балтабаева Б.М.,
Джумакова У.Р.,*

доктор искусствоведения, профессор

**ИСТОРИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ОПЕРЫ «АБАЙ»
А.ЖУБАНОВА И Л.ХАМИДИ**

Сценическая жизнь оперы «Абай – одной из жемчужин казахского оперного искусства, – сложилась благополучно. Ее премьера, приуроченная к празднованию 100-летия со дня рождения великого казахского просветителя, поэта и гуманиста Абая Кунанбаева, состоялась 24 декабря 1944 года – в тяжелый период Великой Отечественной войны и имела большой успех. Этому способствовала большая творческая работа композиторов А.Жубанова и Л.Хамиди, автора либретто М.Ауэзова и первых исполнителей главных партий – Куляш и Канабека Байсеитовых, Ришата и Муслима Абдуллиных, Гарифуллы Курмангалиева [6, с. 423]. В первую постановочную команду входили также режиссер К.Джандарбеков, дирижер Л.Шаргородский, художник К.Ходжиков, балетмейстер

Ю.Ковалев. Опера «Абай» явилась национальным достоянием культуры Казахстана. В ней были правдиво показаны образ великого поэта и картины общественной жизни казахов второй половины XIX столетия [10, с. 73].

Создание оперы «Абай» и ее первая постановка стали крупным музыкальным событием. С нее начался «новый и высокий этап развития оперного искусства Казахстана» [11, с. 75]. Войдя прочно в репертуар оперных театров Казахстана, она по сей день исполняется и не теряет интереса у почитателей высокого искусства. Так, в Государственном академическом театре оперы и балета им. Абая (далее ГАТОБ) стало неизменной традицией открывать и закрывать каждый свой театральный сезон именно этой оперой. Она представлена также на подмостках других оперных театров Казахстана – Национальном театре оперы и балета им. К.Байсеитовой, Южно-Казахстанском областном театре оперы и балета, театре «Астана Опера».

В данной статье рассматриваются основные постановки оперы «Абай» с момента ее премьеры, осуществленные в ГАТОБ, которые сформировали традицию в ее трактовке. Для ретроспективного анализа постановок были собраны архивные сведения. Информация, сохраненная в Центральном государственном архиве Республики Казахстан, охватывает период с 1944 по 1988 годы. Всего было рассмотрено 2 фонда, 9 описей и 92 архивных дела. В режиссерском управлении и библиотеке ГАТОБ, а также лично у сотрудников этого театра были получены ретроспективные данные о постановках, относящиеся к периоду с 2008 по 2014 годы.

Эти сведения о спектаклях создают неполную и неоднородную хронологическую картину по различным периодам сценической жизни оперы. Например, информация по спектаклям оперы «Абай» с 1989 по 2000 года отсутствует. Вероятно, этот пробел в исторической летописи постановок связан с пятилетней реконструкцией здания театра (1995-2000 гг). В этот период не осуществлялись театральные постановки. Для сохранения и поддержания репертуара коллектив театра представлял свои постановки в концертном варианте. Данные по спектаклям за период 2000-2007 годы тоже отсутствуют.

В таблице №1 (см. ниже) систематизированы данные архивов и фондов. Они позволяют сделать следующие наблюдения над регулярностью и частотой исполнения оперы:

- 1) опера «Абай» со дня премьеры ставилась ежегодно;
- 2) особенно часто спектакли были осуществлены в ближайшие годы ее новых постановок;
- 3) малое количество спектаклей оперы «Абай» предположительно приходится на годы освоения театром нового репертуара.

Таблица №1. Ретроспективное распределение количества спектаклей оперы «Абай» в ГАТОБ им. Абая по архивным данным

Год	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957
Количество спектаклей	1	4	10	7	4	6	2	6	4	5	6	2	-	-
Год	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971
Количество спектаклей	11	7	9	4	6	4	10	12	6	8	10	6	3	4
Год	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985
Количество спектаклей	3	4	1	-	1	5	6	7	5	8	4	6	1	3
Год	1986	1987	1988	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	
Количество спектаклей	6	3	1	2	4	2	3	4	2	4	3	2	2	

С момента премьеры в 1944 году и до 1960-х годов включительно спектакли оперы «Абай» проходили вполне стабильно. По мнению музыковедки Л.И. Гончаровой, изучавшей этапы развития оперного искусства Казахстана, 1944 год обозначил период «наступившей зрелости казахского оперного искусства и появления значительных произведений, свидетельствующих о плодотворности слияния профессиональных оперных форм с творчески развиваемыми традициями народной музыки» [11, с. 27]. Несмотря на расширение репертуара театра в связи с «появлением значительных произведений» количество спектаклей оперы «Абай» не уменьшается. В 1946 году состоялось 10 спектаклей, а в 1958 году – 11.

В 1958 году А.Жубанов и Л.Хамиди сделали новую редакцию партитуры оперы и на ее основе режиссеры К.Байсеитов и К.Джандарбеков, художник А.Ненашев обновили постановку. В этом же году новая постановка оперы была представлена на Второй декаде казахского искусства и литературы в Москве. Об этом смотре национального искусства отзываются как о выдающемся событии в культурной жизни не только Казахстана, но и всех национальных республик. Декада «не только познакомила широкую общественность Москвы с серьезными достижениями культуры казахского народа, но и явилось крупным стимулом для ее дальнейшего роста и развития» [4, с. 3]. М.Ауэзов дал свою оценку: «Две декады казахского искусства и литературы – 1936 года и нынешняя (1958 г.), представляются мне важными этапами в нашей национальной истории, в истории нашей духовной культуры. Первая декада – это было начало, уже тогда мы взяли определенную вершину. Вторая декада – взлет, колоссальный подъем искусства и литературы казахского народа, пик сегодняшних наших достижений несколько более высок, чем раньше. Широкий и радостен фронт искусства и литературы. Он позволяет смело сказать, что наш народ, наша культура переживают свой золотой век» [1].

В дни Второй декады литературы и искусства Казахстана спектакль с новой постановкой оперы «Абай» прошел с большим успехом. Это подтверждают слова оперного певца, народного артиста СССР П.Селиванова: «Постановщики оперы К.Джандарбеков и К.Байсеитов нашли очень удобные и правдивые мизансцены как для солистов, так и для хора... Наибольший успех выпал на долю исполнителей главных ролей. Каждый из них сумел передать своеобразие национального характера, раскрыть внутренний мир героя... опера “Абай” свидетельствует о высокой музыкальной культуре творческого коллектива, о возросшем профессиональном мастерстве» [4, с. 33].

В газете «Советская жизнь» известный советский оперный режиссер П.Златогоров также высоко оценил оперу и исполнительское мастерство артистов: «Мне довелось познакомиться со спектаклем еще много лет назад в Алма-Ате. И встреча с ним на декаде в Москве не могла не радовать. Я не только воочию убедился, что, оцененная высоко еще тогда, первая казахская опера, принадлежащая перу национальных композиторов, до сих пор живет полнокровной творческой жизнью. Меня поразило, как вырос, профессионально окреп, возмужал коллектив Казахского театра оперы и балета. Талантливыми силами молодых и старшего поколения артистов располагает он. Имена молодых появились и в числе дирижеров, художников, балетмейстеров театра. Можно ли не радоваться всему этому!» [3, с. 66].

Спектакли оперы «Абай», осуществленные в период с 1944 по 1960 годы показывают особое значение этого произведения в казахской культуре. Советский музыковед В.Мессман считает, что: «Для этого периода характерно интенсивное освоение казахским театром русской и зарубежной оперной и балетной классики, произведений братских республик и, конечно же, расширение национального репертуара» [8, с. 20] и опера «Абай» положила этому успешное начало.

Архивные данные по следующему историческому периоду (1960-1988) свидетельствуют о том, что наблюдается количественный рост спектаклей оперы «Абай». Возможно, и это обстоятельство имелось в виду в утверждении казахстанского музыковеда С.Кузембаевой, о том, что казахская опера этого периода стала важной составной частью современной музыкальной культуры, выполняя высокие нравственные функции, соответствуя художественным и эстетическим критериям своей эпохи [7, с. 13]. Наиболее впечатляющими по количеству спектаклей оперы «Абай» выглядят 1964 (10 раз), 1965 (12 раз), 1968 (10 раз) годы.

Следующая новая версия оперы «Абай» была осуществлена в 1976 году. В роли режиссера-постановщика выступил Байгали Досымжанов – «золотой» тенор Казахстана. В его постановке композиция оперы обрела более компактную форму. В строгом прочтении центрального образа «еще рельефнее стала выделяться глубинная связь Абая с народом» [9, с. 24].

В том же году эту постановку оперы представили спектакли на сцене оперного театра города Лейпциг в Германии [там же]. В 1978 году опера в постановке Б. Досымжанова была отмечена Государственной премией КазССР [10, с. 96]. Триумфальное шествие постановки Б. Досымжанова имело продолжение в последующие годы. Об этом свидетельствуют гастроли казахского театра в Ленинграде в 1981 году, в Берлине и Дрездене в 1986 году, которые прошли с огромным успехом [там же].

Социально-экономические и политические потрясения конца 1980-х начала 1990-х годов существенно повлияли на состояние культуры. Ее развитие носило сложный характер. Вторжение в общественную жизнь рыночной стихии привело к коммерциализации и как следствие, – к понижению качества культурной жизни [2, с. 71]. Несмотря на эти негативные явления, продолжались процессы возрождения и обновления культуры на основе подъема национального самосознания казахского народа и ускоренной интеграции страны в более широкое международное сообщество [там же]. Вопреки трудностям в финансировании культуры опера «Абай» продолжала ставиться, как и другая выдающаяся казахская опера – «Биржан и Сара» М. Тулебаева [2, с. 82].

Пропаганда личности великого казахского поэта-мыслителя и его творчества способствовала не только духовному воспитанию

современного поколения, но также и укреплению авторитета Казахстана в международном культурном пространстве [2, с. 74].

В контексте духовного переосмысления национального наследия знаменательную роль сыграло празднование в 1995 году 150-летия со дня рождения Абая Кунанбаева. Президент Республики Казахстан Н.Назарбаев на торжественном собрании, посвященном юбилею Абая, подчеркнул: «Мы не скрываем нашего безмерного удовлетворения по поводу того, что Абай, так ярко выразивший честную и открытую душу нашего народа, стал в наши дни блистательным послом духовного единения, призывающим народы земли к миру и согласию. На нынешнем сложном историческом переломе, когда наше юное государство явилось миру как надежный партнер, благожелательный союзник и верный спутник на пути к цивилизации, мы вновь и вновь благодарим судьбу за то, что имеем в лице Абая такую достойную, гордую духовную опору» [2, с. 74-75].

Как было ранее написано, данные по осуществленным спектаклям оперы «Абай» за 2000-2007 годы в архивах отсутствуют. Тем не менее, сведения, полученные нами по спектаклям за 2008-2017 годы, свидетельствуют о том, что опера продолжала свою сценическую жизнь, хотя и в малом количестве исполнений. Изучение истории постановок на основе осуществленных спектаклей подтверждают особое место оперы «Абай» в репертуаре ГАТОБ и социокультурные причины неослабевающего интереса к этому шедевру национального искусства. Во-первых, фигура Абая притягивает как идеал мыслителя и духовно-нравственной личности. Во-вторых, опера «Абай» представляет классический образец оперного искусства Казахстана, несущий художественные смыслы для многообразных прочтений в постановках. В-третьих, это произведение тесно связано с историей и жизнью многих деятелей культуры Казахстана, что позволяет превращать спектакли оперы «Абай» в события юбилейного значения (например, празднование 95-летия со дня рождения Р. и М.Абдуллиных).

Опера «Абай», являясь культурно-нравственным эталоном оперного искусства Казахстана и поныне имеет большое значение в культуре страны. Она – одна из немногих в плеяде опер, созданных за 80-летний период существования казахского оперного искусства, – вошла «в золотой фонд музыкальной культуры» страны и стала ярким свидетельством высоких нравственно-этических и художественно-эстетических ценностей казахского народа [7, с. 14]. История спектаклей этой оперы в ГАТОБ, показывая ее особое духовно-нравственное и культурно-историческое место в казахском оперном искусстве свидетельствует о том, что каждая новая постановка была сопряжена с изменениями.

Особенно ощутимыми нововведениями обладают современные

постановки, осуществленные совсем недавно, в последние десятилетия. Это три постановки в трех различных театрах – Государственная опера Южной Тюрингии (г. Майнинген, Германия, 2012), ГАТОБ им. Абая (2014) и «Астана Опера» (2015). От предшествующих постановок их отличает не только время. Они произвели важный международный резонанс в жизни казахской оперы [5, с. 27].

В истории постановок оперы «Абай» открывается новый этап. Но изучение этих современных постановок оперы «Абай» представляет собой отдельную тему. Богатый материал для изучения постановок содержат видеозаписи и другие сведения о прошедших спектаклях. Они дают возможность углубленного рассмотрения этой оперы как собственно спектакля.

Литература:

1. Ауэзов М. Заря вдохновения // Литературная газета. – 1958 г.
2. Баймагамбетов С.З. История культуры Казахстана в XX-начале XXI веков. – Учебное пособие. – Астана, 2010 г. – 130 с.
3. Гизатов Б. Абай и музыка. – Алматы: Фильм, 1995 г. – 124 с.
4. Десять незабываемых дней. Составители: В.Горский, Н.Ровенский. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1961 г. – 319 с.
5. Джумакова У. Оперное искусство Казахстана в пространстве мировой культуры // Современное оперное искусство: традиции, новаторство, перспективы: материалы межд. науч. конф., посвященной мировой премьере ГТОБ «Астана Опера». – Астана, 22 октября 2013 г.
6. История казахского искусства. Том 3: Искусство Казахстана нового и новейшего времени. – Алматы: Арда +7, 2013. – 864 с.
7. Казахская музыка в контексте культур / Под ред. Кузембаевой С. – Алматы: НИЦ «Фильм», 2002 г. – 204 с.
8. Казахский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета им. Абая / Сост. и автор текста Гринкевич Н. – Алматы: Өнер, 1984 г. – 324 с.
9. Кузембаева С. Воспеть прекрасное. – Алма-Ата: «Өнер», 1982 г. – 104 с.
10. Омарова А. Профессиональное творчество композиторов Казахстана: вехи развития. – Алматы, 2010 г. – 182 с.
11. Очерки по истории казахской советской музыки / Под ред. Дерновой В. и Гончаровой Л. – Алма-Ата, 1962. – 308 с.

Grigorieva Victoria
**PIANO DUETS AND PIANO ANSAMBLER IN THE SYSTEM OF THE
ART COMMUNICATION**

Григорьева В.А.
**ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ И ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ В
СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Фортепианные дуэты и фортепианные ансамбли в последние десятилетия набирают популярность во всем мире. Интерес к этим видам камерного музицирования обусловлен рядом факторов, среди которых большое количество шедевров ансамблевой и дуэтной музыки XVIII-XIX веков, тенденция к возрождению забытых традиций прошлых веков, а также, что немаловажно, появление новых текстов, создаваемых в этих жанрах. Сегодня все чаще можно увидеть, что известные музыканты-солисты объединяются в ансамбли. Данное явление уже привычно в концертной жизни. Кроме того, сейчас происходит увеличение количества международных фестивалей и конкурсов фортепианных дуэтов.

Нельзя не отметить наряду с коммуникативной функцией фортепианных дуэтов и ансамблей и их педагогическую функцию. Они обладают рядом привлекательных для учебного процесса качеств, таких, как умение работать в паре, умение слушать и т.д.

В нашей статье мы подробно рассмотрим фортепианные дуэты и фортепианные ансамбли, их сходства и различия: игра в четыре руки на одном инструменте и на двух. Первый вид обычно называют «фортепианным дуэтом», а второй – «фортепианным ансамблем». Многие исследователи разграничивают эти два явления, как, к примеру, академик Е.Г. Сорокина, которая в своей книге «Фортепианный дуэт: история жанра» уже в предисловии к книге разграничивает эти два явления и подразумевает под «фортепианным дуэтом» только «ансамбль двух пианистов за одним инструментом, как это принято в современной зарубежной литературе, каталогах изданий и т.д.». [3, с.5] Но, по мнению других, в частности В.Флеймана, оба этих типа являются одной ветвью фортепианного искусства и формируют некоторого рода «мега-жанр» [5], который вбирает в себя стилистические и технические признаки как ансамблевого, так и дуэтного музицирования. «Фортепианный дуэт, то есть два исполнителя за одним инструментом, безусловно является жанровым феноменом, так как все остальные варианты сочетания нескольких однопольных инструментов встречаются во множестве разновидностей», – пишет исследователь [5].

В нашей статье мы будем придерживаться мнения В.Флеймана и его наименования этих двух жанров неким «мега-жанром» (игру в четыре

руки на одном рояле, и игру двух исполнителей на двух инструментах), рассмотрим основные сходства и отличия в истории и репертуаре, а также их роли в системе художественной коммуникации, в учебной и концертной деятельности.

Фортепианный дуэт как музыкальный жанр имеет свою многолетнюю историю, является одним из самых важных показателей расцвета светской культуры в XVIII-XIX веках, продолжает развиваться и в XX веке, не теряет своей актуальности и в начале XXI столетия. В системе художественной коммуникации этот жанр является одним из важнейших, так как обладает большими выразительными возможностями как с точки зрения технической виртуозности, так и с точки зрения художественного образа музыкального произведения. Более того, это один из самых универсальных жанров исполнительского искусства, так как он является значимым как в концертной, так и в учебной сфере. Цель нашей работы – кратко рассказать об истории и концепции фортепианного дуэта, о его видах, представить фортепианный дуэт как «мега-жанр», и, наконец, сделать выводы относительно его значимости в системе художественной коммуникации, как в учебной, так и в концертной деятельности. Начнем с истории жанра.

При анализе истории формирования фортепианного дуэта мы будем опираться на диссертацию В.О. Петрова «Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра». Как отмечает В.О. Петров, «В момент возникновения фортепианного дуэта в XVIII веке, когда он выполнял лишь утилитарную социальную функцию, удовлетворяя потребности быта, чаще всего, музицирующие были одновременно и адресантами, и исполнителями, и адресатами жанровой продукции, что вполне было характерно и для его ближайшего «родственника» в жанровой иерархии – ансамбля для одного фортепиано в четыре руки» [2]. При этом жанр фортепианного дуэта органично входил в социальный контекст эпохи, совмещая в себе главные как эстетические, так и этические принципы домашнего музицирования. Он также стал, пожалуй, основной сферой функционирования камерной музыки XVIII столетия. Среди главных семантико-стилистических параметров жанра Петров отмечает следующее:

1. Преобладание формы над содержанием;
2. Простота исполнительских приемов;
3. Статичность исполнения;
4. Распределение тематического материала по партиям четко по вертикали;
5. Простота языковых средств выражения [2].

В связи с особой популярностью этого вида камерного музицирования в XVIII веке не вызывает сомнений тот факт, что он привлек внимание ведущих композиторов того времени. Таким образом, фортепианный дуэт

постепенно выходит на лидирующие позиции среди прочих дуэтов, что и способствует его переходу из салонов на концертную эстраду. По мысли Петрова, «общение «с глазу на глаз» при любительском музицировании в XVIII веке превратилось в веке XIX в увлечение (как звуковое, так и зрительное) публикой игрой профессиональных дуэтантов» [2]. Среди основных жанровых тенденций отмечаются субъективизм и виртуозность, что имеет связь с эпохой романтизма и общим характером развития искусства в этом столетии. Также, можно выделить следующие особенности фортепианного дуэта:

1. Появляются произведения крупной формы (масштабные циклы, сюиты, сонаты, и, кроме того, различные свободные формы);

2. Жанр существует параллельно на концертной сцене и в салоне [2].

В XX веке жанр фортепианного дуэта претерпевает определенные изменения. Во-первых, он изменяет среду своего бытования. Концертная эстрада практически полностью вытесняет домашнее музицирование. Во-вторых, значительные изменения коснулись всего стилистико-семантического тезауруса. Также необходимо отметить, что произведения, создающиеся в этом жанре, становятся все более и более разнообразными. Этот факт был обусловлен большой демократичностью фортепианного дуэта, а также большими возможностями в регистровом, акустическом, динамическом и пространственном отношении, что привлекает внимание композиторов, работающих в совершенно разных направлениях. Подобное обилие композиторских решений привело к тому, что жанр утратил некоторые черты, присущие ему в XVIII и XIX веках, но, тем не менее, сохраняет самые существенные жанровые признаки. Петров относит к этим признакам следующие:

1. Диалог в качестве основного принципа исполнения;

2. Светская аудитория бытования жанра и его светская направленность;

3. Два участника исполнительского процесса;

4. Два однородных инструмента;

5. Сопоставление двух звучащих роялей в одновременности временных и пространственных категорий [2].

Данные жанровые признаки характерны и стабильны для фортепианных дуэтов с самого момента его создания.

Однако стоит отметить, что развитие фортепианного дуэта в XX веке не было однородным: в период 1920-х – 1950-х годов создается достаточно небольшое количество оригинальных произведений в этом жанре именно (это касается только четырехручного исполнения на одном рояле). Но в то же время появляется множество адаптаций фортепианных дуэтов к условиям больших концертных залов. Примером являются такие произведения, как переложение М.И. Гринберг вариации G-dur и сонаты F-dur Моцарта, сонаты Хиндемита, вариаций Брамса, некоторых произведений Шуберта, а также

транскрипции Д.Б. Кабалевского фантазии Шуберта f-moll для фортепиано с оркестром и другие. Установившиеся мнение к четырехручному дуэту выражается в словах А.Л. Иохелеса: «Какое жалкое зрелище представляют собой два пианиста, если они сидят на эстраде большого концертного зала за одним роялем и толкают друг друга локтями. Это – для глаза. А для ушей четырехручная игра в концертном зале тоже малопривлекательна по причине звукового однообразия <...>. И поэтому тысячу раз права М.И. Гринберг, которая... перекладывает четырехручную литературу для двух фортепиано, сохраняя при этом бережно весь авторский текст» [1, с.237].

В.Флейман применяет по отношению к этому жанру понятие «музыкальный диалог» и считает, что именно в нем заключена главная особенность фортепианного дуэта. Исследователь замечает, что «фортепианный дуэт, как единственный в своем роде ансамбль, где два исполнителя играют на одном инструменте, есть образ диалога, определившего структуру композиций для данного вида ансамбля. Воспринятое в эстетике беседы совместное музицирование – это и диалог двух равных собеседников, и урок учителя с учеником, и просто радость общения двух увлеченных искусством людей, не обязательно профессионалов» [5].

Одно из главных отличий совместной игры от сольной заключается в том, что и передача художественного образа произведения, и интерпретация его стилистических особенностей является совместной работой двух людей. Соответственно успешность дуэта зависит от того, смогут ли оба исполнителя «сработаться», найти подход не только к музыке, но и совместить свои исполнительские стили. Таким образом, при работе над этой жанровой формой недопустим индивидуальный подход. Если солист способен передать весь смысл пьесы, то для ансамблиста это невозможно, он может исполнить только свою партию. И даже если каждый идеально знает свою партию, это не гарантирует успешности дуэта. Необходимо совместить не только темп и ритмику, но и понимание художественного образа произведения, ведь если исполнители воспринимают текст каждый по-разному, то музыка в целом получается разнородной и звучит негармонично, даже при великолепной технической подготовке.

На протяжении долгого времени в концертной жизни выделялось два вида фортепианных дуэтов. Это дуэты, сыгранные на одном и на двух роялях. Различия между этими видами ансамбля достаточно значительные. Так, игра на одном инструменте способствует сопереживанию и внутреннему единству исполнителей, тогда как на двух – дает гораздо больше возможностей в использовании разных стилей, педалей, в применении тех или иных средств технической и художественной выразительности. Эти особенности не могли не отразиться в музыке, написанной для этих двух типов жанра: музыка, созданная для четырехручного дуэта, носит

камерный характер, а та, что написана для двух фортепиано, тяготеет к виртуозности.

Стоит также отметить, что дуэт в четыре руки – это, пожалуй, единственный вид ансамбля, когда одно музыкальное произведение исполняется двумя людьми на одном музыкальном инструменте.

В настоящий момент времени дуэт на двух роялях практически полностью вытеснил дуэт на одном. Сейчас в концертной практике уже нельзя увидеть пианистов, исполняющих произведения в четыре руки на одном инструменте, что было достаточно распространенной практикой во времена Рубинштейна и Листа. Подобное положение дел обусловлено расширением и без того богатых возможностей фортепиано при наличии двух инструментов и двух исполнителей. Этот факт оказался существенным для многих композиторов, создающих различные фортепианные дуэты.

Кроме того, существует еще один вариант фортепианного ансамбля. Это игра в восемь рук на двух роялях – распространенное явление в рамках детских музыкальных школ. Однако данный тип уже нельзя назвать фортепианным дуэтом в полном смысле этого слова.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что фортепианный дуэт и фортепианный ансамбль являются не только одними из самых универсальных жанров из всех камерно-инструментальных, но и одними из самых доступных. Ведь игра в четыре руки на одном или на двух роялях дает гораздо больше технических возможностей для воплощения художественного смысла произведения, и доступна как профессиональным исполнителям, так и совсем юным музыкантам.

Что касается репертуара для фортепианных ансамблей и фортепианных дуэтов, то можно выделить два основных вида произведений: оригинальные произведения, создаваемые специально для этого вида камерного исполнительства, а также переложения, ставящие своей целью популяризацию музыки симфонической. В учебной и концертной практиках принято использовать оба вида произведений. Разберем каждый из этих видов по отдельности.

Концертные переложения и оригинальные пьесы широко применяются в конкретной практике и требуют тщательной подготовки, шлифовки малейших деталей. Разучивание этих ансамблей очень полезно для пианистов, так как позволяет обогатить исполнительский репертуар и повысить техническое мастерство пианистов. Перед исполнителями стоит задача не только совместить свою манеру исполнительской игры и представить зрителю уже законченное, технически правильно сыгранное произведение с единым художественным образом. Однако не стоит забывать, что прежде, чем начать работу над произведением, музыкантам необходимо пройти через несколько стадий начального овладения произведения, которые являются на самом деле некой предварительной

работы. Сюда относятся: методы достижения синхронности при снятии и взятии звука, особенности педализации (при четырехручном исполнении на одном инструменте), звуковое равновесие в аккордах, передача голоса от одного музыканта к другому, единство ритмического рисунка. Таким образом, осложняются не только художественные задания, о которых мы уже упоминали выше, но и технические. Особо стоит отметить некоторую специфику посадки за фортепиано при четырехручном исполнении, т.е. расположение пианистов за клавиатурой. Необходимо уметь правильно «разделять» клавиатуру и держать локти таким образом, чтобы не доставлять неудобств партнеру, что особенно важно при перекрестном голосоведении.

Фортепианные дуэты и ансамбли – важная школа самообучения и самовоспитания. Стоит отметить, что по сравнению с сольным исполнением ансамблевое не только помогает профессиональному развитию музыканта-исполнителя, но и участвует в формировании важных человеческих качеств, таких как партнерство, такт, взаимное уважение и т.д. Дуэты и ансамбли предоставляют прекрасные возможности не только для творческого, но и для дружеского общения пианистов. Так, известно высказывание Роберта Шумана о дуэтах Шубертах. Они «сближают души быстрее, чем любые слова» [6, с.214].

Таким образом, фортепианные дуэты и фортепианные ансамбли играют большую роль в системе художественной коммуникации. Они не только развивают технические возможности пианистов, но и учат их работать в команде, прививают чувство такта и ритма. Кроме того, нельзя не отметить их роль и в формировании общечеловеческих качеств. Также, нельзя не сказать о том, что за счет растущей популярности этих жанров, пополняется мировой фонд музыкальных произведений.

Литература:

1. Гринберг М. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1987.
2. Петров В.О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра. Автореферат диссертации. [Текст]
3. Сорокина, Е.Г. Фортепианный дуэт – История жанра / Е.Г. Сорокина. – М.: Музыка, 1988.
8. Федоров И. О роли фортепианного ансамбля в становлении музыканта / [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ivanfedorov.org/duet.html> Дата обращения: 10.10.2017
9. Флейман В.Д. Фортепианный дуэт. История и развитие жанра. Образовательная и развивающая роль в процессе обучения. Учебно-методическое пособие. Смоленск. СГИИ. – 2011. / [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/fleiman.htm> Дата обращения: 25.11.2017
10. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М. 1979.

Daniyarova Danara, Maldybaeva Raushan
**DIALOGICAL SONG CYCLE OF D. SHOSTAKOVICH
«FIVE ROMANCES» TO THE WORDS E. DOLMATOVSKY**

*Даниярова Д.А.,
Малдыбаева Р.С.,*

кандидат искусствоведения, профессор

**ДИАЛОГИЗМ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д.ШОСТАКОВИЧА
«ПЯТЬ РОМАНСОВ» НА СЛОВА Е.ДОЛМАТОВСКОГО**

В современных науках об искусстве одной из популярных областей исследования является тема диалога. Это явление привлекает к себе внимание специалистов из различных сфер искусства и науки. Момент коммуницирования между личностями во все времена был актуальным и раскрывал особенности внутреннего мира человека. Еще в античности, начиная с Сократа, диалог понимали как обмен репликами, разговор двух или более собеседников, озабоченных поиском истины.

Новый взгляд на диалог как процесс личностного общения сформировался в начале XX века в творчестве М.Фейербаха, С.Кьеркегора, В.Дильтея, С.Франка, П.Флоренского, М.Шелера и других. Идея диалога занимает особое место в творчестве известного ученого М.М. Бахтина, согласно которой «диалогические отношения – ... почти универсальное явление, пронизывающее ... все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение» [1].

Е.Степанидина одна из первых исследователей, которые рассматривали тему диалога в фортепианной музыке. По ее утверждению: «Диалогическая система романса середины XX века вписывается в признаки диалога, которые сформулировал М.Бахтин: это многоакцентность, разомкнутость, одновременность существования идей, взаимодействующих друг с другом, «осведомленность участников» диалога друг о друге, «обмен мнениями», их столкновения и т.д.» [5].

Среди разноречивой культурной среды XX века имя Дмитрия Шостаковича стоит особняком в ряду композиторов-современников, обращавшихся к вокальному творчеству. Музыка Д.Шостаковича диалогична по своей природе. Бетти Шварц, входившая в ближайшее окружение Шостаковича вспоминает о нем: «Невозможно представить себе развитие культуры нашего века, не осознав связи, возникавшей между музыкой Шостаковича и художниками разных видов и жанров искусства, которые, так или иначе, вступали в общение с ней. Она проступает на страницах их партитур и клавиров, их прозы, в стихотворных строфах, в театральных спектаклях, на живописных холстах...» [6].

Вокальное творчество Шостаковича жанрово многогранно.

Здесь представлены **романсы** (к примеру, «Четыре романса на стихи А.Пушкина» для баса и фортепиано, соч. 46), **песни** («Греческие песни»), жанр стихотворения с музыкой («Семь стихотворений А.Блока» для сопрано и фортепианного трио, соч. 127), **монологи** («Четыре монолога на стихи А.Пушкина» для баса и фортепиано, соч. 91). Также имеет место и произведения сатирического характера («Сатиры»), пять романсов на слова Саши Черного для сопрано и фортепиано, ор.109).

Шостакович обращался к поэтам разных эпох западноевропейской и русской литературы XIX-XX вв.: Микеланджело Буонаротти, В.Шекспир, Р.Бернс, У.Раллей, А.Пушкин, М.Лермонтов, Ф.Достоевский, А.Блок, М.Цветаева, Е.Евтушенко, М.Светлов и др.

В данной статье мы рассмотрим тему диалога в творчестве Д.Шостаковича и остановимся на цикле «5 романсов» на слова Е.Долматовского (1915-1994 гг.), который был в числе близких друзей композитора. На слова советского поэта, каким прослыл в литературной среде Е.Долматовский, Шостакович нередко писал в основном «явно конъюнктурные сочинения», посредством которых «сохранял свой статус политически благонадежного композитора» [7]. Например, оратория «Песнь о лесах» для тенора, баса, хора мальчиков, смешанного хора и оркестра (ор.81); цикл «Четыре песни» для голоса и фортепиано (ор. 86); кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра (ор. 90) и др.. Однако и здесь, по словам Бетти Шварц, композитор не уходил от «вечных задач искусства», прислушивался «к голосам своих современников», устремляющихся «к тому, что требует отзвука» [6]. Налицо, «диалог на высшем уровне», где «встречаются целостные позиции, целостные личности» [2].

Именно с *диалога личностей* и начинается история создания цикла «Пять романсов». Как известно, Долматовский сам лично прислал стихотворения о любви. Композитору, для которого любовь в жизни была первоосновой всего, и который «считал, что любовь уравнивает всех и всегда свободна», стихи сразу же вдохновили. Ведь это и есть то самое «целостное высказывание», «целостный смысл» которого имеет отношение к ценности, о котором пишет М.Бахтин [2].

Конечно, на фоне его грандиозных, содержащих трагедию эпохи, сочинений этот опус вошел в ряд «вялых и бледных», «соцреалистичных» произведений» [4]. Возможно, с этим связана причина того, что о нем практически не говорится в музыкальной науке, несмотря на все разнообразие и многочисленность исследований и публикаций, посвященных творческому наследию Шостаковича, в том числе и вокальному. Несмотря на это, цикл является одним из ярких образцов камерной вокальной лирики Шостаковича, раскрывающих особенности взаимодействия музыкального и поэтического текстов.

Все пять романсов объединены не только общей идеей, но и сюжетом.

Исходя из литературной основы цикла, мы наблюдаем развитие отношений между героями, каждый номер цикла показывает прекрасное чувство любви в разных аспектах, что не могло не отразиться и в музыке. Тональную драматургию можно видеть уже в выборе тональностей произведения:

«День встречи»	A dur
«День признаний»	B dur
«День обид»	H moll
«День радости»	H dur
«День воспоминаний»	A moll – A dur

Схематично развитие тонального плана произведений можно выразить следующим образом:



Шостакович, начиная первый романс в одной тональности, в каждом последующем поднимается на малую секунду вверх, как бы развивая события поэтапно, пройдя каждую ступень жизни. Последние два романса не являются исключением, несмотря на то, что в «День радости» композитор остается на той же высоте, что и предыдущий романс, а в «День воспоминаний» вообще спускается вниз на первоначальную высоту тона. В первом случае, это объясняется логическим разрешением той ситуации, которая происходила в «День обид». Во втором – причина кроется уже в самом названии романса – «День воспоминаний». Шостакович, возвращаясь к основному тону *A*, таким образом, заканчивает цикл, где и началась эта история любви, но уже с «сединой на голове».

Композитор неспроста выбирает *A-dur* в качестве основной тональной сферы цикла. Еще Шубарт в «Идеях к музыкальной эстетике» (трактат создан в 1784-1785, опубликован в 1806) связывает с каждой тональностью, целый эмоциональный комплекс в который местами вплетена и предметно-событийная нить, как бы некие намеки на возможный сюжет-программу.

Если спроецировать его комплексы на тональности романсов Шостаковича, то получается такая картина:

A-dur – провозглашение чистой любви, радость отношений, надежда увидеть любимого человека вновь, юношеская жизнерадостность и вера в Бога.

B-dur – радость любви, ясность сознания, большая надежда на лучший мир.

H-moll – терпение, спокойное ожидание своей судьбы и повиновение перед Божьим промыслом.

H-dur – сильно окрашенная тональность, провозглашение диких страстей, композиция самых ослепительных красок.

a-moll – благочестивая женственность и нежность.

Бахтину, «два высказывания отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении обнаруживают *диалогические отношения*, если между ними есть хоть какая-нибудь конвергенция (хотя бы частичная общность темы, точки зрения и т.п.)» [2]. То есть путем сопоставления тональностей, мы наблюдаем еще одну форму *диалогизма*.

Гармонический язык романсов достаточно прост. Композитор придерживается тех тональностей, в которых написаны романсы. Но для смены настроений, для акцентирования того или иного слова, состояния души героя, он, конечно же, делает отклонения.

Так, он высветляет слово «люблю» в романсе «День признаний» неожиданным тональным соотношением *g-moll – e-moll*, что позволяет говорить о *воздействии слова на музыку*, а точнее на гармонический язык, выразительные средства. Как бы смакуя это слово, Шостакович делает замедление на *pp*. После чего, на словах: «...и великою дышит любовью» мы слышим тот самый *A-dur*, но не устойчивый. Композитор, таким образом, передает страх героя перед признанием.

Само признание иллюстрирует сольный эпизод фортепиано, где, благодаря гармоническому отклонению отчетливо слышен не только вопрос, но и некое ожидание.

24

Мы видим, как фортепианная партия, как участник диалога реагирует на все, что происходит в вокальной партии.

27

p Шеп-чут - ся, шеп-чут - ся, шеп - чут - ся, шеп-чут - ся:

Pesprr.

29

э - та любовь не про - тя - нет и ме - ся - на. Жалит при встре - че у.

cresc.

31

- луб - кой при - твор - но - ю, злым без - раз - ля - чи - ем, за - висть - ю чер - но - ю.

mf cresc.

Особенно изобилует отклонениями романс «День обид», где имеется сцена противоречия героя с обществом. Для передачи конфликта, композитор предоставляет партии фортепиано характеристически яркую роль. В начале эпизода украдкой, зловеще звучат триоли, «кусаются» отрывистые аккорды, пульсация тонально «ползёт» вверх, динамика постепенно нарастает.

На словах «Что вам нужно? Какое вам дело? Чем любовь наша вас так задела?» в музыке открытый конфликт отчетливо выражается в разнице пульсаций: в партии фортепиано непрерывно звучат те самые зловещие триоли, но уже в октаву; а в партии солиста «ревут» дуоли.

Музыкальный фрагмент из романса «День обид». Сопровождение фортепиано включает триоли, которые постепенно поднимаются по октавам. Динамика нарастает от *f* до *mf*. В партии солиста используются дуоли.

Линия вокала:

Что вам нуж - но? Ка - ко - е вам
 де - ло? Чем лю - бовь на - ша
 вас так за - де - ла?
 Мне

Музыкальные обозначения: *f*, *sf*, *ff*, *mf*, *dim.*, *espr.*, *3* (триоли).

Даже в конце романса, после слов «Да будут священными чистые чувства, светлые наши пути», в партии фортепиано слышен неугомонный лейтмотив общества, но гармонически поддержан уже в мажоре. Это предпосылка к следующему романсу «День радости».

40

50

С самого первого романса цикла существует диалог между героем и героиней, точнее сказать между ними развиваются отношения. И, несмотря на то, что цикл написан для одного голоса, мы ощущаем и слышим безмолвную героиню в партии фортепиано. Это отчетливо слышно в следующем примере, так как здесь присутствует дискретность, которая, по словам Ю. Лотмана «является законом всех диалогических систем» [7, с.26]:

21

p cresc.

го.ре.сти? А го.ре.сти за.будут.ся. Ка.ка - я ты счаст.

24

rit. dim. p dim. p

Мы не из.ме.ним пе.сен.ке од.ной. Нам го.ря

58

мно.го до.вел.ось у.знать. За.пе.ли со.ло.вь.и вес.ной о.

64

.пять. Вес.ной о.пять за.пе.ли со.ло.вь.и о вер.но.сти, о

70

76

Друж - бе, о люб - ви.

В последнем романсе цикла, примечательно то, что присутствует некое обращение молодому поколению, которым еще предстоит пройти порой нелегкий путь любящих сердец. То есть мы слышим «голоса» самих авторов, выступающие в роли «диалогистов»:

Таким образом, цикл Шостаковича «пять романсов» на слова Е. Долматовского является ярким примером диалогической системы камерно-вокальной лирики, где взаимодействуют друг с другом литературная основа и нотный текст, слово и гармонический язык, поэт и композитор, вокальная и фортепианная партия.

Литература:

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского – М., 1972. – 470 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества – М., 1979. – 424 с.
3. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб., 2000. – 704 с.
4. Сабинина М. Было ли два Шостаковича? // «Музыкальная академия», №4, 1997.
5. Степанидина Е. Отечественный романс середины XX века как диалогическая система // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.13, №2 (2), 2011.
6. Шварц Б. Шостакович – каким запомнился. – СПб., 2006.
7. Уилсон Э. // Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. – СПб, 2006.

Kazhimova A.K.

VARIATIONS IN THE WORKS OF BEETHOVEN

Кажимова А.К.

ВАРИАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА

Творчество выдающегося композитора XIX века Людвиг ван Бетховена представляет большой интерес, как для музыкантов-практиков, так и для теоретиков музыкального искусства. Произведения композитора исполняются на различных конкурсах и концертах, входят в репертуар, как знаменитых музыкантов-исполнителей, так и в репертуар совсем еще юных, начинающих исполнителей. Исследованию творчества Бетховена посвящено огромное количество монографий, научных статей и т.д.

Особое место в творчестве композитора занимают вариации для фортепиано, на которых мы и остановимся подробно в нашей статье. Однако прежде, чем переходить к анализу произведений, написанных композитором в этом жанре, необходимо сделать краткий экскурс в историю жанра и сказать об основных его особенностях.

Начнем с определения термина «вариация». А.Майкапар пишет, что «вариации, точнее, тема с вариациями – это такая музыкальная форма, которая образуется в результате использования вариационной техники. Такое произведение состоит из темы и нескольких ее повторений, в каждом из которых тема предстает в измененном виде. Изменения могут касаться разных аспектов музыки – гармонии, мелодии, голосоведения (полифонии), ритма, тембра и оркестровки (если речь идет о вариациях для оркестра). Особый эффект и воздействие на слушателей имеют вариации, создаваемые спонтанно прямо на концерте исполнителем-виртуозом, если он обладает даром импровизатора» [4].

Одной из ярчайших черт вариационной формы является некоторая статичность. Особенно отчетливо это видно при сравнении с формой сонатного Allegro, для которой, наоборот, характерна определенная динамичность. Однако не стоит думать, что статичность является для вариаций недостатком. Напротив, это ее отличительная черта. Так, композитор, зачастую, как раз и старался добиться этой статичности. Она происходила уже из постоянного повторения темы.

Ощущение статичности создается также за счет общей для всех вариаций тональности (здесь стоит сделать небольшое пояснение: лад в классических вариациях может измениться – мажорная вариация в минорном цикле и наоборот, но тоника не изменяется), линии баса, которая является основой гармонической последовательности, узнаваемой в ее основных моментах мелодии.

Среди композиторов вариация как музыкальный жанр и сама форма вариации пользуется большим успехом. То же можно сказать и о слушателях. Живые и интересные вариации, как правило, вызывают у слушателей большой интерес. На примере вариаций композиторы наглядно демонстрируют свои изобретательность и мастерство, так как тема и форма в большинстве случаев остаются без изменения, варьируется только музыкальная фактура.

Фортепианное наследие Бетховена обширно и кроме большого количества сонат и различных небольших по своему объему пьес, содержит также и больше двадцати циклов вариаций.

Интересно, что Бетховен сочинял вариации на протяжении всего периода фортепианного творчества. С вариаций начинается его фортепианное творчество ими же оно и заканчивается. Первым фортепианным сочинением композитора стали «9 вариаций на марш Дресслера», а последним – «33 вариации на вальс Диабелли». Для Бетховена вариации были самой любимой формой после сонат.

На примере циклов вариаций, написанных в разные периоды его творчества, можно проследить становление индивидуального авторского стиля композитора. Если в своих первых циклах, написанных еще в юности, Бетховен создает свои произведения на темы популярных в то время арий и не выделяется среди своих предшественников, а просто подражает им, то уже в более зрелый период творчества, его циклы вариаций приобретают совершенно другой характер. Уже в цикле «15 вариаций с фугой» Es-dur op.35, написанных на тему контрданса из балета «Прометей», композитором дается совершенно новая трактовка этого инструментального жанра.

Одной из характерных особенностей этого цикла вариаций является сквозное развитие музыкальной идеи, наблюдаемой на протяжении всех частей произведения. По мнению Н.Л. Фишмана, здесь можно увидеть преодоление замкнутости вариационной формы. Шатский П.А. в свою очередь добавляет, что композитор в то же время прикладывает огромное количество усилий, чтобы открытость формы, которая была характерна для вариаций, преодолеть. По мнению исследователя, это подтверждается несколькими деталями. Во-первых, Бетховеном неоднократно подготавливается и подчеркивается завершенность драматургического профиля цикла. И в качестве своеобразного «закрепляющего» форму материала композитором в ткань сочинения вводится fuga. Во-вторых, исследователем отмечается расширение Бетховеном границ художественного содержания вариаций, достигнутого за счет активного использования приема полифонии. Благодаря этому жанр вариаций укрепляет свои позиции в системе музыкальных жанров и

даже поднимается на более высокую ступень в иерархии (по сравнению с эпохой венского классицизма) [5].

Очень интересен, по нашему мнению, взгляд музыканта-исполнителя на этот цикл вариаций. Так А.Б. Гольденвейзер пишет, что «с точки зрения формы вариации c-moll Бетховена интересны тем, что в их структуре есть некоторое единство, они как бы представляют собой трехчастную форму с репризой. Вариации эти группируются большей частью в соединения из нескольких вариаций» [2]. А главную особенность этого цикла он видит в том, что «эти вариации представляют собой своеобразное, весьма законченное и целостное построение, что в классических сочинениях вариационной формы довольно необычно, так как, как правило, они являются просто соединением ряда отдельных вариаций» [2].

Но самым выдающимся циклом вариаций по праву считаются «32 вариации» c-moll, написанные на собственную тему. Во многом именно тема, отличающаяся по своей природе мощным и суровым трагизмом и одновременно имеющая глубокие исторические корни [3]. К отличительным выразительным средствам можно отнести средства, используемые для создания трагических образов, такие, как ритм сарабанды или хроматическое нисходящее *basso ostinato*.

Эти вариации являются, безусловно, строгими. Присутствовавшие в них особенности, характерные для пассакальи или чаконны, могли считаться архаичными уже во времена Бетховена.

Нельзя не сказать и об относительной пианистической доступности этого музыкального произведения, сочетающейся с выразительным художественным содержанием. Эти черты позволили этому циклу стать одним из самых исполняемых среди других циклов вариаций композитора.

Тема вариации очень специфична для музыки Бетховена. Дело в том, что дуалистически противопоставленные в ней образы находя в одной плоскости, противостоят в одновременности, а не в последовательности или во времени, что более характерно для Баха. Такой принцип противопоставления в одновременности был характерен для старинных тем, в том и числе и баховских. Бетховен переосмыслил опыт своего предшественника, венского классика И.С. Баха, сочетавшего подвижную, яркую мелодию с медлительным и спокойным движением аккордов.

В «32 вариациях» в контрасте находятся партия левой руки и правой, аккордовая гармония низкого регистра и мелодия верхнего голоса. Их противопоставление очень эмоционально. Особенности обоих начал можно выразить с помощью двух терминов *impetuoso* (пылко, порывисто) и *maestoso* (величаво) [1].

Также интересным выразительным средством, использованным Бетховеном и роняющим это произведение со старинной музыкой,

являются некоторого рода ритмо-мелодические предьикты, разбеги перед упорами, носящие название «тираты». Тираты своим легким и кратким бегом контрастируют со следующими после опорными звуками и оттеняют устойчивость и грузность тактовых долей. Часто в маршах или любых других быстрых, стремительных мелодиях, такие фрагменты делают музыку чеканной и стремительной, то в этом произведении они придают всей мелодии строгий, торжественный характер.

Вариация содержит в себе активное развитие наряду с ярким контрастом, что позволило как бы «взорвать» изначальную строгость вариаций изнутри. И одно из главных художественных открытий этой темы как раз и заключается в появлении подобного «взрыва» формы внутри короткой формы, которая была основана на старинной гармонической последовательности [1].

В нашей статье мы рассмотрели вариационную форму в творчестве Бетховена на примере двух известных его вариационных циклов «15 вариаций с фугой» Es-dur и «32 вариации» c-moll, можно сделать вывод, что композитор выступает, с одной стороны, как продолжатель традиций венских классиков, а с другой – как новатор и реформатор. Он вносит интересные изменения в жанр вариации, раскрывая его глубинные, доселе неизвестные изобразительные возможности.

Литература:

1. Бетховен Л.В. Тема вариаций до минор анализ/http://www.lafamire.ru/index.php?catid=21&id=976&Itemid=70&option=com_content&view=article
Дата обращения: 06.03.2017

2. Гольденвейзер А.Б. вариации Бетховена c-moll и вариации Чайковского F-dur (сборник «Из истории советской бетховенианы») / [электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.beethoven.ru/node/556>
Дата обращения: 05.03.2017

3. Конен В. Бетховен. Вариации для фортепиано / [электронный ресурс] Режим доступа: http://www.belcanto.ru/beethoven_variations.html
Дата обращения: 05.03.2017

4. Музыкальные жанры: вариации / [электронный ресурс] Режим доступа: <http://music-fantasy.ru/content/muzykalnye-zhanry-variacii> Дата обращения: 05.03.2017

5. Шатский П.А. Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. Автореферат диссертации / [электронный ресурс] Режим доступа: <http://pandia.ru/text/78/571/24270.php> Дата обращения: 05.03.2017

Kamelinova Anara
FOUNDER OF FOLK ORCHESTRA

Камельинова А.С.
ҰЛТ ОРКЕСТРІНІҢ КІНДІК АТАСЫ

Сайын қазақ даласының әуені десе, бірден көз алдымызға қара домбыра мен күмбірлеген қобыздың үні естілері анық. Қазақ даласының әрбір тау-тасы, жайқалған жапырағы ән салып тұратындай. Сонау ғасырлардың куәсі болған қара тасқа тіл бітетін болса, жеті нотаны біріктерген пернелерін басып, бізге әлі де таныла қоймаған талай әуезді әуендер шығар еді. Ал бүгінде сол мұраның бізге жетуіне көптеген ғалымдар, зерттеушілер, музыканттар, композиторлар талмай жұмыс жасады.

Солардың бірегейі, қазақ музыка өнерін дамытуға үлес қосқан, көп дауысты ұлттық оркестр құрып, оның әуенің, дыбыс бояуының, диапазонының өсіп, мүмкіндігі мол, он сегіз ғаламға паш етілуіне Ахмет Жұбановтың сіңірген еңбегі орасан зор. Осы орайда академик Ғабит Мүсіреповтің айтқаны сөзі ойға оралады: «Қажырлы да қайратты, ойлы да білімді жас Ахмет қазақ халқының рухани мәдениетінің көтерілмеген тыңын игеруге, қазақ халқының үні қосылмай келген музыкалық аспаптарының басын қосып, жаңадан жан бітіруге, музыкалық мәдениетін мәңгі өркендету жолдарын іздестіруге бірден-ақ кірісіп кетті»

Бұл мақаламда Ахмет Қуанұлының ұлттық опера жанрының тууына себепкер композитор және музыкатану ілімінің негізін қалаған зерттеуші қырынан толық ашқым келеді. “Құрманғазы және оның өмірін зерттеудегі А.Жұбановтың қызметі” атты мақаласында өнер зерттеушісі З.Қоспақов: “Көркем әдебиетте Абай бейнесін сомдаған М.О. Әуезов болса, ұлы домбырашы, күйші Құрманғазының музыкалық тұлғасын жасаған қазақ өнерінің көшбастаушысы, академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов болды.

...Құрманғазыны айтқанда аузымызға Ахмет Жұбанов есімі қатар оралатындығы да сондықтан”, – дейді. Расымен де, осы пікірге толығымен келісе келе, ойымды қазақтың жан жүрегін, бүлкіл сезім дүниесін мамырлаған үнімен айнытпай дәл беретін киелі аспап домбыраны сөйлеткен күй атасы Құрманғазының сан алуан күйлерін жинақтап, оларды ғылыми тұрғыдан зерттеп, талдап, күйшінің шығармашылық жолы жайлы алғашқы болып пікір айтқан академик, ғалым – Ахмет Жұбановтан бастағым келеді. Сөзімнің дәлелі ретінде: “Ұлы күйшінің сүйікті бейнесін жасау үшін ол өмір бойы жұмыс істеді десе болады. 1936 жылы шыққан кішкентай кітапшадан осы операға дейінгі аралықта Ақаң Құрманғазыны бір күн де жадынан шығарған емес”, – дейді қазақтың көрнекті қаламгері Ғабит Мүсірепов.

Расымен де, қазақ халқы күйден ажыраған емес. Естеріңізде болса, менің кішкентайымнан жадымда сақталғаны әрбір үйдің төрінде қара домбыра ілулі тұрушы еді. Адамның мұң-зарын да, қайғы-қасіреті мен қуанышқа толы шаттығын да осы екі ішек, бір тиекпен-ақ жеткізетін. Осы дәстүрден кейде аластап бара жатқан боламыз. Десек те, бұндай өнегелі істерді жаңғыртуға бар күш-жігер салынып жатыр.

Олай болмағанда, әрбір мерекеміз Құрманғазының «Адайымен», «Балбырауынымен» басталар ма еді?! Халықтың жеке тұлғалығын, азаттықты көкसेген арманын, әділетсіздікке қарсылықты, қоғамдық мүдделердің өзара қақтығысына төтеп беру керектігін нұсқайтын Құрманғазының күйлері рух ұраншысы десек те артық емес. «Ахмет Жұбановтың суреткерлік арманы – қуғын-сүргінді көп көріп, бас бостандығы үшін күрескен, зор қажыр-қайрат иесі, сахараның “ең үлкен жұлдызы Құрманғазы бейнесін музыкалық театр сахнасына шығару болатын”, – дейді қызы Ғ.Жұбанова.

Олай болса, ұлттық сана, ұлтты сүю, қадірлеу бабаларымыз аманат етіп кеткен дәстүрден, өнерден бастау алатынын ескеріп, ұстаздар қауымы күй атасы Құрманғазыны, оның бізге жетуіне себепші Ахмет Жұбановты барынша дәріптеу біздің міндет.

Батыс – еуропа елдерінде кеңінен дамыған опера жанры өркендеген мәдениеттің қатарында болуы үшін қазақ сахнасында да бізге тән ұлттық бояу, иірімдерді сіңіріп, халықтық рух алып, осы салада да өз орнын айшықтады. «Ұлт оркестрі кіндік атасының» “Абай” қазақ операсы – қазақ музыка өнерінің даму тарихындағы елеулі еңбектерінің, классикалық туындыларының бірегейі, күрделі музыкалық шығарма.

Кемеңгер Абайдың қарапайым халықты жақтап, олардың сөзін сөйлеп, болмыс-байларға бар күш жігерімен, даналығымен төтеп бергісі келетін жалынды мінезін бірінші актідегі ариясынан байқаймыз. Абай әндері де «Абай» операсына молынан кірді. Операда кейіпкерлер үшін Абай стилінде ән, ариялар жазылды. Бірінші нотадан бастап, адам жүрегін жаулап алатын ерекшелігі бар туынды бүгінде өз бағасын алған.

Туындының негізгі мазмұнының сапалы да саналы, композитордың профессионалдық әдістерімен дамытылып, музыканың сахналық заңдылықтарына сәйкестеліндіріп, сюжеттік, драматургиялық желістерін орынды пайдаланғаны бірден байқалады, бұның өзі шығарманы ұлттық колоритке бай, музыкалық тілі түсінікті және эстетикалық сипаты тартымды қыла түскендей. Шыңғыс хан бүкіл әлемді қарумен жаулайтын болса, Шыңғыстаудан туған хакім Абай қолына қалам алып, еңбектері әлем тілдеріне аудартылып, қазақты аты он сегіз ғаламға тарайды.

Бүкіл саналы ғұмырын туған халқының болашағына арнаған академик Ахмет Қуанұлы Жұбановтың игілікті бастамалары, “Абай” қазақ

операсымен де бүгінде музыка әлемінде де әлемдік аренада бой көрсетіп жүргені баршаға аян. Әрине, бұл жерде Мұхтар Әуезовтің либреттосына негізделіп, Латиф Хамидимен бірлесе, шығармашылық ізденістері мен шеберліктерінен туындағанын айтпасақ та белгілі болар.

Ерекше ұлттық нақышымен, шынайылығымен, тазалығымен алпыс екі тамырыңды баурап алатын, табиғи үндестік тапқан бұл еңбектің нәтижесі опера жанрындағы бағындырған белестердің бірі, қазақ өнерінде алатын орны да бір төбе.

Музыка тілімен айтқанда Абайдың образы баласын қорғаған құстай халықты жақтаған жалынды мінезі биіктеп өрлеген ариозодан байқалса, сол қарапайым елін бірлікке, адамзаттың барлығын бауырмалдыққа, білімге, даналыққа шақыратын тұстарын ариялар, речитативтер арқылы дәл бейнелегенін көреміз. Мұндай шығармашылық табыс өте сирек болатын, бұл тек шынайы талант иесіне берілетін құбылыс.

Қазақ халқын әлемдік мәдениетке жеткізу жолындағы рухани бастаушысы Абай болса, озық идеялар арқылы Қазақстанды әлемдегі дамыған елдер кеңістігіне апарар лайықты жолға жөн сілтеп отырған Ахмет Жұбановтың еңбегі телегей теңіз дер едім. Осы орайда Елбасымыздың бірнеше пікірі есіме түсіп отыр: «Абай – біздің ұлттық ұранымыз болуы керек. Абайды таныту арқылы біз Қазақстанды әлемге танытамыз, қазақ халқын танытамыз. Менің балаларым мен ертеңгі ұрпағыма Абайдан артық, Абайдан ұлы, Абайдан киелі ұғым болмауға тиіс», – деген пікірін жүзеге асыра отырып, Абайдың музика әлеміндегі орнын, Абай тағылымы арқылы жастардың бойына ізгіліктің, адамгершіліктің рухани нәрін егу – бүгінгі таңдағы өзекті мәселелердің бірі болып қала бермек.

Операдағы Абай образына нақты назар аударатын болсақ, жалпы адам баласына тән күрес, ізгі қасиеттер мол қамтылып, кең көлемде терең сомдалған, сан қыры ашылған образдық, символдық қуаты күшті, дүниежүзі өнеріндегі биік, көркем, ұмытылмас әдеби-музыкалық бейнелердің бірі.

Адамдар рухының күрескер екендігін терең психологиялық талдау арқылы ашып береді. Операдағы ең үлкен сезім ағыстарының бірі – сан-салалы махаббаты алуан түрлі құлпырған көрік бояуымен, сәт кезеңдегі әуез-сарынымен, бұлқына жосыған күй-толқынымен бейнеленген. Көлденең көк аттыға елеусіз ғана көрінетін туған жердің тау-тасы, өзен-көлі, аймақ-даласы композитордың шабытты қаламында қайтадан жаратылғандай болып, құлпырып, жайнап, небір ғажап қалыпта көрініп, еріксіз көз алдына елестеді.

Абайдың бойындағы ыстық ықылас, қымбат пейілін биік адамгершілік тұрғысынан өмірдің сан қилы кезеңіне лайық қалыпта суреттеген композитор ерекше ден қойып, зор шабытпен, ақындық ғаламат қуатпен бейнелеген психологиялық сезімі – ғашықтық сырлар, махаббат әуездері.

Ұлы композитордың бас шығармасында бейнеленген негізгі тартыс-әділет пен зорлық, тұтастық пен алауыздық, білім мен надандық, махаббат пен ғадауат қашанда соғыс майданында жүрсе де, түптің түбінде жарқын өмірдің, нұр сәуленің, береке-бірліктің женетінін мадақтаған, өзі таңдаған жолға барлық қайрат-жігерін, өр талантын, сапалы ғұмырын арнаған – қазақ халқының өрісті келешегі мәңгілік деген асқақ арманды үмітті сезінгендей боласын.

Небір істер шығара алмаған биікке адамды -өнер шығара алады. Жұбановтың әр түрлі жанрда қайталанбас бағалы туындыларын кез келген аспаптарда, скрипкада, қобызда, виолончел және басқаларын да орындалады. Көптеген музыканттардың, әсіресе, жас пианистердің репертуарында міндетті түрде Жұбановтың шығармалары болады. Адамның рухын көтеретін де, көңілін құлазытатын да және жайнатып жадырататын да ән-күй. «Әннің де естісі бар, есері бар» – деген екен Абай атамыз.

Сол себепті де оқушыларыма неғұрлым құлаққа есті, тәлім-тәрбие беретін әуендерді орындап үйретуге бар күш-жігерімді салып келемін. Әрбір сабақ скрипка аспабы секілді: онымен жай гаммаларды ойнауға немесе Паганинише саусақ ұшын сымға жеңіл тигізіп, одан ғажайып үн шығаруға да болады. Сондықтан да, әуен мен жүрек үйлесімін тапқанда ғана мыңдаған тыңдарман жүрегін жаулап алары сөзсіз екенін барынша шәкірттерімнің бойына сіңіріп келемін.

Еліміздің маңдайына біткен жарық жұлдызы Шоқан Уәлихановтың жолдасы Потанин «маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай көрінеді» деп, қазақ халқының ән құдіретін жоғары бағалаған екен. Той-думан, қуанышқа жиналған сәттердің барлығында «Әу» демейтін қазақ жоқ деп жатамыз, бұның өзі Потаниннің сөздерін растайтын сияқты.

Осы тұста ойыма Абай атамыздың сөздері келіп отыр: «Туғанда дүние есігін ашады өлең, Өлеңмен жер қойнына кірер денең. Адам баласы өмірге жылап келіп, жылап қайтады. Расымен де іңгәләп өмір есігін ашамыз, барлығымыз кішкентайымыздан бесік жырын тыңдап өсіп жетілеміз де ең соңында мынау фәниде сыңсу естіп қайтамыз екен. Осындай құдіретті күш, өнер қадірін бағалаған аға-буынның өшпестей қалдырған асыл мұрасын ұрпақтан-ұрпаққа жеткізу баршамызға парыз. Ахмет Қуантайұлының табиғат берген дарыны мен музыкалық білімі оны биіктерге жетеледі. Ал өзі қазақ музыкасын жетектеді. Өйткені өз ісінің маманы болды, Абайды меңгеру арқылы музыканы жанымен, «Абайша» сүйді. Музыкаға деген өзгеден ерен махаббаты оны үнемі шабыттандырып отырды.

Бүгіндегі Тәуелсіз мемлекетіміздің, дархан халқымыздың болашағы – қазіргі жас ұрпақтың тәлім-тәрбиесі мен білімдарлығына, саналылығына тікелей байланысты екендігі баршаға аян. Сондықтан білім беру аясында жеткіншектердің ішкі әлемін рухани тұрғыда байыту міндеті туындайды. Мұның шешімін іздестіруде рухани-адамгершілік тәрбие беру ерекше

қызмет атқарады.

Білім беру саласындағы осындай бүкіләлемдік өзгерістер аясында, рухани-адамгершілік тәрбиеге екпін беретін, болашақ ұрпақты ізгілік бесігіне бөлейтін руханият дәуіріне жаңа қадам ретінде қабылданып отыр.

Қазақстан халқының өзіндік болмысына сай жас ұрпақты руханият әлеміне енгізу арқылы оның жан-жақты қабілеті мен мүмкіндігін оятып, өзін-өзі тану арқылы оны толық ашуына жағдай жасайтын өзгеше қазақстандық білім беру үлгісін қалыптастырудың да ұлттық мәселесі орайлы шешімін табады.

Жалпыадамзаттық құндылықтар болып саналатын адамгершілік мұраларды, рухани ағартушылық қасиеттерді бүгінгі ұрпақтың меншігіне айналдыру, ата-бабаларымыздың дәстүрлері мен тәжірибелерін үйрену аса маңызды. Ендеше әлемдік өркениетке өзіміздің төл құндылығымызбен мүмкіндігіміз мол.

Рухы жоғары адам ғана тірліктің қиыншылығымен тұйықталып қалмай, өзгенің адамгершілігін құрметтеп, оған ілтипатпен қарап, көмектесуге бейім болады. Сондықтан жас ұрпақтың рухани мәдениетін арттырып, көркемдік әлемін байытуда, дүниетанымын қалыптастырып, салауаттылыққа тәрбиелеуде музыканың орны ерекше. Сондықтан да, барлық ұстаздар қауымына музыка, өнер тануды шығармашылық мұрамен байланыстырып оқытуымыз керек деп білемін.

Әдебиеттер:

1. Жұбанов А. Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. – 480 б.
2. Абай Құнанбайұлы. Алматы кітап, 2015. 224б. ISBN 978-601-01-2611-4.
3. А. Нұғман. Қазақтың әншілік дәстүрі. – Алматы: Арыс, 2009. – 240 б. ISBN 9965176167.
4. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 328 б. ISBN 9965-441-71-5
5. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 328 б. ISBN 9965-441-71-5
6. Майтанов Б. Абай Құнанбайұлы: Аруна, 2007. 92б. ISBN 9789965260162.
7. Мир мой – Музыка: белый город, 2015. – 144 б. ISBN 978-5-3590-1011-5
8. Назарбаев Н.Ә. Тарих толқынында. – Алматы: Жібек жолы, 2010. – 232 б.
9. Потанин Г.Н. Урга // Всемирная иллюстрация : журнал. – 1891. – Т. 46, № 1178. – 218 С.
10. Нұрғалиев Р. Н. / Абай: энциклопедия. - Алматы : Атамұра, 1995. – 720 б.

Капеу-Kokhanova M.B.
S.PROKOFIEV IN KAZAKHSTAN

Капеу-Коханова М.Б.,
докторант PhD Казахского национального университета искусств
С.ПРОКОФЬЕВ В КАЗАХСТАНЕ

С Казахстаном композитор Сергея Прокофьев начал контакты в числе эвакуированных (Г.Уланова, Н.Сац, С.Эйзенштейн и др.) деятелей культуры. Во время пребывания в Алма-Ате он интенсивно работал над завершением начатых произведений и одновременно над обдумыванием вместе с М.Мендельсон литературного плана оперы и её музыкального наполнения.

Среди военных композиций С.Прокофьева («Война и Мир», музыка к фильму М.Савченко «Партизаны в степях Украины», баллада «О мальчике, оставшимся неизвестным», «Золушка», 5 симфония) были закончены наброски к нескольким картинам оперы «Хан Бузай».

Годы Великой Отечественной войны имели колоссальное значение для становления и расцвета культуры Казахстана. Чего стоят одни только имена выдающихся музыкальной культуры, режиссуры, театра и кино, выдающиеся деятели сцены: В.П. Марецкая, К.А. Мордвинов, Г.С. Уланова, Ю.А. Завадский, С.Эйзенштейн, Л.Трауберг, С.Юткевич, Ф.Эрмлер, Н.Черкасов, Н.Сац, М.Жаров, Л.Орлов, С.Туликов, С.Уприянов, П.Крылов, Н.Соколов [2].

В Алма-Ату переехало множество известных коллективов: театр имени Моссовета под управлением Ю.Завадского, Киевский театр оперетты, часть труппы белорусского оперного театра. Этот приток новых творческих сил – постановщиков, артистов балета, оперных певцов и композиторов – сыграл положительную роль в развитии казахстанского искусства. Начинается расцвет и обогащение репертуара ГАТОБ им. Абая.

На его сцене проходят блистательные выступления артистов оперы и балета: совместно выступают оперная дива Лариса Александровская с выдающейся казахской певицей Куляш Байсеитовой, несравненная Г.Уланова исполняла партии в «Лебедином озере», танцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б.В. Асафьева. Как балетмейстер Уланова впервые поставила на сцене ГАТОБ им. Абая балет «Жизель».

В ноябре 1941 года на базе эвакуированных Московской киностудии «Мосфильм», Ленинградской «Ленфильм» и Алма-Атинской киностудии была организована Центральная объединенная киностудия художественных фильмов (ЦОКС). В ней работали такие выдающиеся мастера советского кино, как С.Эйзенштейн, Л.Трауберг, С.Юткевич, Ф.Эрмлер, Н.Черкасов,

М.Жаров, Л.Орлова. За два года были выпущены 23 полнометражных картины.

Такова в те годы была творческая жизнь Алма-Аты, кипящая как бурлящий котел, когда 15 июня 1942 года сюда приехал по приглашению С.Эйзенштейна *выдающийся русский композитор С.С. Прокофьев*.

Примечателен еще один факт из жизни выдающегося композитора С.С. Прокофьева. Будучи в эвакуации в Алма-Ате, он начал работу над оперой на казахские темы «Хан Бузай». К сожалению, до сегодняшних дней информации о ней нет практически никакой, поэтому хотелось бы насколько это возможно на данный момент, осветить некоторые моменты её создания, так как подобные произведения являются сокровищами не только русской, казахской, но и мировой музыкальной культуры в целом.

Давней мечтой Сергея Сергеевича было творчески развить самобытную народную диатонику казахской народной песни. Знакомство с этим фольклором для композитора началось еще в 1927 году, в первый приезд из Парижа в Москву, где он познакомился с А.В. Загаевичем, подарившим ему свой капитальный труд «1000 песен киргизского народа». Исследователь тогда отмечал, что Сергей Сергеевич проявил «крайнюю заинтересованность киргизской музыкой и выразил намерение ближе ее изучить». Известно, что А. Загаевич свой фундаментальный труд высылал крупнейшим музыкантам Европы, включая Равеля, Бартока, Стравинского, Казеллу. Но только лишь Прокофьев глубоко заинтересовался древними напевами, сделав в 1927 году пять обработок казахских мелодий для голоса и фортепиано («Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама» и «Ек кугарай») [5, с.475].

Интересно вспомнить и хронологию создания оперы. По воспоминаниям Миры Мендельсон: «Летом 1942 года дирекция оперного театра г. Алма-Ата обратилась к Прокофьеву с предложением написать балет. Композитор выдвинул встречное предложение об опере, основанной на казахском музыкальном фольклоре, знакомом ему по сборникам А.В. Загаевича.

В сентябре 1942 года Прокофьевым записано содержание трех картин оперы (из пяти существующих). По плану работы 6 июля 1943 года должно было быть готово либретто, 15 сентября того же года – клавишная партитура [4, с.155]. Но занятость Прокофьева в работе над «Золушкой» и «Семен Котко» значительно отодвинула эти строки.

К работе над музыкой оперы композитор приступил лишь в 1946 году. В августе С.Прокофьев дает указания переписчикам, как именно выписывать из сборника песни, избранные для оперы. Дата 23 августа 1946 года стоит в верхнем правом углу первой страницы полного либретто оперы с выписанными народными темами. Из множества сказок

и легенд казахского народа С.Прокофьев и М.Мендельсон отобрали обаятельную сказку о юном шахе, у которого на лбу выросли рога, символ его царственного величия (шах одновременно и гордится и стыдится этого!). Тайну шаха разоблачает плутоватый брадобрей. Комическая опера получила условное наименование «А у шаха есть рога» (или «Хан-Бузай»).

Особенностью этой оперы явилось то, что С.Прокофьев планировал при написании музыки отталкиваться исключительно от звучания народного материала. При работе над либретто были использованы народные сказки, легенды и пословицы. М.А. Мендельсон указывала также на «Очерки истории казахской литературы» М.Ауэзова и Л.Соболева, откуда Прокофьев делал «выписки, касавшиеся казахского фольклора, названий и описания народных песен, их характера». Для характеристики персонажей композитор, конечно же, не следовал прямому тексту, но ознакомление с литературными источниками позволило ему создать собственные яркие образы.

4 апреля 1943 года С.С. Прокофьев писал Н.Я. Мясковскому и В.Я. Меньшиковой: «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море!» [5, с.476].

Прежде всего, до определенного этапа было доведено либретто: выписаны и реплики героев, и сценические положения, и строение спектакля. Еще одной особенностью при работе над оперой был факт, что композитор собирался писать её по кинокадрам, это наверняка было навеяно вдохновением от совместной работы с С.М. Эйзенштейном. Сам Прокофьев отмечал, что «я собираюсь писать оперу, придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся <...> подходящим именно к данному моменту» [6, с.213]. По предположению М.Д. Сабининой, которое было подтверждено в беседе исследователя с М.А. Мендельсон, в плане оперы «Хан Бузай» было задействовано примерно 190 народных мелодий. Как справедливо отметила М.Сабинина, некоторые лейтмотивы связаны не столько с конкретным персонажем, сколько с каким-либо переживанием героев [7, с.140].

При работе над оперой С.Прокофьев указывал переписчику каким образом нужно выписывать мелодии из сборников А.В. Затаевича. Отмечая различные песни по ходу работы, композитор выделял их в несколько групп: «главная партия», различные «лирики», «танцы», «песня широкая», «марш», «сценическое действие» и др.

М. Сабинина пишет, что «выбирая темы, наделяя их определенными образно-смысловыми функциями, Прокофьев стремится быть как можно ближе к первоисточнику, его народному пониманию» [7, с.132]. Однако

композитор всегда интерпретировал материал таким образом, чтобы это не противоречило первоисточнику, и при этом органично «вживлял материал в собственный музыкальный язык».

«Хан Бузай» – замысел уникальный и среди советских опер. Её оригинальность заключается в прекрасном качестве текста даже в виде набросков. Опера написана как бы по двум путям:

— «вжиться» в национальную культуру

— приблизить ее к собственному музыкальному стилю и прочтению.

Впервые в качестве эксперимента в своем оперном творчестве Прокофьев вводит целую картину («Сон хана Бузая»), которая не вносит в движение действия ничего нового. Вместе с тем ее появление оправдано сюжетным контекстом: картина дополняет портрет хана и активизирует сказочную линию сюжета. Нет ни одного персонажа, не затронутого стихией юмора, даже главный герой («герой-любовник», сказали бы мы, если бы речь шла о традиционной любовной опере) в кульминационный момент оказывается в комическом положении – на него внезапно падает шкура чудовища, в результате чего хан принимает Джумана за шайтана. Даже в незаконченном виде опера «Хан Бузай» является как бы связующим звеном между его двумя комическими операми «Семен Котко» и «Дуэнья».

Изучая творчество С.С. Прокофьева, было найдено уникальное произведение-опус, имеющее огромное значение не только для казахской, но и для мировой музыкальной культуры.

В работах М.Сабининой и Н.Лобачевой [3] рассматривается тема оперы С.Прокофьева «Хан Бузай», написанной на подлинную казахскую тематику. В XX веке (при первом изучении) она не привлекла особого внимания, но далее, по имеющейся информации, оказалось, что опера была закончена больше чем наполовину. Так, из 5 картин оперы, 3 картины были полностью закончены композитором, и полностью имеется план оставшихся двух картин с намеченным казахским фольклорным материалом.

Интересен вокальный цикл Прокофьева: 5 казахских пьес для голоса и фортепиано. Их предполагается, как исполнить в оригинале («Пять казахских народных напевов, обработанных для голоса с фортепиано»), так и сделать переложение для скрипки. Эти подлинные жемчужины мирового искусства непременно должны увидеть свет и жить не только на лучших казахстанских, российских, но и на мировых классических сценах. Это достойная дань уважения одному из ярчайших представителей русской композиторской школы, человека, достигшего международного признания, имя которого сегодня знают во всех концах земного шара – С.С. Прокофьева.

В рамки этого замечательного проекта будет задействованы: Казахский

национальный университет искусств (КазНУИ), «Астана – Опера», Министерство культуры РК, ВМОНК им. М.Глинки, Посольство России в Казахстане. Международные связи при работе над проектом имеют огромное значение для нашей страны. Ведь в тандеме будет твориться чудо-возвращение в жизнь замечательных произведений поистине великого композитора!

В рамках технической стороны проекта предполагается тесное сотрудничество с режиссурой, по типу работы С.С. Прокофьева и С.М. Эйзенштейна. Композитор мыслил оперу «Хан Бузай» принципом кадра. То есть здесь возможен творческий простор как композитору современности, который будет заниматься реставрацией четвертой и пятой картины оперы, так и режиссеру.

В рамках проекта состоялись предварительные переговоры между Генеральным директором «Астана-опера» Альпиевым Тлеубеком Нигметовичем и координатором проекта в международном масштабе Заслуженным деятелем РФ, Лауреатом Премии Правительства РФ и Правительства Москвы, профессором Евгенией Борисовной Долинской. Достигнуто обоюдное соглашение по реставрации и постановке оперы «Хан Бузай на сцене «Астана - опера» в Казахстане.

Для музыкальной реставрации оперы будут учтены пожелания Е.Б. Долинской, являющейся крупнейшим специалистом-исследователем творчества С. Прокофьева [1]. В плане режиссуры возможно приглашение для участия в проекте нашего известного казахстанского режиссера Тимура Бекмамбетова, хотя это пока что только намеченные планы. И, конечно же, хочется видеть в этом тандеме звезду мировой величины в дирижерском искусстве - Валерия Гергиева, и оперную труппу, которая будет собрана для проекта по его рекомендации.

Этот план - проект призван укрепить культурные связи России и Казахстана, углубить культурное сотрудничество, показать что культура, искусство и музыка - это вечно не меняющиеся человеческие ценности, призванные нести в этот мир огонь добра, любви и человеколюбия.

Резюмируя творчество С.С. Прокофьева можно отметить его во многих аспектах как новатора в музыке, шедшего далеко впереди своего времени.

В своем творчестве он выработал музыкальный язык, который невозможно перепутать ни с кем из композиторов. Его стиль слышится сразу с первых нот. Можно сказать о совместной работе с С.М. Эйзенштейном, что это был тандем далеко опередивший свое время. Методом кадра в музыке сейчас работают современные режиссеры и композиторы, которые специально пишут музыку к кинофильмам, а в 40-е годы XX века это было действительно огромное новшество! До С.С. Прокофьева ни один

композитор даже не представлял себе такой работы.

Примечательно его содружество и с выдающимися деятелями искусства Галиной Улановой и Наталией Сац. В работе он всегда ценил, прежде всего, яркую индивидуальность партнера, давая ему возможность творить, не сковывая в рамки только собственного видения. Это доступно только по– настоящему выдающимся мастерам.

Талант Прокофьева проявлялся, прежде всего, не только как композитора, он также обладал талантами: либреттиста, постановщика режиссера. Это огромный потенциал дарования мало кому доставался в комплексе. Именно поэтому его путь с самого юношества и до конца был стремлениями за новые идеи, оригинальность, сочетание музыки с режиссурой кино. Его одновременно боготворили и клеймили за то, что было недоступно понятию людей, привыкших мыслить традиционными канонами классического искусства. По этой причине многие из самых выдающихся произведений С.С. Прокофьева обвинялись и в формализме, и в какофонии. И, тем не менее, после его смерти они были приняты и поняты. Это путь гения, когда тебя, не понимая при жизни, чтят после смерти.

На рубеже XX-XXI века фигура С. Прокофьева все ярче выступает из тени, поражая масштаб личности и потрясающим талантом. Сегодня, его произведения звучат в самых различных интерпретациях, в лучших концертных зала мира. Поэтому тем актуальнее для исследователей становится его творчество, которое изучается теперь на более объективном уровне, не скованном какими – либо прописными канонами и догматическими истинами.

И тем нужнее информация не только о жизни композитора в зарубежье, Москве и Санкт- Петербурге, но и о его творчестве в эвакуации, которое на сегодняшний день почти не исследовано. Думается, что при более детальном изучении будет найдено много прекрасной музыки, имеющей право звучать не только в Казахстане, России, но и по всему миру.

Сегодняшняя действительность дает нам возможность взглянуть без пристрастия на творчество выдающегося человека, расширившего границы музыкального искусства до бескрайних просторов, не боявшегося критики, новаторства и движения вперед. Имя С.С. Прокофьева по праву считается выдающимся во всем мире. Его идеи не только живы, но и как никогда актуальны сегодня в музыкальном творчестве.

Литература:

1. Долинская Е. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М: Издательство «Композитор», 2012. – 376 с.
2. 06.2016 www.kazpravda.kz/fresh/view/sergei-velikii/?print=yes

3. Лобачева Н. Вариация на казахскую тему. О неосуществленной опере С.С. Прокофьева «Хан Бузай». – Научный вестник Московской консерватории, 2010. – №1 – С. 154-167

4. Мендельсон – Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938-1967. – М.: Издательство «Композитор», 2012. – 632 с.

5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Всесоюзное издательство «Сов. композитор», 1973. – 655 с.

6. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост. и ком. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. – 285 с.

7. Сабина М.Д. Незавершенная казахская опера // Музыка народов Азии и Африки / Ред.-сост. В.С. Виноградов. М.: Сов. Композитор, 1969. – С. 132-163

*Karekenova Dilara,
Dzhumakova U.R.*

**ANALYSIS OF THE ROLE OF CHORAL WORKS IN DISCOVERING
THE HEROIC IMAGE IN KAZAKH ART OF OPERA BASED IN
OPERA “ALPAMYS” BY YERKEGALI RAHMADIEV**

*Карекенова Дилара,
Джумакова У.Р.*

доктор искусствоведения, профессор

**ҚАЗАҚ ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ БАТЫРЛАР БЕЙНЕСІН
АШУДАҒЫ ХОР ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ МӘНІН ЕРКЕҒАЛИ
РАХМАДИЕВТЫҢ
«АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫ НЕГІЗІНДЕ ТАЛДАУ**

Батырлық жырларының негізінде жазылған опералар қатарын зерттеу кезеңінде негізгі мақсат – оның шығу тарихы мен тақырыбын табу ғана емес, ол шығармалардың негізі болып табылатын батырлық іс-әрекет, Отан алдындағы борыш, патриотизм, борышқа адалдық, идеология үшін өз басын қатерге тігу секілді қарапайым көрермендерге ерекше әсер қалдыратын күштердің табиғатын ашу.

Әр елдің, әр мемлекеттің даму жолында ерекше тарихи оқиғаға айналған сәттер мен кезеңдер жетерлік. Егер осы тарихи парактар өнер саласында, яғни, музыкада, поэзияда көрініс алатын болса, онда олардың жана ұрпақтың ақыл-ойына әсері тиіп, заманауи талаптармен байланысы күшейеді. Бұл тарихи естеліктер – әрбір ұлттың әлеуметтік және мәдени негізі. Себебі, халқының тарихи тәжірибесіне жүгінбей, заманауи даму

жолын толық түсіну мүмкін емес.

XIX және XX ғасырлардағы классикалық музыка халықтың өмірі жәнетарихымен ажырамас байланыста болып, жоғары идеологиялық маңызға ие болды. Орыс композиторларының туындыларында Отанға деген сүйіспеншілік сипатталатын шығармалар – мемлекеттің саяси бірлестігі немесе зұлымдыққа қарсы ерлік күресті бейнелеген.

Халықтың қаһармандық ерліктері орыс композиторларының «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Война и Мир» опералары мен «Александр Невский», «На поле Куликовом» ораторияларында көрініс тапқан [1].

Түрлі дәуірлердің және қоғамның әртүрлі категорияларының өзара күрделі қарама-қайшылықтары орыс композиторлары М.Мусоргскийдің «Борис Годунов» пен «Хованщина» операларында, Н.Римский-Корсаковтың «Псковитянка» операсында көрініс алып, өз дәуірінің гениалдық туындылары аталған.

Сонымен қоса батырлық-эпикалық шығармалыр негізінде жазылған «Дафна», «Эвредика», «Флорентийская камерата» опералары да біз ашпақ болып отырған тақырыптың негізіне жағады деуге болады [2].

Қазақ халқының тарихи даму жолында ерекше оқиғалар да, ерлік пен батырлыққа толы әрекеттерімен ел есінде қалған ұлы тұлғалар да аз болған жоқ. «Ұлы дала ұрпағы» атануға лайықты ұл-қыздарымыз Е.Брусиловский, Л.Хамиди, А.Жұбанов, Ғ.Жұбанова сынды композиторларымыздың шығармашылығында көрініс алған. Ер-Тарғын, Абай, Құрманғазы бейнелері осы композиторлардың операларының көмегімен ел есінде мәңгілікке қалды.

Композитордың идеяларын іске асыру үшін қажетті маңызды шарт – оның тарихи ойшылдығы. Өзі үшін, ұрпақтарының жарқын болашағы үшін, елі үшін жанқиярлық күреске дайындалттық рухтың талпынысын суреттеуді негіз еткен Еркеғали Рахмадиев өз шығармашылығының басым бөлігін осы тақырыпқа арнаған. Өмірін ел мәдениетін шарықтату жолына қиған композитор ұлттық музыканың әлемдік деңгейде ел атын шығаруын мақсат етті. Саяси қызметі мен шығармашылық қызметінің ұштасқан жері, осы ерлік, батырлық және патриоттық көзқарас болды.

«Алпамыс» операсы мен тәуелсіз Қазақстанның ұранына айналған Абылай хан бейнесін ашу мақсатында жарық көрген «Абылай хан» операсы, композитор шығармашылығына ең жарқын үлгілерінің бірі болды.

Еркеғали Рахмадиев ұлттық опера өнеріміздегі Ер-Тарғын, Жалбыр, Амангелді сынды батырлар галереясы қатарына көне жырдың кейіпкері Алпамысты қосты. Алғаш рет 1974 жылы Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының сахнасында қойылған «Алпамыс» операсы қалың жұртшылықтың сүйіспеншілігіне бөленді. Себебі, ғасырлар

бойы халқымыздың аузында сақталып, рухани байлығы болып келген Алпамыс батырдың бейнесі сахналық өмірге жолдама алды [3].

«Алпамыс» операсы композициясының ерекшелігі – оның формасының күрделілігі мен сюжеттік желісінің көп арналылығы. Прологтан және төрт актіден тұратын операның либреттосында халқымыздың өткен дәуірдегі өмірі мен ел бақыты үшін күрескен ержүрек батырдың азаматтық тұлғасы көпшілікке паш етілді. Либретто авторы К.Кенжетәев опера сахнасының ерекшеліктерін ескере отырып, көне эпостың бірнеше түрінің ішінен Орталық Қазақстан мен Қарақалпақстанда тараған түрін негізге алу арқылы шығарма сюжетін құрастырған.

Операның негізгі драматургиясы екі қарама-қарсы күштердің арасындағы шиеленістегі басты кейіпкердің бейнесін ұтымды, күшті қырынан көрсете білу болып табылады. Алпамыс, Жер-ана бастаған халық тобы мен Тайшық хан мен Мыстаннан тұратын екі топтың іс-әрекеттері өздеріне тән жеке-дара музыкалық тілмен, характерлеріне сай лейттемалармен сипатталған [4].

Жалпы, Еркеғали Рахмадиевтың опералық шығармашылығы ұлттық фольклор үлгілерінің негізінде құрылған жаппай топтық сахналармен байытылған. Жиі кездесетін күрделі ансамбльдер мен хор нөмірлері композитордың дарындылығына көз жеткізеді. Халқымыздың музыкалық дәстүрін ойдағыдай меңгерген және оны шығармаларында кәсіби дәрежеде түрлі тәсілдермен байыта алған композитор эмоционалдық үйлесімдер тауып, сюжеттік даму сатысында кейіпкерлер бейнесінің толық ашылуына мүмкіндік берген.

Операның ең бірінші кезеңі кіріспе-прологтан бастап, Алпамыс бейнесі жан-жақты ашыла бастайды. Жыраудың батыр жайлы ерлік дастанынан кейінгі Алпамыс батырдың алғашқы рет сахнаға шығып, Жер-анамен танысу диалогы, бата алуы да жігіттер хорының толықтырылуымен өтеді. Жігіттер хоры Алпамыстың ойын қайталап айту арқылы, батырдың мінезіне сенімділік пен ұстамдылық қырын қосып, жорықта серік болады.

I пердедегі «Жаса, жаса Тайшық хан» хоры ханды мадақтайды. Түске деген қорқыныш сезімін жұбатпақшы болған халықтың фонында Тайшық ханның Алпамысқа деген өшпенділігі күшейе түскені айқын көрсетілген.

Гүлбаршынның тағдыры талқыға түсетін Қараман, Тайшық хан және Қаракөздің диалогы сахнасында хор «Қараманға хан ием, Гүлбаршынды берер ме екен?» деген сұрақпен оқиға желісіндегі бұл сәттің маңыздылығын ерекше суреттеген.

Сюжет дами келіп, хордың «Қаракөз дұрыс айтады», «Қаракөз ақылды ғой», «Мәңгі жаса, Тайшық хан» репликалары, болып жатқан шешуші оқиғаларға өздерінің тікелей қатысын білдіреді.

Алпамыс батырды тұтқынға түсіру сахнасына ерекше сыйқырлы,

әуезділік қалып беретін «Қырық қыздың хоры» залым Мыстанның арам пиғылын орындау үшін кез-келген іс-әрекеттен тайымайтын характеріне сенімділік беріп, Алпамыс батырдың тұтқынға түскенін суреттейді.

Операның кульминациясы болып табылатын Қаракөз сұлудың әкесіне қарсы шығып, Алпамыс батырды босатпақшы болмақ сәтінде хор шешуші рөлді сомдады. Яғни, Тайшық ханның өз өмірі үшін қызын өлімге қиюға қолы келетін, зұлым да қатігездік қырын ашады, оқиға желісін шиеленістіреді, қатігез ханның шабуылын суреттейді.

Жоғарыда атап өтілген хор нөмірлері қысқа да, өтпелі болғанымен операның сюжеттік даму жолына тікелей әсер ете тұрып, жеке кейіпкерлердің мінезін ашу кезеңінде үлкен рөл атқарды. Бірақ, операның жалпы драматургиясының шешуші кезеңіндегі ерекше атап өтетін «Халықтың зары» және «Халық қуанышы» хорлары операның басты идеясы болып табылатын батырлық-қаһармандық сюжеттің негізі болып табылады. Соңғы үмітінен айрылған халық, Алпамыс батырдың ерлігінің арқасында бостаныққа ие болып, оның даңқын ғасырлар бойы асқақтатуға тұрарлық құрметке бөлейді.

Композитордың соңғы туындыларының бірі болып табылатын «Абылай хан» операсы да осындай батырлық идеяны насихаттауды мақсат еткен.Әбіш Кекілбаевтың либреттосына жазылған төрт көріністі опера, қазақ опера өнерінің жарқын үлгілерінің бірі болып есте қалды. Композитор тәуелсіз Қазақстанның әр азаматының борышы болып табылатын – Отанның өркендеуі мен еркіндігі үшін халыққа адал қызмет ету идеологиясымен үндес ұлттықидеяны негіз етіп алған. Әрине, кез-келген кейіпкердің бейнесін ашуды композиторлар жеке ариялар арқылы сомдаса, сол тұлғаның қоғамдағы орны мен халқы үшін жасаған ерлік әрекеттері хор сахналарының көмегімен басқа философиялық тұрғыдан ашуға мүмкіндік береді.

Рахмадиев өз алдына шығармашылық мүмкіндіктерінің жан-жақтылығының дәлелі ретінде көптеген хор сахналары мен жаппай көріністерді үлкен шеберлікпен пайдаланған. Салтанатты оркестрлік кіріспе мен ұлттық фольклор үлгісі негізіне жазылған / Жетісу халық әні «Тойла, тойла нұрлы күн»/ хор нөмірінен бастау алған опера, көрермендерге өзін ерекше бір оқиғаның бөлшегі ретінде сезінуіне мүмкіндік береді.

«Абылай хан» операсының шырқау шегі Абылайды үш жүздің ханы етіп сайлап, таққа отырғызу болып табылады. Көп ғасырлар бойы қытай, орыс, жоңғарлардың шабуылдауынан көз аспаған қазақ елі, көптен күткен билеушісін тауып, үш жүздің басын қосып, тойтарыс бере алатын ханды сайлады. Бұхар жырау да, билер де, халық та Абылай ханға сенім білдіріп, елдің болашағын соның қолына табыстады.

«Алпамыс» және «Абылай хан» опералары Еркеғали Рахмадиевтың

ен сәтті шыққан музыкалық- сахналық туындыларының бірі деп атасак артық болмас. Мұнда композитор ерлік-патриоттық идеяларын барынша айшықтауға тырысты. Жаппай көріністер, күрделі декорациялар, музыка мен сөздің, би мен бейнелеу өнерінің үйлесімділігі операның сахналық тарихын барынша айқындады. Композитордың хор шығармашылығы опера жанрында басты рөл атқара отырып, шығарманың мазмұнын ашуда ерекше белсенділігімен опера жанрын дамыта түсті.

Мұнда композитордың көздеген мақсаты – ұлттық шығарма арқылы батырлық бейнені дамытып қана қоймай, осы жанрды одан әрі кеңінен дамыту болып отыр десек те болады.

«Абылай хан» және «Алпамыс» операларының өзара ұқсастығы – тарихи тұлғаның кейпін ашу мақсатында хор шығармаларының кеңінен пайдаланылып, батырлық бейненің қажетті деңгейде айшықталуы.

Әдебиеттер:

1. Третьякова Л.С. Героика в русской и советской музыке М.: Знание, 1985.
2. Пожидаев Г. Героико-патриотическая тема на уроке музыки М.: Просвещение, 1985.
3. Күзембай С.Ә., Мұсағұлова Г.Ж., Қасымова З.М. Қазақ опералары Алматы. Жібек жолы, 2010. Б.209-249.
4. Жұмақова Ү., Кетегенова Н. Қазақтың музыкалық әдебиеті 1920-1980 Астана, 2005. Б.237-256.

Karimov Negmetulla **DEDICATED TO THE 70TH ANNIVERSARY OF TOLEPBERGEN ABDRASHEV**

Каримов Негметулла **ПОСВЯЩАЕТСЯ 70-ЛЕТИЮ ТОЛЕПБЕРГЕНА АБДРАШЕВА**



Два неразлучных, взаимодополняющих друг друга компонента – это память и история. Как мало остается современников, которые могли бы написать, вспомнить!

С одной стороны, я их прекрасно понимаю: скудность материала о ком-либо, недостаток общения во времени, однобокость освещения, подчас преобладание негатива над позитивом. С

другой стороны, необходимо писать, вспоминать для будущего поколения.

В настоящее время мы разучились, к великому разочарованию, от всей души радоваться и смеяться, а что касается воспоминаний, то нас непосредственно интересует, когда выйдет статья, в каком сборнике, количество печатных листов и т.д. и т.п. В конечном счете статья получается сухой, формальной, подобно какому-то среднестатистическому отчету, где преобладают цифры и кое-какие обрывочные фразы. А что касается истории, то она подобна неподъемной книге, в которую то и дело впихивают часто надуманные изменения, несоответствующие действительности (как исторические, так и жизненные). Вот и приходится верить потоку лжи, запечатленной на бумаге, а о памяти и говорить не приходится...

Увы, к сожалению, время диктует свое бескомпромиссное движение и за этим безудержным темпом очень часто теряем и забываем цепь событий, временных и человеческих судеб, жизней. На сегодняшний день мы, homo sapiens, привыкаем к бескультурью, безразличию, черствости, а реплика «это ваши проблемы» считается дежурной фразой или ответом. Скажу более: мы достигли того момента, когда уход из жизни того или иного человека является рядовым событием.

Поймите меня правильно, я не за то, чтобы скорбь длилась бесконечно. Нет! Я за то, чтобы не всегда, а иногда воскрешать, хотя бы в памяти тех друзей, коллег, с которыми мы делили приятные минуты совместного музицирования. Чтобы не затягивать свои философские размышления, хочу поделиться своими воспоминаниями о дирижере, моем друге – Народном артисте Республики Казахстан Толепбергене Абдрашеве.

С Толеном я познакомился еще в Алма-Ате, в стенах Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы. Сказать о тесной дружбе с ним в ту пору я не могу: во-первых, он был старше меня на два курса; во-вторых, обучался на кафедре народных инструментов по специальности «Кобыз». Возможно, это мое субъективное мнение, но я всегда считал кобыз женским инструментом, если исходить из группы кобызисток академического оркестра казахских народных инструментов – ни одного парня в группе. Поразмыслив, посчитал: «Каждому – свое».

Не смотря на учебную загруженность, студенты того времени успевали подрабатывать, участвуя в различных ВИА: на свадьбах, днях рождениях и т.д. 60-70-е гг. смело можно охарактеризовать расцветом гитар, электроклавишных и ударных инструментов. Каждый ансамбль считал себя не меньше, чем всемирно известным квартетом «Beatles». Толену в таких группах отводилась роль ударника, с которой он блестяще справлялся.

Постепенно беззаботный студенческий период медленно продвигался к предстоящей буре жизненных коллизий. Калейдоскоп событий

развивался стремительно быстро: тут и женитьба, и рождение первенца, а также один из поворотных шагов в жизни нашего героя, который в корне повлиял на дальнейшую судьбу молодого музыканта – это поступление в Московскую консерваторию! Представьте себе. Парень из глубинки, с народного факультета и вдруг – на тебе дважды ордена Ленина Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского!!! Это – сказочный подарок судьбы! Не хочу обижать или принижать ныне обучающееся поколение студентов Московской консерватории, но требования для поступления тех лет были намного сложнее и объемнее.

Казалось бы, все складывалось как нельзя лучше: успешное поступление, да еще в класс не к кому-нибудь, а в класс Народного артиста СССР Геннадия Николаевича Рождественского. Но радость была преждевременной. Ослепительный блик поступления сыграл с Толепбергенем злую шутку. А именно, на одном из первых занятий Г.Н. Рождественский в порядке пробного шара дал балет Игоря Стравинского «Весна священная». Молодой человек ошибочно рассчитывал на снисходительное отношение – все-таки парень из далека, первый урок... Попросту говоря, не подготовился. Реакция мэтра была незамедлительна. Последние слова касались обратного билета в Алматы. И вот здесь проявился характер и работоспособность Абдрашева. Он не только выучил весь балет, но заключительную часть дирижировал наизусть, заслужив похвалу и реабилитацию со стороны профессора.

Эта встряска (с обратным билетом) надолго запала в душу начинающего дирижера, и в дальнейших уроках Толен никогда не позволял себе послабления. Справедливо надо заметить, учеба давалась нелегко: специфика народного неклассического инструмента, большая разница в задачах и целях факультативного и специального оперно-симфонического дирижирования, элементарного владения фортепиано. Видя, как мучается Толен и его стремление познать большее, мы старались помогать всем, чем могли: играли партитуры как оперные, так и симфонические, совместно пытались сделать анализ формы, гармонии, инструментовки, стиля. Как мог усваиваться этот огромный поток разнообразной информации в голове неподготовленного к таким нагрузкам человека – одному Богу известно! Вся лавина информации навалилась сразу и много, а времени было катастрофически мало – 3 года! Все завертелось и закружилось. Конечно, такая масштабная работа не под силу каждому. Но, вопреки всему, Толепберген сжался, напрягся и работал не покладая рук. Работал до иступления, изучая огромное количество партитур различных эпох, а некоторые и наизусть.

Скажу откровенно: как и у всех студенческих представителей союзных республик и у нас был свой союз землячества – студентов из

Казахстана. Все мы интересовались и радовались мало-мальским успехам всех и каждого. У меня на памяти аккомпанемент Второго концерта для фортепиано и симфонического оркестра С.Рахманинова – солировала тогдашняя студентка фортепианного факультета МГК Жания Аубакирова, дирижер – Т.Абдрашев. Хотя это и был очередной урок в классе Г.Н. Рождественского, чувствовалось волнение солистки и дирижера. Естественно, по окончании исполнения были замечания и пожелания, но в основном Геннадий Николаевич остался доволен. Маэстро часто отмечал в Толене отличную реакцию и интуицию. В последствии многие музыканты-солисты подчеркивали (извините, за спальный жаргон), как «удобно» и комфортно музицировать с Абдрашевым. Толен, как всегда, пытливо и азартно следовал за тайными нитями исполнителя.

Возвращаясь к студенческой поре в Московской консерватории, необходимо отметить жену Толена Даригу (Дашу), которая в течении всей совместной жизни разделяла все тяготы и лишения, полностью взяв на себя заботу о любимом человеке, создавая комфорт и уют семейного очага. Зная тяжелое материальное положение своего подопечного, Г.Н. Рождественский устроил Толена вторым дирижером в Московский театр сатиры. Заработок был не ахти какой, но все-таки кое-какая копейка для съемной квартиры была, да более того, он и вашего покорного слугу подтягивал на разовые оплаты. Не могу не рассказать и о таких трогательных моментах нашей студенческой жизни, когда Толен, зная о фонде материальной помощи студентам в постпредстве Казахстана, «выбивал», пусть и небольшие, суммы денег и, что вы думаете... Он эти деньги раздавал нам – студентам и аспирантам из Казахстана. Это еще раз говорит о безграничной щедрости маленького человека с большим и добрым сердцем!

Естественно, как и у любого музыканта, переступившего порог мира музыки, возникает желание участие в каком-нибудь престижном международном конкурсе. Так, в 1977 году Т. Абдрашев был рекомендован для участия в Международном конкурсе дирижеров «Фонд Герберта фон Караяна» в Западном Берлине, где был удостоен звания дипломанта.

После окончания Московской консерватории Толепберген сохранил самые теплые, дружеские и творческие отношения со своим преподавателем. И Г.Н. Рождественский всегда поддерживал своего талантливого ученика. В 1983 году Толен, не без помощи своего наставника, получил приглашение на стажировку в Венскую академию музыки. Свою квартиру в Вене ему предоставил сам Геннадий Николаевич.

Вернувшись в Казахстан, Толепберген поочередно не один год возглавлял Государственный академический театр оперы и балета имени Абая и Казахский государственный симфонический оркестр в качестве главного дирижера. Наряду с общепризнанными произведениями мировой

классики, Т.Абдрашев выступал на трибунах и съездах композиторов Казахстана, всемерно помогая молодому поколению в становлении и распространении их творчества.

На моей памяти одной из ярких и незабываемых событий в истории симфонического оркестра была первая зарубежная поездка в Болгарию на Международный фестиваль «Мартовские дни». Возможно, эта зарубежная гастроль Казахского государственного филармонического оркестра готовилась давно, но первый дирижер, руководивший коллективом, был Т.Абдрашев. Ответственность была сумасшедшей: программа состояла из произведений классического репертуара, национальной музыки Казахстана, а также сочинений болгарских композиторов. Солисткой была в то время лауреат Международных конкурсов Айман Мухомоджаева, которая блистала с Концертом для скрипки и симфонического оркестра Яна Сибелиуса.

Весь коллектив чувствовал большую ответственность – мы представляли культуру Казахстана, поэтому все концерты проходили на высоком творческом подъеме и с большой отдачей. Публика нас принимала очень радушно и тепло. Но были и небольшие казусы, которые на сегодняшний день воспринимаются с улыбкой. Так, в городе Плевен, когда очередной концерт уже подходил к концу, мы играли произведение болгарского композитора «Болгарские танцы» Панчо Владигерова. Внезапно полностью погас свет. Оркестр играл до последней ноты и только тогда, когда затихла, подобно пламени, заключительная нота, раздались громкие аплодисменты благодарной публики. С точки зрения сегодняшнего дня, этот инцидент можно было бы рассматривать как теракт, вредительство или недружелюбный жест. На самом деле это оказалось плановым веерным отключением электричества. Интересное было дальше. Я до сих пор не могу понять, как мы в кромешной тьме сумели переодеться, не растерять ноты, не поломать инструменты и вообще выйти из этого зала.

Не могу не сказать и не отметить еще одну грань дирижерского таланта Т.Абдрашева. Он всегда смело шел на премьеры: будь то опера или концерт, симфония или миниатюра. Я с большой теплотой и благодарностью вспоминаю незабываемые минуты совместного выступления с Концертом для альта и симфонического оркестра «Schwanendreeg» Пауля Хиндемита. Это была премьера в Казахстане. Также мой сын Тимур Каримов, лауреат Международного конкурса, впервые в Алма-Ате сыграл Концерт для скрипки и оркестра Юлия Конюса. Во всех аккомпанементах чувствовалась заинтересованность, глубокое взаимопонимание, деликатность и врожденное чутье стиля исполняемого композитора.

В заключении воспоминания хотелось бы отметить некую загадку. О любви к семье, детям, избранной специальности было много сказано. Но

была и еще одна не менее страстная любовь – любовь к рыбалке. В ловле рыбы Толен был непревзойденным мастером. Он был фантастически азартен и изобретателен. Это было подобно чтке партитуры, которую он великолепно читал с листа. Из-за рубежных гастролей Толен обычно привозил симфонические партитуры и рыболовные снасти (спининги, наживки, насадки и прочее). Цена его не интересовала. Удивительно другое: всю пойманную рыбу, как крупную, так и мелкую (белый амур, сазан, карп, жерех, плотва и т.д.) Толепберген никогда не ел, а полностью раздавал друзьям! Почему? Эта тайна так и останется неразгаданной навсегда.

Вот так, с причудами и странностями, со взлетами и падениями прошла жизнь Толепберген Абдрашева длиною всего лишь в 59 лет...

Karimov Tair
SUITE FOR VIOLA SOLO № 1 G-moll BY MAX REGER

Каримов Таир
СЮИТА ДЛЯ АЛЬТА СОЛО № 1 G-moll МАКСА РЕГЕРА

В музыке – никаких компромиссов!»

М.Регер

«Регер – символ эпохи, мост между столетиями».

Э.Отто.

*«Регер – дитя современности,
его манят все современные терзания и дерзания».*

В.Каратыгин

Со второй половины 20 столетия к творчеству Макса Регера все более возрастает интерес как со стороны исполнителей, так и со стороны исследователей его многогранной деятельности – композитора, пианиста, органиста, дирижера, педагога, теоретика. Возрастающее внимание обуславливается и тем фактором, что недолгая творческая жизнь Макса Регера прошла на рубеже 19-20 столетий, вместе с крупнейшими фигурами музыкального искусства Германии – Рихардом Штраусом, Арнольдом Шенбергом и Густавом Малером; личности абсолютно разные по своим эстетическим и творческим устремлениям. Но творческие разногласия не мешали дружеским отношениям с Р. Штраусом. «Я твердо убежден, что не могу плыть вместе с половодьем программной музыки. И несмотря на мое почти безграничное преклонение перед Рихардом Штраусом, я никогда не решусь двигаться в этом фарватере». – писал Макс Регер.

К творчеству А.Шенберга Рeger относился резко отрицательно. «Я знаю три фортепианные пьесы Арнольда Шёнберга, с этим у меня нет ничего общего. Есть ли тут что-то от музыки, я не знаю, для этого мой мозг чересчур устарел». И совершенно не понимал огромных симфонических полотен Г.Малера, не укладывающихся в архитеконику классических форм, ярким приверженцем которых являлся Макс Рeger. Рeger всегда оставался верен классическим формам, считая их самыми жизнеспособными и совершенными. Макс Рeger как и Сергей Танеев одними из первых обратили свое внимание на богатейшие ресурсы полифонии, считая, что только полифонические принципы организации могут вывести музыкальную мысль из тупика атонального мышления. Для М.Регера творчество И.С. Баха являлось недостижимой фигурой, идеалом, к которому он стремился на протяжении всей своей творческой жизни. Известны высказывания композитора о великом И.С. Бахе: «Никакая органная музыка без глубокой связи с И.С. Бахом не может существовать. Наших английских и французских органных композиторов, чистейших «антиподов» Баха, я совершенно не признаю (6, стр.17), «Бах – начало и конец всей музыки», «В сущности все мы эпигоны Иоганна Себастьяна Баха» (6, стр.102).

К стилю И.С. Баха М.Регер тяготел изначально. «Бахианство» явилось внутренней органической частью его собственного музыкального языка, порожденного эпохой рубежа XIX – XX веков. Свое отношение к музыке Баха он демонстративно подчеркивал в течение всего творческого пути, так за свою довольно непродолжительную творческую жизнь (четверть века) им написано 93 фуги!!! Именно Рeger подхватил и продолжил немецкую полифоническую традицию, зародившуюся в XVI – XVII вв., и идущую через Баха, Бетховена и Брамса.

Макса Регера справедливо называют посредником между классикой и современностью, своеобразным хранителем классических традиций. Но самобытность и уникальность композиторского языка Регера заключается в удивительно органическом сплаве разнообразных стилистических пластов и линий, в их полифоническом контрапунктировании. Этот стилистический синтез будет впоследствии подхвачен многими композиторами XX столетия (П.Хиндемит, С.Прокофьев, И.Стравинский, Д.Шостакович, Р.Щедрин и другие)

Глубокое ощущение живой связи с традициями великих предшественников и одновременно неистощимые творческие экспериментирования являются отличительной особенностью стиля М.Регера. С помощью удивительной свободы мысли ему удалось соединить в органическом целом, казалось бы, несовместимое, перекинув своеобразную стилистическую арку от эпохи позднего романтизма к современности.

Одним из немногих современников Макса Регера, кто сумел разглядеть масштаб дарования немецкого композитора и перспективность его исканий, был русский музыкальный критик В.Каратыгин. Обращение Регера к Баху, к строгости и – одновременно – динамически-экспрессивным силам полифонии встретило у русского критика понимание и поддержку: «Регер рачительно уплотняет все слабые места современной души прочным цементом классицизма, удерживает ее от распада мощными полифоническими скрепами, стремясь связать ее органически с цельным и сильным духом наших предков» [4, стр 114].

Причисляя М.Регера к неоклассикам, В.Каратыгин одним из первых провозгласил и сам термин «неоклассицизм». Со свойственным ему тонким чутьем критик уловил и подметил классицистскую направленность искусства Регера, скрытую под пышностью позднеромантической гармонии и фактуры.

Правда, однозначное определение М.Регера как «неоклассика» не охватывает полностью его индивидуальности: творчество Регера явилось, в сущности, своего рода связующим звеном между XIX и XX веками, между классицистскими тенденциями и собственно неоклассицизмом[18]. И хотя творчество Регера во многом и превосходит будущий неоклассицизм, но в своих сочинениях, даже «необахианских», он всегда остается продолжателем романтической традиции.

Макс Регер прожил недолгую жизнь – всего 43 года, а творческая деятельность насчитывает немногим больше четверти века. Из них приоритетными жанрами являются камерно-инструментальные, органные сочинения, хоровые и немногочисленные оркестровые произведения. Но ведущее место в творчестве Макса Регера занимают два жанра: органная музыка и камерно-инструментальная. Именно в камерном творчестве Регера наиболее четко отразились все основные этапы его пути в искусстве, поскольку интерес Регера к этой области был необычайно стойким. Довольно показательно, что камерными произведениями начинается и завершается творческая биография композитора: под опусом 1 значится соната для скрипки и фортепиано (1890), а под опусом 146 – квинтет для струнных с кларнетом (1916). В камерном творчестве, как ни в каком другом жанре, с исчерпывающей полнотой представлены основные периоды деятельности композитора.

Ранний период творчества М.Регера венчают струнный квартет (без опуса, 1900) и фортепианный квинтет ор. 64 (1901-1902). Если до этих сочинений композитора еще можно было считать хотя и блистательно одаренным, но все же учеником великих мастеров, то далее – он и сам крупнейший мастер. Центральный период творчества до следующей условной границы (1911) количественно более насыщен и неоднороден.

Это время создания большинства струнных квартетов (кроме последнего), четырех скрипичных и двух виолончельных сонат, фортепианных трио и квартета, серенады для флейты, скрипки и альтя, трио для скрипки, альтя и виолончели, струнного секстета, сольных сонат для скрипки. Поздний, и последний период камерного творчества Регера знаменателен поиском новых путей.

Открытие Ф.Мендельсоном крупных сочинений И.С. Баха отразилось и на концертном исполнительстве. Ведущие скрипачи XIX столетия всё чаще стали включать в свой репертуар отдельные части сонат и партит великого композитора. Постепенно входят в концертную жизнь и другие образцы барочной музыки, что послужило стимулом повышенного внимания композиторов к полифоническим жанрам. Развитие смычкового искусства в этот момент совпадает с объективными тенденциями искусства XX века, одна из которых была связана с тенденциями неobarocco в русле неоклассицизма как важнейшего художественного направления и метода, связанного с формированием особого типа мышления. И именно Макс Регеру принадлежит почетная миссия возрождения сольных барочных жанров: сонаты, партиты, сюиты. Но особое место среди сольных сочинений принадлежит Трём сюитам для альтя соло, пока что единственные оригинальные сочинения в этом жанре для альтя.

Три сюиты для альтя были написаны в одно и тоже время, в 1915 году, вместе с другими сольными сочинениями для струнно-смычковых инструментов. Поэтому композитор все сочинения обозначил одним опусом – 131. Под опусом 131a значатся 6 Прелюдий и фуг для скрипки соло (1914); под опусом 131b – 3 канона и фуги в старинном стиле для 2-х скрипок (1914); под опусом 131c – 3 сюиты для виолончели соло (1914-1915); под опусом 131d – 3 сюиты для альтя соло (1915).

Наш анализ коснется 1 соль минорной сюиты для альтя соло. За основу цикла композитор взял форму старинной инструментальной сюиты, состоящей из 4-х частей, хотя известный исследователь альтяго искусства С.П. Понятовский совершенно справедливо отмечает взаимосвязь «Первой сюиты g-moll... с баховской первой сонатой для скрипки соло и по четырехчастному контрастному строению (медленно – быстро – медленно – быстро), и по характеру, отдаленно напоминающую эпоху XVIII столетия» (1). Все части написаны в традиционной 3-частной репризной форме. Но внутреннее содержание – тематизм, гармонии, тональное развитие, экспрессивность и блестящая виртуозная техника – это атрибуты современного композиторского языка. Все части наполнены и новым жанровым содержанием: I часть *Molto sostenuto* – патетико-декламационного начала с философской наполненностью, II часть *Vivace* – это скерцо, III часть – Ария, IV часть – витруознейшая пьеса, в которой можно уловить черты Токкаты.

С точки зрения исполнительского анализа необходимо обозначить несколько отправных моментов. Во-первых, указание или рекомендация композитором темпа – *Molto sostenuto*, скорее всего нужно отнести к характеру данного сочинения, нежели к темпу. Очень сдержанное исполнение создает дополнительные трудности как в движении (дыхании) музыки, так и в построении и охвате формы. Но это не говорит о рваном ритме, важно найти золотую середину. Провокации могут создаваться чисто агогическими ремарками (*crescendo*, *diminuendo*, *a tempo*, *poco ritenuto*, *ritenuto* и т.д. и т.п.). Второй момент, грамотное, логически выверенное распределение смычка, благодаря которому разрешатся многие проблемы как технические, так и музыкальные. В-третьих, – вибрация. Вибрация должна быть не однообразная, не мелкая. В-четвертых, пристальное внимание заслуживает первый такт части, в котором, на мой взгляд, содержится ключ ко всей части сюиты. Имеется ввиду первый аккорд, который можно исполнять как арпеджато, так и ломанным аккордом: два

Molto sostenuto
espress.

Вся трудность содержится в последующих двух легатных шестнадцатых (до # - ре), которые нужно сыграть вверх небольшим отрезком смычка, без акцента, выполняя авторскую ремарку – *diminuendo*. Такие приемы исполнения будут постоянно встречаться на протяжении не только всей Первой сюиты, но и всех Трех.

И последний важный момент в музыкальной фактуре – полифоническая ткань изложения, со скрытым голосоведением, которое нужно и слышать, и мастерски исполнять.

Темп и характер II части уже обозначен в ремарке *Vivace*. Как и в первой части динамика выстроена в террасной последовательности, но к этому прибавляются аппликатурные и интонационные трудности. Например, существуют два варианта исполнения 1-го такта: первый – сыграть все в одной позиции, второй – менять позицию. Но второй вариант подразумевает отличную реакцию позиционной техники в подвижном темпе. Надо отметить довольно распространенную ошибку, в связи с использованием легкого штриха *spiccato* на струне – До, и все возрастающим нюансом *crescendo* до *f*, есть тенденция «загона» темпа – убыстрения, что категорически недопустимо. Трио основано, в первую очередь, на плавном интонационно выверенном голосоведении, на штрихе *legato* и широкой красивой вибрации.

Глубокое восприятие природы ощущается в III части сюиты. Валторновые ходы (терции, сексты, кварты, квинты, «золотой ход валторны») рисуют картину единения человека с природой. Кажется, что в

небольшой части, состоящей из 10-ти строчек, дана вся гармония нашего мироздания, невольно возникает сравнение – *Dolce far niente* – Божья благодать.

В финале должна быть хорошая моторика, четкая артикуляция. Разучивать нужно в средней части смычка штрихом *detache*, в быстром темпе исполняется штриха *spiccato*.

Литература:

1. Бочкова Т.Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 2000. 22 с.

2. Зенкин К.В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 5. Ростов-на-Дону, 2013. С. 69-85.

3. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 272

4. Каратыгин В. Избранные статьи. Л., 1965, с. 114-117.

5. Коробейников С. О бахианстве Макса Регера; conservatoty.ru/files/OM_Korobeynikov.pdf.

6. Крейнина Ю.В. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1979. С. 106-127.

7. Крейнина Ю.В. Макс Регер // История зарубежной музыки. Конец XIX – начало XX в. Вып. 5 / Ред. И.В. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 203-219.

8. Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 205 с.

9. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963. Вып. 2

10. Протопопов В.В. История полифонии: В 6 вып. Вып. 4. Западно-европейская музыка XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1986. 325 с.

Karimov Timur

SONATA-BALLADE NO. 3 BY EUGÈNE YSAÏE

Каримов Тимур

БАЛЛАДА-СОНАТА №3 ЭЖЕНА ИЗАИ

«Каким огромным художником был Изай! Когда он появлялся на эстраде, казалось, что выходит какой-то король. Красивый и гордый, с гигантской фигурой и обликом молодого льва, с необычайным блеском глаз, яркими жестами и мимикой — он сам уже представлял собою зрелище.



Я не разделял мнения некоторых коллег, упрекавших его в излишних вольностях в игре и в чрезмерной фантазии. Надо было учитывать тенденции и вкусы эпохи, в которую формировался Изаи. Но самое важное это то, что он сразу же покорял слушателей силой своего гения».

Пабло Казальс

Эжен Изаи (1858-1931) вошел в мировую музыкальную историю как выдающийся бельгийский скрипач и композитор. Современники Э.Изаи отмечали в его игре необычайную эмоциональность, масштабность, импровизационную свободу выражения, виртуозное мастерство, интенсивное и разнообразное по диапазону техники владения вибрацией, индивидуализированное портаменто – все те качества, которые определили неповторимый и самобытный характер исполнительства и композиторского письма Эжена Изаи.

XIX век знаменует собой стремительное развитие национальных скрипичных школ: Пьер Роде (1774-1830) – французская школа; Никколо Паганини (1782-1840) – итальянская школа; Луи Шпор (1784-1859) – немецкая школа; Генрих Вильгельм Эрнст (1814-1865) – австрийская школа; Анри Вьётан (1820-1881) – бельгийская школа; Генрик Венявский (1835-1880) – польская школа; Леопольд Ауэр (1845-1930) – русская школа; Пабло де Сарасате (1844-1908) – испанская школа и т.д. Эжен Изаи является одним из самых ярких представителей бельгийской национальной скрипичной школы, учеником выдающегося скрипача-композитора Анри Вьетана (который в свою очередь является учеником Шарля де Берио – собственно родоначальником бельгийской скрипичной ветви). Все вышеназванные инструменталисты были и прекрасными композиторами, которые обогатили скрипичное искусство новыми техническими возможностями, приемами звукоизвлечения, романтическими формами и идеями, импровизационной манерой исполнения, самобытной интерпретацией исполняемых произведений, новыми стилистическими направлениями и т.д. и т.п.

Эжен Изаи занимает особое место среди скрипачей-композиторов начала XX столетия. Ему принадлежит свыше 30 инструментальных сочинений, написанных, по большей части, для скрипки. Среди них 8 поэм – один из наиболее близких его стилю исполнения жанров. Это одночастные сочинения, импровизационного характера, близкие импрессионистической манере высказывания. Наряду с широко известной «Элегической поэмой» популярны «Сцена у прялки», «Зимняя песня»,

«Экстаз», имеющие программный характер. Но кульминацией творческой деятельности Изаи является цикл Шесть сонат для скрипки соло.

Жанр скрипичной сольной сонаты в европейском музыкальном искусстве занимает особое место; это своего рода кульминация инструментального исполнительства. В истории сольной скрипичной сонаты насчитывают несколько этапов развития. Первый – сольные опусы композиторов эпохи барокко XVII-XVIII вв., которые нашли свое гениальное воплощение в произведениях И.С. Баха, Г.Ф. Телемана, И.Е. Хандошкина. Далее последовал длительный период забвения сольного жанра и только в конце XIX – начала XX вв. происходит возрождение этого барочного жанра, прежде всего у Макса Регера, эстафету которого была подхвачена его современниками – Паулем Хиндемитом, Артуром Оннегером, Бэлой Бартоком, Сергеем Прокофьевым и, конечно, Эженом Изаи.

Концепция цикла сонат уникальна и грандиозна: композитор в каждой сонате воссоздает творческие исполнительские портреты своих друзей – скрипачей разных стран, при этом используя в музыкальном материале характерные стилевые особенности каждого. Первая соната – музыкальный портрет выдающегося интерпретатора музыки Баха венгерского скрипача и композитора Йожефа Сигети; Вторая соната с мистической, религиозно-символической трактовкой секвенции *Dies irae* рисует портрет француза Жака Тибо; Третья соната-баллада – романтический портрет самобытного темпераментного румынского скрипача и композитора Джордже Энеску; в Четвёртой сонате композитор воспроизводит излюбленные приёмы композиторской техники австрийца – Фрица Крейсlera; Пятая соната посвящена изысканному и утонченному французскому скрипачу Матье Крикбому, одному из лучших исполнителей музыки Дебюсси и Равеля; Шестая соната-поэма – это феерическая музыка с испанскими ритмами хоты и хабанеры воссоздает творческий портрет испанца Мануэля Квируга.

Говоря о цикле сонат Изаи нельзя не назвать монументальную фигуру И.С. Баха. Связь между Шестью сонатами Э.Изаи и Сонатами И.С. Баха прослеживается во многих аспектах: биографических (цикл Изаи написан под впечатлением от исполнения Й.Сигети баховского цикла) и различных музыкальных. В цикле есть совпадение тональностей крайних произведений каждого цикла: *g-moll* в Сонате №1 Баха и Сонате №1 Изаи и *E-Dur* в Партите №3 И.С. Баха и Сонате №6 Э.Изаи. Само число «шесть» указывает на связь с Бахом, как представителя барочных традиций; шесть – традиционное количество сонат, сюит, партит, а также фантазий и концертов в барочных циклах (Шесть сюит для виолончели соло, Шесть сонат и партит для скрипки соло, Шесть Бранденбургских концертов Баха). Как пишет Нестеров: «Цикл из шести сонат становится... нерукотворным памятником первоиздателю жанра – Баху, поскольку

сохраняет присущие ему конструктивные идеи, принципы построения тематизма, особенности тематической работы. Ясно и чётко закрепляет Э.Изаи характерную для И.С. Баха заботу о форме высшего порядка в масштабе метацикла, созидающую его композиционную целостность. Поэтому каждая соната – своего рода тройной портрет: взгляд на себя «со стороны», на исполнительское искусство друзей, из века XX-XVIII век – на наследие Баха. Всё это делает замысел Изаи уникальным в практике всех эпох» (8, стр. 15).

Соната №3 – одночастное произведение, написанное в смешанной форме, в которой органично сочетаются и свободные вариации, и трехчастная репризная форма с развернутым вступлением и заключением. Балладность сонате придают несколько важных элементов: первый раздел вступления рисует образ таинственного рассказчика (барда), отсюда импровизационный тип построения материала, свободная фразировка, не регламентируемая тактовыми чертами, отсутствие которых восполняется паузами со знаком ферматы. В этом разделе подобные обозначения играют важнейшую роль, поскольку они, в отличие от тактовых черт, служат не для определения рамок такта, а для отделения одной фразы, а значит и законченной мысли, от другой. Весь первый раздел вступления построен на отдельных длинных фразах. В отношении темпа допустима большая степень свободы, поскольку фактически это эпизод *Ad libitum*. Единственные факторы, в некоторой степени регламентирующие темп и метроритм с целью подсказать исполнителю общее направление – это размер C (4/4), вместе с темповым обозначением *Lento molto sostenuto*, и характер всего эпизода, заданный ремаркой *In modo di recitativo*. Эта ремарка определяет степень свободы интерпретации этого эпизода в отношении темпа, а также штрихов, динамики и артикуляции. Речитативность также является отличительным признаком балладного изложения.

Еще одним элементом балладности является декламационность изложения материала, в связи с чем в тексте имеются соответствующие обозначения: акценты < или >, *сфорцандо sf*, *маркато* – Кроме того, к декламационности можно отнести и постоянные расширения темпа в кульминациях, где это крайне необходимо для поддержания нужного характера.

Все вышеперечисленные элементы предоставляют скрипачу максимальную свободу исполнения. В соответствии с этими параметрами и происходит вариационное развитие главной темы Сонаты №3.

Вступление построено на увеличенном трезвучии (мелодическом и гармоническом) и целотоновой гамме. Оно представляет собой развернутый эпизод, состоящий из двух разделов, поэтапно подготавливающий

наступление основного раздела части. Первый раздел необычен по строению, а также по записи. Второй раздел, *Molto moderato quasi lento* является переходом к основной части сонаты. Практически полностью состоящий из виртуозных пассажей и техники двойных нот, он, однако, содержит элементы, предвосхищающие появление главной темы.

Основной раздел сонаты начинается с обозначения *Allegro in Tempo giusto e con bravura*. Тема написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой и насыщена драматизмом. Его создает пунктирный ритм в триолях с акцентом на слабой доле (тридцать вторая в каждой триоли).

Далее следуют 5 свободных вариаций, которые выполняют функцию развивающей части. *Вариация 1* целиком состоит из восходящих и нисходящих хроматических секвенций секстолями тридцать вторых. Интонационное сходство с темой прослушиваются в тт. 47-50. *Вариация 2* – движение секстолями тридцать вторых сохраняется в аккомпанементе в нижнем голосе. В верхнем голосе важны хроматические ходы, составляющие основу темы. Нисходящий пассаж в тт. 65-67 является переходом к следующей вариации. *Вариация 3*. В этой вариации элементы темы представлены наиболее полно и звучат здесь в терцовом ходе, как в оригинале. Варьирование не ограничивается использованием только хроматических ходов, но затрагивает и другие элементы темы. Аккомпанемент основан на квартово-квинтовых ходах, в том числе с использованием открытых струн. *Вариация 4* – фактура вариации представляет собой квартово-квинтовые арпеджио, исполняемые штрихом *legato*, более всего напоминающие имитацию арфовой или фортепианной пассажной техники. *Вариация 5* – самая короткая. Музыкальный материал аналогичен Вариации 3. Различия заключаются в использовании секст вместо терций в верхнем голосе, а также гораздо более высокого регистра. Одновременно 5 Вариация является связкой к репризе сонаты.

Реприза возвращает первоначальное звучание главной темы. Полностью повторяется первое предложение, а второе неожиданно звучит в одноименном *D-dur*. Использование одноименного мажора делает звучание репризы более драматичным и вносит элемент неожиданности, кроме этого, такое тональное сопоставление в репризе сообщает слушателю о наступлении завершающей стадии музыкального развития.

Кода сонаты (начиная с т. 106) представляет собой ещё четыре вариации. Открывает её *Вариация 6*, обозначена ремаркой *Tempo poco più vivo e ben marcato*. В верхнем голосе звучат хроматические ходы – основной элемент темы. На восходящем секвенционном развитии с опорой на тонический органнй пункт и построена эта вариация. В *Вариации 7* (т. 112) тема скрыта внутри арпеджированных пассажей. Ее хроматические ходы

находятся на верхних стыках квартолей (то есть на последней тридцать второй в восходящей квартиле и первой тридцать второй в следующей за ней нисходящей). *Вариация 8* (т. 118) по своей фактуре аналогична 6-й. Здесь присутствуют все те же хроматические ходы в виде терций, секст и децим в верхнем голосе. И заключительная *Вариация 9* написана в аккордовой фактуре, здесь представлены лишь некоторые гармонические элементы, встречавшиеся в ее изложении темы.

Драматизм и напряжение в коде нагнетаются с помощью ускорения темпа в каждой вариации на более быстрый (такт 113 *Piu mosso* или такт 125 *Vivo*), либо за счет внутреннего *accelerando* (ускорение) на протяжении эпизода.

В Шести сонатах сконцентрирован весь творческий опыт Э.Изаи. Используются формы старинной церковной и камерной сонат, и балладности, присутствует программность, монотематизм и виртуозная полифония. Сонаты стали итогом творчества Изаи-композитора, и первыми это ощутили коллеги-скрипачи.

Музыканты следующих поколений отдавали должное этому достижению Изаи. Так, Давид Ойстрах говорил: «Сонаты для скрипки соло Эжена Изаи – это исключительно ценное художественное явление в концертном репертуаре скрипачей. Все сонаты отличаются подлинным вдохновением и своеобразием. В то же время сонаты открывают новую страницу в истории скрипичной виртуозности; в них Изаи выступает величайшим после Паганини новатором, существенно обогатившим технико-выразительные возможности инструмента, в частности, в отношении полифонических приёмов. Особенно важно отметить, что смелое развитие и обогащение приёмов скрипичной техники в сонатах Изаи происходит не в отрыве от музыки, а в полной и органической связи с художественными задачами, более того, именно в процессе поисков средств исполнительского воплощения богатого музыкального содержания этих произведений, порождённых творческой фантазией Изаи-художника» [9, с. 112-113].

Литература:

1. История зарубежной музыки: XX век: учеб. пособие для студентов вузов / ред. Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 2005. – 572 с. – (Academia XXI).
2. История зарубежной музыки: конец XIX – начало XX века: сб. ст. Вып. 5 / под ред. И.Нестьева. – М.: Музыка, 1988. – 438 с.
3. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века: пер. с чеш. / Цтирад Когоутек; общ.ред. и с коммент. Ю.Рагса и Ю. Холопова; вступ. ст. К.Иванова, Ю.Рагса, Ю.Холопова. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
4. Крейнина, Ю.В. Регер и мастера XX века / Юлия Крейнина // Проблемы истории австро-немецкой музыки: первая треть XX века. – М.,

1983. – С. 25 - 34.

5. Михайлов, М. Стиль в музыке / Михаил Михайлов. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 187 с.

6. Мнацаканян, Г.А. О композиторском творчестве Эжена Изаи: опыт постановки вопроса / Г.А. Мнацаканян // Музыковедение. – 2013 – №1. – С.14-17.

7. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 6: Музыка XX века Австрии, Германии, Франции, Испании: учеб. пособие / сост. И.Гивенталь, Ю.Щукина, Б.Ионин. – М., 1994. – 486 с.

8. Нестеров, С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века / Автореферат диссертации <...> кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2009.

9. Ойстрах, Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью Письма / Д.Ф. Ойстрах; сост. В. Григорьев. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.

10. Раабен, Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки / Лев Раабен. – М., – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1967. – 312 с.

11. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века / Александр Соколов. – М., 1992. – 291 с.

Kozyrina Olga
SONATA-FANTASY» OF N.MENDYGALIEV.
QUESTIONS OF EXECUTION

Козырина О.Ю.
«СОНАТА-ФАНТАЗИЯ» Н.МЕНДЫГАЛИЕВА.
ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ

Фортепианное творчество композиторов Казахстана, занимает особое место в музыкальной культуре страны и «имеет глубокую национальную основу»[6, с. 4]. Постепенно и активно развиваясь, области фортепианного творчества и фортепианного исполнительского искусства, явились самостоятельной, цельной ветвью музыкальной культуры Казахстана. На данный момент в фортепианном творчестве композиторов Казахстана и в фортепианном исполнительском искусстве, выработался новый национальный стиль, отразившийся на формировании музыкального материала, языка и содержательной стороне произведений.

Фортепианная музыка Казахстана, представлена различными жанрами: от малых форм – миниатюр, пьес лирического характера, до

крупных форм-сонат, многочастных концертов, в которых ярко и органично переплетаются и черты национальных традиций казахской музыки, и черты европейской музыкальной культуры различных эпох.

В исполнительской практике особенно сложным становится определить, проанализировать, воплотить в произведении взаимосвязанные черты казахской традиционной музыкальной культуры и европейской музыкальной культуры, особенно в крупных многочастных, виртуозных, концертных жанрах фортепианной музыки. Часто пианисты, работая над разбором произведения, теряются над первичными действиями работы, не используют различные методы работы над музыкальным материалом, не учитывают различные мелкие детали в произведении, касающиеся не только фактуры, ритмики, гармоний, штрихов, динамики, но и деталей, отображающих особенности казахской традиционной музыкальной культуры.

В процесс тщательной подготовки и работы исполнителя-пианиста над воспроизведением любой фортепианной композиции входят различные методы: аналитический, интуитивный, экспериментальный, обобщенный, дедуктивный и индуктивный. Если в аналитическом и интуитивном методе важно наличие логического подхода к разбору произведения, то противоположными методами являются дедукция и индукция, взаимодополняющие друг друга при формировании чувства стиля у исполнителя, и участвующие в понимании жанровой природы произведения, а также принципа формообразования произведения.

Наиболее распространенным в исполнительской практике становится метод дедукции – *метод* исполнительского мышления, где выводы складываются от общего восприятия произведения целиком. Метод дедукции отлично применяется в практике пианиста на начальном этапе разбора произведения, в процессе читки с листа, (важен в концертмейстерской практике), и при первичном разборе произведения педагога с учащимися.

По словам Д.А. Дятлова, использующийся в исполнительской практике пианиста дедуктивный метод, чаще всего служит подготовкой музыкального произведения к концертному исполнению и «включает в себя исполнение произведения крупными частями, или, если это возможно, целиком чтение его с листа в темпах близким к концертным, затем подробную работу над деталями, штрихами и агогикой, что в конечном итоге должно послужить «вживанию» в звучащий музыкальный образ»[3, с.805]. Первичным и главным Д.А. Дятлов считает «поиск смыслов и значений, заложенных в музыкальном произведении. В то время когда звучащая материя начинает восприниматься как некий смысл, она становится музыкальным материалом»[3,с.805]. Вторичным пунктом работы над музыкальным

материалом пианиста, следует «исполнительская аналитика», имеющая локальный характер. По словам Д.А. Дятлова, в исполнительской практике «нет полного и исчерпывающего анализа формы, гармонии, метроритма и пр. Часто важными оказываются элементы и их сочетания и соотношения. Это могут быть элементы гармонии, мелодических горизонталей и др. Главное, к чему стремится пианист – это понимание того языка, которым «говорит» данное музыкальное сочинение»[3,с.805]. «Исполнительский анализ обращается к музыкальным смыслам, то есть к значениям и функциям элементов произведения, к определению их роли и места в системе целого, и далее к значению всей совокупности деталей в нерасчленном потоке музыкального звучания»[3, с.805].

Но, тем не менее, эту последовательность действий Дятлов Д.А. считает весьма условной, «нередко именно в деталях открывается сокровенные смыслы, понимание которых дает исполнителю интонационную опору в интерпретации целого»[3,с.805]. Именно детальный исполнительский анализ произведения приближает пианиста к применению индуктивного и аналитического методов работы. Несомненно, каждая деталь произведения – это отдельная, многократно обдуманная, отработанная частица в исполнительской сфере, требующая тщательного подхода для создания целого образа, продиктованного композитором.

Строгая методологическая последовательность при любом виде работы, при разборе и изучении произведения не так важна, данные методы можно комбинировать – главное обозначить последовательность действий.

По мнению У.Р. Джумаковой, национальный стиль отечественной композиторской школы претворяется через использование в музыкальном языке произведения особенностей казахской традиционной музыкальной культуры, которая включает в себя множество факторов, влияющих на строения и общий смысл, образ произведения. К данным особенностям можно отнести: «мелодико-тематический материал национального наследия», «тембро-звуковые свойства казахских инструментов и народной манеры пения», «особенности поэтической речи» и преломления «национального мировосприятия, миропонимания и мироощущения»[6, с. 4]. В итоге, для исполнителя основными методами в работе над данными деталями в произведениях, написанных для фортепиано композиторами Казахстана, проникнутых особенностями казахской традиционной музыкальной культуры, становятся методы детального анализа, аналитического, интуитивного мышления или метод «исполнительской аналитики»[3,с.805].

Приступив к любому разбору произведения, написанного для фортепиано, и следуя последовательным пунктам дедуктивного и

аналитического методов работы, исполнителю можно обозначить задачи и пункты работы, связанные с исполнительскими моментами, непосредственно вытекающими из анализа, строения и драматургии произведения, формы, мелодики, фактуры, ритма, лада, гармонии.

Рассмотрим в сумме дедуктивный и аналитический методы на примере произведения «Сонаты – фантазии» Н.Мендыгалиева. Композитор определяет жанр произведения как «соната – фантазия», то есть данное произведение можно рассматривать как смешанную форму, комбинирующую жанровые особенности сонатной формы и фантазии. Форма сонаты подразумевает под собой, обязательное наличие в экспозиции главной и побочной партии, возможно присутствие разработки, завершающейся репризной частью.

Для исполнителя наиболее простым путем становится разделение сонаты на разделы и партии с помощью смены тематизма, тонального плана и фактуры, наблюдаемой при первой читке с листа.

В итоге, при первом разборе произведения «сонаты – фантазии» заметно влияние черт сонаты эпохи романтизма, традиций строения сонатной формы характерных для фортепианного творчестве Шопена. Особенно просматриваются черты романтизма в строении главной и побочной партий, с преобладанием ярко выраженного песенного тематизма и ладотонального плана. В экспозиции главная партия минорная, подвижная, лирическая по характеру, излагается в тональности *h moll*, а побочная, более светлая по характеру, проводится в тональности *D-dur*. В.Холопова считает данный тональный план, новацией Шопена в сонатной форме, где «главное преобразование – концепционно-драматургическое: минорные, драматичные ГП и мажорные, светло-певучие ПП стали равноправными, а не соподчиненными, и драматургия приняла разомкнутый характер, в противовес классической замкнутости»[7, с. 261].

Разработка строится на развитии элементов главной партии в тональностях дальней степени родства *gis moll* и *es moll*. Реприза возвращает основную тональность сонаты *h moll* при проведении главной партии. Побочная партия в репризе модулирует в тональность *H Dur*, завершая произведение кодой, изложенной в просветленной тональности *H-Dur*.

Обратимся к жанру фантазии, для выявления роли влияния жанра на строение данного произведения. Т.С. Кюрегян рассматривает жанр «фантазия» как – «жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиций композиционной схемы»[5]. «Распространённый в 19-20 веках жанр инструментальной или оркестровой музыки,

основанный на свободном использовании тем, заимствованных из собственных сочинений или из сочинений других композиторов, а также из фольклора (или же написанных в характере народных)»[5]. «Во второй половине 20 века одним из важных жанровых признаков фантазии было создание индивидуальной, импровизационно-непосредственной (часто с тенденцией к сквозному развитию) формы – характерной для музыки любых жанров»[5]. Таким образом, жанр «фантазия», в произведение «Соната – фантазия» Н. Мендыгалиева, можно трактовать как свободное изложение сонатной формы, с преобладающими чертами сонаты эпохи романтизма, с ярко выраженными национальными чертами казахской песенной мелодики и элементов инструментальной фактуры. Импровизационный, индивидуальный стиль композитора, находит свое отражение в строении и развитии мелодической линии главной и побочной партий, особенно в разработке и коде.

Используя аналитический метод исследования, можно подойти, к более детальному анализу, доминирующего элемента произведения – тематизма, мелодики и фактуры основных партий.

С помощью смены фактурного, ладотонального, гармонического и ритмического рисунка главная и побочная партии постоянно преобразуются. Фактурный рисунок развивается на основе усложнения, фигураций в ритмическом рисунке, уплотняется голосоведение, вводятся различные виды фактур. В главной партии экспозиции, используются два элемента фактурного рисунка, первый элемент (с 8 – 19 такт) двухголосная мелодическая линия гаммофонно – гармонического склада, в правой руке звучит основная мелодическая линия, в левой руке, аккомпанемент, разложенные гармонии восьмыми длительностями. Второй элемент, уплотняется при повторении предложения, с 23 такта, в обеих партиях появляются дополнительные голоса. В правой руке выделяется основная мелодическая линия, уплотненная дополнительными голосами на сильные доли такта различными видами аккордов, паузирующие места заполняются дополнительными, мелодическими линиями – подголосками создавая единую неразрывную мелодическую ткань. В партии левой руки, монолитная мелодия разложенных аккордов, преподнесенная в предшествующих тактах, восьмыми длительностями, приобретает, обрывистый характер, с помощью введенных восьмых пауз, а слабые доли уплотняются дополнительными голосами, образуя интервалы.

В побочной партии, продолжают развиваться основные элементы фактуры, использованные при изложении главной партии, но в отличие от фактуры главной партии, здесь при первом проведении (с 32 такта по 47 такт) ведущая мелодическая линия в правой руке объединяется вместе, с подголоском в партии левой руки, образуя на расстоянии два одновременно

звучащих мелодических рисунка монотонными восьмыми длительностями. Аккорды вводятся и в правой, и в левой руке одновременно в основном на сильные доли такта, крупными длительностями. С 37 такта ритмический рисунок правой руки усложняется, ведущая тематическая линия дублируется в октаву. С 48 такта при повторном проведении тематизма в побочной партии в левой руке учащается ритмическая пульсация, темп становится более подвижным, благодаря введению шестнадцатых длительностей. С 48 такта наступает кульминация в экспозиции сонатной формы, регистр обеих партий расширяется, в правой руке основная мелодическая линия проводится в третьей октаве, а аккомпанирующая часть левой руки усиливает общий напряженный характер кульминации, спускаясь до контроктавы. С 62 такта постепенно напряжение спадает, регистровые зоны партий сужаются, партия левой руки упрощается до одноголосной линии, а в партии правой руки, появляется пунктирный ритм, тормозящий быстрые движения шестнадцатых в левой руке.

В итоге, при экспозиции главной и побочной партий, намечаются основные типы фактур, наполненные усложненными ритмическими фигурациями, которыми будут проникнуты все последующие проведения, партий. Фактурный рисунок, обогащен слиянием различных типов фактур – гамфонно-гармонического склада, подголосочного, гетерофонного, арпеджированного склада. Виртуозный ритмический рисунок соответствует всем требованиям концертного жанра, выдвигаемым для пианиста.

Тематизм партий наделен ярким, эффектным, запоминающимся рисунком как в отношении ладотонального плана, так и в отношении ритмического плана. Обе партии строятся в форме периода из двух предложений повторного строения. Мелодическая линия отмечается плавным, витиеватым, волнообразным тематическим рисунком.

В главной партии, мелодическая линия первого предложения звучит одногласно в правой руке на фоне одногласно аккомпанирующей левой руки. Носит лирический, песенный, грустный характер. Подвижность в изложении ей придает постоянная смена ритмического рисунка, введения на слабые доли такта подвижных ритмических фигур восьмыми и шестнадцатыми длительностями.

Первое предложение, можно разделить на две слитные воедино фразы неповторного строения. В первой фразе, проводятся три интонации. Первая интонация дает толчок, спускаясь от пятой ступени до тоники h-moll, захватывая третью и вторую ступень лада. Композитор выделяет эту интонацию как ведущую, вводя динамический оттенок сфорцандо и акцент на первый тон пятой ступени. Вторая фраза начинается со второй доли 10 такта, восходящим движением восьмыми длительностями от третьей ступени она стремится к тонике, причем это движение выглядит как

украшение, заполняющее пробелы между основными тонами тематизма. Чтобы при исполнении данные украшающие элементы не теряли мелодического содержания, композитор расставляет акцентирующие знаки на каждую восьмую долю фигуры. Дойдя до тоники, в тематизме происходит постепенный спад, витиевато обыгрывая шестую ступень лада восьмыми длительностями. Вновь используя опорную точку пятой ступени, третья интонация с седьмой ступени, восходящим тетрахордом, подготавливает следующую вторую фразу предложения. В 14 такте вторая фраза сразу начинается со скачка от четвертой ступени к первой, с постепенным заполнением в виде нисходящего хода до второй ступени. В 15, 16 и 17 такте появляются новые ритмические элементы, синкопы, первая синкопа проводится скачком от второй ступени к пятой ступени, а вторая синкопа и третья синкопа, звучат в нисходящем секундном направлении. В завершении первой мелодической линии первого предложения композитор использует сначала виртуозные пассажи шестнадцатыми длительностями и гаммообразную восходящую линию от пятой до пятой ступени, а в дополнительной части, резко вводит нисходящие секундовые интонации, дублированные в октаву, дополненные в середине интервалами образующими секундовые, квартовые и квинтовые созвучия.

Применяя аналитический метод в исполнительском анализе, при исследовании строения рисунка мелодии главной партии, исполнитель тщательно и постепенно приближается к лучшей интерпретации произведения на сцене, углубляясь в понимание развития материала и, возможно, интуитивно следуя к пониманию композиторского мышления.

Таким образом, применив сначала дедуктивный метод при исполнительском разборе произведения «Сонаты – фантазии» Н. Мендыгалива, можно дать первое общее представление о строении частей формы, развитии тематизма, о жанровых предпосылках произведения, стилизации. Поверхностный аналитический анализ тематизма и фактуры, в итоге, откладывает свой отпечаток на запоминание музыкального материала, сложных технических элементов, понимании его образной сферы и характера, обработки, развитии, различных нюансов, касающихся динамики, ритма, штрихов и их дальнейшей технической, обработки.

Литература:

1. Джумакова, У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: монография [Текст] / У.Р. Джумакова – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
2. Джумакова У.Р. Форманты музыки Жуматая Тезекбаева: Исследование [Текст] / У.Р. Джумакова. – Астана, 2014. – 149 с.
3. Дятлов Д.А. Исполнительский анализ пианиста как основа

итерпретации: сб. статей / Самарская государственная академия культуры и искусств; Известия Самарского научного центра Российской академии наук; т. 15, №2(3), 2013. – 805 с.

4. Жакупова Б.Т. Некоторые особенности академического фортепианного исполнительства в контексте музыкальной практики Казахстана: Исследование. – Алматы: ТОО «Издательство Lem», 2014. – 124 с.

5. Кюрегян. Т.С. «Фантазия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа к изд.: <http://www.belcanto.ru/fantasia.html>

6. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. – Костанай: типография КГПИ, 2017. – 125 с.

7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

Lukyanova Rogneda

THE ANNIVERSARY OF GULMIRA KUTTYBAMOVA

Лукьянова Рогнеда

К ЮБИЛЕЮ ГУЛЬМИРЫ КУТТЫБАДАМОВОЙ



«Люди поющие всегда выглядят счастливее, они все делают с увлечением, они бодры, жизнерадостны, в них вы всегда найдете что-то привлекательное, красивое. Певческий голос – одно из чудес природы. Кто им одарен, тот может считать себя счастливым человеком»

Свеишников А.В.

В 2018 году Казахский национальный университет искусств отмечает свой 20-летний юбилей. 20-лет – небольшая дата, но за этой цифрой стоит огромный труд всех работников КазНУИ, начиная с ректора университета – Народной артистки Республики Казахстан, профессора, лауреата многочисленных международных конкурсов – Айман Кожабековны Мусахаджаевой и заканчивая преподавателями и сотрудниками всех служб.

Говоря о юбилее КазНУИ, необходимо, хотя бы ненадолго, сделать небольшой исторический экскурс. Идея возникновения нового музыкального культурно-образовательного центра возникла у Айман

Мусахаджаевой сразу после переноса столицы Казахстана Алматы в Астану. Айман Мусахаджаева прекрасно осознавала необходимость создания образовательного центра в новой столице и не просто нового образовательного учреждения, а заведения, наполненного новыми идеями и программой. Именно тогда и созрел план создания уникального центра, в котором обучение музыке охватывало бы три уровня: начальное (музыкальная школа) – среднее специализированное (музыкальный колледж) – высшее (музыкальная академия). Благодаря поддержке и содействию Президента Республики Казахстан Нурсултана Абишевича Назарбаева, эта идея воплотилась в реальность в марте 1998 года.

Возглавить кафедру хорового дирижирования по совету Игоря Борисовича Лебедева Айман Мусахаджаева пригласила совсем молодую, но очень перспективную Гульмиру Куттыбадамову, которая в то время работала в должности хормейстера в Государственной хоровой капелле им. Б. Байкадамова в Алматы. И действительно, за фантастически короткий срок, хоровое искусство не только вписало яркую страницу в историю университета, но и стало неотъемлемой частью культуры Астаны. Ни одно значимое событие столицы не обходится без участия хоров, созданных или возглавляемых Деятелем культуры, отличником образования, профессором Казахского национального университета искусств Гульмирой Казиевной Куттыбадамовой.

Удивительным образом юбилейная дата КазНУИ совпала с юбилеем самой Гульмиры, которой 14 апреля 2018 года исполнится 50 лет. Имя Гульмиры Казиевны неразрывно связано со становлением и динамичным развитием хоровой кафедры университета. Творческая деятельность Г.Куттыбадамовой в качестве руководителя хоровых коллективов поражает своей плодотворностью и масштабностью: детский хор «Елигай», смешанный хор студентов кафедры хорового дирижирования, камерный хор «Самғау», главный хормейстер драматического театра «Жастар» и Камерного хора Государственной академической филармонии акимата города Астаны, дирижер Молодежного камерного хора «TURKSOY». За короткий промежуток времени коллективы достигли профессионального мастерства в хоровом искусстве, которое позволило им заслужить признание как у публики, так и у компетентных жюри на различных международных и республиканских конкурсах и фестивалях.

В чем же успех такого небывалого взлета? Я думаю, что успех заключен прежде всего в самой Гульмире Казиевне. Быть руководителем хорового коллектива – это очень ответственная и многогранная деятельность, включающая в себя такие неотъемлемые качества, как высокий профессионализм, большой кругозор, творческую увлеченность и, безусловно, организаторские способности; умение не только увлечь

своими идеями, но и их реальным воплощением; строгая дисциплина к себе и ко всем членам коллектива; неординарные художественные решения, постоянный поиск новых средств выразительности и, конечно, разнообразный репертуар, рассчитанный на самые различные музыкальные вкусы публики. Всеми этими достоинствами в полной мере обладает Гульмира Куттыбадамова, которые были заложены с самого раннего детства и расцветали по мере становления личности – и как профессионального музыканта, и как ярко выраженной индивидуальности.

Гульмира Куттыбадамова родилась 14 апреля 1968 года в городе Целинограде (ныне столица Республики Казахстан – Астана) в интеллигентной семье. Папа – Кази Салыкович Куттыбадамов – хирург по образованию, был человеком очень красноречивым, великолепным рассказчиком и тамадой, обладающий тонким чувством юмора, а потому в любой компании становился его центром и душой. Мама – Зийкель Кусаиновна Кульбаева – филолог по образованию, имеет несколько тетрадей лирических стихотворений. Работая в Целиноградском государственном медицинском институте (ЦГМИ), организовала из числа студентов самостоятельный фольклорный ансамбль «Карлыгаш». Гульмира Казиевна вспоминает, как дома студенты и мама сами шили и украшали национальные костюмы для ансамбля. Для маленькой Гули тоже шили казахский костюм: платье с жилеткой, головной убор с перьями...

Старший брат – Нурлан Казиевич Куттыбадамов, будучи студентом медицинского института, играл в ВИА на гитаре и ударных инструментах. Домашними вечерами вся семья часто пела самые разные песни под гитарный аккомпанемент.

На становление творческой личности Гульмиры Куттыбадамовой повлияли не только традиции семьи. Большую роль сыграла культурная жизнь города Целинограда. Целиноград – это столица целины, куда съехалось десятки тысяч добровольцев со всего бывшего Советского Союза: русские, украинцы, белорусы, молдаване. Не забывайте, что в Целиноградской и Карагандинской областях было сконцентрировано большая часть депортированных немцев еще во время Великой Отечественной войны (проживало около 70000 немцев).

Русские и украинцы, белорусы, и немцы имели богатую хоровую культуру, как народную, так и профессиональную. 60–70-е гг. прошлого столетия – это небывалый расцвет самодеятельности и, в основном, эта самодеятельность была представлена ансамблями песен и плясок. Песни исполнялись исключительно хоровым коллективом и исполнялись на довольно высоком профессиональном уровне, так как с каждым самодеятельным коллективом работали работники культуры с профессиональным музыкальным образованием. Вот в таком интересном

многонациональном сплетении и воспитывалась Гульмира Куттыбадамова, впитавшая в себя все многообразие различных национальных культур.

По воспоминаниям Гульмиры Казиевны, перед ней не вставал выбор профессии: с раннего детства она любила петь и пела все, что слышала: и детские, и взрослые песни – все то, что звучало по радио и на концертах самодеятельности. В 1975 году родители отдали девочку в Детскую музыкальную школу № 1 им. П.И. Чайковского г. Целинограда. После окончания школы в 1982 году она поступает в Целиноградское музыкальное училище им. П.И. Чайковского на отделение хорового дирижирования в класс Татьяны Иннокентьевны Евсюковой, которая и заложила основы профессии.

С большой теплотой Гульмира Куттыбадамова вспоминает своего педагога по фортепиано Ларису Ивановну Телегину, тогда еще совсем молодой выпускницы Темиртауского музыкального училища: «Лариса Ивановна была одним из первых учителей, которая учила меня ставить перед собой высокую планку и достигать высокого, лучшего результата; в классе мы очень много работали над звуком, выразительностью художественного образа. Нельзя сказать, что я была робкой девушкой, но именно она (Лариса Ивановна) придала мне внутреннюю уверенность и раскрепощенность, необходимую в нашей специальности. Нельзя сказать, что я была робкой».

Также из педагогов училища заметную роль в формировании Гульмиры Куттыбадамовой, как музыканта, необходимо отметить Ирину Юрьевну Неясову, которая вела дисциплину «Анализ музыкальных произведений». Она и научила анализировать сочинения с точки зрения музыкальной формы, отдельных компонентов музыкальной ткани, понимать средства выразительности и их роль в создании целостного художественного образа.

Но самый главный Учитель Гульмиры Куттыбадамовой – это Анатолий Васильевич Молодов, в класс которого ей посчастливилось попасть в годы учебы в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы (ныне Казахская национальная консерватория им. Курмангазы). Только А.В. Молодов, Народный артист СССР, ученик А.В. Свешникова, привел в единую стройную систему и в порядок все знания и навыки; именно у Анатолия Васильевича молодая студентка и аспирантка научилась внимательному и скрупулёзному отношению к поэтическому тексту, глубокому пониманию содержания, логике в сочетании с музыкальной интонацией и художественным прочтением; знанию и владению дирижерской техникой. Гульмира Куттыбадамова вспоминает: «Анатолий Васильевич относится к педагогам, готовым учить каждого, кто хочет учиться. Можно только добавить: у него было *стыдно не учиться*, и не только музыке». Вот и саму Гульмиру он когда-то подтолкнул: «Как это вы

не поедете в Астану? Ваше место там, сейчас в столице будет совершаться самый интенсивный наш прорыв в музыкальном образовании, в насыщении ее культурой, искусством!»

В молодой столице Гульмира Куттыбадамова развернула поистине многомасштабную и разностороннюю деятельность, которую можно разделить на несколько направлений. *Педагогическая* – за 20-тилетний стаж Г.Куттыбадамова воспитала свыше 30 выпускников, среди которых лауреаты Республиканских и Региональных конкурсов. Многие из ее воспитанников стали надежным оплотом в хоровых коллективах, единомышленниками и сподвижниками.

Учебно-организаторская (1998-2011 гг.): возглавляла кафедру хорового дирижирования Казахского национального университета искусств. Коллектив кафедры во главе с Г.Куттыбадамовой проделал огромную работу по выработке новой модели образования в системе непрерывного обучения академии по организации учебно-воспитательного процесса с ранней профилизацией по специальности хоровое дирижирование. Гульмира Куттыбадамова участвовала в разработке Госстандартов по всем дисциплинам специального цикла (2002, 2004, 2006 гг.).

Организаторская: в 1999-м Г. Куттыбадамова основала детский хор «Елигай», которым руководила до 2013 года. С 2006 по 2016 годы являлась руководителем созданного ею же камерного хора «Самғау».

Хормейстерская: руководитель различных коллективов: детский хор «Елигай», смешанный хор студентов кафедры хорового дирижирования, камерный хор «Самғау», с 2009 г. – главный хормейстер драматического театра «Жастар», с 2013 г. – художественный руководитель и главный дирижер Камерного хора Государственной академической филармонии акимата города Астаны, с 2015 г. – дирижер Молодежного камерного хора «TURKSOY». Все вышеназванные коллективы принимали и принимают активное участие во всех значимых культурных мероприятиях Министерства культуры и спорта Республики Казахстан и акимата города Астаны, участвуют в Международных хоровых конкурсах, постоянно демонстрируя высокий уровень исполнительского мастерства.

Под руководством Гульмиры Куттыбадамовой хоровые коллективы выступали на площадках самых престижных международных конкурсов и фестивалей:

– Международный фестиваль детского творчества «23rd APRIL CHILDREN'S FESTIVAL» (Турция, 2001);

– Хоровой фестиваль Народного артиста СССР, профессора А.В. Молодова, посвященный 60-летию Великой Победы (Алматы, 2005);

– Международный фестиваль хоровой музыки «Жұбанов көктемі – 2007», *Гран-при* и I премия, (Казахстан, Актобе, 2007);

- Международный конкурс православной церковной музыки «Хайнувка», III премия, (Польша, 2007);
- II Республиканский хоровой конкурс «Астана – эн қанатында», Гран-при (Казахстан, Астана, 2008);
- «Sing`n Joy Vienna – 2012», I премия (Вена, Австрия, 2012);
- VIII Осенний Международный хоровой фестиваль памяти Бориса Тевлина (МГК им. П.И. Чайковского, Россия, 2012);
- «World Choir Games 2014 Latvia», 2 золотые медали (Рига, Латвия, 2014);
- XVII Международный конкурс творческой молодежи «Шабыт-2014» Гран-при (Казахстан, Астана)
- Участник «Budapest International Choral Celebration» (Будапешт, Венгрия 2015);
- Вторые Европейские хоровые игры, 2 золотые медали (Магдебург, Германия 2015);
- «Festival Junger Kunstler Bayreuth» (Германия, Байрет, 2016).

Репертуар хоровых коллективов, возглавляемых Гульмирой Куттыбадамовой, необычайно разнообразен. Гульмира Казиевна старается охватить различные направления. С одной стороны, это привлекает публику с разными запросами, с другой, это, безусловно, и воспитательная составляющая тенденция хоровых коллективов. Такой широкой палитрой разнообразных эпох, национальных школ, музыкальных жанров, Гульмира Куттыбадамова вносит неопределимый вклад в духовное развитие казахстанских слушателей.

Так, благодаря Камерному хору филармонии города Астаны впервые прозвучали такие шедевры кантатно-ораториального жанра, как «Рождественская оратория» Иоганна Себастьяна Баха, «Gloria» Антонио Вивальди, «Stabat Mater» Джованни Перголези, «Litania» Вольфганга Амадея Моцарта, «Stabat Mater» Джузеппе Верди, «Юнус Эмре» Ахмеда Аднана Сайгуна, «Колокола» и «Весна» Сергея Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» Сергея Танеева, «Misa Criolla» и «Navidad Nuestra» Ариэля Рамиреса, «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса. Полотна грандиозные, технически невероятно трудные.

Ведущее место в репертуаре занимают произведения казахстанских произведений. Это и тематические концерты («Палитра созвучий XX века», «Современная хоровая музыка Казахстана», «Напевы Великой степи», «Хоровая классика современности», «Айбозым», «Наследие великих акынов и певцов Степи»), и концертные постановки опер («Алпамыс» Еркегали Рахмадиева, «Алтын таулар» Нургисы Тлендиева, «Камбак шал» Жолдыбая Дастанова).

Большое место в творческой копилке хоровых коллективов занимают

популярные произведения эстрадной и джазовой музыки в программах «Вечные мелодии любви», «Jazz Flowers», «Brodwei Bound», «History of soul», а также широкий спектр обработок народных песен – казахских, русских, украинских, белорусских, польских и т.д.

Мастерство и многогранный талант Г.Куттыбадамовой высоко отмечен международным хоровым сообществом. С 2015 года Гульмира Казиевна является членом Всемирного Хорового Совета, а также членом международного жюри хоровых конкурсов.

Общественно-пропагандистская деятельность Гульмиры Казиевны также поражает своей масштабностью и размахом. Так, в целях пропаганды хорового искусства в Казахстане она сынициировала, организовала и провела в КазНУИ Региональный фестиваль хорового искусства «Астана – эн канатында» (2000, 2008, 2010); Летнюю хоровую школу (2002); Научно-практическую конференцию, посвященную памяти Гульжазире Ахметовой (2015); Первый Международный конкурс имени Еркегали Рахмадиева в номинации «Дирижер хора» (2016).

За свой высокий профессионализм, воспитание молодого поколения, творческие достижения, общественную деятельность профессор Казахского национального университета искусств Гульмира Куттыбадамова награждена Почетным знаком Министерства культуры, информации и общественного согласия РК «Мәдениет қайраткері», Почетным знаком Министерства образования и культуры РК «Отличник образования», «Памятной медалью 550-летие казахского ханства»; как лучший руководитель творческого коллектива удостоена звания «Учитель года»; Лауреат Государственной стипендии 2011 и 2012 годов.

Творческий темперамент, незаурядные организаторские способности, великолепное профессиональное чутье всегда помогали Г.Куттыбадамовой даже за короткий срок добиваться значительных художественных результатов. Мастерство возглавляемых ею хоровых коллективов, подвижническая просветительская работа дирижера внесли огромный вклад в популяризацию хорового искусства среди самых разных слоев населения.

Гульмира Казиевна стремится к тому, чтобы хоровое пение стало общенародным достоянием. И впереди нас ждет, я уверена в этом, немало великолепных премьер и концертов хоровой музыки, которые очищают и обогащают душу каждого слушателя!

Литература:

1. <http://www.abctv.kz/ru/tvgulmira-kuttybadamova-4692>
2. <http://sozvuchie.by/proza/item/1838-dina-mosienko-v-bezbrezhnom-okeane-bramsovskoj-muzyki-o-premere-nemetskogo-rekviema-v-astane.html>

3. <http://filarmonia-pavlodar.kz/press/view/1/26?lang=kz>
4. <http://www.kazpravda.kz/fresh/view/posvyashchenie-velikommu-akinu/>
5. <https://www.caravan.kz/art/rozhdestvenskie-skazki-17528/>
6. <http://www.madenimura.kz/ru/materials/news/version-alpamys/>
7. Мосиенко Д. КАМЕРНЫЙ ХОР НАЧАЛЬНИК. Рукопись, 3 стр.

Mosienko Dina

**DEATH AND LIFE AS THE ANTIMONIES
OF THE DRAMA OF OPERA “ABAY”**

Мосиенко Д.М.

**СМЕРТЬ И ЖИЗНЬ КАК АНТИНОМИИ
ДРАМЫ ОПЕРЫ «АБАЙ»**

Слова Абая: «Я – человек-загадка, я и мой путь» – оказались для всех творцов оперного полотна «Абай», Мухтара Ауэзова, Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди, поистине пророческими: художники неустанно шлифовали свои произведения, посвященные великому казахскому просветителю, поэту и музыканту.

В 1933 году появились первые рассказы М.Ауэзова, затем последовали пьеса «Абай», а в 1943-м он написал либретто оперы. Огромным завоеванием писателя, как либреттиста, явилось создание в спектакле многогранного облика Абая. Из многочисленного и обширного материала, которым обладал на момент создания оперы писатель, были выбраны наиболее яркие события и эпизоды из жизни просветителя.

Как и М.Ауэзов, композиторы А.Жубанов и Л.Хамиди трепетно относились к творчеству Абая, неустанно собирая и изучая его песни, сочиняя произведения, основанные на абаевском музыкальном наследии. Первой стала музыка к драматическому спектаклю «Абай» (А.Жубанов и Л.Хамиди, 1940), а далее – сюита «Абай» для казахского оркестра народных инструментов им. Курмангазы (Жубанов, 1941), музыка к кинофильму «Песни Абая» (Хамиди, 1940) и, наконец, опера «Абай» (Жубанов и Хамиди, 1944). Премьера спектакля, состоявшаяся в 1944 году, вызвала широкий общественный резонанс: оперу «Абай» многие критики посчитали в то время первым национальным спектаклем.

Не будет преувеличением сказать, что опера «Абай» стала метафизическим местом встречи художников XIX и XX столетий: философа-поэта казахского Просвещения Абая, продолжателя литературной письменной традиции М.Ауэзова, союза выдающихся композиторов А.Жубанова и Л.Хамиди. В судьбе каждого из них явно ощущается

дыхание Смерти и печать трагического.

По словам Ролана Сейсенбаева, «великий поэт степи, не понятый собственным народом, остался один на один с Богом. Абай, как никто любил свой народ, оттого его слова кровоточат, как кровоточит его душа. Хрупкая душа творца была натянута, как тугая тетива лука. Из этой жизни он ушёл, ни с кем не попрощавшись. Те, кто были достойны его беседы, любви и сострадания, ждали его в потустороннем мире» [8, с. 165].

Абай: «Когда я умру, то с землёй смешается прах

Умолкнет мой острый язык, словно дева в слезах.

И бедное сердце, любя, ненавидя и мучась

Растает, как льдинка, у Господа в тёплых руках» [2, с. 294]

В судьбе Ауэзова трагическую межу проложил сталинский тоталитаризм: арест по обвинению в национализме в 30-е годы, преследование по этим же мотивам в послевоенные десятилетия. Вполне понятен трагизм письма-завещания жене, написанного им задолго до ухода из жизни. Оно хранилось непрочитанным долгие годы у Валентины Ауэзовой. Уезжая из Алма-Аты, Мухтар Омарханович всегда спрашивал у жены: не затерялось ли оно?

М.Ауэзов: «Валечка, родная! Когда-нибудь придёт тебе или мне пережить горечь утраты одного из нас. Я не хотел бы остаться без тебя, лучше для детей и разумного конца жизни одной семьи, чтобы осталась ты и осталась крепкой, морально чистой, золотой матерью моих хороших детей. Вот на тот случай это “завещание”. Пусть оно останется при тебе навсегда, на всякие неожиданные превратности судьбы. Целую с тоскою тебя, желанную мою. Твой навеки, М.» [3, с. 438]

Так же, как и М.Ауэзов, А.Жубанов испытал крушение революционной романтики, идеологическую травлю. Чудом избежавший расправы в кровавых 30-х, он ясно осознавал, что человеческая жизнь хрупка и трагична по своей сути – дыхание Смерти непосредственно коснулось семьи композитора. В 1937 году расстреляли его брата Кудайбергана, как следствие, Жубанов лишился работы. По воспоминаниям Газизы Жубановой, «на другой день после ареста брата, отца не пустили в филармонию, где он был художественным руководителем. Некоторое время он был без работы. Он и вся семья жила в страхе: придут и заберут...» [6, с. 19]. Жизнь Жубанова была спасена благодаря совместной работе с Гнесиным над фильмом «Амангельды». Михаил Фабианович поставил условие, что музыка будет сочиняться только в сотрудничестве с Ахметом Куановичем.

Л.Хамиди, рискуя своей репутацией и жизнью, вопреки действиям многих других музыкантов, подписавших письмо против Ахмета Жубанова, продолжал дружеские и творческие контакты с опальным композитором,

что само по себе было примером личного и гражданского мужества.

Таким образом, Смерть и Жизнь были не столько метафизическим объектом творческих размышлений художников-творцов оперы «Абай», сколько страшным в своей обыденности сопровождением. Эта опера явилась смысловой доминантой и жизни, и творчества М.Ауэзова, А.Жубанова и Л.Хамиди, работавших над созданием спектакля в сложные годы.

В опере «Абай» Смерть преследует героев из картины в картину, из действия в действие. Айдар и Ажар бегут от смерти, грозящей им, переступившим закон предков (1-я картина I действия); подготовка казни влюблённых (1-я картина I действия); готовность Абая умереть за молодых героев (1-я картина I действия); суд над Айдаром и Ажар (3-я картина II действия); покушение на жизнь главного героя посредством яда со стороны Жиренше (конец II действия); отравление Айдара (4-я картина III действия); гибель от яда молодого поэта (5-я картина IV действия); проклятие народом Азима и его изгнание – Смерть метафизическая: без корня, без рода человек мертв, согласно народному убеждению (5-я картина IV действия); экзистенциальный прощальный монолог Абая, не нашего в себе силы пережить смерть Айдара, ведь, как считал сам Абай, учитель без ученика бесплоден и бесполезен учитель без ученика (конец IV действия).

Одна из пронзительных по своему накалу сцен оперы – финал. Этот финал в музыковедении рассматривается исключительно в социальном ключе: «Он (Абай – Д.М.) остался один на один с врагом, но полон решимости продолжать борьбу. Невидимый хор поет его песню “Горные вершины, создавая фон, на котором звучит речитатив» [7, с. 98]. Или: «Хор народа а сарелла, построенный на песне Абая “Қараңғы түнде тау қалғып”, своим скорбно-сосредоточенным характером раскрывает глубину горестных чувств поэта. И в данном примере подчеркивается связь Абая с народом, поющим его песню. Тяжелые думы Абая сменяются решимостью продолжать борьбу: печальная, сдержанно-сосредоточенная мелодия толгау перерастает в волевою, решительную “тему единства Абая с народом”» [5, с. 153].

Надо отдать должное авторам оперы, которые смогли передать многогранность личности Абая: герой предстает в опере мудрым учителем, справедливым судьей, великодушным другом. Идея любви к человеку и его просвещению пронизывает практически все сцены с его участием. Показывая своего героя «в гуще событий», вместе с тем, либреттист и композиторы «приоткрывают завесу» над внутренним миром своего персонажа, который, как и каждый из нас, переживает постигшую утрату, страдает от одиночества. И это вызывает сочувствие, приближает облик Абая к зрителю.

Рассмотрим же финальную сцену. «Абай один. Издалека слышится хор народа...» – ремарка заключительной картины спектакля. «Луч света разве пробьет тот мрак ночной? Где мой Айдар? Здесь я один стою», – скорбит Абай. Он находит аргументы в споре со своим соперником Жиренше и побеждает его, но этот спор оканчивается трагически для Айдара. В этой сцене очевидно отражение горького факта биографии Абая, потерявшего двух своих молодых сыновей-ақынов Абдрахмана и Магавьи. Последнюю смерть поэт пережить не сможет.

Физическая смерть героя в опере не показывается, но подразумевается: спектакль «Абай» и роман «Путь Абая» Ауэзова заканчивается уходом из жизни Абая. В философской притче, изложенной в этом романе, поэт, предчувствуя близкий конец, метафорически сравнивает свою жизнь с жизнью старого одинокого дерева.

Иное окончание дано в опере: речитативный монолог героя разворачивается на фоне хорового исполнения полной глубокого философского смысла подлинной песни Абая «Горные вершины». Примечательно, что реплики Абая совпадают с текстом: «Не пылит дорога, не дрожат листья. Подожди немного, и *ты отдохнешь*» (Выделено мною – Д.М. Хор за сценой и это еще более усиливает сакральность момента). Эта песня расставляет иные акценты: смерть Абая – это не смерть-трагедия, это уход в *другой* гармоничный мир, свободный от земных невзгод, это приобщение к жизни-вечности.

*Абай: «Знай: Я – это разум, а тело – Мое,
В двух сущностях разных мы мирно живем.
Бесплотное Я изначально бессмертно,
Мое не спасти, не горюй же о нем» [1, с. 222].*

Реквием вносит просветление в общую напряженную атмосферу действия оперы после нагнетаемого драматизма. Общее впечатление Света достигается и колористическими тембровыми приемами: в заключение оперы выделяются тембры медных духовых инструментов, а в коде обращают на себя внимание диатонические гармонические краски. В итоге трагическая безысходность преодолевается: минор сменяется светлым, гимническим звучанием хоральных аккордов мажора в заоблачно высоком регистре.

Итак, финал оперы решен отнюдь не в социальном ключе. Жизнь и Смерть – это вечная этико-философская проблема для мыслящих художников. В заключительной сцене герой показан одиноким и скорбящим, но опера завершается мажорным Реквиемом – апофеозом любви и веры. Веры в будущее, в иную жизнь. А эту *иную* Жизнь сам Абай представлял так: «Тем же, кто старался честно служить, он (Аллах – Д.М.) скажет: “Вы жизнью своей и всеми делами старались угодить мне.

Я доволен вами. Для вас мной уготовано место почетное, проходите же! Возможно, здесь вы встретите друзей и тех, кому делали добро, или тех, кто содействовал вашим добрым намерениям. Радуйтесь же!» [1, с. 359].

В опере «Абай» ясно показывается, что рядом со Смертью всегда стоит Жизнь. Жизнь человечества, течение которой ничто не сможет остановить. Жизнь Великого Слова Абая. «Волшебное золотое дерево, великий азамат, устремлённый к свету, ты будешь вечно жив! И пусть через неисчислимые сонмы лет останется последний человек из твоего народа, сын его или дочь, – и в душе своей он будет хранить твоё имя!» – писал Ауэзов [4, с. 524].

Великий казахский просветитель, поэт и музыкант умер в 1904 году, не достигнув полных 60-ти лет. Абай, сражаясь с пороками общества и стремясь к просвещению своего народа, не был до конца уверен в том, что Слово его будет понято и воспринято потомками. Но оставив свое богатое творчество, Абай нашел многочисленных последователей и оказал решающее влияние на дальнейшее развитие литературы и философии Казахстана. И не только.

Сама личность Абая, в наследии которого «за каждым словом, образом и мыслью, потомки обнаруживают ... новые ресурсы духа, что открывает им связь времён», талант либреттиста и композиторов, которые вывели на сцене правдивый образ и бережно использовали богатое музыкальное песенное наследие просветителя, поставили сочинение «Абай» в ранг бессмертных национальных произведений, актуальных «во все времена»:

– с 1944 года (года создания) спектакля и по сегодняшний день Государственный академический театр оперы и балета в Алматы ежегодно открывает свой сезон постановкой «Абая»;

– в 2012 году в г. Майнинге (Германия) состоялся успешный показ «Абая» – факт, наиважнейший в истории казахской оперы. Впервые национальный спектакль был показан за пределами страны не во время Декад или Дней культуры, а силами местной немецкой труппы. (*Отметим, что этому событию предшествовал «мировой» юбилей Абая «Навстречу 150-летию со дня рождения Абая», поддержанный Международной организацией ЮНЕСКО*);

– в 2015 году была осуществлена блестящая премьера спектакля «Абай» новым столичным театром «Астана Опера».

Литература:

1. Абай. Я – человек-загадка... / Сост. Г.Бельгер. Перевод с казахского. Астана, 2009.

2. Айтматов Ч. Абай Кунанбаев и духовные ценности общемировой цивилизации // Абай. Наследники. На перепутье... / Сост. Карпык А. – Х.

С. 103-106. Алматы, 1995.

3. Анастасьев Н. Мухтар Ауэзов. Трагедия триумфатора. М., 2006. С. 438.

4. Ауэзов М. Путь Абая / Пер. А. Кима. Кн. 4. Алматы, 2012.

5. Бейсалиева Д. Некоторые драматургические принципы оперы «Абай» А.Жубанова, Л.Хамиди // Ахмет Жұбанов / сост. Н.С. Кетегенова, А.Қ. Омарова. А.: Өнер, 2006.

6. Жубанова Г. О моём отце // Жубанов А. / Құр. Н.С. Кетегенова, А.Қ. Омарова. Алматы: Өнер, 2006. С. 18-28.

7. Кетегенова Н.С. Опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди // Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920 – 1980). Алматы, 1995.

8. Сейсенбаев Р. Неизлечимая печаль мудреца // Мир Абая / Сост. и ред.: Маданова М., Машакова А.К. Алматы, 2006. С. 155-165.

Rudneva Tatyana

VOCAL ART OF KAZAKHSTAN.

PAGES OF HISTORE: VITALY NIKOLAEVICH ORLENIN

Руднева Т. Н.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА.

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ: ВИТАЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ОРЛЕНИН

Опера – высокое искусство, которое требует от исполнителей замечательных природных данных, кропотливого труда и невероятных усилий. Не зря с итальянского языка «*opera*» переводится не иначе как «труд», «работа». Известные оперные певцы – люди, которые рассказывали и рассказывают со сцены непростые драматические истории изо дня в день. Наша статья посвящена заслуженному артисту Республики Казахстан, кандидату искусствоведения, профессору Орленину Виталию Николаевичу.

Виталий Николаевич Орленин (19.12.1928–22.02.1998) – талантливый оперный певец, режиссер, педагог, администратор, ученый, исследователь, писатель с 1960 года начал работу в Русской оперной труппе ГАТОБ им. Абая в Алма-Ате, где исполнял ведущие теноровые партии.

С детства в доме Орлениных, в Ташкенте, звучала оперная музыка. Виталий с детства пел украинские и русские народные песни, неаполитанские канцоны и серенады, русские романсы. «О нем ходят легенды – в Ташкенте, услышав как он поет, знаменитая Вагнеровская певица Акимова С. пригласила его к себе учиться и жить в Ленинград»

[7, с.2]. Софья Владимировна Акимова-Ершова была супругой великого русского оперного певца, тенора, солиста Мариинского театра Ивана Васильевича Ершова. На сцене Мариинского театра (г. Петербург) она считалась одной из лучших исполнительниц вагнеровского репертуара и одновременно была профессором Петербургской консерватории. Имея большой педагогический и сценический опыт, С.В. Акимова увидела в молодом человеке будущего оперного певца, с прекрасными вокальными и сценическими данными.

В 50-е годы XX векам престижными считались технические специальности, и Виталий Орленин получал образование в Горном техникуме Министерства угольной промышленности в Среднеазиатском Индустриальном институте, который окончил с отличием в 1947 году [1, с.380]. В институте В. Орленин принимал активное участие в художественной самодеятельности и услышав его на одном из концертов, Елена Фабиановна Гнесина без экзаменов зачислила его на вокальный факультет Музыкально-педагогического института имени Гнесиных в Москве, в класс Г.Г. Адена, «за красивый голос» [7, с.2] ему была выделена именная стипендия.

Имея большой педагогический опыт с 1929 по 1989 год (60 лет), в 1947 году Геннадий Геннадьевич Аден (Белоруков) начинает свою педагогическую деятельность в училище, а затем в институте им. Гнесиных. Виталий Орленин стал одним из первых учеников его класса и в 1954 году с отличием окончил вокальный факультет музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Сам Г.Г. Аден получил вокальное образование у итальянского певца и педагога Этторе Гандольфи, затем по распоряжению А.В. Луначарского совершенствовал свое вокальное образование в Италии. Один год (1928-1929) он учился, вместе с А. Батуриным, в Римской Королевской консерватории «Santa Cecilia» у маэстро Пио ди Пьетро.

Среди выпускников класса сольного и камерного пения профессора Г.Адена более 50 человек. По рейтингу лауреатов конкурсов, народных и заслуженных артистов России и союзных республик, за 60 лет педагогической деятельности Г.Аден занимал одно из первых мест в подготовке вокалистов советской вокальной школы.

Своим ученикам профессор Г.Г. Аден завещал: «Если будешь когда-нибудь учить других, помни заповедь Гиппократ: «Не навреди». В своей педагогической деятельности профессор Г.Аден выделял три этапа. «Первый – устанавливает правильную певческую позицию, «пробуждает» мышцы. Этому способствуют упражнения, диапазон которых находится в пределах квинты. Они не требуют больших физических усилий и, за счет своей простоты и удобства, позволяют обратить внимание ученика прежде всего на основные элементы звукообразования, ощутить головные и

грудные резонаторы, настроить на определенный ритм дыхание. На втором этапе, подготавливающим голос к смешению регистров, используются упражнения, диапазон которых находится в пределах от квинты до октавы. Третий этап связан с дальнейшей работой над техникой смешения регистров, а также с отработкой технических приёмов, необходимых для развития «беглости» и виртуозности голоса. Как правило, диапазон этих упражнений шире октавы» [10]. По воспоминаниям В.Н. Орленина, на третьем курсе, после зимнего академического концерта, к нему подошла одна из педагогов кафедры и сказала: «Деточка, поздравляю Вас! Вы вышли на «КОРИДОР!» Теперь перед Вами открыта дорога!» [4].

По окончании института им. Гнесиных В.Н. Орленин начал свою профессиональную певческую деятельность в качестве солиста Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. В 50-е годы значительные достижения белорусского театра связаны с интерпретациями русской и зарубежной оперной классики – опер «Иван Сусанин» М.Глинки, «Фауст» Ш.Гуно, «Демон» А.Рубинштейна, «Паяцы» Р.Леонкавалло, «Страшный двор» С.Монюшко, «Мазепа» и «Иоланта» П.Чайковского, «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Садко» Н.Римского-Корсакова и др. Молодой певец сразу же вводится в главные теноровые партии театра: Фауст, Водемон, Самозванец, Синадал. За активную творческую деятельность молодой солист театра Виталий Орленин был награжден Почетной Грамотой Президиума Верховного Совета Белорусской ССР (1955год).

В конце 1955 года был принят по конкурсу в стажерскую группу Государственного Академического Большого театра СССР. «Он был первым, кто впервые в истории Большого театра прошел стажерскую практику за пять месяцев, и никогда не пел второстепенные партии. Молодой певец быстро вошел в репертуар Главного театра страны: Герцог в «Риголетто» Дж. Верди, Фауст в одноименной опере Ш.Гуно, Рудольф в «Богеме» Дж. Пуччини, Владимир в «Князе Игоре» П.Бородина» [7, с.2].

Интересны отзывы, критические статьи и рецензии на выступления молодых солистов-стажеров ГАБТ в музыкальных журналах того времени. «Партия Рудольфа – одна из труднейших в опере – требует от певца хорошо поставленного дыхания, ровного звука, тонкости фразировки. Но главная забота исполнителей А.Масленникова и В.Орленина – не только в этом. Им удалось избавить своего героя от той чувствительности, которая прочно укоренилась у исполнителей арий Рудольфа в концертах. В новой постановке Рудольф нежен и чист сердцем, зрители верят в искренность его пылкой любви к Мими. Ярче звучит голос у А.Масленникова, ему гораздо лучше удается заключительная сцена, он более сценичен. Зато у В.Орленина свободнее звучит верхний регистр, он тоньше, музыкальнее

фразирует» [3, с. 95].

Более пяти лет Виталий Николаевич проработал в филиале ГАБТ исполнив более 15 ведущих теноровых партий: Ленский (Евгений Онегин), Фауст (Фауст), Водемон (Иоланта), Рудольф (Богема), Владимир (Князь Игорь), Паоло (Франческа да Римини), Герцог (Риголетто), Альфред (Травиата), Альмавива (Севильский цирюльник), Лоэнгрин (Лоэнгрин), Владимир (Князь Игорь), Ринуччио (Джанни Скикки) и др.

Еще в годы учебы тембр голоса Виталия Николаевича Орленина сравнивали с голосом Сергея Яковлевича Лемешева. И в ГАБТ он пел весь лемешевский репертуар. Виталий Николаевич рассказывал, как в театр, на спектакли приходили поклонницы С.Я. Лемешева, так называемые «лемешистки». Фанатки Сергея Яковлевича очень ревностно относились к исполнению молодым певцом тех партий, которые в Большом театре пел С.Я. Лемешев. Фиксировалось все: как поставил фермату, как сказал слово, как оформил фразу и т.д. [4]. Услышать голос Виталия Николаевича Орленина и дать ему оценку, мы можем благодаря тем записям, которые выставлены в You Tube. В 1956 году был снят музыкальный фильм «Как Джанни Скикки попал в ад» [12]. В кадре этого фильма играли драматические актеры, за кадром вокальные партии озвучивали солисты Большого театра, партию Ринуччи исполнял В.Н. Орленин. У нас есть возможность послушать в его исполнении арию Ринуччи [14] и дуэт Ринуччи и Лауретты (исполняет Мария Звездина) [11]

Еще одна прекрасная возможность послушать голос Виталия Николаевича в русской опере – это запись на CD, где записана прямая трансляция оперы А. Бородина «Князь Игорь» из Большого театра 8 ноября 1958 года, в которой Виталий Николаевич исполнял партию Владимира Игоревича [8].

«В 1960 году, после закрытия филиала ГАБТ, где шли почти все мои спектакли, я перешел работать на Всесоюзное радио и телевидение, а потом был приглашен в Казахский Государственный театр оперы и балета им. Абая, где и работал с 1960 года до конца своей певческой деятельности в качестве ведущего солиста оперы, а с 1982 года был первым заместителем директора театра до сентября 1984 года» [6, с. 1].

За период работы в ГАТОБ им Абая Виталий Николаевич Орленин спел более 40 ведущих партий лирико-драматического тенора западно-европейских и русских композиторов, такие как Манрико, Карлос, Альмавива, Канио, Гофман, Альфред, Самозванец, Юродивый, Водемон и др. За заслуги в развитии вокального искусства Казахстана Виталий Николаевич Орленин был награжден тремя Грамотами Верховного Совета КазССР, Юбилейной Ленинской медалью, медалью «За освоение Целинных и залежных земель». В 1963 году В.Н. Орленину было присвоено

почетное звание Заслуженный артист Казахской ССР.

«Двадцать четыре года Заслуженный артист Республики Казахстан блистал на сцене ГАТОБ имени Абая со знаменитыми оперными певцами республики» [7, с. 2]. В 60-80-е годы XX столетия на сцене ГАТОБ им. Абая пели такие известные казахстанские певцы как Е.Серкебаев, Р.Джаманова, Э.Епонешникова, М.Худовердова, А.Байкадамова, Н.Гринкевич, А.Круглыхина, Н.Самышина, К.Бейсалиев, Б.Досымжанов, К.Кенжетаев, М.Мусабаев, Л.Асланова, С.Курмангалиева, Б. Тулегенова, Х.Калиламбекова, А.Оспанова, Р.Жубатурова, А.Умбеталиев, Г.Есимов и др.

В Государственном ордена Ленина Академическом театре оперы и балета имени Абая было поставлено более 60 оперных спектаклей. Оперная афиша театра была представлена разнообразными спектаклями — 1) западно-европейских композиторов: Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», «Тоска», «Богема»; Дж. Верди «Травиата», «Трубадур», «Бал-Маскарад», «Аида», «Дон-Карлос»; О. Николаи «Виндзорские кумушки»; Ж. Оффенбах «Сказки Гофмана»; Р. Леонковалло «Паяцы»; Дж. Россини «Севильский цирюльник»; Ж.Бизе «Кармен»; Л.Делиб «Лакме»; В. Моцарт «Так поступают все»; Г. Доницетти «Дон-Паскуале»; Ш.Гуно «Ромео и Джульетта»; С. Монюшко «Галька» и др.

2) русских композиторов: П.Чайковский «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Чародейка», «Иоланта»; Ю.Мейтус «Молодая гвардия»; А.Рубинштейн «Демон»; А.Даргомыжский «Русалка»; Т.Хренников «В бурю», Н.Римский-Корсаков «Царская невеста», «Снегурочка»; М. Глинка «Иван Сусанин»; А.Бородин «Князь Игорь»; В.Шебалин «Угрошение строптивой»; С.Гулак-Артемовский «Запорожец за Дунаем»; Э.Направник «Дубровский»; И.Держинский «Судьба человека»; М.Красев «Морозко»; М.Мусоргский «Сорочинская ярмарка», «Борис Годунов» и др.

3) казахстанских композиторов: Е.Брусилловский «Ер-Таргын», «Кыз-Жибек», «Дударай», «Айман Шолпан», «Наследники», «Амангельды» (соавтор М.Тулбаев); А.Жубанов, Л.Хамиди «Абай»; К.Кужамьяров «Назугум», М.Тулбаев «Биржан и Сара», А.Бычков «Голый король» и др.

Оперная труппа ГАТОБ им. Абая была представлена исполнителями высокой вокальной и музыкальной культуры, которым по плечу было решение сложных задач современного оперного спектакля, и одним из них был В.Н. Орленин. В рецензии 1964 года на спектакль «Русалка» А.Даргомыжского говорится: «Итак, первое знакомство Томичей с Алма-Атинскими гостями состоялось. Оно не разочаровало зрителей. Мы встретились с коллективом большой профессиональной культуры, располагающим певцами интересной творческой индивидуальности в стройном музыкальном и сценическом ансамбле...

В партии Князя в Русалке немало поэтических мест и мелодических

красот. Достаточно вспомнить популярную каватину. Но в целом эта партия несколько однообразна и несет на себе не редкую для теноровых партий печать рефлексии. Опытный певец и актер, Заслуженный артист КазССР В. Орленин с успехом использует ряд возможностей для оживления этого образа. Удачны, в частности, в его исполнении многие эпизоды из большого дуэта в первом акте оперы... широко, распевно, кантиленно прозвучала в его исполнении и каватина “Невольно к этим грустным берегам”...»[7, с.45].

Педагогическая деятельность Виталия Николаевича началась с 1963 года. В течение 9 лет он работал совместителем (0,5 ставки) на вокальной кафедре Алма-Атинской Государственной консерватории им. Курмангазы. Его класс окончили: заслуженный артист КазССР Л.Кесоглу (1967 год, 4 года учебы у В.Н. Орленина), О.Муранов (1970), Ю.Пичугин (1972), В. Хан (1973), заслуженный артист КазССР К.Н. Омарбаев(1973). В статье «Виталий Орленин: в служении вокальному искусству» заслуженный артист КазССР, профессор КазНУИ К.Н. Омарбаев пишет: «В жизни каждого начинающего вокалиста наверное наступает момент, когда он стоит на перепутье – продолжать обучение вокалом или уходить на другую специальность. У меня наступил именно такой момент. Благо у меня уже было высшее техническое образование, но огромное желание научиться петь профессионально пересиливало. И на мое счастье, я попал в класс В.Н. Орленина. Только благодаря Виталию Николаевичу я остался учиться в консерватории»[9]. Л.Кесоглу в своем интервью говорит «...в консерватории я попал к такому педагогу, которому я очень многим обязан. Солист театра оперы и балета, Заслуженный артист республики Казахстан Орленин Виталий Николаевич. Этому человеку я многим обязан. Тем, что я встал на ноги, почувствовал веру в себя. Это целая школа. И то, что я до сих пор пою, выступаю – это, несомненно, его заслуга»[13].

Но не только творческим наставником был Виталий Николаевич, с 1974 года началась его научно-исследовательская работа. В 1975 году В.Н. Орленин стал соискателем на кафедре Педагогики и методики Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.Б. Дмитриев, тема исследования: «Фонетика пения и особенности методики обучения современных казахских оперно-концертных певцов». В отзыве научного руководителя Л.Б. Дмитриева отмечается: «В диссертации автором на основе полученных данных освещается ряд важнейших фонетических и методических вопросов таких, как изменение акустического характера гласных при оперной манере пения казахских певцов по сравнению с речью и разбор физиологического механизма, которым это достигается, разбор проблемы достижения ровности гласных, формирования верхнего участка диапазона голоса, проблемы округления

и прикрытия верхних нот, вопросов естественности произношения слов в верхнем участке диапазона, проблемы дикции, вопросов пения на казахском языке в условиях соблюдения тюркского сингармонизма звуков и др.

...В В.Н. Орленине в высшей степени удачно сочетались данные исполнителя-профессионала, оперного певца высокого класса, опытного вокального педагога и инженера по образованию. Несомненно, что комплекс этих данных плюс необыкновенная пылкость, энергия исследователя и научный склад ума помогли ему удачно справиться со сложной задачей проведения подобного исследования» [2, стр.1-2]. В 1981 году Ученым Советом Ленинградской консерватории В.Н. Орленину присуждена ученая степень Кандидата искусствоведения. Среди вокалистов Казахстана – это был первый и единственный певец с ученой степенью кандидата наук. С 1984 года В.Н. Орленин был приглашен на кафедру Методики и педагогики Алма-Атинской Государственной Консерватории им. Курмангазы, для чтения лекционных курсов «Основы вокальной методики» и «Физиология и гигиена голоса», а так же для проведения педагогической и исполнительской практики для студентов-вокалистов, хоровых дирижеров и пианистов. В.Н. Орленин впервые в истории АГК им. Курмангазы для студентов-вокалистов выпускного курса организовал профессиональную практику в стенах ГАТОБ им. Абая, в качестве солистов-стажеров. В театре студенты принимали участие в исполнении опер П.Чайковского «Евгений Онегин», Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан».

Свои научно-практические исследования В.Н. Орленин активно использовал в своей педагогической деятельности не только в стенах консерватории, но и с 1975 года в работе с детьми в Народном театре «Детской оперы» при доме культуры завода АРО-1. В этот же период В.Н. Орленин был первым заместителем директора ГАТОБ им. Абая, ректором университета музыкальной культуры при АГК им. Курмангазы (т.н. народной консерватории), возглавлял оргкомитет по клубам любителей музыки и хореографии ассоциации любительского движения при Музыкальном обществе Казахской ССР[5, с.3].

За свою творческую и педагогическую деятельность Виталий Николаевич Орленин исполнил более 40 ведущих партий в операх, защитил кандидатскую диссертацию, издал более 20 научно-методических работ (доклады, научно-методические работы, хрестоматии, учебные программы, методические рекомендации и др.), четыре развернутых статьи о вокальном искусстве в периодической печати, редактор-составитель сборников научных трудов, докладчик на Всесоюзных научно-методических конференциях вокалистов (Горький, Ростов-на-Дону, Москва, Алма-Аты и т.д.). В.Н. Орленин внес неоценимый вклад в исполнительское искусство Казахстана, способствовал становлению

профессиональной вокальной науки, и особенно развитию детской вокальной педагогики в Республике.

Литература:

1. Агин М. Вокальная школа Российской Академии Музыки имени Гнесиных. // Монография. – Москва 2004.
2. Дмитриев Л. Отзыв о работе соискателя Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Орленина В.И. // Рукопись, Москва, 1981. – с. 1-3
3. Добрынина Е. Успех молодых («Богема» в Филиале Большого театра) // Советская музыка, 1957, № 6. – С. 94-96
4. Интервью с Орлениным В.Н. Материал автора, записано в Алматы Республики Казахстан – 10.10.1986
5. Карпова Г. «Его ждут всегда» // Вечерняя Алма-Ата, 07.01.1988.
6. Орленин В.Н. Отчет о творческой, педагогической и научной деятельности // Рукопись, Алма-Ата, 12.12.1984. – с. 1-3
7. Орленин В.Н. Русская оперная труппа. // ред. вып., зав. лит. частью ГАТОБ им. Абая, музыковед, журналист И. Генералова – Алматы, ГАТОБ им. Абая: 1996 – 66 с.
8. <http://aquarius-classic.ru/album?aid=301> Бородин А. «Князь Игорь» 2CD. Опера в трех действиях с прологом. Запись по трансляции из Большого театра 8 ноября 1958 года.
9. <http://musicnews.kz/tag/vitalij-orlenin/> Омарбаев К.Н. Виталий Орленин: в служении вокальному искусству // Новая музыкальная газета. Важнейшие события и персоны академической музыки Казахстана. 15.03.2017.
10. <http://netref.ru/tvorcheskij-oblik-i-osobennosti-vokaleno-pedagogicheskogo-meto.html>/ Забияко В.И. Творческий облик и особенности вокально-педагогического метода выдающегося педагога и общественного деятеля профессора Адена Г.Г. (Белорукова). Очерк в 3-х частях.
11. <http://rajfilm.in/video/DFTNaKpzvKw> Виталий Орленин, Мария Звездина (за кадром) Дуэт Ринуччио и Лауретты из оперы «Джанни Скикки» из к/ф «Как Джанни Скикки попал в ад» 1956 год.
12. <http://www.kino-teatr.ru/teatr/movie/10279/titr/> Фильм «Как Джанни Скикки попал в ад» (1956 год).
13. <https://www.greek.ru/news/diaspora/8339/><https://www.greek.ru/> Лаки Кесоглу. Самый популярный грек Казахстана. Народный артист. Певец и педагог.
14. <https://www.youtube.com/watch?v=UWILXzwjksU> Виталий Орленин (за кадром) Ария Ринуччио из оперы «Джанни Скикки» из к/ф «Как Джанни Скикки попал в ад» 1956 год.

Sagatova A.Zh.
**KAZAKH INSTRUMENTAL MUSIC
IN THE SPACE OF ASTANA**

Сагатова А.Ж.
**КАЗАХСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА
В ПРОСТРАНСТВЕ АСТАНЫ**

Неотъемлемым элементом звукового пространства Астаны является казахская инструментальная музыка. Как известно, инструментальная музыка казахского народа имеет многовековую историю и достигла высокого уровня исполнительского и композиторского мастерства. Также она оказывала большое влияние на музыкальные традиции как казахского, так и других народов.

Казахская инструментальная традиция как явление музыкального искусства обладает спецификой композиционных и стилистических закономерностей, обусловленных накопленным опытом этноса в сохранении и передаче культурных ценностей. О бережном отношении к инструментальной музыке писал известный казахский музыковед, организатор и дирижер оркестра казахских народных инструментов А.Жубанов: «Наша современная советская казахская инструментальная музыка куда богата по наличию разнообразных музыкальных инструментов, так и по обширному своему репертуару. Но, как бережливые хозяева, мы не хотим терять и скромную пастушескую сыбызгы с ее личным, задушевым голосом и настойчиво работаем над ее усовершенствованием» [1, с. 268].

Сегодня казахская инструментальная традиция воспринимается с такими знаковыми образами – народный инструмент домбра, кюй, Курмангазы, оркестр, тартыс. Домбра – самый любимый и распространенный инструмент в музыкальной культуре казахов. Домбра, как музыкальный инструмент занимал и занимает особое положение в культурной жизни народа. «В миропонимании казахов домбыра собирательно воплотила в себе ценности всех искусств: прикладного, исполнительского, песенно-поэтического. Как инструмент, просветляющий душу, оберегающий от плохого, обладающий волшебной силой, домбыра всячески украшалась (перьями совы, колокольчиками и т.п.), занимала почетное место в доме»[2, с.13].

Как известно, казахский кюй ЮНЕСКО включило в список культурного наследия человечества. «Казахский кюй представляет собой сольную инструментальную пьесу, исполняемую на домбре – традиционном двухструнном щипковом музыкальном инструменте грушевидной формы с длинным грифом. Назначение кюя заключается в установлении связи

между народом и его историческими корнями и традициями посредством исполнения классических произведений и импровизаций. Кюй исполняется на семейных или общинных мероприятиях и, как правило, сопровождается сказаниями и легендами. Искусство исполнения домбрового кюя играет важную роль в укреплении социальной сплоченности казахского народа и формирует у него чувство самобытности и единства», – поясняется на сайте ЮНЕСКО [3].

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. 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» [4, С.5].

Таким образом, кой 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.

Инструментальная музыка казахского народа широко функционирует в современной практике. Кюи, созданные традицией, звучат в различных исполнительских вариантах: сольно, в интерпретации оркестра. С 70-х годов прошлого века наибольшую популярность получили фольклорные ансамбли.

Сегодня, в культуре новой столицы, казахская инструментальная музыка широко звучит в исполнении фольклорных ансамблей, как на уровне филармонии, так и на уровне образовательных учреждений. Так, в новой столице Казахстана Астане при Евразийском Национальном университете им. Л.Н. Гумилева из числа студентов и преподавателей музыкально-педагогического факультета в 1996 году был организован фольклорный ансамбль «Шалкыма». Руководителем ансамбля является дипломант конкурса им. Курмангазы, дипломант I Республиканского конкурса дирижеров им. Ш.Кажғалиева, старший преподаватель А.Ж. Сағатова. Среди участников и солистов ансамбля лауреаты международных и республиканских конкурсов Ж.Жетписова (кыл-кобыз), Г.Сарина (вокал), М.Тналин (шертер), Д.Шаштайұлы (шанкобыз). Состав ансамбля постоянно обновляется молодыми и талантливыми студентами, которые, окончив университет и получив высшее музыкальное образование, стали

постоянными его участниками (К.Рахимжанова, Ж.Мухаметжанов, Г.Бибатырова, А.Жусупов, А.Кульжанов). Это позволяет коллективу постоянно повышать уровень своего профессионализма и завоевывать все более высокие вершины исполнительского мастерства.

Благодаря постоянным выступлениям в концертных залах, на праздничных площадках города ансамбль «Шалкыма» стал одним из известных коллективов Астаны. Важным событием в жизни ансамбля явились выступления на днях культуры Астаны в южной столице Алматы и в городе Караганде в 2000-2001 годах.

Творческим экзаменом для ансамбля было два сольных концерта, состоявшихся в 1998 году (Дворец Жастар) и в 2001 году (Дворец Школьников), собравших большое количество зрителей и поклонников. На страницах столичных газет не раз писали о ярких выступлениях коллектива. Репертуар ансамбля включает малоисполняемые произведения казахских профессиональных и народных композиторов, а также фольклор в оригинальной обработке М.Тналина и А.Сагатовой. Так же в исполнении коллектива звучат произведения участников ансамбля композиторов М.Тналина и Д.Шаштайулы (Скерцо «Тау ишинде», кюи «Дарынгер», «Есилым-еркем», «Дастан ата»).

Ансамбль имел удовольствие работать с замечательной певицей Газизой Жумекеновой, заслуженной артисткой Казахстана, ныне являющейся солисткой филармонии г. Кокшетау.

Знаменательным событием явилось участие ансамбля на международном фестивале творческой молодежи «Шабыт», проходившего в ноябре 2002 года. Ансамбль «Шалкыма» был удостоен именной премии нашего земляка, народного артиста Казахстана, композитора, профессора К.Кумисбекова. В настоящее время ансамбль «Шалкыма» существует на общественных началах и является активно концертирующим коллективом, пополняющим репертуар новыми обработками казахского фольклора и современными произведениями.

Основной задачей коллектива является пропаганда казахской традиционной музыки и произведений современных композиторов Казахстана. Репертуар ансамбля «Шалкыма» представляет собой лучшие образцы казахской инструментальной музыки, композиторов-классиков Курмангазы, Дайрабай, Таттимбет, Байжигит, Жанторе, Сугур. Благодаря постоянным выступлениям в концертных залах, на праздничных площадках города ансамбль «Шалкыма» стал одним из известных коллективов Астаны. Знаменательным событием явилось участие ансамбля на международном фестивале творческой молодежи «Шабыт», проходившего в ноябре 2002 года. Ансамбль «Шалкыма» был удостоен именной премии нашего земляка, народного артиста Казахстана, композитора, профессора

К.Кумисбекова.

Астана стала гордостью нового Казахстана, символом утверждения национальной идеи и объединения страны. «Здесь – первая столица нашего объединенного народа, здесь – наша государственная и национальная идея», – взволнованно сказал писатель Акселеу Сейдимбек [5]. Будущее Казахстана неразрывно связано с будущим Астаны, которая еще недавно воспринималась как «новая столица», а теперь является неотъемлемой частью нового образа Казахстана, страны, устремленной в XXI век. Современная столица Казахстана растет и преобразуется, становится все более привлекательной для жителей Казахстана и зарубежных гостей. Современный архитектурный стиль, в котором переплетаются лучшие традиции европейской и восточной культуры, наиболее полно отражает облик новой столицы как центра экономики, политики и культуры.

Новая столица стала крупным культурным и научным центром Казахстана. В столице была создана современная социальная и духовная инфраструктура. Это – культурно-исторический и досуговый центр, раскрывающий культурно-историческое наследие народа, пропагандирующий патриотизм у казахстанцев, способствующий сохранению и обогащению исторической памяти общества, формированию исторического самосознания.

Инструментальная музыка казахского народа, требует подтверждения ее непреходящей ценности и жизнеспособности на будущие времена. Интенсивный подъем уровня творчества, возрастающая динамика современной исполнительской культуры, прогнозирует радужные перспективы в развитии казахской музыки. Обращение профессиональных композиторов к написанию музыки для традиционных музыкальных инструментов в формах европейского музыкального творчества может рассматриваться как вклад в развитие инструментальной музыки.

Изменение инфраструктуры города, разнообразие межкультурных диалогов, большие возможности развития медиа-технологий делают открытым ее социально-культурное поле. Помимо этого, успешность развития национальной музыки в сфере культуры новой столицы является залогом будущих перспектив, гарантируя поступательное движение к достижению новых рубежей. «В конце XX века культура и искусство Республики Казахстан вступили в новую фазу своего развития. Один из важнейших результатов процесса – это формирование национального видения с четко выраженной стилистикой, своими особенностями музыкального языка, своим кругом социально значимых тем. Идеи, темы, которые наиболее полно, смело, и глубоко отражают дух времени, становятся самыми актуальными и пробуждают сильнейший резонанс у музыкантов. Можно привести здесь известное изречение о том, что

великое искусство всегда современно» [6, с. 211].

Таким образом, музыкальные фольклорные коллективы Астаны как динамично развивающееся явление в современном Казахстане, служат делу освоения, сохранения и пропаганды казахской музыкальной культуры. 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]. В этом отношении организация фольклорного ансамбля как нельзя лучше способна отразить стремление к самоопределению в условиях независимой государственности, к поиску новых решений в сфере творческой деятельности.

Литература:

1. Жубанов А.К. Струны столетий. А., 1958., 298с.
2. Жәкішева З.С. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. Казахские традиционные музыкальные инструменты. – А., Алматыкітап, 2008. – 232 б.
3. <http://tengrinews.kz/>
4. Есенұлы А. Күй послание всевышнего. А: Көкіл, 1997. – 196 с.
5. Казахстанская правда. Общенациональная ежедневная газета г. Астана. Архив – 19.04.2007 из интервью М. Турежановой
6. Жумабекова Д. Смычковое искусство Казахстана: история и современность // «Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования». Материалы юбилейной международной научно-практической конференции. – Алматы, 2005. – С. 207-211.
7. Волков Г.Н. Мы обозначены единым словом «человек» // Народное образование. – 1997. – № 5. – С. 82-89.

Serkebaeva A.M., Alpeissova G.T.

CREATIVITY OF THE TALENTED COMPOSER M. K.OMAROV

Серкебаева А.М.,

Альпеисова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор

ДАРЫНДЫ САЗГЕР М.Қ. ОМАРОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Тәуелсіз Қазақстанның әлеуметтік, экономикалық дамуы қарсаңында, музыкалық өнері қарқынды дамып келе жатыр. Осы тұрғыдан алғанда еліміздің президенті Н.Ә. Назарбаевтың 2017 жылғы «Болашаққа бағдар:

рухани жаңғыру» атты мақаласында: «Қазақ «Туған жерге туынды тік» деп бекер айтпаған. Патриотизм кіндік қаның тамған жеріңе, өскен ауылыңа, қалаң мен өңіріңе, яғни туған жеріңе деген сүйіспеншіліктен басталады. Туған жер – әркімнің шыр етіп жерге түскен, бауырында еңбектеп, қаз басқан қасиетті мекені, талай жанның өмір-бақи тұратын өлкесі. Оны қайда жүрсе де жүрегінің түбінде әлдилеп өтпейтін жан баласы болмайды. Туған жерге, оның мәдениеті мен салт-дәстүрлеріне айрықша іңкәрлікпен атсалысу – шынайы патриотизмнің маңызды көріністерінің бірі» делінген, ал 2018 жылғы 10 қаңтардағы «Төртінші өнеркәсіптік революция жағдайындағы дамудың жаңа мүмкіндіктері» атты жолдауында: «Ұлттың әлеуетін арттыру үшін мәдениетіміз бен идеологиямызды одан әрі дамытуымыз керек» делінген. Осыған орай, мақала тақырыбы ретінде Семей өңірінің әйгілі композиторы шығармашылығын зерттеуге бет бұрдық. Тек қана ірі қалалардағы композиторлардың емес, жаңадан елге аса таныла қоймаған музыкант ағаларымыздың еңбектері бағаланып орындаушы мен тыңдаушылардың арасында өз орнын алып жүруде.

Мақала өмірлік және шығармашылық қызметі зор, Семей өңіріне танымал сазгер, білікті ұстаз, «Ертіс өңірі» композиторлар Одағының мүшесі Мұратбек Құрманұлы Омаров шығармашылығы жайлы болмақ. М.Қ. Омаровтың шығармашылығы аз зерттеліп қаралған. Оның шығармашылық мұрасы кең ауқымды, бірнеше жанрларды қамтиды. Сазгердің әндерін Қазақстанға белгілі азамат пен азаматшалар орындап жүруде. Үрлемелі аспаптар оркестріне арналған бірнеше ірі жанрдағы шығармалары бар. Оларға әлі тоқталып кетеміз.

Мұратбек Құрманұлы Омаров 1955 жылы 11-ақпанда Үржар ауданындағы Қызыл ту ауылында дүниеге келген. Туған ауылында 1962-1970 жж. аралығында білім алған, сонымен қатар Семей қаласындағы С.Сейфуллин атындағы №1 мектеп интернатының түлегі (1970-1972 жж). Өнер жолына кездейсоқ келмегенін айта кеткен жөн. Анасы Мәруә әншілік қабілетке ие жан болған екен. Мектеп қабырғасынан музыкалық білімге баулитын үйірмелерге қатысуға құлшынысы зор Мұратбек Құрманұлының саналы ғұмыры, осылайша, музыка әлемімен ұштаса түссе керек. Отан алдындағы әскери борышын өтеп қайтқан соң 1975 жылы Семейдегі Мұқан Төлебаев атындағы музыка училищесіне оқуға түседі де, артынша Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы консерваторияның (1979-1984 жж.) кларнет класын тәмамдайды. Ал, 1979 жылдан бүгінгі күнге дейін өнердің қара шаңырағы саналатын Семейдің Абай атындағы қазақ музыкалы-драма театрында оркестр әртісі ретінде еңбек етіп келеді.

Белгілі қазақстандық музыкатанушы Г.Б. Абдрахманның айтуынша: «Қазақстандағы заманауи әуесқой әнші өзін-өзі дамытудың ең маңызды функцияларын және қазақтың дәстүрлі әндер формаларын жаңа әлеуметтік-

мәдени жағдайында жүзеге асырады және ұлттық ән мәдениетінде терең тамырға ие. Ол халықтың ән-коммуникациясының алғашқы кәсіби емес және кәсіби формаларын синтездейді». Ұзақ жылдар бойына шаһарымыздың мәдениет саласында мақтаулы еңбек еткен М. Омаров ел сүйсініп айтатындай әндер жазып үлгерді. Шығыс өңіріне кеңінен танымал сазгер көптеген спектакльдердегі шағын этюдтер, әндер мен ариялардың авторы. Кларнет, саксафон, баян және фортепиано аспаптарын еркін менгерген дарынды сазгер үшін Теміржан Базарбаев, Еркеғали Рахмадиев, Нұрғиса Тілендиев, Ескендір Хасанғалиев әрі Әсет Бейсеуовтей тұлғалар пір тұтар өнер майталмандары. Композитордың еліне, тұған жеріне деген махаббаты қатты болғанынан «Атажұртым – Көкпекті», «Үржарым», «Семейім» деген әндері туындап ел ішінде орындалып жүруде. «Туған күн кешінде», «Келін түсіру», «Анама», «Ботагөз жаным», «Махаббат жыры», «Наурыз» әндері көпшіліктің сүйіп тыңдайтын туындыларына айналып, концерттік сахналардан түспей келеді.

М.Омаровтың шығармалары республикалық конкурстар мен фестивальдерде орындалуда. Семей қаласында жыл сайын өтетін «Жас жұлдыздар» атты конкурста Шакенова Талшынның орындауында «Семейім» әні бірінші орынға ие болды. Семей өңірі Абай мен Шәкәрімнің туған жері болғандықтан үш жыл сайын «Абай әлемі» сазгерлер конкурсы өтеді. Осы аталған конкурста «Асыл сөзін қалдырып ұрпанғаны» Қайролла Әліпбаевтың сөзіне жазылған ән үшінші орынға ие болды.

Ол кісі «Аршын-Мал-Алан», «Айман-Шолпан», «Қыз Жібек», «Қайран Майра», «Түлкі бикеш», «Башмағым», «Қалқаман Мамыр», «Құдаша», «Абай-Біржан», «Жаза-Наза» тағы басқа да музыкалық спектакльдердің сәтті шығуына ат салысып, барлық дарынын жұмсап келе жатқан майталман музыкант. Қалада әрі облыста өтетін барлық концерттік бағдарламаларға үзбей қатысып, өз өнерін жылдан жылға шыңдауда.

Әсіресе, автордың туған жер, жастық шақ, махаббат тақырыбына жазған әндері кең таралған. М. Омаровтың туындыларын көзі тірісінде Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, әнші-сазгер ретінде өнерсүйер қауымның жадында қала білген Тұрсынғазы Рахимовтан өзге, Қазақстанның мәдениет қайраткерлері – Толғанбай Сембаев, Бақыт Тойымбаева мен Мырзахан Сыдықовтар; республикалық байқаулардың лауреаты, әнші-актер Бекзат Омашев әрі Қазақстанның мәдениет қайраткері Шолпан Мұханбетова, Азамат Нұрқамыс, Әсел Асылбекова, Мұрат Дулатбаев, шәкірттері Индира Айтберген, Бейбіт Байтолықов пен Мұхтар Сапаров, Әлішер Кәрімовтер нақышына келтіріп орындап жүр.

Қанша уақыт өтсе де, өзінің туған жерге деген ыстық ықыласын үзбей келеді. М.Омаров атамекеніне арнаған, сол сияқты лирикалық, патриоттық әндердің легін бүгінде тағы да бірқатар жаңа әндер толықтырды. Ағасы

Тұрсынбек Омаровтың сөзіне жазылған «Үржарым» атты жаңа әннен өзге, сахнада әлі орындалып үлгермеген оркестр мен хорға арналып жазылған «Елім менің» туындысы бар. Ал, Т.Молдағалиевтың сөзіне жазылған ағамыздың тұңғыш тырнақалды «Бір ән бар еді» шығармасын дирижері Медет Мерекеұлы болған М.Төлебаев атындағы музыка училищесінің қазақ халық аспаптар оркестрдің сүйемелдеуімен аталмыш ұжымның студенті Индира Айтберген тамаша орындап жүр.

Шығысымызға белгілі қаламгер журналист болған Қайролла Әліпбаевтың сөзіне жазылған «Ғашықтар жырын» Мұратбек ағамыз жас кезінде жұбайы Роза Біләлқызына арнап жазған екен. Республикалық байқаулардың лауреаты, әнші, актер Бекзат Омашев пен Индира Айтбергендердің орындауындағы бұл әнді тыңдармандары бүгінде сүйсіне тыңдап келеді.

Өнерпаз сазгер бүгінде алпысты алқымдаған жастан асты. Ұлтымыздың мақтанышы Тұманбай Молдағалиев, сондай-ақ Мұратбек Оспанов, Қайролла Әліпбаев, Айбек Сапышев, Алмахан Мұхаметқалиқызындай арқалы жерлес ақындар жырларына саз ұялатқан композитордың «Ботагөз жаным», «Есінде ме?», «Балалық шақ», «Туған жер», «Семья құр, балдызым», «Қыз қайда жігіт жанын түсінетін», «Семейім» әндерінде жастықтың, мөлдір сезімнің, шынайы махаббаттың мерейі бар. Айта кетерлігі, балаларға арналып жазылған «Әжеме», «Семейім», «Анама», «Наурыз» әндерін орындаған семейлік жас өнерпаздар түрлі ән байқауларында жүлделі марапаттарға ұсынылуда. «Біздің Токтар» әні де сазгер ағамыздың төлтумасы екендігін бірі білсе, бірі білмес. Қазақстаннан шыққан тұңғыш ғарышкер, ұшқыш, Кеңес Одағының батыры, Халық қаһарманы Токтар Әубәкіровка арналған бұл маршрутты Мұрат Дулатбаев оркестрдің сүйемелдеуімен орындап жүр.

«Шәкіртсіз ұстаз тұл» демекші, Мұратбек ағамыздың ізбасарлары – Бейбіт Байтолықов пен Мұхтар Сапаровтармен бірге кларнет аспабына өңделіп жазылған Ақан серінің «Қараторғай» әнімен де көпшілік етене таныс.

Еліміздің Ұлттық Ұландары №5511 әскери бөлімінің және «Шығыс» өңірлік әскери округінің үрмелі аспаптар оркестрлерінің сүйемелдеуімен көрерменнің көңілінен шығып жүрген әндерден қазақы рухты сезбеу мүмкін емес. Өнер ұжымдарының бірлесе орындауындағы «Шығыс маршы» өте әсерлі. Бұл ретте, әннен басқа музыкалы аспаптарға да арнайы жазған шығармалары бар екендігін айта кеткен жөн. Айталық, бүгінде «Шығыс» өңірлік әскери округінің үрлемелі аспаптар оркестрінің репертуарына «Дуэт» туындысы енген.

Мұратбек Омаров әндердің оранжировкасына да қатысатын сазгерлік дарынынан бөлек, ақындыққа да жақын жан екен. Қызы Жадыраға

ақындық әкесінен дарыса керек, оның «Балалық шақ» деген сөзіне жазған әнді Қазақстанның мәдениет қайраткері Толғанбай Сембаев қоңыр үнді домбырамен тамылжыта жеткізіп келеді.

Ізін басқан шәкірттеріне ағалық ізгі қамқорлығымен қатар, тамаша туындыларын сыйға тартып, қаншама жас дарынның «өнер» атты оңай емес жолына шамшырақ болудағы болмысы қарапайым, талантты жерлес сазгер 2007 жылы шығармашылық қызметінің 25 жылдығына орай, 2015 жылы шығармашылығына 35 жыл толғанына байланысты ән кештерін өткізуді дәстүрге айналдырып келеді. Абай атындағы Семей музыка-драмалы театрын шығармашылық кешімен әуелеткен Мұратбек ағаның мерейлі сәтімен бөлісуге келген жұрттың қарасы әлбетте қалың болады. Ән кешіне қызығушылық танытып лық толы зал жиналды. Ән кешіне Семей қаласының танымал әншілері Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, әнші-сазгер кешінде ат салысып әндерін нақышына келтіріп орындады. Қала әкімінің құттықтау сөзі айтылып «Ертіс өңірі» композиторлар Одағының мүшесі деген лауазымға ие болды.

Иә, сахнадағы сергектігі мен қарапайымдылығы жүректен жүрекке жететін әсерлі әуенге толы әндерінен шуақ болып шашылатындай әсер қалдырады. Лирикалық, романтикалық, патриоттық сарындағы әр туындысын тамашалаған сайын сыршыл сазгер сырларын зерделей түскің-ақ келеді, еліктеп үлгі алғың-ақ келеді. Ғұмыры ұзақ болсын деймін, талғамы биік тыңдарман қауымына әлі талай тамаша дүниелерін сыйлайтынына кәміл сенеміз.

Әдебиеттер:

1. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы, 2002. – 176 с.
2. Леденов Р. Статьи. Материалы. Исследования. – 279 с.
3. http://www.akorda.kz/kz/addresses/addresses_of_president/kazakhstan-respublikasynyn-prezidenti-n-nazarbaevty-n-kazakistan-halkyna-zholdauy-2018-zhylygy-10-kantar

Sultangazina Elmira, Abdrakhman G.B.
**K.SEN-SANS'S «ANIMAL CARNIVAL»
AS A SAMPLE OF ANIMALISM IN MUSIC**

*Султангазина Э.А.,
Абдрахман Г.Б.,*

кандидат искусствоведения, доцент

**«КАРНАВАЛ ЖИВОТНЫХ» К.СЕН-САНСА КАК ОБРАЗЕЦ
АНИМАЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ**

Анималистика как явление в мировом искусстве уходит истоками в древнейшие времена человеческой цивилизации, постепенно эволюционируя от сакральных форм творческого самовыражения древнего человека до самостоятельного жанра в искусстве. Она находит преломление фактически во всех видах художественного творчества – живописи, скульптуре, графике, фотографии, литературе, танце, архитектуре и музыке.

Как художественный феномен анимализм открывает новую предметно-содержательную область в искусстве выражения мысли и информативные возможности. Обращаясь к образам животных, каждый художник, в своих творениях как бы утверждал и закреплял их значимость в искусстве, осмыслял как ценностную модель, способную к чувствованию и переживанию. Как показывает история развития анимализма, в ходе эволюции он выходит за рамки только образной сферы, модифицируясь в систему обозначений и знаков, специфическую для разных видов искусства и несущую при этом самые разные функции – художественные, воспитательные, гуманистические и религиозные. Естественным становится то, что каждый художник по-разному трактует зоологические образы, видя в них различные внутренние состояния, отождествляя их с добром и злом, жизнью и смертью.

Появление образов животных в музыке также, как и в литературе, связано с устным народным творчеством. Ярчайшие примеры выражения в фольклоре любого народа – это мифы, сказания, былины, басни, сказки и песни с персонажами-животными. В казахской культуре проявлениями анималистики в музыке являются многочисленные кюи-легенды, связанные с образами священных животных (хромая сага, хромой медведь, лебедь, волк и т.д.), отразившие в синкретическом по природе жанре древние представления и культы казахов-кочевников.

Вообще, взаимодействие музыки и слова в преломлении рассматриваемой образности типично для большинства народных культур. Проводя параллели между словом (устной литературой) и музыкой, можно выявить типологию творческих подходов к изображению анималистических образов в музыке на основе разграничения основных

способов и подходов к изображению животного.

Первый тип – это изображение животного как реалии природного мира. Он несет в основном информативную функцию. В музыке можно привести достаточное количество таких примеров, когда при помощи определенных инструментов, тембров, звуков или ритмических фигураций композиторы передают звуки, издаваемые животными. («Карнавал животных» К.Сен-Санс, «Маленький белый ослик» Ж.Ибер, первая часть сонаты для фортепиано D-dur Й.Гайдн, «Соловей» А.Алябьев, «Полет шмеля» Н.А. Римский-Корсаков). Такой тип можно отнести к звукоизобразительному, получившему большое распространение в программной музыке.

Второй тип представляет собой так называемое «очеловечивание животных», то есть наделение их реальными качествами человека. Здесь животные выступают как аллегорический образ и олицетворяют собой определенные качества человеческой природы («Лебедь» К.Сен-Санс, «Маха и соловей» Э.Гранадос).

Третий тип позволяет наделить фантастических животных волшебной силой или надприродным даром. К этому типу можно отнести версии бестиарных образов (от лат. *bestia* – «животное, зверь»), где животные становятся фантастическими символами, отображая в себе человеческие качества. Важно отметить, что в музыке, наряду с самостоятельным преломлением указанных типов, нередко встречается смешение всех трех типов.

Достаточно длительную историю существования имеет анималистика и в музыке, где образы животных, их индивидуальные черты передаются средствами звуков и музыкального языка. Портретные характеристики животных присутствуют фактически во всех музыкальных жанрах – в музыке инструментальной, камерно-вокальной и сценической. Но если в камерно-вокальных и театральных жанрах эти образы опосредованы словом или музыкально-драматическим действием, то в музыке инструментальной анималистический образ-портрет создается чисто музыкальными средствами. Здесь замысел композитора может быть конкретизирован с помощью программного заголовка, помогающего идентифицировать объект интереса. Однако заголовок лишь указывает на конкретный персонаж, «изображает» же его музыка, способная фиксировать внутренние характеристики оригинала – его характер, издаваемые звуки и т.д. Таким образом, музыке подвластна не только беглая зарисовка образа животного, но и довольно подробная характеристика присущих ему качеств. Современный автор А.Караковский, рассматривая путь постепенной эволюции анимализма в области слова от зоологии до антропологии, определяет сущность самого понятия как «художественную

философию, метод поиска смыслов в повседневной онтологии бытия».

Корни музыкальной анималистики лежат во Франции, первой утвердившей анимализм как самостоятельный жанр искусства в изобразительных видах. Красочное разнообразие преломления анималистических образов можно проследить у композиторов разных эпох и направлений, и здесь важно отметить частое обращение композиторов к образам птиц. Пример звукового птицеподражания является одним из самых популярных приемов ввиду богатых возможностей инструментальных тембров приблизиться к их звучанию. Несомненно, композиторов увлекала идея «легкого» звукоподражания, среди ранних образцов можно отметить «Жаворонка» К.Жанекена, «Кукушку» Л.Дакена, «Пробуждение птиц» Ж.Ф. Рамо. При этом композиторские замыслы не ограничились исключительно благородным и созерцательным настроением. Так, например, Ж.Ф. Рамо демонстрирует юмористическое прочтение образа птиц в своем произведении «Курица». Используя искромётные клавишные украшения в миноре с повторяющимися фразами, он придает образу юмористическую «серьезность». Именно эту юмористическую «обытовленность» продолжают авторы поколения 19 века, увидев в музыкальном подражании животным разнообразные возможности для комических параллелей с миром людей.

Ярким примером изображения животных на языке музыки является сочинение французского композитора К.Сен-Санса «Карнавал животных». Произведение представляет собой сюиту для камерного оркестра и двух роялей. Композитор назвал это сочинение «музыкальной шуткой», дав подзаголовок «зоологическая фантазия». Сен-Санс мастерски использует простые приемы подражания голосам животных, а также при помощи звуков и ритмов пытается изобразить их отличительные повадки. Вся сюита пронизана тонким юмором, композитор использует мелодии других известных музыкальных произведений, тем самым преобразовывая серьезный жанр классической музыки в пародийный жанр. Сюита состоит из четырнадцати миниатюр со вступлением и финалом. Композитор дает название каждому номеру как ремарку, направляющую аудиторию.

Открывает сюиту «*Вступление и Королевский марш*». Под определением «королевский», автор подразумевает льва, короля зверей. Первые «приближающиеся» тремоло в исполнении партии роялей, рисуют спокойную картину вальяжного львиного сна. Восходящие увеличенные секунды и кварты группы струнных, как бы сообщают о скором появлении царя зверей и после всплеска глиссандо в противоположном движении по всему диапазону роялей начинается марш. Фанфарные аккорды, напоминающие тему призыва труб, звучат в жизнеутверждающем домажоре. Темповое указание *Allegro non troppo* передает неторопливый

и уверенный характер движения льва. Слегка грубые чередующиеся хроматические пассажи пианистов, подражают львиному рычанию.

«*Куры и петухи*» – номер, претворяющий идею «шуточной полифонии», где главные роли принадлежат двум скрипкам. Номер напоминает истерический спор двух собеседников. Композитор очень наглядно передает атмосферу курятника, выбирая оригинальные средства изобразительности: не плавный перехват начала темы каждого голоса, свойственный полифонии, а назойливое, нарочитое наслаивание мелодии у каждого последующего голоса. Усугубляют напряжение чистые квинты, утрированные акценты и внезапные остановки, рисующие картину несложившегося диалога курочек. И вдруг происходит постепенное ускорение движения, передающее бег петуха, прерывающийся резким двойным аккордом.

«*Антилопы*». Для того, чтобы изобразить резвый бег антилоп, мастер использовал прием непрерывного движения, которое доверил партии двух роялей. Волнообразные стремительные пассажи в унисон, напоминают музыкальное состязание двух пианистов на скорость и ловкость исполнения гаммообразных рулад.

В номере «*Черепаха*» композитор цитирует канкан из оперетты Ж.Оффенбаха «Орфей в аду». Сарказм миниатюре придает напыщенная серьезность известной игривой мелодии, исполненная в преувеличенно медленном темпе под стать движению черепахи. Размеренная пульсация повторяющейся гармонической поддержки первого рояля наполняет раздутые длинные ноты струнного квартета.

В такой же манере неожиданного сочетания написана пьеса «*Слон*». Тематизм номера основывается на двух темах. Это – фрагмент танца сильфов из выразительной истории «Осуждение Фауста» Г.Берлиоза и шутливое скерцо из комедии «Сон в летнюю ночь» Ф.Мендельсона, звучащие в исполнении контрабаса. Первые четыре такта фортепианного вступления настраивают на торжественный и галантный характер пьесы, затем очень важно и неторопливо вступает контрабас, исполняя мелодию с почти «прихрамывающем» ритмическим рисунком. Изображение танцующего слона – незамысловатый вальсок с темами из известных произведений, в которых вместо легкости и воздушности высоких регистров использовано тяжеловесное звучание в низком диапазоне.

Для изображения прыжков в пьесе «*Кенгуру*» композитор отдал предпочтение двум роялям. Выразительные средства, при помощи которых автор пытается познакомить зрителя с экзотическим зверьком, очень точно воссоздают движения животных: очень отрывистые легкие и цепкие аккорды разложенного тонического трезвучия до-минора исполняются с форшлагом верхнего звука на разгон с небольшим *Accelerando*. Поочередные скачки на

staccato сменяются долгими слитными длительностями. В динамическом отношении номер «Кенгуру» достаточно выдержан, то есть избранный путь изобразительности определил штрихи и исполнительские приемы.

«Аквариум». Если в остальных номерах присутствуют шуточные формы подражания животным, то «Аквариум» кардинально отличен от предыдущих частей сюиты. Эффект подражания переливающимся волн создается партиями рояля, на фоне которых ксилофон изображает плескание волшебных рыбок. Тянущиеся длинные ноты у струнных, усиливают фантазийность и сказочность миниатюры. Нисходящие хроматические фортепианные пассажи создают ощущение обволакивающей загадочностью глубину.

Ослынные крики слышатся в возгласах скрипок поочередно, перебивая друг друга в номере с комическим названием «Персонажи с большими ушами». Номер изложен в весьма компактной форме, где небольшая тема скрипки каждый раз повторяет скачкообразное движение от верхнего регистра к нижнему. Повторение происходит на разные варианты остро звучащих диссонирующих интервалов. Для того, чтобы усугубить выражение «несогласия», исполнители часто глиссандируют подходы к нижнему звуку, так как это позволяет композиторская ремарка *ad libitum*.

«Кукушка в глубине леса» представлена в исполнении двух роялей и кларнета. Неторопливая последовательность аккордов рисует картину таинственного густого леса. Бархатное звучание рояля (на протяжении всего номера аккорды исполняются на *una corda*) каждый раз прерывает два звука кларнета, создающие эффект подражания кукушке. Интересно, что автор указывает на возможность закулисного исполнения партии кларнета, чтобы усилить эффект отдаленного, почти сказочного звучания.

«Птичник» полон весеннего настроения, которое создает тремолирующий шелест струнных. Контрабас и виолончель на *pizzicato* поддерживают пульсацию на каждую фразу основной мелодии пьесы, звучащую в переливах флейты. Virtuозные пассажи, трели и скачки флейтовой партии подражают птичьему пению. Название – «Птичник» – говорит о присутствии нескольких пернатых героев, что показывает переключку легких аккордов с форшлагами на *crescendo* в поочередном исполнении двух роялей. Взволнованная и стремительная тема птиц завершается ускользящим пассажем вверх.

Одиннадцатый номер композитор обозначает неожиданным для «Карнавала животных» названием «Пианисты». Безусловно, «Пианисты» – это изящная модель саркастического юмора. Автор, вероятно, проводит параллель между человеком и животным в способности восприятия информации. Композиция напоминает темы из сборника упражнений Ш.Л. Ганона. В начале фразы звучат неумело и несладко у двух пианистов,

но с каждым предложением пианисты совершенствуют исполнение, демонстрируя точность и виртуозность простых гаммообразных пассажей. Этот прием – своего рода показ эволюции человека в культуре. Номер «Пианисты» построен по принципу сквозного развития и заканчивается на доминантовой функции к основному соль-минору следующей композиции под названием «Ископаемые». В этом номере композитор цитирует самого себя, используя тему из симфонической поэмы «Пляска смерти», а также вставляет отрывок мелодии каватины Розины из оперы «Севильский цирюльник» Дж.Россини. Связующим звеном между известными темами становятся детские песенки автора, написанные по принципу канона. Такое необычное соединение придает пьесе юмористический эффект.

«Лебедь» – это самостоятельное художественно-изобразительное творение К.Сен-Санса, получившее наибольшую популярность. Картину спокойного течения воды изображают размеренные фигурации и волнообразные переливы роялей. Бархатный тембр виолончели передает образ лебедя, плывущего по поверхности воды. Певучесть мелодии придает непрерывное *legato* виолончели. Это единственный пример в сюите воплощения красоты животного не в шуточной форме.

Финал исполняет весь состав ансамбля. В нем перекликаются мотивы из предыдущих номеров: начальные тремоло из интродукции теперь звучат бодро и уверенно в нюансе *f* (форте), *glissando* приносят торжественный характер, тема кур и петухов видоизменяется в небольшой веселый канон, а также слышится «виртуозный бег» антилоп и «ловкие прыжки» кенгуру в фортепианных партиях. Финал – это веселый и жизнерадостный итог всей сюиты.

«Карнавал животных» – произведение, наполненное юмором и сатирой. При помощи музыкальной изобразительности композитор создает яркие образцы пародии и высмеивания человеческих пороков. Не случайно композитор А.Майкапар писал о сюите: «Персонажи, выведенные композитором на этом карнавале, предстают, кроме лебедя, в шуточном, а порой даже в карикатурно-сатирическом виде. Причем в некоторых случаях композитор имел в виду не столько собственно животных, сколько человеческие характеры, которые они олицетворяют».

«Карнавал животных» – талантливый и одухотворенный богатой творческой фантазией композитора образец анималистики в музыке, нашедший продолжение в целом ряде произведений других композиторов не только французской школы, но и других национальных композиторских школ. В этом ряду – произведения и казахстанских композиторов: детский альбом для фортепиано А.Абдинурова «Менің достарым», фортепианные пьесы для детей «Караван в пустыне» и «Птичий хоровод» С.Еркимбекова, цикл для детей «Зоопарк» Аиды Исаковой, включающий пьесы с такими

названиями как «Мышки», «Жаворонки» и «Сайгаки».

Литература:

1. Майкапар А. «Карнавал животных» – М.: журнал «Искусство» №15, 2000.

2. Караковский А. Литературный анимализм, как метод и руководство к действию//<http://litset.ru/stuff/12-1-0-304>

*Tazhibaeva Gulzhan,
Kuzbakova Gulnara*

**TODAY IS APPEARANCE OF ALSHEKEY BEKTIBAYULY'S
CREATIVITY**

*Тажыбаева Г.Б.
Кузбакова Г.Ж.,*

өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент

**ӘЛШЕКЕЙ БЕКТІБАЙҰЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ
БҮГІНГІ КЕЛБЕТІ**

Күй өнері – халқымыздың рухани құндылығы. Ол ұлтымыздың басынан кешкен байырғы және бүгінгі мәдениетінің тарихы. Күй – көздің қарашығындай сақталып, атадан балаға мұра боп жеткен баға жетпес қазына.

Музыкалық жанр ретінде күй өнерін қазақ халқының аспаптық шығармасы деуге болады. Күйлер халық аспаптары оркестрінің репертуарларында бүгінгі күні бекем енген. Күй сазы қобызда, домбырада орындалады [1].

Қазақ даласы күйшілерге кенде болмаған. Солардың бірі- Әлшекей.

Есімі елге, Сыр өңіріне таныс болғанмен, шығармалары терең зерттеле бермеген күйшінің рухани мұрасы туралы айту, күн тәртібіне қойылса артық болмайтын рухани мұра болып табылады. Сондықтан күйші мұрасын ұрпақтан-ұрпаққа жеткізу және оның рухани мұра боп келе жатқан киелі күй өнерін дәріптеу бүгінгі өнер жолындағы жастар үшін ізгілікті іс болары анық. Күйшінің өмір сүрген кезеңіндегі халық дәстүрі, халық мұңы Әлшекей күйлерінде өз көрінісін тапқан.

Әлшекей күйші жайында деректер көп сақталмаған, дегенмен қолымызда бар мәліметтерге сүйенсек күйшінің әлі де ашылмаған қырларын табуға болады. Әлшекейдің шығармашылық болмысы дара, ерекше өзіндік қолтаңбасы бар.

Әлшекей шығармашылығын толықтай тануға және күйшіге деген қазіргі жасалынып жатқан жұмыстар төменде келтірілді. Күйші өмірден

өткенмен, оның күйшілік өнерін зерттеуші ғалымдардың жазба деректері бар. Бұл деректер бәрімізге Әлшекейдің күйшілік дәстүрін тереңнен бойлауға арқау бола алады.

Қара домбырасын жанына серік еткен, басынан өткен өмірін күй арқылы баяндап, қазақ даласын әсем сазды күйімен тербеткен ұлы дара тұлғаларымыз қазағымызда аз болмаған. Қазақтың күй өнері төкпе және шертпе дәстүріне бөлінеді. Соған орай аймаққа, жерге байланысты күйшілік мектептерде қалыптасқан.

Солардың бірі – өзіндік күйшілік мектебін қалыптастырған, Сыр мен Қаратау өңірінің бел ортасы «Бектібай сазы» жерінде 1847 жылы дүниеге келген, күй күмбезін көтерген дара тұлғалардың бірі – Әлшекей Бектібайұлының өмір дерегіне шолу жасасақ, руы – Орта жүздің Қоңырат аталығынан тарайтын Киікші. Күйшінің азан шақырып қойған аты – Әлішер. Әке-шешесі, жеңгелері еркелетіп Әлшекей деп атап кеткен деседі, – көнекөз кейбір мәліметтерде. Әкесі Бектібай ел арасында құрметті, өнерге ерекше ықыласпен қарайтын жан болған. Бектібайдың шаңырағында елдегі барлық әнші-жыршылар бас қосқан. Әлшекейдің ән мен күйге деген қызығушылығын осы өнерпаздар тудырған болса керек. Күйшілік өнерге жастайынан баулыған нағашы атасы Рүстем. Ол өз заманында Сыр мен Қаратау өңіріне белгілі қобызшы болған. Әуелде қобыз бен сыбызғыға үйретіп, кейін қолма-қол күйлерін домбыраға түсіріп тартқызады. Әлшекей өзінің шабандоздығымен, аттың бауырында кетіп бара жатып күй тартатын қасиетімен ерекшеленген. Күйшінің өнері елге аса құрметпен бағаланып, атағы кеңге жайылып өз жанынан да күй шығара бастайды. Ауыл арасында домбырашы атанған Әлшекей сал-серілік құрған, қасына жыршылар мен күйшілер ертіп жүрген [3].

Әлшекейдің 100-ге тарта күйлері болған көрінеді. Өкінішке орай, оның барлығы сақталмаған. Бүгінде күйшінің «Айрауықтың ащысы-ай», «Тайшұбар», «Егес», «Бозінген», «Тепеңкөк», «Толқын», «Жаяу кербез», «Шерлі», «Сылдырма», «Аққу кеткен», «Қара жорға», «Адасқан қаз», «Отарба», «Айшамен алты тартыс», «Бөпемен бес тартыс», «Егілген», «Бәйге», «Тай куу», «Шертпе», «Сауда бұзар», «Нар соққан», «Мұңлықтың күйі», «Сыбызғының күйі», «Бұқтым-бұқтым», «Терісқақпай» атты күйлері бізге жеткен [1]

Күйшінің қасында жүріп, өмірімен тығыз байланыста болған Бөпе, Мұсабай, Мұстафа, Бекмырза, Айсын, Нұрыш, Жаманқұл, Ақбота деген күйшілердің аты тарихта қалған.

Балаларының ішінде домбырашылық өнер тек Дәнебекке ғана қонған деседі. Дәнебек әке домбырасын қолға алып, елге күй таратушылардың бірі болады. Әкесінің тоқсанға тарта күйін жатқа тарта білген. Осылай Дәнебектен Сисенбай, кейін Жидебай, Бисенкүлге өтіп жалғасын тапқан

бұл өнер:

— Сисенбайдан – Өндірбай, Дүйсенкүл, Кеңес, Алтын, Алдаберген, Қалдыгүл.

— Жидебайдан – Сейіт, Ораз, Аққыз, Абайкүл, Айнагүл, Ақылбек, Оңғарбай, Оралбай, Оспан [3].

Жидебай ата Әлшекей күйлерін бүгінгі күнде бізге жеткізушілердің бірі болып келеді.

Қазіргі таңда Әлшекейдің өмірі мен шығармашылығына қалам тартқан зерттеушілеріміз аз емес. Атап айтсақ А.Сейдімбек, Б.Жүсіпов, І.Жақанов, Ш.Әбілтаев, Қ.Ертаев, М.Көкенов, Б.Айсынов, Е.Нұрымбетов, Б.Нұржанов.

Өнертанушы, ғалым Ақселеу Сейдімбек Әлшекейдің күйлері туралы: «Әлшекейдің қолтаңбасы дара. Ол оғыз-қыпшақтың Қорқыт арқылы жеткен эпикалық сарындарына мейлінше жүйрік болған. Күйшілік мектептерді саралағанда Әлшекейдің өнері өз алдына оқшау арна тартып жатады» – деп жазады [4].

Өнер зерттеушісі Балтабай Нұржанов Әлшекейдің біраз күйлерінің шығу тарихымен қатар кейбір күйлерін нотаға түсіреді. Олардың орындалуына ерекше мән берген. Әлшекейдің әулетін іздеп тауып, немерешөберелерімен кездеседі. Әбдіқадір Әбдіхалықов, Жидебай Дәнебеков, Тынысбек Дүйсебеков, Кемал Жұмабаев, Қанарбай Оразбаевтың орындауындағы Әлшекей күйлерін жазып алып кейбір күйлеріне музыкалық талдау жасап, орындалуына әдістемелік кеңес береді. Атап айтсақ, «Отарба», «Егес», «Тепеңкөк», «Тоқырау» күйлері. Күйлерінің шығу тарихының көпшілігін Б.Әбдразақов пен Қ.Ертаевтың «Сыр саңлақтары» кітабында келтірілген деректі әңгімелерден, Б.Жүсіповтың «Жиделі Байсын күйлері» кітабынан және «Сыр бойы» газетінде жарияланған мақалаларынан алып, «Әлшекей» атты еңбекке жинақтайды.

Әлшекей мұрасын жинақтаушылардың бірі – халық ақыны Манап Көкенов. Ол Әлшекейдің әрбір күйінің шығу тарихына толғаулар арнап, күйшілік өнерінің толықтай бейнесін суреттеген.

Музыка зерттеушісі, белгілі дирижер Еркін Нұрымбетовте Әлшекей шығармашылығының шыңдаушыларының бірі. Ол Әлшекей күйлерін кеңінен насихаттаушы, Қазақ ССР-іне еңбек сіңірген мәдениет қайраткері Әбдіқадір Әбдіхалықовпен жүздесіп, орындауындағы бір қатар күйлерін нотаға түсіреді. Ол Әлшекейдің бірер күйлерін ұлт аспаптар оркестріне лайықтап өңдеп, «Сыр сүлейі Әлшекей» атты еңбегін шығарады. Бұл жинақта күйшінің өнерін жалғастырушылар мен зерттеушілерді атап өтіп, Әлшекей күйінің бізге қалай жеткендігін сызба арқылы көрсеткен.

Бүгінгі таңда Әлшекей күйлерінің орындаушыларының бірі Қызылорда облысының Шиелі ауданында тұратын жиен немересі – Тынысбек

Дүйсебеков. Ол Әлшекейдің қырыққа жуық күйін жатқа білген және Ибаш Өткелбаевтан күй үйренеді. Тынысбек Дүйсебеков бір сұхбатында: «Күй өнеріне келуіме Әлшекей күйлерінің сазды иірімдері әсер етті» – дейді. Кезінде Әлшекейдің досы болған Ибаш атадан Әлшекейдің 16 күйін қолма-қол тартып үйренген. «Домбыраға әуес болғаныммен, өнер жолын қуған жан емеспін. Күйбең тіршілік тауқыметімен домбыра ұстамай кеткен кездерде, кейбір күйлер көңіл дәптерімнен өшіп қалыпты. Қазір есте аңық қалған жеті күй: «Толқын», «Жаяу кербез», «Егес», «Шерлі», «Тайшұбар», «Сылдырма», «Аққу кеткен», – дейді. Орындаған күйлері таспаға, радиоға жазылынып алынған [8].

Әлшекейдің домбырасы жайлы Тынысбек Дүйсебеков: «Дәнебектен кейінгі ұрпағы Әлшекейдің күйлерін тарта алмайды. Тарта алмайтын себебі, Әлшекей десе туысқандарының аза бойы қаза тұрған. Дәнебек әкесінің домбырасын ағайындарының біріне аманат етіп қалдырған екен. Көп ұзамай аманатқа алған кісінің отбасынан бірнеше адам өледі. Бір үйден үш адам кеткен. Ол домбыраны басқа адамға берсе, ол үйден де адам өледі. Одан кейін де домбыраны алған үйлерде адам өлімі жиілеп кетеді. Қазақ өте ырымшыл халық, ақыры қорыққаннан Әлшекейдің домбырасын отқа жағады. Сонымен, ол домбыра жоқ. Күйлерінің де толық сақталмауына осы жағдай әсер еткен» – Т.Дүйсебеков [8].

Алайда ұлттық мәдени мұраларды жаңғырту аясында қазіргі таңда күйшінің шығармашылығы жан-жақты дәріптелу үстінде. Сонымен қатар биыл Әлшекей атамыздың туылғанына 170 жыл толды. Соған орай арнайы мерейтойы ерекше аталып, елімізде бірнеше айтулы мәдени іс-шаралар өткізілді. Ұмыт болып бара жатқан кейбір күйлері осы күндері күй сүйер қауымның құлағына жетті.

Әлшекей бабасының мұрасын көзінің қарашығындай сақтап, келер ұрпаққа насихаттаушылардың бірі – шөбересі Оңғарбай Дәнебеков. Ол күйшінің шығармаларын жинақтап, «Толқын» атты кітабын жарыққа шығарады. Бұл жинаққа Ө.Әбдіқалықов, Т.Дүйсебеков, Ж.Дәнебеков, А.Жаманқұлов, З.Мұсабаев, Қ.Тасбергенов сынды күйшілердің орындауындағы күйлерді белгілі күйші, композитор, дирижер Е.Нұрымбетов нотаға түсіріп, бірнешеуін оркестрдің орындауына лайықтап өндеп, енгізген. Сондай-ақ, аталған жинақта Әлшекей Бектібайұлының 12 күйі оркестрге өңделіп, Әлшекейге арналған Еркін Нұрымбетовтың «Тарту» және Бәден Айсыновтың «Әлшекейдің сарыны» атты 2 күйі енген. Бұл да күйшіге деген құрмет, бүгінгі ұрпақтың ата мұрамызға деген қамқорлығы деп білген жөн.

Әуезі бөлек, тартысы мен орындалуы ерекше сырлы да сазды Әлшекей күйлерін тереңнен зерттеп, келешек ұрпаққа қастерлеп жеткізу бізге де міндеттелген іс.

Қорыта келе айтарымыз, Әлшекей күйшінің есімін жаңғырту аясында жасалынып жатқан еңбектер аз емес, десекте күйлерін халық арасында насихаттап, оның шығармаларын кейінгі ұрпаққа жеткізіп кету – аталмыш өнер саласында жүрген әрбіріміздің қасиетті парызымыз!

Әдебиеттер:

1. Ұлттық энциклопедия / Бас. Ред. Б.Аяған. Алматы. 2003. – 720 б.
2. Жүсіпов Б. Жиделі Байсын күйлері. – Алматы Ғылым, 2000 ж.
3. Нұрымбетов Е. Сыр сүлейі Әлшекей. – Алматы, Исламнұр, 2005 ж.
4. Нұржанов Б. Әлшекей. – Қызылорда, 2004 ж.
5. Сейдімбек А. Қазақтың күйшілік өнері. – Астана Күлтегін, 2002 ж.
6. Сейдімбек А. Күй шежіре. – Алматы, ҚДАМДС Яссауи, 1992 ж.
7. Тоқтаған А. Күй тәңірдің күмбірі, Алматы, 1996 ж.
8. http://www.inform.kz/ru/elorda-zhurtshylygy-alshekeydin-kuyshilik-mektebimen-tanysty_a3021591

Tynyshtyk S.K.

Yeginbayeva T.Zh.

**PHENOMENA OF RASHID AND MUSLIM
ABDULLIN BROTHERS IN KAZAKH VOCAL ART**

Тыныштық Ш.Қ.,

Егінбаева Т.Ж.,

өнертану ғылымының кандидаты, профессор

**АҒАЙЫНДЫ РИШАТ ЖӘНЕ МҮСІЛІМ АБДУЛЛИНДЕРДІҢ
ҚАЗАҚСТАН ВОКАЛДЫҚ ӨНЕРІНДЕГІ ФЕНОМЕНИ**

Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы ғасырлар бойы сыннан өтіп, халықтың бүкіл шығармашылық дарындығын және даналығын сіндіре білген. Қазақ даласы бойы поэзиямен, өткір шешендік тілмен, шабыттандыратын күйлермен және жүрегіне бойлайтын әндерден рухтанып өмір сүріп, қазақтың барлық өміріне бойлаған – ол мерекелерде, дәстүрлерде және салт-жораларда, күнделікті еңбекте ойналған.

Ғасырлар бойы музыка мәдениеті шығармаларының басты сақтаушысы және таратушысы халықтың өзі болды. Музыка өнерін ұқыптап сақтап, динамикалық дамытып, ол оны ұрпақтан-ұрпаққа жеткізе білген.

XIX-XX ғасырларда орыстың этнографтары, саяхатшылары, тіпті жорық себептерімен барып қалған орыс офицерлері қазақтың халық әндері жөнінде көп нәрселерді жазып қалдырған. Орыс ғалымдары қазақтың ән байлығын қағазға түсіріп, әлемге жаюмен қатар, әншілер туралы да көптеген мәліметтерді жинап кеткен. Олардың бәрі де қазақтың

ән байлығымен қатар, әншілік өнердің жоғары сатыда екенін айтады. Сонымен қатар, кейбіреулері қазақтың ән салу ырғағының (дауыс шығару техникасын) басқа Азия халықтарының ішінде жетістік ерекшеліктері басым екендігін ерекше атап өтеді.

Қазақ халқының таланттылығы туралы ұлы орыс ғалымы А.И. Левшин: «Қазақтар, адамның ақын немесе музыкант болып туатынының жаңа дәлелі болып табылады» дейді [1, б. 10]. Қазақ музыкасының зерттеушісі А.Эйхгорн қазақтардың музыкасы туралы өзінің ғылыми жұмысында: «Бірде алаңсыз бала, әрі көңілді. Жасыл жайылымдағы құлыншақтар сияқты, бірде күшті, әрі жарқын, ең даланың көк аспанына көтеріліп бара жатқан бүркіт сияқты өктем және еркін, баладан бастап еңкейген қартқа дейін, бойжеткендер де, сондай-ақ әйелдер де барлығы орындайтын қазақ әндері, – оның ешкімге қол сұқтырмайтын игілігі, халықтың өзінің айнымас көшірмесі болып табылады...» деп атап көрсеткен [2, б. 258]. Белгілі орыс ғалымы Г.Потанин қазақ халқының бай ән айту дәстүрлері туралы: «Маған қазақтың бүкіл даласы ән салып тұрғандай сезіледі», – деп жазады [3, с. 10].

Талай тарих тауқыметтерді басынан өткізсе де, дарынды халқымыз өзінің ән-күйлерін көзінің қарашығындай мәпелеп сақтап, атадан балаға табыс етіп келеді. Ұстаздан шәкіртке ауызекі берілетін халықтық ән айту дәстүрі арқылы ән үйренудің жүйеленген үрдісі қалыптасты. Ұлан-байтақ еліміздегі дәстүрлі әншілік өнер әр өңірінің өзіне тән әншілік мәнеріне, табиғат-танымына, аймақтық сарындар әуеніне байланысты алуан қырлы.

Халық әндерінің елге кең тарап, ұрпақтан-ұрпаққа жетіп отыруына әнші-композиторларымен бірге әнші-орындаушылардың еңбегі аз емес. Ән салу үлкен өнер екенін әншілер жақсы біледі. Ол кім болса соның қолынан келе беретін өнер емес, өйткені ән айту үшін әнге де, оның сөзіне де зор жауапкершілікпен, ұқыптылықпен қарау керек екендігін естен шығармау керек. Бұл орайда Ришат және Мүсілім Абдуллиндер ерекше эталон, тамаша өнеге болып табылады.

Егіз Ришат пен Мүсілім Абдуллиндер Шығыс Қазақстан облысының Өскемен қаласында дүниеге келді. Егіз болғандықтан екеуінің тағдырлары да біріне-бірі өте ұқсас. Екеуінің де әншілік өнерге бейімділігі бала кезінен байқалынды. Табиғат оларға өте бір әдемі сұлу дауыстарды сыйлады: Мүсілімге – ашық тенор дауысты, ал Ришат баритонды қою дауыстың иесі болған.

Мүсілім Абдуллин 1932 жылы Алматыда ашылған музыкалық-драма техникумына түсіп, бір жылдан кейін 1933 жылы оған Ришат Абдуллин келіп түседі. Аса талантты, қабілеттері күшті, келешектері зор жастар ретінде ағайынды Абдуллиндер Мәскеу консерваториясына профессор А.И. Вишневскийдің класына оқуға жіберіледі. Мүсілім Абдуллин оған

1935 жылы, ал Ришат Абдуллин 1936 жылы қабылданады. Мәскеуден музыкалық өнердің қыр-сырын меңгеріп, 1938 жылы елге оралған ағайынды Абдуллиндер одан кейін Қазақтың мемлекеттік Абай опера және балет театрына жұмысқа қабылданды. Осыдан бастап олардың театрдағы жұлдызды ғұмырлары басталады. Ағайынды Абдуллиндер осы кездерден бастап қазақ операсының негізін салушы өнер жұлдыздарының қатарында болып, ұлттық және классикалық операның қайталанбайтын керемет тұлғаларын сомдау бақытына ие болды.

Ағайынды Абдуллиндер орыс, батыс еуропа классиктерінің совет композиторларының операларында жетекші партияларды орындады. Мүсілімнің даусы – тенор болғандықтан, тенорлық партияларды – Ленский («Евгений Онегин»), ал Ришаттың даусы баритон болғандықтан, Евгений Онегин, Демон («Демон» операсы), Жермон («Травиата»), Эскамильо («Кармен»), Киазо («Даиси») т.б. рольдерді сомдады. Ағайынды Абдуллиндер – Қазақстан композиторлары опералық спектаклдерінің тұрақты әншілері болды. Олар орындаған Қайрақбай («Жалбыр»), Балпан («Ер Тарғын»), Әзім («Абай»), Ришат орындаған Абай, Ер Тарғын, Қожағұл («Біржан-Сара»), Гүлмат («Назугум») образдары халық жүрегінде мәңгі қалып қойды [4].

Е.Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсы Қазақстан Республикасындағы кәсіби опера өнерінің алғашқы туындысы, ғажап туындысы. Бұл шығарманың мазмұны, жазылуы, қойылуы, тіпті сахналық таңқаларлық тағдырымен болсын – айырықша көркем дүние болып есептеледі. Халықтың сүйіп тындайтын, рахаттана көретін опера болғандықтан күні бүгінге дейін театр репертуарынан түспей келеді. Бұл керемет шығарма ұлы өнер саңлақтары композитор Е.Брусиловский мен жазушы Ғ.Мүсіреповтың және сахна орындаушыларының шығармашылық достығы тудырған аса биік өнер үлгісі. Операның музыкалық арқауын көбіне халық композиторларының әндері мен күйлері құрайды. Қазақ халқының сүйікті әндері түрленіп, әдемі күйге малынып, құлпырып шыға келді. “Қыз Жібек” операсы өз сахнамызда ғана табысты өткен жоқ, сол кездегі еліміздің астанасы – Мәскеудегі Үлкен театрында көрсетіліп, қазақ өнерінің Декада күндері кезінде де зор шабытпен шырқалды. Мәскеуліктер қазақтың бірінші операсына аса зор ықыласпен сүйсініп ұзақ уақыт қол соқты. Спектакль баспасөз беттерінде төбесі көкке жете мақталды. Әсіресе сахнаны жайнатып жіберетін әншілер Ришат Абдуллин және Күләш Байсейітова талғампаз Мәскеу халқының жүрегін баурап алды. “Қыз Жібекті” қойған опера негізін салушы – жұлдызды құрамы Қазақстан халқының аға буын өкілдері үшін мәңгі есте қалды.

Ұлттық композиторларымыздың алғашқы тырнақалды шығармасы А.Жұбанов пен Л.Хамиди бірігіп жазған “Абай” операсы Қазақтың

мемлекеттік Абай опера және балет театр репертуарынан берік орын алды. 1944 жылы жазылғаннан бері театр өзінің әрбір ашылу маусымын тек осы опералық шығармамен ашады. “Абай” операсы театрдың шығармашылық сапарларында атақты опера сахналарында қойылды. Ленинград, Берлин, Дрезден, Лейпциг, Тәшкен, Ярославль қалаларында көрсетіліп, 1958 жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің Декада күндерінде Үлкен театр сахнасында “Абай” операсы зор құрметке ие болды. Ришат Абдуллин сомдаған Абай қайталанбас бейне ретінде халық жадында мәңгі өшпес орын алады және есте сақталады [5, б.12].

Республикамыздың камералық вокальді музыкасының жарқын беттері де ағайынды Абдуллиндермен тығыз байланысты. Абдуллиндер есімі аталғанда ең алдымен олардың орындауындағы қос дауысты әндер еске түседі. Әншілер шығармашылығының осы кезеңі бірегей. Ришат пен Мүсілім тек орындаушы ғана емес, тұтас бір ән әлемін насихаттаушы, тіптен құрастырушы десек те артық емес. Қос дауыста ән айту идеясынан бастап, шығарманы халыққа жеткізудегі ізденістері мен белсенділіктері композиторлармен бірлесе отырып жүзеге асты. Тіптен ағайынды әншілерді қосалқы авторлар десек те артық болмас. Вокальді дуэтке ән жазу композиторлардан асқан жауапкершілікті талап етті.

Ришат Абдуллиннің орындауында негізінен ұлттық әндер – қазақ, татар халық әндерімен қоса жаңа шыққан авторлардың әндері орындалатын. Дегенмен, оның әншілік камералық өнерінің шыққан биігі – татар композиторы Р. Яхиннің әндері мен романстарын орындауы еді. Ал, Мүсілім Абдуллин орыс композиторлары Н.Римский-Корсаковтың, М.Глинканың, П.Чайковскийдің халық арасына кеңінен тараған шығармаларын орындағанда тыңдаушылары ерекше сүйіп тыңдайтын. Сонымен қатар, ағайынды Абдуллиндердің қазақша айтқан әндері де ән өнерінің биігінен көрінді. Оларға Евгений Брусиловский, Бақытжан Байқадамов, Сыдық Мұхамеджанов сынды қазақ сазгерлерінің мэтрлері әндерін ұсынатын. [7, б. 8-9].

Ришат және Мүсілім Абдуллиндердің қазақ өнерін дамытудағы үздік еңбектерін еске алып, Қазақстан үкіметі олардың еңбектерін жоғары бағалады. 1947 жылы Мүсілім Қазақ КСР-нің халық әртісі атағын алса, 1967 жылы Ришатқа КСРО-ның халық әртісі, Мемлекеттік сыйлығының лауреаты атағы берілді.

Ұлтымыздың классикалық өнерінің қарашаңырағы – Қазақ мемлекеттік Абай атындағы академиялық опера және балет театрында небір таланттар өздерінің өнердегі соқпағын салып, қаншама дарабоз дүлдүлдердің өткені анық. Театр өнеріндегі ерекше дарын иелерінің қатарында ағайынды Ришат пен Мүсілім Абдуллиндердің де аталатыны хақ. Бүгінде өнер тарихының алтын қорына қосылған ағайынды Абдуллиндердің дауыстары

әлі талай ұрпақтың жүрегін тербете берері сөзсіз.

Уақыт зымырап өтіп жатыр, заманның көшіп жатқан керуені сахна төріне өз бұлбұлдарын, өз дүлдүлдерін көтеретіні ақиқат. Кейінгілер ағайынды Абдуллиндердің әне бір жылдары опера театрының төрінде шырқап, өз кезеңдерінің сүйікті әншілері болғанын біле бермеуі де мүмкін. Сондықтан да ұлтымыздың бекзада өнерінде өздерінің қайталанбас қолтаңбаларын қалдырған ағайынды Ришат және Мүсілім Абдуллиндердің Қазақстан вокалдық өнеріндегі феномені ғылыми тұрғыдан қарастырылып, әншілік-орындаушылық мұралары зерттелеуді талап етілетіні сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Вишневецкая В.А., И.Левшин – исследователь Казахстана // Братство народов, братство культур. Алма-Ата, 1985. С. 10.
2. Эйхгорн. Музыка казахов. Ташкент, 1964. 58 с.
3. Қуандықов Қ. Қазақ театртану ғылымының дамуы [Мәтін]. Т. 23 / Қ.Мұхамеджанов, Б.Құндақбайұлы. – Алматы: Әдебиет әлемі, 2013. – 418 б.
4. Кенжетаев К. Асылдар мен ардақтылар. – Алматы: Өнер, 2002 – 295 б.
5. Мұқанов А. Ағайынды Абдулиндер: [Ришат, Мүсілім Абдуллиндер туралы] // Қазақ әдебиеті. 1996. – 19 наурыз. – (№12).
6. Қамайұлы Ж. Қос жұлдыз: [Ағайынды Ришат, Мүсілім Абдуллиндер туралы] // Қазақ елі. – 1996. – 15 наурыз. – (№11).
7. Қазақ өнері: Энциклопедия / Қазақстан даму институты. – Алматы: Білік баспа үйі, 2002. – 800 б.

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Kalashnikova Anzhelika
DEVELOPMENT OF THE THEATRICAL ENVIRONMENT
IN THE CITIES FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT
OF TERRITORIES AND PRESENTATIONS
OF CULTURAL HERITAGE

Калашиникова А.В.,
доцент кафедры менеджмента социально-культурной деятельности
Белорусского государственного университета культуры и искусств

РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЫ В ГОРОДАХ
ДЛЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИЙ
И ПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Известный российский киноактер Валентин Гафт сказал, что «мы находимся в пространстве, пока существует пространство». Перефразируя его высказывание, можно сказать, что мы существуем в пространстве культуры, если мы активно вовлечены в *театрализованное* пространство жизни, доступные и повсеместные театральные практики. *Театрализация жизни* возможна через поступательное внедрение интерактивных театральных форм в пространство городской культуры, использование новых подходов в активизации местных сообществ, что будет способствовать, в свою очередь, достижению *Целей устойчивого развития* (ЦУР) (англ. Sustainable Development Goals (SDGs)). Новая концепция устойчивого развития до 2030 года появилась в процессе объединения экономической, социальной и экологической точек зрения и содержит 17 глобальных целей, среди которых важное место занимает цель – устойчивые города и сообщества. С точки зрения менеджмента социально-культурной деятельности достижению данной цели может эффективно содействовать *формирование открытой театральной среды*.

Дефиниция «*театральная среда*» определяется как «пространство культуры, возникающее посредством отношений и взаимодействий совокупности субъектов, активность которых определяется театральным искусством как субстратом этой среды» [3, с.63]. Роль и значение театра в жизни современного города и формирование позитивного имиджа городской территории в современных условиях активно осмысливается в российской науке последних лет (Л.Б. Зубанова, А.С. Точилкина, Б.Ю. Эрдынеев) и белорусских исследованиях (Т.Г. Горанская, М.А. Кизима,

В.В. Лапочкина, В.М. Соколова). Изучение театральной среды сопряжено с пространственными характеристиками культуры и категорией культурное пространство (С.Н. Иконникова, М.С. Каган, А.С. Кармина, А.Я. Флиер, Е.В. Орлова и др.)

Анализ философско-культурологических и искусствоведческих научных исследований показывает, что понятия среда и культура выступают необходимыми компонентами в суммирующем *концепте культурная среда*. В современных культурологических трактовках понятия театральная культура и *театральная среда* часто заменяется искусствоведческой категорией *театральное пространство*. Полисемантичесность дефиниции театральная среда сопоставима с широким пониманием культуры. И.И. Свирида выделяет *два пути*, ведущие к пониманию культурного пространства: 1) как пространство *концептуальное*, творимое в текстах культуры – претворение в образе, картине мира; 2) как пространство бытования культуры – это та *среда*, в которой существуют и развиваются культурные явления [2].

Развитие театральной среды обуславливается межличностным взаимодействием т.е. *перманентным спектаклем* («Весь мир театр, и люди в нем актеры»): перформативность социального действия, эксперименты с нарушением привычного порядка действий, социометрические эксперименты (практика «психодрамы»), «управление впечатлением» и др.

Формирование открытой театральной среды города или населенного пункта должно способствовать развитию доступности культурных услуг, комфортности проживания населения, укреплению взаимодействия гражданского сообщества, государственных структур и бизнеса и др. Активная динамика театрально-постановочного процесса в современных профессиональных театрах, частных и любительских театрах также неотделима от развития *интенсивной* театральной среды.

Поэтому одной из значимых задач менеджмента современного театрального искусства и *целью данной статьи* видится осмысление *новых практик* формирования театральной среды.

Пространство любого населенного пункта можно рассматривать как *театральную среду* – единую площадку взаимодействия театра с различными институциональными и внеинституциональными образованиями, а сам театр как открытую платформу сценического диалога (смыслов и форм, времени, поколений).

Следует отметить, что часто то, что для большого города может быть обычным явлением, для малого населенного пункта может быть новым и актуальным. Например, открытый конкурс проектов по улучшению городской среды «Шоу Город» в Беларуси показал, что создание граффити на стене дома в столице уже обычное дело, но, например, для малого горо-

да – это настоящее культурное событие. (Конкурс проводится в Минске с целью популяризации низовых инициатив (grass-roots)). Участники предлагают проекты, целью которых является вклад в развитие своего населенного пункта (города, городского поселка, деревни), улицы, двора или подъезда жилого дома: создание детской или спортивной площадки, проведение фестиваля или образовательного события, создание арт-объектов, создание объектов городской мебели, проекты, нацеленные на благоустройство публичных пространств.

Для определения векторов реализации театральных практик можно использовать разработанные организаторами «Шоу город» направления проектной деятельности и *критерии отбора проектов*: реалистичность, инновационность, необходимость для данного населенного пункта, социальная значимость, творческий подход, устойчивость, мотивированность участников.

Направления театральной проектной деятельности:

- проекты, которые являются уникальными по своей сути и несут в себе художественную, инновационную или другую ценность (такие проекты как театрально-социальные эксперименты, документальный театр, форум-театр и др.);

- социальные проекты и социокультурные проекты (инклюзивный театр (театр для людей с аутизмом и другими видами инвалидности), беби-театр (театр от 0 до 5 лет), больничный клоун (театр для детей в хосписах), проекты для незрячих детей, в которых можно осязать театральный реквизит (широко представлены театральной компанией «SmallFish» (Москва) режиссер – Б.Фиш) и др.;

- образовательные (обучающий театр, театральные резиденции и лаборатории, этнопедагогика (обучение детей искусству казахского фольклорного театра кукол «Ортеке», белорусской «Батлейке» и др.);

- культурные проекты (театрально-историческая реконструкция (воссоздание спектаклей), иммерсивный театр (театр погружения) или ландшафтный театр, т.е. театральные действия в декорациях, которыми служат реальные объекты историко-культурного наследия и др.)

- проекты, связанные с технологиями и ИТ (музыкально-световые театральные и мультимедийные шоу, мобильные приложения по типу «Pokemon Go» для коллективной деятельности людей в городской среде, театр с очками виртуальной реальности, сенсорный театр и др.);

- архитектурные проекты (объекты и инсталляции для театрального взаимодействия людей, например, кинетические скульптуры, лабиринты, квесты и др.);

- урбанистические проекты (перформансы, хеппенинги, флеш-мобы на улицах города и др.);

- городские события и события местного масштаба (уличный театр, театральные фестивали и акции (студенческих театров, кукольный квартал) и др.;

- проекты и события по развитию местного сообщества (театрализация повседневной жизни, спектакль-променады (спектакль-прогулка) и др.);

Широкий спектр интерактивных IT-технологий, которые можно эффективно использовать в театрализации городской жизни, представлен в выставочных павильонах ЭКСПО в Астане и архитектурных объектах уличного городского пространства. Российский культуролог Л.Б. Зубанова подчеркивает, что практика реальных социальных взаимодействий демонстрирует слияние событийно-повседневных аспектов в режиме эффекта-диффузии: придание событийности обыденным ситуациям и стремление к «опривычиванию» неординарных событий, происходящих в повседневной жизни субъекта. В данном процессе, названном автором «театрализацией повседневности», выделено несколько ключевых стадий трансформации событийного явления жизни в практику повседневного существования:

— «взрыв повседневности»: локализация события в границах исключительности воздействия;

— «рационализация события»: доступно-обыденный смысл версий-интерпретаций как поиск когнитивного равновесия в сознании субъекта;

— «коллективная сопричастность событию»: потребность в солидарности с окружением, оказавшимся «втянутым» в общий опыт встречи с необычным явлением, осознание ценности социальных взаимодействий в проблемно-кризисных ситуациях;

— «оправдание события»: рационализация смысла события через придание ценности повседневному существованию, нарушенному в ходе нестандартной ситуации [1].

Иллюстративной основой двух последних изложенных выше, положений («коллективная сопричастность событию» и «оправдание события»), будут примеры экспериментальных проектов современного и белорусского театра, в которые вовлекаются обычные люди, моделируются ситуации для обращения к коллективной памяти, социального эксперимента и др.

Например, в рамках Malta Festival (2010) в Европе были показаны известные европейские театральные медиа-проекты, в которых можно *взаимодействовать с абсолютно незнакомыми людьми*: «*Rimini Protokoll*» Яна Мартенса, «*Home Visit Europ*» польских театралов из Познани и другие проекты, которые раздвигали социально-пространственные границы театра. В проекте «*Home Visit Europ*» зрители встречались в чьей-либо квартире, делились мыслями о будущем Европы, анализировали

свои страхи, разочарования и надежды. В ходе свободных разговоров создавалась драматургическая постановка. Каждый показ проходил в новой квартире, а декорации переносились в ручной клади (о местах показов сообщалось дополнительно).

Российский проект документального «*Teampa.net*», реализованный в 2012-2013 гг. (художественный руководитель Михаил Угаров), представляет собой исследование повседневно-жизненных историй людей с последующим разыгрыванием их в форме спектакля, созданного на основе описаний очевидцев падения метеорита в Челябинске. Театральный проект основан на проведении серии глубоких интервью (42 интервью) и использует свидетельства реальных людей, технику «*verbatim*» («вербатим»), театральные игры и тренинги. Театроведы определяют такую форму взаимодействия *документальным театром*, культурологи – перформанс-коммуникацией, которая презентуется и оценивается индивидом как событийно-драматургическая форма взаимодействий в пространстве городской среды.

Министерством культуры Беларуси, Белорусской государственной академией искусств (далее – БГАИ) и Белорусским союзом театральных деятелей в период 2017-2018 гг. был проведен конкурс режиссерских экспликаций, с целью выявления и поддержки интересных идей в сценическом искусстве. Среди победителей авторский проект Карины Рыбак «*Музыка улиц*», основанный на интервью с девятью уличными музыкантами. Идея пьесы родилась, когда автор проекта пробовала себя в роли свободного музыканта. Премьера постановки с участием профессиональных артистов, студентов БГАИ и уличных музыкантов (т.е. респондентов театрального исследования) запланирована в Национальном центре современных искусств в марте 2018 и будет музыкально оформлена мелодиями, которые звучат на улицах Минска.

Таким образом, наиболее востребованными сегодня в социокультурном проектировании и театральной практике становятся городские *проекты, существующие на стыке театрального искусства и социального анализа*.

В связи с тем, что 2018 год объявлен Годом культурного наследия в странах Европы, Европейским союзом запланировано много мероприятий и акций, которые будут содействовать сохранению и переосмыслению культурного наследия. (Европейской комиссией и «*Europa Nostra*» – ведущей организацией в сфере культурного наследия в ЕС – инициировано продвижение культурного разнообразия, объединения общества через межкультурный диалог, а также укрепление творческого сектора для развития регионов.) *Театральная среда города поможет лучше презентовать уникальное культурное наследие как Казахстана, так и Беларуси в рамках Года культурного наследия*. Однако, интенсивность и

открытость театральной среды связана с *насыщенностью художественного предложения* (жанрового и новаторского многообразия в выборе театральных постановок) и обеспечением *доступности художественно-театрального предложения* для различных аудиторий города и области: центра и периферии.

Еще одно важное условие эффективного развития театральной среды – это ее *конвергентность* – особая стратегия слияния, соединения, взаимодействия различных культурных потоков. Конвергентность как вариативность воздействия (не только в непосредственном театральном действии, но и вне его) осуществляется через клубно-лабораторный принцип организации в работе с аудиторией – привлечение студентов, школьников, взрослых людей для того, чтобы они могли отдельно от проката репертуарных спектаклей обсуждать современную драматургию, участвовать в читках новых пьес и их последующем обсуждении. В данном случае речь уже идет не столько о массовом зрителе, сколько о целенаправленном формировании особой целевой аудитории – своеобразной театральной элиты или опережающих групп.

Использование таких *подходов*, принятых в театральной Европе, позволит глубже рассмотреть уникальное нематериальное культурное наследие наших стран. Важными для развития театральной среды, являются проекты в рамках «коллективной сопричастности событию», связанные с организацией коллективной рефлексии по поводу важных для общества событий. Такое творческое отражение *коллективной памяти*, театрализация событий прошлого, на наш взгляд, составляет важную часть нематериального культурного наследия каждого народа.

Необходимость переосмыслить социально-значимые события прошлого явилась причиной создания актуальных для Беларуси *документальных проектов*, которые существенно расширили пространство актуальных практик формирования театральной среды в городах и населенных пунктах страны. Одним из первых в области театральных исследований явился документальный проект «Чернобыль», представленный независимым театром «Крылы Халопы» (Брест) в 2013 г. Название театра «Крылы халопы» символично переводится с белорусского языка «Крылья простолюдина», т.е. простого человека-труженика (батрака), у которого вырастают крылья, точно также как с помощью театрального искусства может быть окрылен мечтой и творчеством каждый человек в любой точке городского и сельского пространства.

Основой спектакля «*Чернобыль*» стали материалы двух экспедиций в белорусскую часть зоны отселения и Полесский радиационно-экологический заповедник, интервью у людей, эвакуированных после аварии на Чернобыльской атомной электростанции (АЭС), документы,

связанные с последствиями аварии, материалы интернет-форумов, посвященных строительству первой АЭС в Беларуси. Так как сейчас в стране строится новая АЭС, эта тема для белорусов вновь приобретает особую актуальность.

Другой известный проект – мультимедийный *перформанс* «Беларусь 4.33. горад сонца кропка нуль» (Минск, 2015). Идея и исполнение принадлежат проекта Тане Артимович и Антону Сорокину. Отдельная глава проекта посвящена трагедии 1999 года, во время майских праздников минчане пришли на берег реки Свислочь на праздник и приуроченный к нему концерт группы «Манго-Манго». Внезапно началась гроза, сопровождаемая крупным градом. Около двух с половиной тысяч молодых людей попытались укрыться от непогоды в подземном переходе у станции метро «Немига». В результате давки погибло 53 человека в возрасте от 14-до 24 лет. Визуальный ряд спектакля включает старые фотографии Минска и темные перебивки, во время которых на экранах абсолютно ничего нет. Зрители слышат звуки, которые вызывают в их памяти события, связанные с недавней историей их города Минска. Звук в перформансе помогает восстановить личную и «общую» память. Авторы проекта решили не привязывать к ним конкретные изображения. Зрителям предлагается вспомнить «себя», определить собственное к ним отношение.

Текст спектакля – это главы из книги эпатажного белорусского художника Артура Клинова. Текст читал актер и режиссер Александр Марченко, который после участия в перформансе в 2016 г. поставил спектакль «Опиум» – первый белорусский проект, осуществленный на средства, собранные на краудфандинговой площадке – площадке по сбору средств на добровольной основе.

Пьеса «Опиум» написана в жанре «мокьюментари» (псевдо-документализм), т.е. все события и персонажи вымышлены, любые совпадения случайны, но кажутся абсолютно реальными. Одним из кураторов постановки в 2015 г. стал художественный руководитель «Театра.doc» Михаил Угаров. Действие упомянутого выше спектакля «*Опиум*» (постановка – Александра Марченко, художник – Андрей Жигур) разворачивается в небольшом городе Рогачеве (но показан спектакль был впервые в Минске). На сцене используется земля из Рогачева, как и другой природный рэди-мэйд (вода, песок, камень), что создает определенную атмосферу, связанную с местом действия – малой родиной героев. Пьеса Виталия Королева «Опиум» была написана в рамках IV Международной драматургической лаборатории, которую ежегодно проводит Центр белорусской драматургии, и стала одним из главных театральных событий 2016 года не только из-за выбранной остросоциальной проблематики, связанной с войной на Украине. Это был значимый проект, положивший в Беларуси *начало участию интернет-сообществ в жизни театра*: на

краудфандинговой интернет-площадке «Улей» для создания спектакля 136 спонсоров и заинтересованные интернет-пользователи собрали необходимые средства.

Отметим, что сегодня с помощью краудфандинга в Беларуси собираются деньги на новый документальный проект – спектакль-свидетельство «11 апреля» (режиссер – Валентина Мороз), посвященный страшной теме терактов. Документальная пьеса драматурга Константина Стешика состоит из интервью с людьми, которые пострадали от взрыва в минском метро в 2011 году, но, к счастью, остались в живых.

Для развития живой театральной среды в городе Бресте в 2017 г. создан еще один важный историко-культурный проект («оправдание события») – это аудиоспектакль-экскурсия в г. Бресте «*Brest Stories Guide*» театра «Крылы халопа» (идея Оксаны Гайко и Светланы Гайдалёнок). С помощью мобильного приложения можно отправиться исследовать маршруты, прослушивая аудиоистории о жизни еврейского населения в городе 80 лет назад. В основе драматургии реальные истории – показания из протоколов архива Брестской области, исследование диафильмов с документами, воспоминания участников событий. Разработка проекта длилась целый год и включала сбор материала, подбор актеров, озвучку, разработку приложения.

В аудиоспектакле трагичные истории (living history), проецируются на целый город, рассказчика нет – он в воображении зрителей создается из очень сильного инструмента – звука. Слушатель может стать участником спектакля, а может слушать истории, как аудиокнигу, Сценой и декорацией спектакля является Брест, в котором оживают голоса истории. Простой, но очень действенный прием развития театральной среды, освоения городского пространства, по которому можно гулять днем или ночью без ограничений. Такого рода эксперименты театроведы называли *спектакль-променад*.

В Беларуси существует стойкий интерес к театральному искусству: по посещаемости государственные профессиональные театры в 2016 году уступили только музеям. Однако, в республике такое популярное во всем мире явление как *междисциплинарность искусства*, происходит, как правило, на негосударственной платформе. Интерес к проектам на стыке театрального искусства и социального анализа показывает, что у молодых зрителей уже сформировалась потребность в экспериментальном и провокационном искусстве. Поэтому подать заявку на Международный форум театрального искусства «*ТЕАРТ*» и на театральную программу-фестиваль «*Belarus Open*» (Минск) сегодня уже может любая театральная группа, независимо от своего статуса. Кураторов программы «*Belarus Open*» интересует, в первую очередь, качество и новаторство проектов, проведение перформансов с возможностью участия художников.

Данные театральные проекты будоражат нашу коллективную память и стирают границы между пространством города и театра. Безусловно, они требуют и стоят поддержки, потому что мощно затрагивают коллективную память народа и способствуют театрализации внетеатрального бытования – придания театральных черт личностно-повседневному бытию, насыщение его театрализовано-перформативным смыслом.

Таким образом, устойчивость развития города уже формируется в результате взаимодействия театра и действительности, в знаковой и моделирующей функции современного театра по отношению к внехудожественной реальности, что сегодня выражается в проектах документального театра и так называемых жизненных историях (living history) в пространстве современного города. Основные факторы открытой театральной среды: развитие частной театральной инициативы, доступность художественно-театрального предложения, театрализация личностно-повседневного бытия («театрализации жизни») и др.

Литература:

1. Зубанова, Л.Б. Театрализация повседневности: социологический анализ истории жизненного события / Л.Б. Зубанова // Социологические исследования. – 2013. – № 4. – С. 107-116.
2. Свирида, И.И. Пространство и культура: аспекты изучения / И.И. Свирида // Славяноведение. – 2003. – № 4. – С. 19-21.
3. Точилкина, А.С. Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий «театральная культура» и «театральная среда» / А.С. Точилкина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 60-67.

Amirbekova Dana

THE TYPOLOGY OF MALE IMAGES CREATED BY ACTOR QASYM ZHAKIBAYEV

Амирбекова Дана,

Т.Жүргенов атындағы

Қазақ Ұлттық өнер академиясының докторанты

ҚАСЫМ ЖӘКІБАЕВ СОМДАУЫНДАҒЫ ЕР АДАМ ОБРАЗДАРЫНЫҢ ТИПТЕРІ

Қазақстанның халық әртісі, Тәуелсіз «Платиналы Тарлан», Қазақ Ұлттық киноакадемиясының «Құлагер» сыйлықтарының және «Парасат» орденінің иегері Қасым Әбекұлы Жәкібаевтың бүкіл өмірі тынымсыз еңбекпен, терең ізденіспен өтті. Театр және көркемсурет училищесін

18 жасында бітірген жасөспірім одан кейінгі уақытта 50 жыл Жастар театрында, он жылдан астам «Қазақфильм» киностудиясында еңбек етіп, шығармашылық жолында ер адам образының сан алуан типтерін жасады.

Оның театр сахнасындағы алғашқы рөлі – А.Толстойдың «Алтын кілт» спектакліндегі Базилио мысықтың образы. Ал, одан кейінгі рөлі Мұсатай Ақынжановтың «Алтын сақасындағы» бай баласы Сарман болды.

Еңбектеген баладан еңкейген қартқа дейінгі рөлдерді сомдап, қазақ театр тарихында өзіндік қолтаңбасын қалдыра білген дарынды тұлғаның ойнаған рөлдерінің саны 300-ден астам. Соның ішінде, Полоний (В.Шекспирдің «Гамлетінде»), Вурле (Ф.Шиллердің «Зұлымдық пен махаббатында»), Қайрақбай (С.Мұқановтың «Мөлдір махаббатында»), Бүкір (С.Бодықовтың «Отырар ертең қирайдысында»), Тоқай (Ғ.Мүсірепов пен Қ.Ысқақтың «Ұлпан Енисейінде»), Шыңғыс хан (Ш.Айтматов пен М.Шахановтың «Миғұла терісі үстіндегі сотында»), Қоңқай (Ғ.Мүсіреповтің «Ақан сері – Ақтоқтысында»), Әлібек (Ш.Айтматовтың «Арманым, Әселімінде») іспеттес т.б. көптеген бір-біріне мүлде ұқсамайтын сан қырлы кейіпкерлер галереясын жасады.

Өткен мен бүгінгі кейіпін жасауда, өзінің көргені мен тоқығанына сүйенген актер кейіпкер болмысын терең ашып, дәл суреттеді. Қасым Жәкібаевтың актерлік келбеті қазақ сахнасында бұрын-соңды болып көрмеген өзгеше бір құбылыс екендігі, бұл өнердің тылсым сырын жан-жақты терең зерделеп, саликалы, дәйекті, тоқтамды оймен толғайтын аса білікті театр мамандарының өзін әрқилы толғанысқа салумен келеді. Белгілі театр сыншысы Әшірбек Сығайдың: «Қасым Жәкібаевсыз бір секундты да көзге елестетуге болмайды. Ол барлық болмысымен, ішкі жан дүниесімен, түр тұлғасымен осы қазақ театры өнеріне қызмет істеген адам» [1], – деп айтқан осы бір сөзі, жоғарыда айтып отырғанымызға дәлел бола алады.

Сахнадағы жаттандылық пен таптауырындылықтан бойын аулақ ұстаған ол актерлік штамптан қашып, әрдайым көрермен қауым күтпеген суырып-салмалық (импровизация) қадамдарға баруымен ерекшеленді. «Суырып-салмалылық ғажайыбынан дүниеге келетін сахнадағы жетік қимыл-қозғалыс, сөз бен іс-әрекет бірлігі, көрермендер залымен үнемі сахналық байланыс таба білу – шебер орындаушылық өнерінің құдіретінен туындайтын ерекше құбылыс. Осы қасиеттерді актерлік өнеріне серік еткен Қ.Жәкібаев кезекті қойылымдарға шықпас бұрын кейіпкерлерінің бойындағы сан алуан мінездерінен әр қилы әрекеттер іздеп, әр рөліне жаңа өзгешеліктер енгізіп отыруды берік ұстанған екен» [2].

Қасым Жәкібаев қазақ театр сахнасынан бөлек кино өнерінде де 70-тен астам рөл сомдап, өшпес із қалдырды. Кинолента қара кошқыл кезде-ақ сансыз елдің жүрегін жаулады. Ресей киносында бой көрсеткен

алғаш қазақ актерлерінің бірі болды. Белгілі саяхатшы, этнограф, географ, зерттеуші Владимир Арсеньевтің «Қиыр Шығысқа сапар» атты кітабының желісі бойынша экрандалған режиссер Ағаси Баябанның «Дерсу Узала» (1961 ж.) фильміндегі бас кейіпкер Дерсу Узаланың рөліне таңдалған ол жапон ұлтына тән ерекшеліктерді дәл жеткізіп, кейіпкер психологиясын, ішкі сезім-күйін, мінезін шебер ашып, нанымды суреттей білді.

Киелі театр сахнасының төрінде сан қырлы, алуан мінезді бейнелерді сомдаған Қасым Жәкібаев кино өнеріне «Ана мен бала» – Көбей (1955 ж., реж. Сұлтан Қожықов), «Балалық шаққа саяхат» – Шорманов (1968 ж., реж. Абдолла Қарсақбаев), «Шоқ пен шер» – Шердің ағасы (1972 ж., реж. Қанымбек Қасымбеков), «Қан мен тер» – Судыр Ахмет (1978 ж., реж. Әзірбайжан Мәмбетов), «Охрана бастығы» – Күләштің әкесі (1978 ж., реж. Амангелді Тәжібаев) фильмдеріндегі эпизодтық болса да көрермен жадында өшпестей жатталып қалған жарқын рөлдерімен алғашқы қадамын жасады.

Владимир Арсеньевтің «Қиыр Шығысқа сапар» атты кітабының желісімен түсірілген фильм 1962 жылы өткен Бухарестегі халықаралық кинофестивальде бас жүлде «Алтын қасқырды» (реж. А.Бабаян) иеленді. Кино өнерінің табысы ретінде сыншылар тарапынан жоғары бағаланып, көрермен қауымның ыстық ықыласына бөленген «Дерсу Узала» фильміндегі рөлінен соң актерге деген сұраныс арта түсіп, «Верониканың оралуы» (1963 ж., реж. И.Болгарин, В.Ильенко), «Ұлы сам елінің азаматы» (1981 ж., реж. А.Кордон), «Золотая баба» (1986 ж., реж. В.Кобзев), «Залив счастья» (1987 ж., реж. В.Лаптев (II)), «И возвращается ветер...» (1991 ж., реж. М.Калик), «Мастер Востока» (1992 ж., реж. А.Казаков) және т.б. фильмдер де басты және эпизодтық бейнелерді сомдады.

1980-90 жылдардың басындағы жаңа кезең киносы экранға типаждық кейіпкерлерді шығаруымен ерекшеленді. Заман рухын боямасыз суреттеген режиссерлердің таңдауы көрермендерді шынайы, табиғи ойынымен баурап алу қасиетімен ерекшеленген Қасым Жәкібаевқа түсті.

«Қасым Жәкібаевтың экрандық бейнелерін бір жүйеге келтіріп, топтастыруға әбден болады. Ата-ақсақал: «Біргеде» – Жұмағали ата, «Айналайында» – Асан қария, «Өлместің оралуында» – Садабеката, «Үш ағайындыда» – Кляйн ата, «Сұрапыл Сұржекейдегі» – Шегенің әкесінің бейнелері; молда бейнесі – «Тақыр» және «Отырардың күйреуі» фильмдерінде, «Азған үштіктің азабы», «Үшеу», «Қызғыш құс» және т.б. фильмдерде маскүнем бейнесі көрініс тапса, «Ақырғы аманаттағы» – Мойман жолсерік, «Үш күн мерекедегі» – бақылаушы шал, «Қош бол, Медеудегі» – ұрлықшы, «Жансебілдегі» – мүгедек, «Мергендердегі» – старшина және т.б. өзге фильмдер рөлдеріндегі әр түрлі кейіпкер бейнелері актер шеберлігі мен сыртқы келбетінің үндестігін көрерменге шынайы

жеткізеді» [2].

Қоғам дағдарыстарын тудырған XX ғасырдың ең үлкен гео-саяси апаты болып саналатын Кеңес Одағының ыдырауы кино өнеріне де өз әсерін тигізгені мәлім. 1980 жылдардың екінші жартысында Мәскеудегі ВГИК-тен арнайы кинематографиялық кәсіби білім алып келген бір топ жас режиссерлер өтпелі кезеңнің тоқырау жылдарын өткеріп жатқан қазақ киносына тың серпіліс алып келді. Өзіндік ерекше қолтаңбаларымен ерекшеленіп, режиссура саласының кәсіби шыңын бағындырған киногерлер фильмдеріндегі ой еркіндігі мен реалистік көзқарастары ұлттық кинода қалыптасқан көркемсуретті тәсілдер мен оқиғаны баяндау стиліне түбегейлі өзгеріс енгізді. Шығармашылық, авторлық еркіндікке ие болған кәсіби режиссерлер сол кезеңнің ащы шындығы мен көкейкесті мәселелерін ашып көрсетуді мақсат тұтты. Өтпелі кезеңдерде пайда болған бұл бағыт еліміздің сол кездегі тоқырау мен дағдарыстың бейнесін суреттеуге тырысып, елде болып жатқан мәселелерді ашық айтпаса да, оқиға мен кезең кейіпкерлері арқылы суреттеді.

Белгілі бір идеяны арқау етіп, оқиғаның сюжетін рет-ретімен баяндайтын кеңес заманының фильмдеріндегі негізгі акцент – тақырып пен кейіпкер мінезінің ашылуына, актер ойыны мен дәл табылған диалогтарға қойылса, батыс киносының кино түсіру мәнеріне жүгінген жас режиссерлердің фильмдеріндегі басымдылық – бейнелік шешім мен оның формасына, монтаж бен ритмге берілді. Кәсіби актер ойынынан бас тартып, сюрреализм мен символизм элементтері арқылы көрерменді кейіпкердің ішкі жан дүниесіне үңілткен «жаңа толқын» режиссерлері үшін фильмде не туралы айтылатынымен қоса, қалай айтылатыны да аса формалық, стильдік тұрғыда маңызды болды.

Осылайша, қазақ «жаңа толқын» киносының жаңа көзқарасты режиссерлерінің таңдауы – кәсіби актерлерге емес, типаждарға ауысты. Осы ретте, экранда өздерін театралды ойынынан алшақ ұстайтын, өз кейіпкерінің көңіл-күй толғаныстарын шынайылықтың шегінен шықпай суреттейтін актерлер ғана өз шығармашылықтарын жалғастыруға жолдама алды. Солардың бірі – Қасым Жәкібаев болды. Оның себебі актердың болмыс бітімінің режиссердің қиялындағы кейіпкердің болмыс-бітіміне ұқсастығында ғана емес, одан бөлек, режиссердің түпкі идеясын көрерменге дөп басып жеткізе білу шеберлігінде.

Қасым Жәкібаевтың қазақ «жаңа толқын» киносының кезеңінде экранға шығарған бейнелерінің арасында мүсәпір, қорғансыз кейіпкерлер көптеп кездеседі. Солардың ішіндегі қайыршылық өмірді жанына жат санаған мүгедектің рөлі – Қасым Жәкібаевтың шығармашылығындағы ең жарқын жұмысы. Себебі, Қасым Жәкібаевтың «Жансебіл» (реж. А.Шәжімбаев, 1991 ж.) фильміндегі мүгедектер арбасына мәңгілік таңылған

Мұқатайы – жалғаннан жұдырық жеген жандардың тағдырларын бір кеудеге сыйғыза білген қайталанбас рөлі. Фильмдегі рөлі жайлы Қасым Жәкібаев былай еске алды: «Бірде түсіру алаңында ары-бері өткен поездың артынан жүгіре-жүгіре шаршап, дем алдық. Күннің қайнаған кезі, ыстығы, ары-бері жүргігеннен Галя да, мен де шаршап, діңкілдеп отырмыз. Терлеп кеттім де, басымдағы тақиямды алшы деп Галяға айтып ем, ол тақиямды алып алдыма қоя салды. Бір кезде жанымыздан өтіп бара жатқан жеті-сегіз жасар қызы бар келіншек тақияма тиын тастады. Сөйтсем, бас киімім шалқалап қалған екен. Содан жетегіндегі қызы анасының құлағына бірдеңе деп сыбырлап, кері бұрылды да, қайтадан үш сом тастап жөніне кете берді. Сонда ойлағаным, менің мына кейіпім таза қайыршыға ұқсағаны, шын мәнінде образдың шынайы шығып жатқаны ғой деген ой келді. Содан сенімдірек болғаны киноның сәтті түсірілімімен аяқталды ғой» [3].

Театрда 300-дей кейіпкерді сомдап, кинода 70-тен астам рөл ойнаған талант иесі 82 жасқа қараған шағында дүние салды.

Тумасынан талантты актердың кино мен театр сахнасында сомдаған әрбір рөлі, кейіпкерлерінің бейнесін жан-жақты ашып көрсетуімен және шынайы бейнелеуімен ерекшеленді. Тұтас бір ғасыр өнерінің ақылманы, жастарға бағыт сілтеуші бола білген азаматтың артында мол рухани мұра қалды. Кемеңгер актер, көрнекі өнер тарланы Қасым Жәкібаев сомдаған ер адам образдарының типтері арқылы халық жадында мәңгі сақталмақ.

Әдебиеттер:

1. Қасым Жәкібаев. [Электронды қор] // <http://www.oner.kz> [Ресми сайты]. – URL: <http://www.oner.kz/tulgalar-cino/view/4734-kasym-zhacibaev> (Жүктелген күні: 17.05.2017).

2. Көбеева Г. Театр мен кино өнерінің жампозы. [Электронды қор] // <http://www.qazaquni.kz> [Ресми сайты]. – URL: <http://www.qazaquni.kz/2012/07/18/12706.html> (Жүктелген күні: 18.07.2012).

3. Иманғазиев А. Қасым Жәкібаев: Сахнаның шаңын, залдың ісін сағынамыз. Сақшы. – 2007. – №12.

*Kemelbaeva A.K.,
Omarova Zh.N.*

**TECHNOLOGY OF 3D PRINTING
IN THE PRODUCTION OF CLOTHES**

*Кемельбаева А.К.,
Омарова Ж.Н.*

**ТЕХНОЛОГИЯ 3D-ПЕЧАТИ
В ПРОИЗВОДСТВЕ ОДЕЖДЫ**

3D-печать – это быстрое создание реальной модели по ее виртуальному образу. Технологический процесс 3D-печати представляет собой послойное создание будущего предмета без использования форм или дополнительной оснастки. Существующие технологии позволяют создавать модели из пластика, гипса, специальных полимеров и прочих порошкообразных компонентов, которые могут склеиваться или спекаться в процессе создания прототипа. Скорость изготовления конечной продукции и качество выполнения индивидуальных заказов является ключом к успеху в сегодняшнем бизнесе. 3D-печать не имеет конкурентов. Сверхбыстрое производство конечного продукта и цифровая точность его изготовления – визитная карточка данного метода.

3D-печать начала свою историю в 1984 году. Технологию 3D-печати разработал Американец Чарльз Халл. Автор получил патент за изобретение лишь в 1986 году.[1,6]

В последнее время все чаще говорят о широчайших возможностях, которые открывает 3D-печать. 3D-принтеры позволяют минимизировать ручной труд, снизить финансовые затраты и увеличить скорость производства. Их применяют для изготовления самых различных вещей: от имплантатов до оружия, от деталей автомобилей и самолетов до предметов домашнего обихода.

Технология 3D-печати постепенно осваивают сферу производства одежды, и в первую очередь – производство моделей для высокой моды.

Одежда, напечатанная на 3D-принтере – изделия, которыми сегодня мало кого удивишь. Дизайнеры и модельеры активно используют аддитивные технологии, экспериментируют и удивляют публику своими экстраординарными и уникальными нарядами, обувью, аксессуарами. Как показывают все эти примеры, технологии 3D - моды могут вывести одежду на новый уровень, предоставляя людям возможность создавать собственные наряды или разрабатывать костюмы, которые будут отлично смотреться в научно-фантастическом фильме или комиксах.

Эффектный туалет Диты фон Тиз. Считается, что всплеск популяр-

ности 3D-одежды спровоцировало неординарное появление бурлеск-дивы в 2013 году. На 3D-принтере было напечатано 17 деталей нейлонового платья. Чтобы довершить образ, платье было украшено 13 тысячами камней Сваровски. Все детали собирались дизайнерами вручную (рис 1).

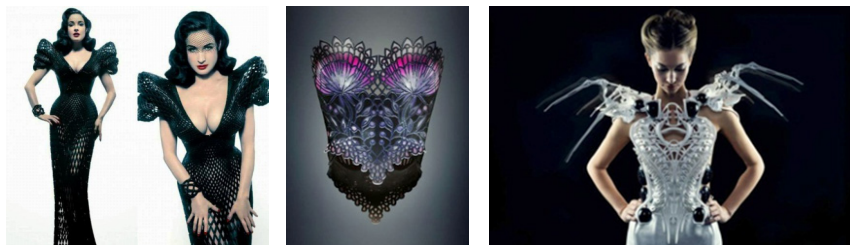


Рис. 1, 2

Несмотря на то, что футуристическая одежда, распечатанная на 3D-принтере, впечатляла многих, такие наряды отличались рядом недостатков. Во-первых, платья не могли похвастаться подвижностью, которой обладают обычные ткани. Это стесняло движения и доставляло некий дискомфорт. Во-вторых, наряды нуждались в сборке.

Творческий тандем Джесси Луи-Розенберга и Джессики Розенкранц решил изменить это. Он занялся разработкой особого метода трехмерной печати, при котором использовался цельный кусок пластика. То есть, в дальнейшем одежда не нуждается в монтаже. Первый наряд, который представили публике, назвали «Кинетическое платье» — одежда, напечатанная на 3D-принтере из нейлонового пластика, абсолютно нетоксичного материала. Весь процесс селективного спекания занял около двух суток. Вначале дизайнеры разработали модель платья. Она была сделана из множества компонентов, взаимосвязанных между собой. Каждая деталь состояла из 2,28 тысяч треугольных панелей. Соединялись они больше, чем тремя тысячами петель. В итоге одежда могла «двигаться» точно также, если бы ее пошили из обычной ткани (рис 2).

Микаэлла Янс ван Вююрен пошла дальше: она представила не только одежду, но и обувь, а также аксессуары. Все это было создано на принтере Stratasys Objet500 Connex3. Большинство изделий было изготовлено целиком. Из известных предметов коллекции Garden of Eden можно назвать: корсет Stained Glass, ремень и туфли Classic Serpent, браслеты Fish-in-Coral.

В начале 2015 года дизайнер-новатор Anouk Wipprecht представила необычное творение - платье с 3D-печатным экзоскелетом. Данное устройство предназначается для защиты человека. Для этого используется специальный внешний каркас. Платье-паук снабжено 20-ю датчиками,

которые реагируют на окружающую среду и взаимодействуют с ней (рис 2). Если датчики «уловят» нарастание стресса, механические конечности подыматься для атаки.

Группа британских студентов представила общественности коллекцию одежды, созданной с помощью аддитивных технологий. Главная особенность восьми моделей состоит в возможности изменения их силуэта и размера на готовых изделиях. Время создания наряда зависело от его конструктивных особенностей. К примеру, на одно платье ушло почти 62 часа.

Жерар Рубио сконструировал принтер, который может «связать» свитер всего за час. Вязальная платформа с открытой архитектурой и особое программное обеспечение позволяют создавать одежду в домашних условиях. Испанский дизайнер продает свое оборудование за 550 евро (рис 3).



Рис. 3 3D-печатный свитер

Первая полноценная коллекция одежды. Данил Пелег – дизайнер из Израиля, которая впервые выпустила полноценную коллекцию предметов гардероба. Они были созданы с помощью аддитивных технологий. Некоторые свои модели модельер делала около 300 часов. Для этого использовался принтер Witbox 3D. Детали одежды вначале были напечатаны на листах формата А4, после чего вручную склеивались между собой (рис 4).



Рис. 4

Не так давно голландский модельер Айрис Ван Херпен представила коллекцию «Напряжение», все модели которой были созданы при помощи 3D- печати. Коллекция была представлена на Неделе высокой моды в Париже (рис 5).



Рис. 5 Комплекты одежды, напечатанные с использованием 3D-принтера

Технология 3D-печати позволяет использовать для изготовления одного предмета одежды несколько различных материалов. Такой подход позволяет решить проблемы, связанные с прочностью и эластичностью изготавливаемых вещей (рис 6).



Рис. 6 Комплекты одежды, напечатанные 3D-принтером

Джошуа Харрисса – автор проекта, который, по мнению экспертов, выведет 3D-печать на совершенно новый уровень. Он разрабатывает принтер, с помощью которого можно создавать индивидуализированные предметы одежды. По задумке Джошуа должна быть сформирована онлайн торговая площадка, где будут продавать идеи и эскизы одежды, а также специальные материалы для ее изготовления (в виде картриджей).(рис7)



Рис. 7

Первая пара обуви, напечатанная на 3D-принтере, появилась в 2011 году благодаря стараниям шведских студентов. Сегодня трёхмерная обувь, напечатанная на принтерах, красуется на ведущих подиумах всего мира. Существенным преимуществом такой обуви является точный учёт индивидуальных особенностей её владельца, включая размер и форму стопы.



Рис. 8 Мужская и женская обувь, напечатанная на 3D-принтере

Внешний вид 3D обуви существенно отличается от традиционной, поэтому она будет пользоваться спросом среди креативных молодых людей, которые хотят подчеркнуть свою индивидуальность.

3D – принтеры научились печатать не только женскую, но и мужскую обувь. Студент Лондонского колледжа моды Росс Бербер в своей дебютной коллекции представил пять пар обуви, напечатанных на принтере (рис 8).

Как известно, при изготовлении ювелирных изделий самой трудоёмкой процедурой является создание восковых прототипов, которое требует колоссальных затрат времени. С появлением 3D принтеров у ювелиров появилась возможность быстро выращивать восковые модели украшений, предварительно разработанные в специальной программе (рис 9).



Рис. 9 Прототипы ювелирных украшений, напечатанные 3D-принтером

Для создания прототипов ювелирных украшений с использованием 3D-принтера используется специальный материал, по своему составу похожий на ювелирный воск.

11 июля 2014 г. Впервые в мире были созданы национальные украшения на 3D-принтере Solidoodle 2 pro, автор Эльдар Гатауллин.

Первые сулпы/подвески (для головных уборов, нагрудников, верхней одежды, кос) сделанные на 3D-принтере, пока без крепежа, опытный образец. вес-11 гр. пластик, под покраску (рис 10).



Рис.10

Выставка 3D-печати и сканирования 3D Print Expo в «Сокольниках» (23 октября 2014). Где впервые в мире интерьер созданный на 3D-принтере и первый в мире национальный костюм созданный при помощи 3D-принтера. (рис 11). На этой выставке также было сделано первое в мире 3D-сканирование национального костюма, сделанного на принтере.



Рис. 11



Рис. 12

Я была поражена увиденным, и меня очень вдохновила идея Эльдара Гатауллина использовать 3D-принтеры в создании костюмов (рис. 12).

Мне бы очень хотелось бы сотрудничать с ним и быть его единомышленником. Поэтому я выбрала именно эту тему «Технология 3D-печати в производстве одежды». Как истинный патриот, я хотела бы развить наше национальное искусство, показать насколько богата наша страна. Связать наше национальное богатство с современным искусством, модой и трансформировать национальные костюмы и украшения. Без трансформирования национального искусства: костюма, украшений, мы не можем его развивать.

А теперь для чего все это нужно:

1) Для художественных и документальных фильмов, для клипов. А также для сценических костюмов.

2) Для музеев, настоящие костюмы нельзя трогать руками, эти можно одеть и использовать для мероприятий музеев. Так же если нет оригинального предмета, можно его создать на принтере и декорировать, поставить в витрину, и никто даже не поймет, что это не оригинал.

3) Для мастер-классов в школах, для студентов в целях изучения национального костюма, что довольно активно у нас происходит.

4) Для народных ансамблей, для детских коллективов, так как сережки из металла стоят дорого, а эти украшения в десять раз дешевле тех, которые делают 3D ручками.

5) Создание базы 3D моделей именно национальных украшений, в дальнейшем их можно печатать в металле. Вопрос недалекого будущего.

6) Такие костюмы востребованы для проведения пиар акций компаний, занимающихся изготовлением 3D-принтеров.

7) Возрождение Казахской и другой культуры из небытия, при 3D технологиях, в любом месте мира, смогут создать национальное украшение или костюм.

8) Для фестивалей, сабантуев, конкурсов, для создания кукол в национальной одежде.

9) Для сувенирной продукции, или для продукции компаний.

10) Для fashion показов, дефиле и т.д. Для создания новых украшений в национальном стиле.

В заключении можно сделать следующие выводы:

- Технологии 3D печати позволяют создавать реальные предметы, придерживаясь их точных размеров;

- 3D-принтеры стремительно совершенствуются и дешевеют (как и 3D сканеры);

- увеличивается количество 3D моделей которые можно скачать и распечатать бесплатно, при этом достаточно высоко ценится умение создавать и редактировать 3D модели. В настоящее время создание моделей сильно упрощают 3D сканеры. Умение моделировать в 3D даёт возможность создавать уникальные вещи;

- 3D-принтера уже печатают органы, оружие, детали роботов, одежду, дома. Возможности ограничены только вашей фантазией;

- 3D-принтеры начали появляться в продаже в крупных гипермаркетах и в скором будущем принтер станет классическим незаменимым предметом бытовой техники.

3D-печать одежды предоставляет отличный шанс на внедрение совершенно новых приемов при разработке дизайна одежды, а также является возможностью для молодых дизайнеров выйти на более высокий уровень для воплощения своих творческих идей. 3D-печать в этой области используется также для создания бижутерии, например, оригинальных кулонов, браслетов и колец. Имея под рукой 3D-принтер, теперь каждый модный модельер может оставить в прошлом штамповку аксессуаров и одежды, а заняться изготовлением индивидуальных вещей, в котором можно учитывать даже уникальные особенности тел заказчиков. Но,

оказывается, и это еще далеко не все. Дело в том, что благодаря твёрдости исходного материала, можно изготовить одежду, выполняющую множество дополнительных функций. Например, в головном уборе один известный дизайнер поместил миниатюрный вентилятор, а другому заказчику встроил в костюм крепление для смартфона.

Вообще в моде уже идет сдвиг в эту сторону. В России и в Казахстане, модельеров, художников по костюмам, дизайнеров одежды, которые используют 3D принтеры, для создания одежды пока нет. Эльдар Гатауллин, единственный, который создал первый национальный костюм в 3D. Но не остаётся сомнений, что внедрение технологии 3D-печати в Казахстане и изготовление изделий в массовое производство является лишь вопросом времени. Возможно, в ближайшем будущем мы сможем не выходя из дома напечатать себе новую рубашку, вечернее платье или даже шубу необходимого цвета и размера, а также национальные украшения.

Литература:

1. 3D-печать в России: <http://www.pcweek.ru>
2. Алёшин Б. С. О новой концепции организации научных работ // Новости ЦАГИ. 2010. № 5. С. 4-6
3. Брутян М. М. К вопросу оценки уровня зрелости системы инновационных технологий // Инновации и инвестиции. 2012. № 4. С. 88-93.
4. Гареев Т. Ф. Эволюция моделей инновационного процесса // Вестник ТИСБИ. 2006. № 2. С. 24-32.
5. Доступная 3D печать для науки, образования и устойчивого развития. 2012 г.[1,6]
6. Электронный ресурс: http://www.cinemotionlab.com/technology/3d_pечат_revolyuciya_v_processe_kinoproizvodstva
7. Источник: <http://3dmag.org/ru/blog/3d-printing/551.html>
8. История появления 3D печати: <http://3dcorp.ru>
9. 3dtoday.ru
10. Обзор технологий 3D печати: <http://www.orgprint.com/ru>
11. Рынок 3D принтеров в России: <http://www.foto-business.ru>
12. Сферы применения 3D печати: <http://www.orgprint.com/ru/>

Omarova Zhanna
**THE DECISION OF SCENOGRAPHY
IN THE MODERN THEATRE**

Омарова Ж.Н.
**РЕШЕНИЕ СЦЕНОГРАФИИ
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ**

Казахские театры после провозглашения суверенитета на новом рубеже постепенно приступили к изучению и исследованию изменений, происходящих в жизни общества, изучению истории народа, раскрытию белых пятен в истории.

Сегодня театру удалось осуществить целостное, синтезирующее осмысление реальности в единстве ее природных и общественных свойств сторон и отношений. Искусство театра получило и с годами усовершенствовало богатейший арсенал художественных средств для свободного и раскованного эстетического анализа, и освоения духовного мира человека в диалектике сложных и многозначных его связей с общественным целым.

Особенности театрального искусства рассматривать действительность одновременно с разных позиций и точек зрения, добиваясь при этом целостности ее художественного восприятия как родовом качестве этого вида искусства. Одновременно практика современной сценографии Казахстана убедительно доказала, что природа художественного обобщения этого вида искусства неразрывно связана со специфическими качествами художественного образа спектакля выраженным в нем пафосом и иллюзией реальности. Именно сценография, всем имеющимся у нее набором выразительных средств, сообщает достоверность самому искусному из вымыслов, изолированно фантастическому, придает необходимую поэтику самым усложненным символично-метафорическим построениям образов на сцене.

Современная сценография уже не просто оформляет сцену, но стремится создать среду драматической ситуации, определить смысл спектакля и высветить режиссерскую концепцию.

Изменение языка и функций сценографии связано не только с эволюцией театрального искусства и его визуальной эстетики, но и с трансформацией проблемы интерпретации текста и его сценического воплощения.

В отличие от советского периода в пространственном решении драматического спектакля сегодня наступил качественно новый этап в сценографии, не похожий на предыдущие годы. Условность, неприемлемая

или почти неприемлемая в других видах искусства, предопределена самой природой театра, стала его спецификой.

На сегодняшний день репертуар театров Казахстана очень разнообразен. Это вызвано многими факторами. Один из них – отсутствие цензуры, идеологического давления. Происходящие общественные, социальные изменения также позитивно повлияли на формирование репертуарного содержания.

Другой фактор заключается в том, что происходит «подпитка» новыми кадрами, в театры приходят новые молодые художники, которые идут в ногу со временем, что, безусловно, влияет на разнообразие спектаклей и жанровых предпочтений.

В современном оформлении особенностью композиционного решения в оформлении спектакля становится подвижность, динамичность, активная ритмика в театральных приемах, что не характерно для постсоветского периода.

Также изменились приемы оформления спектакля, т. к. традиционный подход сменяется технологичными, то почти во всех театрах стало использоваться световое и видео проектирование. 3D проектирование, спец.эффекты, стали неотъемлемой частью современной жизни сценографического искусства. Информационные технологии, которые применяются в современной сценографии, позволили развить новую визуальную культуру театральных постановок, дополнив эмоциональную сторону традиционной живописной техники создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и спец.эффектов.

В отличие от спектаклей советского периода, когда художники использовали ограниченное пространство, художники сегодня часто применяют такой прием в сценографии, как использование всего пространства сцены, от авансцены до арьерсцены. Это значительно повлияло на идею и трактовку самого спектакля, тем самым вызвав повышенный интерес у зрителей, проникнуться и сопереживать увиденному.

Эти годы пожалуй, самый противоречивый период развития сценографии Казахстана, на которые приходится меньше всего эстетических завоеваний в области освоения новых изобразительных приемов создания и визуализации художественного образа театрального спектакля. Постановки тех лет свидетельствуют о снижении, по сравнению с еще недавним прошлым, художественного уровня оформления театральных постановок. Этот процесс постепенного измельчения некогда большой традиции казахского декорационного искусства имел

свои глубокие социальные причины, коренившиеся в резкой смене не только политической и экономической системы, но и системы духовно-нравственных ценностей и норм.

Возникла необходимость критического взгляда и переосмысления опыта прошлого с позиций новых социальных реалий и духовно-нравственных контекстов, нового взгляда на собственную историю. Обозначилась необходимость внесения ясности в мировоззренческие основания и концептуально-методологические аспекты построения объяснительной картины развития искусства Казахстана XX века.

Решать спектакль, конечно же, всегда следует по-своему, по-новому, в соответствии с требованием времени. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взволновали сегодняшнего зрителя, заставили его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. Реалистичность искусства не заключается лишь во внешнем воспроизведении жизни, тогда оно не было бы искусством. Копия неизбежно в чем-то искажает оригинал, но при этом художник, осмысляя изображаемое, схватывает и передает суть явления, характер, тип, движение жизни. Поистине: реалистическое искусство не только копирует мир, но и заново создает его. Обновленное актуальным звучанием содержание классики или своеобразное прочтение современной пьесы будет связано и с новой, оригинальной формой спектакля. Все это так. Но, это ни в коей мере не оправдывает небрежного отношения к авторским ремаркам, что иногда наблюдается, особенно в практике молодых режиссеров и художников. Ремарки ценны тем, что они передают авторское ощущение атмосферы, в которую он поселил своих героев.

Внимательное изучение авторских ремарок может дать интересный толчок для новых поисков. В авторских ремарках часто содержится информация, необходимая для передачи эпохи, обстановки, создания действенной среды.

Художник должен остро чувствовать изменение жизненных ситуаций, так как они ведут к изменению проблем. Новые жизненные проблемы ставят новые задачи перед искусством театра. Художник своей работой выражает свой взгляд на проблемы жизни. Активизируя сценическое пространство найденными им образными, выразительными средствами, художник акцентирует эмоционально-психологический контакт зрителя со сценическим решением. Художник совместно с режиссером находит точки соприкосновения жизненных проблем с драматургией, тем самым актуализируя проблематику пьесы. Только в случае актуальности пьесы и точно найденных художественных средств, спектакль сумеет нужным образом воздействовать на публику. Художник всегда ведет поиски оптимальных решений сценической среды. Оптимальных в смысле

образной емкости сценографии спектакля.

Сегодня никто не станет утверждать, что роль художника театра вспомогательная. Режиссер признал соавторство художника-сценографа. О сценографе говорят сейчас как о сорежиссере, как об авторе пластической режиссуры и, наконец, как о режиссере. Художник всегда зримо или незримо присутствует в своем произведении. При этом субъективность проявляется не только в выборе вида и жанра произведения, манере творчества, индивидуальных чертах стиля, своеобразии формы. Она проявляется в оценке и в отношении художника к изображаемому.

Понятно, что достижения современной сценографии в целом, как и творчество художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте многовековом опыте мирового театра.

Происходящие в нашем обществе сложные процессы, изменения потребовали обновления форм театрального искусства. Поэтому отдельные режиссеры стали искать новые идеи и новые формы. Творческий поиск в режиссуре заметен и в спектаклях Нурканата Жакыпбаева, Кайрата Сугирбекова, Болат Атабаева и другие. А такие художники-постановщики Курбан Акбаев, Есенгельды Туяков, Владимир Кужель, Ерик Адиспек, Ерлан Туяков, Канат Максutow развивают традиционные формы сценографии, а также стремятся освоить современные театральные методы в постановке спектакля.

Поэтому театральные художники, режиссеры в своих поисках зачастую используют приемы живописи, графики, архитектуры и т.д., ориентируются в своем творчестве на уже достигнутых успехах в пространственных видах творчества. Определяющие художественные моменты спектакля. Синкретизм театрального искусства позволяющий синтезировать на основе театрального произведения выражается форме определяющих художественных моментов спектакля. Материал искусства – конкретно-чувственные представления в театральном искусстве формируются сюжетно-драматической линией развития. Материал искусства – звук в спектакле формируется звуко-музыкальным строем. Материал искусства пространственных видов искусства – тяжесть, пластика, свет в произведении театра формируется сценографией.

Художник-постановщик театра создает художественный образ спектакля, оперируя понятиями пьеса, сцена, сценическое действие. Как любой художник, сценограф должен владеть искусством рисунка, живописи и композиции. В то же время ему необходимы навыки дизайнера, архитектора и конструктора. А также пространственное мышление, чувство пропорций, знание основ перспективы и законов сцены. Именно пространство одно из главных категорий не только современной сценографии, но и современного театра в целом. Господствующим типом

театра всё ещё является тот, в котором сценографическое пространство резко отделяется от пространства зала, хотя в театре XX века создаётся также иная форма взаимоотношения «актёр и зритель», иначе говоря, всё происходит в едином сценографическом пространстве.

Главной особенностью пространства является способность воздействовать на человека как образно, так и психофизиологически, что в свою очередь достигается построением пространства. Любое ничем не заполненное пространство можно назвать пустой сценой. Человек движется в пространстве, кто-то смотрит на него, и этого уже достаточно, чтобы возникло театральное действие. Тем не менее, говоря о театре, мы имеем в виду нечто другое. Занавесы, софиты, темнота всё это беспорядочно перемешивается в нашем сознании и создает образ театра. Единая пластическая среда пришла на смену такому традиционному понятию как «место действия».

Понятие «место действия» является важным моментом в сценографии и отражает взаимообусловленность реального (физически заданного) и ирреального (художественно чувствуемого) пространства в театральном представлении.

Реальное – сценическое пространство определяется характером архитектурной взаимосвязанности сцены и зрительного зала, то есть типом сцены, особенностями самой сцены, ее технической оснащённостью, масштабностью размеров. Сценический объём может диафрагмироваться кулисами и падурами, уменьшаться по глубине задниками, то есть изменяться физически.

Ирреальное-сценическое пространство спектакля меняется за счёт различного взаимоотношения его составляющих масс, светового состояния, цветовых, отношений, графики. Оставаясь физически неизменным, оно в то же время меняется в художественном восприятии в зависимости оттого, что изображено на сцене и как оно наполнено деталями. Ощущение размеров, объёмности пространства есть первая его характеристика, вторая – развитие его в определенном направлении. Здесь можно обозначить несколько типов пространства: замкнутое, перспективно и горизонтально развивающееся, симультанное (дискретное) и устремленное ввысь.

Сценография, синтезируя на своей основе динамику отдельных видов искусств, включает в себе новый тип динамического раскрытия художественного произведения. Это динамика реального движения: перемещение в сценическом пространстве различных масс, завес, мебели, изменение света и т.д. и главное – движение актеров на сцене. Причиной реальной динамики театрального произведения, напрямую отражающей ритм жизни человека, является действующий на сцене актер и иной характер взаимоотношения художественного произведения и зрителя.

Сценическое произведение, благодаря своему материалу и динамической сущности, диктуемой жизнью актера на сцене, постигается в момент его создания и поэтому для того, чтобы явить себя, она требует зрителя тут же, в момент своего динамического раскрытия, а не после. Во время представления в театре зритель статичен по отношению к сцене, ему отведено здесь определенное место, обозначен угол зрения, он лишен движения (например, при осмотре скульптуры, она раскрывается ему благодаря его активности, в то время как скульптура статична) и в силу этого сценическое представление должно быть в первую очередь зрелищно.

Спектакль как художественное произведение создается на основе образного строя, сюжетно-драматической линии развития, звуко-музыкального строя и сценографии. Только коррелирующее взаимодействие этих определяющих моментов образует художественную целостность спектакля. Каждое художественное произведение формируется на основе и при помощи совокупности всех видов материала, выраженных и сформированных по законам композиционных закономерностей конкретного вида искусства. Только в «простых» искусствах эта совокупность проявляется посредством доминирующего материала искусства и на основе его (как, например, в скульптуре, где вся полнота проявления материального мира идет через пластику). В спектакле же вся полнота материала проявляется непосредственно в сюжетно-драматической линии развития, где конкретно-чувственные представления разворачиваются во времени, в звуко-музыкальном строе, где звук реально слышим, в сценографии, где пространство формируется через тяжесть, свет и пластику. И выделить каждый из моментов художественной целостности мы можем только теоретически. Динамика реального движения актера с неизбежностью требует реально звучащего звука, раскрытие во времени конкретно-чувственных образов пространственно-представленной визуальной определенности.

Взаимоотношение сцены и зрительного зала в разные эпохи, в различных культурах различно, что отражает в свою очередь культуру и искусство этих эпох. В архитектонике театрального произведения, выстроенного в определенном сценическом пространстве, можно увидеть, как отражаются различные нравы, обычаи, жизненные позиции того или иного народа.

Также хочется отметить, что пространство сцены уже не понимается как пустота, которую можно заполнить или не заполнять, так называемых дополнительных средств выразительности – вот основная мысль, которая стимулирует творчество театрального художника.

Литература:

1. Базанов В.В. Эстетические функции театральной техники. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. Л., 1971.

2. Омарова Ж.Н. Современная сценография Казахстана (1993-2015 года) // Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. – Астана.: КазНУИ, 2015.

3. Шеповалов В.М. Сценография – пространственное решение спектакля. «Сценическая техника и технология», 1981, № 5.

4. Шеповалов В.М. Сценография в художественной целостности спектакля. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения, Л., 1986.

5. Шеповалов В.М., Становление теории сценографии и ее роль в науке о театре. – Искусство и эстетическая культура. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1992.

6. Шеповалов В.М. Сценография в системе искусств, в структуре театра. «Империя света» № 9 2002.

Юсупова А.К.,

кандидат искусствоведения,

Наурызова А.Ж.

ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ МОДЫ В КАЗАХСТАНЕ

Yussupova Ardak

Nauryzova Aisha

FASHION ILLUSTRATION IN KAZAKHSTAN

В процессе осмысления наследия традиций народного искусства и последовательного развития новых тенденций в искусстве складывается определенный художественный стиль. В данной статье освещаются вопросы появления модного иллюстрирования в Казахстане, рассматривается творчество современных художников – иллюстраторов моды и современные способы фэшн-иллюстрирования.

Формирование основ для появления иллюстрирования моды в Казахстане можно отнести к началу 1950-х гг., когда профессиональные художники – живописцы и графики выполняли зарисовки народного костюма в процессе изучения и научных реконструкций традиционного костюма. Так, по историческим рукописям и образцам из коллекций, хранящихся в фондах Центрального Государственного Музея Казахстана (г. Алматы), были созданы иллюстрации казахской народной одежды.

Среди немногих профессиональных художников, занимавшихся зарисовками одежды, была *Галимбаева Айша Гарифовна* (29.12.1917 –

21.04.2008), художница, относящаяся к первому поколению казахских мастеров, с которых начиналась национальная школа, чьи работы безусловно входят в золотой фонд казахской живописи. Ее жизнь длиной почти в столетие охватила почти все противоречивые события XX века: и голодомор, и войну, и разруху, и освоение целины, и появление на руинах советского колосса независимого государства. При этом ей удалось сохранить светлое мироощущение, которое передается в каждой работе.

Айша Галимбаева – первая женщина-художник в Казахстане, а также одна из первых, кто подробно и с большой любовью изучал, зарисовывал, систематизировал виды и элементы казахского народного костюма. Айша Гарифовна участвовала в нескольких экспедициях по Казахстану. Основным итогом этой деятельности стал альбом «Казахский народный костюм», включающий 60 рисунков костюмов разных областей Казахстана [1], который до сих пор используется и является ценным источником по народному костюму.

В иллюстрирование казахского костюма внесла свой весомый вклад Народный художник РК, заслуженный деятель искусств КазССР *Гульфарус Мансуровна Исмаилова* (15.12.1929-12.05.2013). В 1971-1974 гг. она работала главным художником Казахского театра оперы и балета. В тот период были созданы эскизы к декорациям и разработаны костюмы для опер «Ер Таргын» Е. Брусиловского (1967), «Жұмбаққыз» С.Мухамеджанова (1972), «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини (1972), к балетам «Дорогой дружбы» Н.Тлендиева (1957) и «Камарсұлу» В. Великанова (1958), к кинофильму «Кыз Жибек» (1969-1971)[2].

В эскизах-зарисовках и произведениях Г.Исмаиловой постоянно используются основные элементы казахской одежды, художник передает национальный колорит и особенные черты характеров, типы героев театральных и кино постановок через костюм.



Рис. 1 А.Галимбаева. Иллюстрации из альбома «Казахский народный костюм»

В творчестве этих замечательных художниц, в их работах, напрямую не связанных с модой, тем более фэшн-индустрией, можно увидеть зачатки нового направления в дизайне и искусстве, модного иллюстрирования, которое приобретает выраженные и уверенные формы в Казахстане ближе к 1970-м гг. И, хотя первый Республиканский Дом моделей одежды в Казахстане появился в апреле 1947 г., а первый журнал моды в 1958 г.,



Рис. 2 Г. Исмаилова «Портрет Куляи Байсеитовой», «Казахский вальс»

иллюстрирование моды больше напоминало тогда технический рисунок, но в целом, исследование этого периода в истории казахского фэшн-иллюстрирования, и шире – дизайна одежды, еще недостаточно глубоко и последовательно.

Сейчас под модной иллюстрацией понимается самостоятельное направление в таком виде изобразительного искусства, как иллюстрация. Современный мир фэшн-индустрии невозможно представить без модного иллюстрирования, этот вид творчества все больше развивается и в Казахстане.

Важным фактором, одновременно и стимулом развития фэшн-индустрии и фэшн-иллюстрации в Казахстане стало проведение недель казахстанской моды. Недели казахстанской моды стали привычным и, главное, регулярным явлением.

«Kazakhstan Fashion Week», например, предоставляет площадку, где казахстанские дизайнеры одежды представляют свои коллекции. В сезоне *KFW* 2017 года, помимо дизайнеров одежды, также принимали участие «фэшн-иллюстраторы».

Среди них можно отметить интересных молодых авторов Надежду Пак (которая создает фэшн-иллюстрации и публикует их в своем аккаунте

в instagram под именем @_skano), Бикпаеву Кристину (@bikbaeva), Асем Ыскак (@assemyskak) и других.

Фэшн-иллюстратор *Надежда Пак* родилась в г. Алматы. Увлечение рисованием взрослые заметили у Надежды рано, еще в детском саду. Позже Надежда с отличием окончила Республиканский Художественный Колледж и с красным дипломом окончила Казахскую Национальную Академию Искусств им. Т.К. Жургенова по специальности «дизайн одежды». рассказывает Надежда.

В 2000-ом году Надежда Пак вместе с подругой выиграла конкурс молодых модельеров «Азия-Дауысы», который проводила академия моды «Сымбат». После этого она работала в ателье у Берика Исмаилова. [4].



Рисунок 3. Надежда Пак. Иллюстрация к KFW 2017 года

Несколько иллюстраций Надежды, выполненных для «KazakhstanFashionWeekAstana 2017» размещены автором на личной странице в Instagram. В ее творчестве очевидно преобладание графического языка – силуэта, линии, которая может быть не только четкой, даже жесткой, но и гибкой, легкой, оставаясь столь же выразительной, присутствует самая подробная детализация – выделяются элементы ювелирных украшений и т.д.

Фэшн-иллюстратор Кристина Бикбаева также любила рисовать с детства, с 4 по 7 класс посещала художественный кружок в Алматы, где преподавала заслуженный деятель РК Астахова А.Н., известный преподаватель, работавшая Казахской Национальной Академии Искусств им. Т.Жургенова.



Рисунок 4. Надежда Пак. Иллюстрация Мадины Садвакасовой

Кристина окончила художественную школу и Республиканский художественный колледж по специальности «Сценография» (специализация «Дизайн одежды») и бакалавриат Казахской НАИ им. Т. Жургенова по той же специальности. Кристина всегда любила рисовать различные модели одежды и самих моделей в акварели и традиционными графическими средствами – цветные карандаши, ручки и др, использует для доработки компьютер. На сегодняшний день она сама преподает фэшн-иллюстрацию в арт-школе «Fantasy Room» и в студии «Suretsalu» в Алматы.

В техническом арсенале Кристины – сочетание языка живописи и графики – плавущие цветные пятна акварели и прорисовка контрастной линией.

В г. Астане также развивается модная иллюстрация. *Ыскак Асем Муратқызы* родилась в городе Аркалык, Костанайской области, окончила Евразийский Национальный Университет по специальности «Архитектура». Асем с детства увлекалась иллюстрированием, следила за изменениями и вдохновлялась творчеством иллюстраторов со схожими интересами.



Рисунок 5. Бикбаева К. Иллюстрации

Архитектор по образованию, Асем любит тектонику лаконичных форм, которую сравнивает с легкостью и свободой движения женственных силуэтов в иллюстрировании моды, считает моду интересной и многогранной, так как в ней присутствуют все виды искусства.

В данное время Асем работает иллюстратором, преподает на курсах, дает мастер классы по иллюстрированию и старается реализоваться и в дизайне одежды.



Рисунок 6. Иллюстрации Асем Ыскак

Можно резюмировать, что сейчас в Казахстане есть яркое поколение молодых иллюстраторов моды, которые обладают узнаваемым авторским подчерком и способны использовать весь арсенал традиционных и самых современных выразительных средств. Модная иллюстрация не ограничена никакими стилистическими рамками, которые когда-то задавали направления ее развития, она обнаруживает новые и новые выразительные средства и ресурсы не только художественной практики, но и технические усовершенствования, например, компьютерные графические пакеты для иллюстрирования, т.о. располагая неограниченными возможностями.

Казахстанские «фэшн-иллюстраторы», используя в своих работах разные техники, приносят много нового в развитие иллюстрирования. С каждым годом талантливых иллюстраторов становится больше, что позволяет фэшн-индустрии Казахстана выйти на новый уровень, актуализирует эту сферу.

Литература:

1. Антология изобразительного искусства Казахстана. Живопись. Алматы, 2004 г.

2. Гульфирус Исмаилова. Живопись и театральнo-декорационное искусство // Художественный альбом. Автор вступительной статьи Шалабаева Г.К. Алматы: Атамұра 1999. – 159с

<http://kf wastana.com/fashion-иллюстратор-надежда-пак/>

IV СЕКЦИЯ
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov I.Sh.

**PRACTICAL INNOVATIONS IN TEACHING
MODERN PAINTING IN THE MASTER**

Ачилов И.Ш.,

*профессор искусствоведения, заслуженный работник народного
образования РК, член Союза художников СССР и РК*

**ПРАКТИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ
СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ В МАГИСТРАТУРЕ**

Практическое обучение магистрантов по дисциплине «Современной живописи» связано с применением инноваций при изображении живой, а также неживой природы и композиции. Данный практический процесс в живописи называется «параллельные видения» аудиторных и внеаудиторных постановок в «Современной живописи». Изначально живописные работы выполняются масляными красками: в аудиторных постановках при изображении живой природы человека и, неживой природы, то есть натюрморта с применением практически 14 составных частей живописи в каждом сеансе под руководством преподавателя.

Кроме этого, в качестве практического закрепления инноваций в «Современной живописи», выполняется и внеаудиторная самостоятельная работа. При этом соблюдается совместное «параллельное ведение» аудиторных и внеаудиторных работ-сеансов в живописи. Пишется каждая постановка по дисциплинам «Станковая» и «Современная живопись» по сеансам.

К примеру: количество выполненных внеаудиторных работ должно быть с живой природы человека и, с неживой природы с обязательной консультацией преподавателя.

В семестре выполняется две постановки: постановка с живой природы и постановка с натюрморта. Кроме этого, при «параллельном ведении» 2-х аудиторных работ, необходимо выполнить и 2 внеаудиторные работы: аудиторная постановка с живой природы, постановка с неживой природы с натюрморта. Наряду с этим, магистранты выполняют самостоятельно 2-е работы по живописи с природы. Скажем: тематический пейзаж или натюрморт, можно полуфигуру человека с руками или фигуру человека. Размер холста на усмотрение автора.

Профессиональное выполнение каждой аудиторной постановки и

внеаудиторной работы по современной и станковой живописи (натюрморта, пейзажа, головы человека, портрета человека с руками, фигуры человека в позе сидя или в позе стоя и творческой композиции) связано в учебном процессе с «Системно – комплексным применением инновационной методики» по живописи. Это значит, что оперируя знанием, необходимо изобразить постановку в «Современной живописи» с последовательным ведением живописи и с применением практических способов живописного письма на холсте. Конечно же, чтобы профессионально выполнить работу в живописи по сеансам, надо знать практический объем работы в каждом сеансе, уметь усердно выполнять задачи в каждом сеансе. Успешное выполнение каждой постановки связано с соблюдением методики ведения работы на холсте в живописи в каждом сеансе. В связи с этим, необходимо для данных постановок составить план работы по живописи с конкретным описанием объема работы в каждом сеансе. Назовем его: *«Последовательное ведение постановки с учетом объема работы в каждом сеансе с соблюдением 14 составных частей живописного письма в живописи»*. Такой план работы следует составить отдельно для каждого вида живописи: для академической, станковой живописи и современной живописи, а также поэлементно: по натюрморту, головы человека с плечевым поясом, портрета с руками, фигуры человека и творческой композиции. Данный план работы по сеансам в живописи будет являться ориентиром в процессе ведения живописи для каждого магистранта конкретно составленном плане выполняемых магистрантами объемах работы по сеансам. В связи с этим, в процессе письма с натуры, предстоит выполнение практически намеченных задач в каждом сеансе по живописи.

Применение инноваций в практических работах способствует приобретению профессиональной грамоты и уверенности в процессе выполнения постановки в живописи в период учебы. В учебном процессе самое важное – это желание каждого обучаться по новой системе. Только тогда, каждый магистрант сможет развить свои творческие способности, приобретая при этом научно-теоретические, практические знания и к тому же профессиональные навыки в академической, станковой и современной живописи. Кроме этого, надо, чтобы процесс «параллельного ведения» работы был единым в аудиторных и самостоятельных работах по живописи.

Такой процесс непременно придаст обучению интерес при соблюдении единой задачи и последовательности по сеансам в живописи. Приобретенный практический профессиональный навык по живописи можно применять в самостоятельных работах и в творческих композициях. Итоговым результатом в творческой композиции в период завершения учебы является защита дипломной картины. Работа над дипломной картиной – это именно то пространство, где каждый способен проявить себя, чтобы

осуществить свое видение и применить научно-исследовательские и практические навыки в качестве одаренного живописца..

Системно-комплексный инновационный метод

«Системно-комплексный инновационный метод» в преподавании станкового рисунка, академической, станковой и современной живописи и станковой композиции в бакалавриате, магистратуре предполагает создание творческой атмосферы в учебном процессе, которая предназначена способствовать, выполнению практических работ: аудиторных, внеаудиторных творческих для развития профессиональных качеств каждого магистранта. Это касается умения анализировать процесс видения живописи по сеансам, применения практических способов живописного письма как составных частей живописи. Это значит, что для передачи пропорций изображаемой живой природы, портретного сходства, материальности и световоздушной среды, следует применять, как было сказано выше, 14 практических способов живописного письма. Например, таких как: *жидко – подмалявок, полупастозно – полугусто, пастозно – густо, тонально, теплые и холодные цветовые отношения, световые и цветовые пропорциональные отношения, применение лессировки, выявление рефлекса, пространственной среды, колористическое решение, перед завершением работы в живописи, жидко составленной смесью, надо покрыть по периметру холста, цельность изображения на плоскости холста.* Кроме этого, необходимо проявление критического мышления как инновационного элемента по отношению к своим работам в период изображения природы.

В «системно-комплексный инновационный метод» преподавания в академической живописи, станковой и современной живописи входят следующие важные части:

Составление плана посеансового ведения постановки: в академической, станковой, современной живописи.

Анализ – рассматривание природы перед ее изображением, ключевые слова «Видеть» и «Понять» изображаемую природу.

Визуальное определение в постановке, представление в виде геометрической формы в линиях, контур, общая форма, схема композиции изображаемой живой или неживой природы или объекта в живописи (схема композиции в аудиторной постановке и в природе пейзажа, архитектурного комплекса, круг, квадрат, многогранник, трапециевидная форма, усеченный конус, эллипс и т.д.).

Выполняемые задачи в постановке: цель, задача, решение.

Выполнение маленьких карандашных вариантов-рисунков с позирующей природой или с натюрмортом с целью определения компоновки

(размещения), композиции постановки с выяснением на форэскизе размера холста для постановки.

Выяснение на листе ватмана, на плоскости холста в легких линиях в виде геометрической формы схемы композиции постановки по *композиционно-изобразительной плоскости*, её уточнение.

Перевод рисунка с форэскиза на плоскость холста с корректировкой композиции, пропорций и портретного сходства позирующей натуры.

Начальный процесс работы на холсте в живописи масляными красками: жидко покрытие разведенными красками с главных частей, подмалевком цветом и светом и к тому же тепло - холодными отношениями, а также тоном.

Покрытие всей поверхности холста активно с применением тепло - холодных цветовых отношений и тональных отношений с выявлением рефлекса.

В каждом сеансе соблюдение принципа отхода от изображаемого холста назад на расстояние.

Посеансовые консультации.

Продолжение работы на холсте в живописи.

Выполнение каждой аудиторной постановки связано в учебном процессе с «Системно – комплексным применением инновационной методики». Для выполнения качественной профессиональной работы, надо знать практический объем работы в каждом сеансе, уметь профессионально выполнять задачи в каждом сеансе. Знание теоретических основ в живописи и их практическое применение в аудиторных и во внеаудиторных работах, дадут качественные результаты в период учебы. Следует помнить, что надо уметь вести постановку в живописи на холсте по сеансам масляными красками. Для этой цели необходимо иметь ясное представление, знать выполняемый объем работы в каждом сеансе при изображении натуры в живописи.

Изображаемые постановки согласно учебной программе в живописи могут быть разной сложности. Например: натюрморт, голова человека с плечевым поясом, портрет с руками, фигура человека в позе сидя или стоя, постановка из двух фигур, одетые и обнаженные.

Итак, для каждой практической работы в аудитории по учебной программы рекомендуется: *составить практический план ведения изображаемой постановки с натуры по сеансам в живописи.*

Дадим примерный план технологии ведения натюрморта по сеансам в живописи.

В учебной аудитории поставлена постановка, например: натюрморт из крупных предметов быта, разных по форме, величине и по материалу, на фоне цветных-однотонных и тепло-холодных драпировок.

Количество часов на выполнение натюрморта с натуры – 36 часов, каждый сеанс – 3 часа.

Чтобы написать натюрморт с натуры, нужно составить план на 12 сеансов. Размер холста для данной постановки: 100 X 80, 100 X 85.

1 сеанс. Анализированное рассматривание постановки натюрморта перед его изображением в живописи. Следует определить в натюрморте общую схему контура композиции в линиях в виде геометрической формы. Например, схема формы может напоминать собой, скажем следующие геометрические образования в виде: квадрата, ромба, треугольника, прямоугольника по горизонтали, прямоугольника по вертикали, многогранника или эллипс и т.д. Эта форма, как было сказано выше, будет называться «*композиционно-изобразительная плоскость*».

Изначально эту плоскость в легких линиях следует наметить на форе́скизе, затем на рисуемой плоскости холста или ватмана. Потом в процессе уточнение рисунка натюрморта, данная плоскость также будет уточняться. Теперь надо определить композиции рисунка и размера холста, путем поисков вариантов в маленьких карандашных рисунках на листах А4 в форе́скизах. Цель поисков маленьких карандашных размеров форе́скизов состоит в том, чтобы выяснить удачную композицию, пропорции и размер холста. Далее, надо подготовить соответствующий размер подрамника с натянутым на него холстом, чтобы в нем изобразить рисунок профессионально и качественно натюрморт в живописи с натуры. После этого процесса следует перевести общую композицию рисунка с форе́скиза в увеличенном размере на основной размер холста. В свою очередь переведенный рисунок на холсте, нужно уточнить с изображаемым натюрмортом, то есть композицию рисунка и пропорции предметов с драпировками на плоскости холста – 3 часа.

2 сеанс. Задачи 1 и 2 сеансов одинаковы – 3 часа.

3 сеанс. Начало работы в живописи масляными красками жидко в виде подмалевка.

Подмалевок – жидко разведенный разбавителем №4 или пиненом жидкий слой краски соответствующего цвета или тона, которым надо покрыть на холсте первоначально в изображенном рисунке: собственную тень, полную тень, темные стороны (поверхности) и глубокие тени на драпировках и фоне. Далее падающие тени, фон и рефлекс в изображаемом на холсте натюрморте – это первая часть подмалевка.

Во второй части подмалевка, продолжая работу и соблюдая последовательность в живописи, необходимо выполнить первое покрытие масляными красками жидко, то есть световые и цветом части с тепло-холодными отношениями и тоном, полностью покрыть само изображение и всю поверхность холста. Техника живописного письма связано с жидким

покрытием цветом и прозрачным слоем красок изображенного на холсте рисунка, а также покрытие жидким слоем всей поверхности холста. Это первое жидкое и живописное покрытие светом, цветом, а также и тоном поверхности холста. Теперь необходимо время для того, чтобы жидкий слой краски и тоновые отношения могли бы просохнуть на поверхности холста. После этого следует продолжить на холсте писать постановку натюрморта с натуры, применяя в период работы составленный план ведения по сеансам живописи, практические 14 способов живописного письма в живописи соблюдая последовательность – 3 часа.

4 сеанс. Продолжение работы связано с определением на холсте в живописи конкретных общих световых, теневых частей (сторон или поверхностей) на предметах и на фоне. Путем густого-пастозного письма на свету и полупастозно, то есть полугусто - полутонно, а также и рефлексом. Тогда как собственную тень, затененные поверхности (или плоскости), а также падающие тени и фон нужно писать пока в живописи – жидко. Затем надо начать писать, соблюдая изначально последовательность к общей разработке форм предметов в трехмерном пространстве с главных предметов, то есть живописная лепка каждой формы: светом, цветом в тепло-холодных отношениях и тоном по частям, обязательно совместно с фоном, соблюдая пространственное решение в живописи с окружающей средой. Выявляя при этом: световую часть с полутонами (полутона представляют связующее звено между светом и тенью), собственную тень, затененные части, рефлекс и падающие тени, сочетая при этом объемы в пространственном расположении, то есть, соблюдая в живописи световоздушную среду. Во время письма на холсте в живописи предстоит сравнивать. Например: светлые места – со светлыми, полутона с полутонами, тени и падающие тени – соответственно с собственными тенями и тенями падающими, а также сравнивать рефлекс с полутонами, так как рефлекс по своей природе не светлее полутона – 3 часа.

5 сеанс. Задачи 4 и 5 сеансов одинаковы – 3 часа.

6 сеанс. Уточнение на холсте рисунка в живописи в натюрморте рисовальным углем линиями. Чтобы уточнить рисунок в живописи линией, для этой цели особенно удобно подходит рисовальный уголь. По своим свойствам уголь является мягким материалом, поэтому он наиболее удобный в качестве уточнения рисунка на холсте в живописи. Начать графический процесс легким касанием с уточнения общей композиции и пропорций изображаемых предметов и драпировок на холсте. Затем в живописи продолжить разработки деталей, то есть лепку форм предметов связывая с окружающей средой. Надо выявить в работе общего света, цвета, тепло-холодных пропорциональных отношений и тона. Следует помнить: не желательно продолжительное время писать в живописи один

и тот же фрагмент, так как нет сравнения, и поэтому результат в работе не всегда может быть удачным.

В каждом сеансе в процессе работы на холсте в живописи надо практически применять метод отхода от холста назад на определенное расстояние от работы. Практически применяемый метод дает возможность увидеть рабочий процесс в целом и сравнить с изображаемым в живописи с натурным натюрмортом и в свою очередь, увиденные неточности своевременно исправить. Надо помнить, что перед каждым сеансом нужно рисовальным углем и только линией: уточнить композицию, пропорции предметов и формы драпировок со складками в живописи на холсте – 3 часа.

7 сеанс. Теперь же, продолжение работы связано в живописи на холсте по частям предметов и драпировок. Предстоит более конкретная работа, которая выполнима в нескольких сеансах. Это значит: моделирование формы с применением практических способов живописного письма, когда надо соблюдать последовательность в живописи, чтобы работая по частям необходимо передать: материальность, фактуру и весомость предметов и драпировок в сочетании живописной связи, конечно же, с окружением и в световоздушной среде. Живописная разработка формы непременно связана с умелым практическим применением в каждом сеансе составных частей живописи с разнообразным письмом, как например: пастозного, полупастозного, жидкого письма, тепло-холодных живописных отношений, а также тона, лессировки, рефлекса в изображаемом натюрморте на плоскости холста. Для практического выполнения выше сказанного необходимо потребуется еще несколько сеансов – 3 часа.

8 сеанс. Задачи 7 и 8 сеансов одинаковы.

9 сеанс. Задачи 8 и 9 сеансов одинаковы.

10 сеанс. Продолжая писать натюрморт в живописи, чтобы изображение на холсте воспринималось на плоскости холста целно, так как во время живописной лепки работа велась в отдельности, по частям. Ведь отдельная разработка по частям – это необходимый процесс в живописи. Теперь уже, следует уделить внимание, чтобы в натюрморте все предметы, драпировки, передний план и фон были бы взаимосвязаны между собой единой световой и цветовой средой в пространстве. Поэтому работая над натюрмортом в данном сеансе в живописи, то есть обобщая изображение натюрморта на холсте, предстоит уделить внимание особенно цветовым сочетаниям. Система цветов в натюрморте, в обязательном порядке сочетаясь между собой, должны быть в гармонии. В этой ситуации можно достичь в натюрморте целостного и живописного восприятия, то есть колорита в натюрморте. Поэтому достичь этого только в этом сеансе, практически сложно. И в связи с этим для этой важной цели, так же в

качестве продолжение нужен тоже сеанс – 3 часа.

11 сеанс. Задачи 10 и 11 сеансов одинаковы.

12 сеанс. Колорит участвует в цветовом объединение натюрморта. Кроме этого, в обобщение натюрморта применяется практически еще и лессировка в живописи. Потому что лессировка и рефлекс применимы в роли обобщения и относятся к составным частям живописи. Например в завершающем сеансе, если в этом есть необходимость, можно воспользоваться лессировкой и соответствующим жидким цветом или тоном покрыть рефлекс, чтобы рефлекс не выделялся из общей среды. Обобщение и цельность восприятия и завершение письма в живописи над натюрмортом.

Итак, мы вкратце рассмотрели технологию применения инноваций в учебно-живописном процессе: в академической, в станковой, в современной живописи «параллельного ведения» в бакалавриате, магистратуре в стиле последовательного выполнения, аудиторной постановки. В результате соблюдения данного алгоритма каждый обучающийся приобретает полезные теоретические и практические навыки, в том числе и исследовательские профессиональные способности письма в живописи.

Надо отметить, что данный неординарный способ преподавания в академической живописи, в станковой живописи и в современной живописи является основой практического выполнения постановок в учебно-профессиональном процессе. Применяемые методы последовательного ведения в живописи должны быть доступны и понятны. Поэтому, исходя из данного инновационного метода, каждый обучающийся знает, какой объем работы предстоит ему выполнить на холсте в каждом сеансе в живописи. Составленный план работы по сеансам двух работ в живописи, по сути, становится обучающей стратегией ведения в живописи, так как в нём в процессе изображения живой, а также не живой природы, определены все сеансы практического выполнения учебных постановок, что означает в итоге «видеть» и «понимать» изображаемую природу, писать осознанное и вдумчиво приобретать при этом профессиональные навыки в живописи.

Литература:

1. Ачилов И.Ш. Философия составления творческой дипломной картины. Астана, 2016
2. Ачилов И.Ш. Цвет в академической живописи. Астана, 2013
3. Ачилов И.Ш. Кескіндеме натюрморты көркем майлы бояулармен кенеп бетінде бейнелеу., каз., рус. – Алматы: КазГосЖенПи, 2006
4. Беда Г.В. Живопись. Искусство. – М., 1971
5. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. – М.; Советский художник,

1973

6. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1987
7. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М., 1986
8. Искусство Казахстана. – Алматы: ТОО «ИДК Кітап – сервис», 2005
9. Крымов Н.П. Художник и педагог. – М.: Академия художеств СССР,

1960

10. Мизанбаев Р.Б. Живопись. – Алматы, 2005; М.: ЭКСМО, 2009

Mukhametzhanov B.A.

Ospanova D.K.

**THE VALUE OF MONUMENTAL SCULPTURE IN THE SPIRITUAL
OF KAZAKHSTAN (ON THE EXAMPLE OF THE MONUMENT
ALIKHAN BOKEIKHANOV)**

Мухаметжанов Б.А.,

педагогика ғылымдарының кандидаты,

Оспанова Д.К.

**МОНУМЕНТАЛДЫ МҮСІННІҢ РУХАНИ ЖАҢҒЫРУДАҒЫ МӘНІ
(АЛИХАН БОКЕЙХАН ЕСКЕРТКІШІ МЫСАЛ НЕГІЗІНДЕ)**

Әр елдің, халықтың тарихы мен рухани құндылығын насихаттауда өнердің оның ішінде монументалды мүсіннің маңызы өте зор. Ескерткіштер көрнекі көлемді монументалды мүсіндер сипатқа ие бола отырып, ашық алаңдарда қойылатына байланысты әрқашан көрермендерге тарихи тұлғалар туралы мәлемет береді. Және олардың бейнесі жадымызда сақталуына үлкен ықпал жасайды. Әр дәуірде қойылған мүсіндерге қарап уақыттың талабын, қоғамның идеологиясын сезінуге болады.

Тәуелсіз Қазақстан кезеңінде елемізде тарихи тамырларымызбен байланыстыратын рухани байланысты іздеу үрдісін байқаймыз. Көне заманнан бастап қазіргі уақытқа дейінгі көптеген тарихи оқиғаларбен тұлғаларды жаңғыртуға ұмтылыс бар.

Солардың бірі Әлихан Бөкейханов тұлғасы. Ә.Бөкейхан – ғұлама ғалым, тарихшы, этнограф, әдебиеттанушы, аудармашы, публицист әрі экономист, мал шаруашылығын зерттеуді ғылыми жолға қоюшы, ормантанушы ретінде қазақ халқының саяси әлеуметтік, мәдени рухани тарихында өшпестей із қалдырған ұлы тұлға.

Мүсін жасалмас бұрын жасалатын тұлғаның өмірбаянын зерттеп, жүріс тұрысын неғұрлым көбірек білуге тырысу керек. Неғұрлым көп білсең, соғұрлым жұмыс істеуге еркіндік беріледі. Алихан Бөкейханның өмірбаяны әр қазақтың баласына үлгі болатындай үлкен тұлға.

Әлихан Нұрмұхамедұлы Бөкейхан XIX ғ. Соңында 1866-1937 жылдары мен XX ғ. басындағы қазақ зияларының, қоғам және мемлекет қайраткерлері қатарындағы аса ерекше адам. Көрнекті қоғам және мемлекет қайраткері, ұлт-азаттық және Алаш қозғалысының жетекшісі, Алашорда автономиялы үкіметінің төрағасы, публицист, ғалым аудармашы.

Ата тегі Шыңғыс ханның үлкен ұлы Жошыдан тарайтын төре тұқымы. Арғы атасы атақты Сұлтан Барақ. Қазақтың соңғы хандарының бірі Бөкей осы Сұлтан Барақтың баласы. Бөкейден Батыр, одан Мырзатай, одан Әлиханның әкесі Нұрмұхамед тарайды.

Әлиханды әкесі тоғыз жасында Қарқаралыға апарып, жергілікті молданың қолына оқуға береді. Бірақ зерделі бала молдадан оқығандардан гөрі осындағы мектепте оқып жүргендердің сауаттылығын аңғарып, қаладағы үш кластық бастауыш мектепке өз еркімен ауысып алады. Содан кейін ол Қарқаралы қаласының үш жылдық училищесіне түсіп, оны да «өте жақсы» деген бағамен бітіріп шығады. 1888 жылы Әлихан Омбы техникалық училищесіне қабылданады. Төрт жыл бойы үздік оқыған алғыр шәкіртіне риза болған басшылық мүмкіндік жасайды.

Сөйтіп, ол жиырма жасында Дала генерал губернатор кеңсесінің ұсыныс хаты мен қазақ қауымдастығының 200 сом стипендиясын алып, 1894 ж. Ресей империясының елордасы Санкт-Петербургға барып, Орман шаруашылығы институтының экономика факультетіне түседі. Ол мұнда жүріп күнделікті сабақтарына қоса студенттердің саяси, әдеби, экономикалық және тағы басқа үйірмелердің жұмысына қызу араласып, студенттік толқуларға қатысады. Оны екі ғасырға жуық Ресей империясының қол астында отырған халқының ауыр тағдыры қатты толғандыра бастайды. Қараңғылық пен надандықтың шырмауында отырған халқына білім мен мәдениет керек екенін ұғады, елдің тұрмысын, мәдениетін, білімін көтеруді өзінің алдына мақсат етіп қояды.

«Народная свобода» (Халық бостандығы) партиясының қатарына өтіп, өзі қазақ зиялылары мен саяси белсенділерінің арасында осы партияның шағын тобын ұйымдастырады. Әлиханның саяси көзқарасының пісіп, жетілуіне, кейін белгілі саяси, қоғам, мемлекет қайраткері әрі қазақ ұлт азаттық қозғалысының ұйымдастырушысы және көсемі ретінде танылуына, саяси жүрескер ретінде шыңдалуына Омбыдағы күндері ерекше ықпал етеді.

1905 ж. бастап Ресей конституциялық-демократиялық партиясының (кадеттер) мүшесі, оның қазақ бөлімшесін құру мақсатында Оралда, Семейде жиындар өткізген. Қарқаралыда патша өкіметінің отаршылдық саясатына қарсы өткен қозғалысқа қатысып, 14500 адам қол қойған Қарқаралы петициясын ұйымдастырушылардың бірі болған.

1905 ж. Әлихан Бөкейханов Семей облысы қазақтарының атынан 1-ші

Мемлекеттік думаға депутат болып сайланды. Бірақ ол 1-ші Мемлекеттік Дума жұмысына қатыса алмады. Өйткені Ә.Н. Бөкейханов өз жұмысын бастаған кезде Дала өлкесі генерал-губернаторының негізсіз жарлығымен, соттың тергеуінсіз, үш ай Павлодар абақтысында отырды.

1906 жылы Омбыдан шығатын кадеттік «Голос степи», «Омич» және «Иртыш» газеттерінде, 1908 жылы Санкт-Петербурда жарық көрген меньшевиктік «Товарищ», кадеттік «Речь», «Слово» гәзеттерінде редакторлық қызмет атқарды.

1909-17 жж. «Дон егіншілік банкі» бөлімшесінде жұмыс істеді.

1911-14 жж. «Қазақ» гәзетін ұйымдастыруда және оның жалпы ұлттық деңгейге көтерілуіне зор еңбек сіңірді.

XX ғ. басында қазақ даласында екі ағымның болғаны белгілі. Бірі Бұқар мен Түркістан өлкесіне бет бұрған дәстүршіл, панисламшыл ағым, екіншісі негізінен Батыс өркениетін үлгі тұтқан жаңашыл, пантүркішіл ағым. Осы екінші ағымның басында Әлихан бастаған орыс мектептерінен тәлім тәрбие алған озық ойлы қазақ зиялылары тұрады. Бұл топ саяси ұстамдылық танытып, Ресей империясына қарсы ашық күреске шығудың әлі ерте екенін анық түсінеді. Сондықтан олар, ең алдымен, халықтың сана сезімін оятатын жағдай жасау керек деп білді.

Бар күш қуаттарын осы мақсатқа жұмылдырады. Бірақ олардың ойдағыдай жұмыс істеуіне жандармерия басқармасының жансыздары мүмкіндік бермейді. Солардың көрсетуімен қуғынға түседі, түрмеге қамалады. Бұдан студент кезінде-ақ сенімсіздердің қара тізіміне ілігіп, бақылауда жүрген Әлихан да тыс қалған жоқ, алдымен, Семей түрмесіне қамалып, кейін Самар қаласына жер аударылып, онда тек ғылыми-шығармашылық қызметпен айналысуға ғана мәжбүр болды.

1916 жылы жер аудару мерзімі бітіп, Самардан Орынборға келген Әлихан бірден қаланың қоғамдық, саяси өміріне араласып кетеді. Қаланың қазақ тұрғындары атынан қалалық Думаға сайланады.

Құрылтайдан оралысымен Әлихан қазақ тарихындағы тұңғыш саяси ұйым Алаш партиясын ұйымдастыруға кіріседі. Артынша, 1917 жылдың желтоқсанында бүкіл қазақтардың құрылтайында Алаш аутономиясы жарияланып, Ә.Бөкейханов сол алғашқы Қазақ Республикасының тұңғыш төрағасы (президенті) болып сайланады.

Бірақ, ұлттық намыстан жұрдай, жалған интернационалист, жадағай белсенділердің көрсетуімен ол 1926 ж. екі рет тұтқындалып, түрме азабын тартты. Ә. Бөкейханов Мәскеуге жер аударылады, зор беделінен қорыққан большевиктер өкіметі оны Қазақстанға жолатпады. Онда он жыл үй қамауында отырған Әлиханды 1937 жылы тамызында қайыра тұтқындап, бір айдан кейін жалған жаламен 67 жасында Мәскеуде ату жазасына кеседі.

1989 жылы мамырдың 14 КСРО Жоғарғы сотының қаулысы бойынша

әрекетінде қылмыс құрамы жоқ болғандықтан, ақталды.

19 ғасырдың соңында Омбы орман шаруашылығы училищесінде оқытушылық қызмет атқарып, Әлихан Бөкейхан ғылыми жұмыстармен айналысады. Ол 1896 жылы көрнекті ғалымдардың кепілдемесімен Орыс жағрапиялық қоғамы Батыс-Сібір бөлімшесінің толық мүшесі болып сайланды. Әлихан «Россия. Жалпы географиялық сипаттама» атты көп томдық еңбектің қазақ даласына арналған 18 томына автор ретінде қатынасқан. Ол ғылыми жұмыспен қатар қоғамдық-әлеуметтік саяси қызметтерге де белсене араласа бастайды.

1904 жылы қазақ даласына қоныс аудару қозғалысын даярлап берген Ф.А. Шербина экспедициясының құрамында болды.

1911-14 жылдары Ә. Бөкейхан «Жаңа энциклопедиялық сөздіктің» 4-21 томдарына автор ретінде қатысты.

Семей қаласының басшылығы 2016 жылы Алихан Бөкейхан ескерткішіне конкурс ұйымдастырып, менің жобам бірінші орын алды. Кейіннен, Астанада мемлекеттік комиссияда қаралып, онда да бірінші орын алып бекітілді. Негізгі ескерткіштің идеясы заманына сай қазақ халқының болашағын ойлаған басшы және жеке тұлға ретінде көрсете білуді ойладым. Мен Әлиханның мүсінің өзі ісіне сенімді екенін тұрған бейнесі арқылы бейнеледім. Әлихан оң қолында асықты ұстап тұр, өйткені асық біріншіден қазақ халқының болмысы. Адам асықты қолға ұстағанда, асық ойнаған қазақ балаларының болашағын көз алдына елестейді. Асық өнер, спорт, тәрбие құралы болып та табылады.



Сур. 1 Гипстен жасалған жұмыс үлгісі

Ол мергендікке, ептілікке үйретеді.

Екіншіден, қазақ халқы ежелден мал шаруашылығымен айналасқанын білдіреді. Бұл жағдайда асық қазақ болмысын бейнелейді. Үшіншіден,

қазақ халқында алыс сапарға жол жүрмекші жолаушыға сәттілік тілеу мақсатында, саяси, әлеуметтік мәселелерді шешуде оңтайлы шешілсін деген мақсатта, жақсылық тілеуші: «Асығың алшасынан түссін» – деп, бата берген ақсақалдар. Асық жайлы қай жағын қарасан да қазақ халқымен, болмысымен байланысып жатыр. Әлихан ағамыз да: «Алаштың тағдыры да оңтайлы шешіліп, еліміз тәуелсіздікке қол жеткізсін, ұрпақтарымыз жарқын өмір сүрсін» – деп, ойлаған.

Сол заманда қазақ интеллигенциясының жүріс тұрысы өзі ерекше болған. Мәскеуде оқығанда және басқа да жұмыстармен жүргенде орыс интеллигенциясы әсіресе әйелдері Әлиханға ерекше көзқараспен қараған. Әлихан бейнесіне мен қосымша орындық дайындадым. Сол кездегі аталарынан келе жатқан әр заттары ерекше тапсырыспен жасаланған. Ал орындық үстіндегі кітаптар Әлиханның білімді, ғылыми жұмыспен көп айналасқанын білдіреді.



Сур. 2 Ескерткіштің өңдеу процесі

Әлиханның асықты ұстап бір қолын қалтасына салып ойланып тұрған бейнесі, салмақты екі аяққа бірдей түсіруі сол заманның аумалы төкпелі уақытын бейнелейді деп ойлаймын.

Байқаудан кейін жобаны бір метрлік жұмыс моделіне үлкейтіліп дайындадым. Бұның айырмашылығы осы үлгіде қалай дайындалады сол жұмыс моделі өзгертілмей үлкейтіледі. Сондықтан қандай биіктікте, қалай мүсін көрінеді соның бәрін есептеліп, толықтырылып жасалынады.

Ал жұмыс қайда тұрады? Астыңғы тұғыры постамент қанша биіктікте болады, мүсін қанша биіктікте оның бәрі тұратын жеріне байланысты есептелініп, көлемін де сол жерге байланысты үлкейтеміз.

Ескерткіш орнын Семей қаласының әкімшілігі қаладағы Жаңа көпір жаны немесе асты деп шешім қабылдаған. Ол жерге байланысты Семей

қаласының акиматында екі рет отырыс болды. Екі ретінде де мен сол шешімге қарсы болдым. Ескерткіштің нақты орнын шешу біраз уақытқа созылып кетті. Қазақ халқының үлкен тұлғаның аяқ астында тұрғандай сезімді комиссияға айттым. Ал үшінші рет Семейге қаласына барғанда комиссия жиналып, мәдениет бөлімінің қолдауымен (Пазына Ю. С.) Әлихан Бөкейханның ескерткіші Ленин көшесіне Арбат бойына қойылатын болып шешім қабылданды.



*Сур. 3 Ә.Бөкейханның ескерткіші
Семей қ, 2017 жыл*

Содан кейін жұмыстың орны белгілі болғандықтан ескерткіш орнына байланысты жоба жасалынды. Архитектормен келісе отырып, мүсін екі натура яғни 3 м 60 см, ал постамент тұғырының биіктігі 1 м 90 см жалпы ескерткіш -5 м 50 см. болатын болды. Сонымен, Әлихан Бөкейханның ескерткіші жасалынып қолаға аударылды.

2017 жылдың 22 қыркүйегінде Әлихан Бөкейхан атамыздың ескерткіші Семей қаласында ашылды.

Монументалды мүсін өнерінде сұлбаның нақтылығы мен біртұтастығы өте маңызды. Сырт пішіні мен детальдарды фактуралық өңдеу, мүсіндік бейненің пластикалық шешімінің көркемдігін күшейте түседі. Әлиханның сыртқы бейнесі арқылы ішкі рухани дүниесінің жоғары сезімін, күштілігін, ерік-жігерін, психологиялық күйін ашып қорсеттім.

Қорыта айтқанда, Әлихан Бөкейхан Алаштың шын көсемі болды және ол болашақ ұлт көсемдеріміздің тұлғалық үлгісі. Алаш мемлекеттігі Әлиханнан басталады деп, ойлаймын. Алаш мемлекеті мен халқы гүлденген сайын Әлихан Бөкейханның жарқын бейнесі тіптен жарқырай береді. Оны туған Алаш халқы Алаш мұратын жүзеге асыруды әсте тоқтатпақ емес.

Гүлден қазақ, гүлден! Асыл ерлер жасасын! Алаш жасасын! Расында да Әлихан Бөкейхан ғасырда, тіпті мың жылда бір туатын тұлға ғой.

Әдебиеттер:

1. «Алаш» қозғалысы. Алматы, 2008 ж.
2. «Семей таны» газеті 2017 ж.

Mukhtarova Gaini
**«KURAK» SEWING TECHNIQUE
PATCH-WORK PICTURE OF WORLD**

*Мухтарова Г.,
кандидат философских наук, заведующая кафедры
«Сценография и декоративное искусство»*

**МОЗАИЧНАЯ КАРТИНА МИРА
ЛОСКУТНОГО ШИТЬЯ «КУРАК»**

Пэчворк – это техника лоскутного шитья или текстильная мозаика, когда из различных по цвету, размеру и фактуре тканей сшивается изделие декоративно – прикладного искусства. С англ. «patchwork» переводится, как «изделие из разноцветных лоскутов». Наиболее древними образцами пэчворка являются известный египетский орнамент, созданный из кусочков газельей кожи около 980 года до н.э. Официальной родиной пэчворка считают Англию, но в разных странах мира существуют собственные традиционные техники лоскутного шитья.

Особую популярность и развитие в наше время искусство пэчворка и арт квилта имеет в США и Японии. Появление техники пэчворка логично связать с необходимостью экономии материалов и желанием целесообразно использовать остатки тканей. В настоящей статье на примере казахского пэчворка, называемого «курак» демонстрируется глубинный философский и сакральный смысл лоскутного текстиля и его роль в качестве транслятора национальных традиций. Обычай и обряды любого народа связаны с жизненным циклом человека (рождение, инициация, сватовство, свадьба, похороны). Сохранение искусства казахского лоскутного шитья связано со стойкими традициями, связанными со свадебными и другими обрядами. Казахский пэчворк называется «курак» (kurak). Слово «құрақ» (kurak) происходит от казахского глагола «құрау» (kurau), которое в прямом переводе означает «скомбинировать, собирать что-либо из различных кусочков». Тем самым «курак» (kurak) – это техника лоскутного шитья, означающая сшивание изделия из различных разноцветных лоскутков

ткани. В казахском декоративно прикладном искусстве имеется широкий спектр видового разнообразия лоскутных изделий. Это «құрақ көрпе» (kurak korpe) – лоскутные одеяла и покрывала для кровати, которые часто дарились в качестве приданого невесте; «құрақ төр көрпеше» (kurak tor korpeshe) – стеганные узкие длинные постилочные матрацы для сидения на полу, которые стелились почетным гостям; «құрақ көпшік» (kurak kopshek) – небольшие постилочные подушечки, рассчитанные на одного человека; «құрақ жастық» (kurak zhastyk) – подушки с лоскутными наволочками; құрақ бесік көрпе (kurak besik korpe) – лоскутные одеяла для колыбели; «құрақ ораулы көрпе» (kurak orauly korpe) – лоскутные одеяла для пеленания ребенка; «қырық көйлек» или «ит көйлек» (kyuruk or it koylek) – рубашка - оберег для младенца, сшитая из лоскутков; «сал-сери шапаны» (sal – seri chapany) – мозаичный халат из ярких красочных кусков поэта-певца, «баксы шапаны» (baksy chapany) - мозаичный халат из кусков ткани простой материи для шамана; «құрақ тақия» (takiya) – лоскутная тюбетейка. Курак корпе (kurak korpe) – лоскутное одеяло, которое шьют из различных разноцветных лоскутков дорогих тканей.

Лоскутное одеяло «курак корпе» является одним из обязательных видов одеял, надлежащих быть в приданом невесты. Его заранее готовили семьи, где есть дочери и дарили их в будущем в качестве приданого, называемого у казахов «жасау». Эта традиция сохранилась и в нынешние времена, до сих пор казахские мастерицы продолжают шьют и готовят в приданое лоскутные и другие одеяла. Их количество в приданом девушки должно быть не менее шести, семь напольных одеял и два больших укрывающих одеяла, а также в комплект входят парные подушки. Как правило, все эти одеяла собираются и складываются в стопку поверх сундуков и хранятся до момента свадьбы. Чем выше и красочнее стопка, тем выше «рейтинг» невесты. Значительное внимание в быту казахов уделялось складыванию постели по цветовой гармонии. Красиво и аккуратно сложенные постели всегда стояли на сундуках на почетном месте юрты. У казахов аккуратность и порядок сравнивали со стопкой красивых одеял, аккуратно уложенной поверх сундуков девичьими руками. (см. рис № 2). Существует такая пословица: «Қыздын жиған жүгіндей екен» т.е «красиво и аккуратно, как постельное убранство, прибранное девушкой».

Как пишет известный казахский исследователь – этнограф А.Х. Маргулан «казахи и среднего достатка стремились сделать свадебную юрту нарядной, не жалея средств и материалов. На приданое невесты – жасау – родители нередко тратили все свои средства, однако, оно было строго эквивалентно калыму, который является порой не выкупом за невесту, а возмещением расходов на ее приданое». [1, 97 с.]

Кроме стандартных напольных одеял, в приданом невесты обязательно

присутствовал вид одеяла «шай-корпе» – это личная вещь невестки-снохи, на которой может сидеть только она, когда разливает гостям и домочадцам чай. В чем же заложен смысл стойкой традиции дарения невесте в качестве приданого лоскутного одеяла «курак корпе»? Данная традиция имеет глубокий философский смысл. Так как лоскутное одеяло, называемое «курак корпе» шьют и дарят невесте, со словесным пожеланием «куралсын», означающее «пусть всё сложится», то есть скрепится прочная семья. «По представлениям казахов, лоскутные мозаичные подушка и одеяло были обязательными элементами убранства свадебной постели. Они должны были способствовать быстрому привыканию молодых друг к другу. Лоскутные вещи обеспечивали прочность брачных уз – жастар құрылып кетеді (букв.: «молодые устроятся»)). [2, 75-76 с.]

Пожелание «куралсын» использовалось также в контексте, чтобы все приумножалось, относительно материального достатка говорили «дуние куралсын». Также в широком понимании наличие лоскутно-мозаичных изделий в приданом невесты объяснялось не только их универсальной функциональностью, но и важными сакральными свойствами: с предметами быта, собранными из множества лоскутов, связывалось понятие крепкой, прочной семьи, соединяющей молодых из разных родов в единое целое. Разумеется, что такие одеяла, используемые замужней женщиной в быту своей новой семьи призваны были напоминать ей об отчем доме и несли функцию сохранения связи с родным краем.

Лоскутные одеяла создаются техникой сшивания, простегивания. Эта техника сшивания называется по казахски «сыру» или «сырып тигу». В словаре «Собрание тюркских наречий (языков)» Махмуда Кашгарского (IX век.) слово «siri» обозначает «крепко пришивать, стегать», от которого и происходит казахское «сыру» – означающее «стегать, сшивать что-либо». Название казахских войлочных ковров «сырмак», также происходит от глагола «сыру». [3, 505 с.]

Таким образом техникой лоскутных, а также войлочных ковров является «сыру» – то есть сшивание и стегание. Курак корпеше – это лоскутные постилочные матрасы, которые стелили на полу, поверх текемет (войлочного ковра), рядом с невысоким столиком, для того, чтобы было мягче и теплее сидеть за столом. Также «курак корпеше» использовали на кроватях вместо или поверх матраса. Для внутреннего заполнения этих лоскутных одеял использовали овечью или верблюжью шерсть. Для этого шерсть предварительно очищали от мусора, стирали, сушили, чесали, а затем использовали в качестве наполнителя. Лицевая сторона лоскутных одеял сшивалась из различных кусков дорогих тканей в виде симметрично расположенных простых форм геометрического орнамента. Распространенные мотивы в лоскутном шитье были именно

геометрические формы. Такие как «ушбурыш» треугольник, «ромб», «жулдыз» звезда, «тұмарша» амулет, «сегіз жапырақ» восьмилистник. Анализ тканевых мозаичных изделий показал, что из зооморфных использовались рогообразные мотивы «қошқар мүйіз» (koshkar myiz) – один из древнейших и распространенных в культуре кочевого мира, обозначавшие материальное благополучие и достаток скотовода. В искусстве лоскутного шитья курак использовалась его разновидность, под названием «сынук муйез» (snyuk myiz) – ломаный рог, так как именно этот вид наиболее подходил для техники составления и сшивания лоскутных изделий. Курак корпеше – постилочные длинные одеяла-матрасы обычно стелили на почетное место в юрте, называемое «төр» (tor). «Төр» – это центральное место в жилище, напротив двери. Оно считается священным и предназначается для почетных и уважаемых гостей. Эти одеяла называли еще «төр корпе» (tor korpe). Курак корпеше обычно расстилают, в честь приема важных гостей и во время праздников. По - видимому яркие лоскутки, собранные воедино напоминали о цветах весенней степи. Благодаря психофизиологическому воздействию цвета яркие лоскутные одеяла наполняли дом энергией праздника. Помимо лоскутных одеял «корпе» и матрасов «корпеше» у казахов существовали небольшие постилочные подушки, так называемые «көпшик» (kopshik).

В традиционной культуре казахов изготовлением изделий из лоскутов занимались в основном в семьях, имевших на выданье дочерей. Обучение лоскутному шитью было обязательным для всех девочек с малолетства. Искусство лоскутного шитья прививало девушкам терпеливость, бережливость и чувство гармоничного сочетания цветов и пропорций.

Феномен техники возникновения лоскутного шитья связан с традицией лоскута в казахской культуре. Лоскут всегда имел сакральное и магическое значение в традиционной казахской культуре. «Лоскут имел определенный семиотический статус, судя по его использованию в свадебном, похоронном, лечебном и прочих действиях. С ним связывались благожелательные и охранные понятия. Важная роль лоскута заключалась в функции медиатора, т.е. в выполнении миссии передатчика определенных качеств или свойств от одного человека другому». [4, 43 с.]

Лоскут у казахов называется «жыртыс», что означает отрезанный кусок ткани «обрывок». Эти отрезки должны быть правильной формы (от 30 см.х 30 см. до 50 см. х50 см). Казахи рассматривают его, как символический и благожелательный дар, обязательный при проведении обрядов и церемоний жизненного цикла. «В казахской среде и по сей день считается, что лоскуты жыртыс заключают в себе благодать – удачливость, богатство, плодovitость и счастье семьи, выдающей замуж дочь, празднующую появление наследника и т.д.». [5, 400 с.]

Например у казахов существовал обряд дарить со стороны жениха и его родственников подарки «каде» во время свадьбы. В список этих символических подарков входили отрезки тканей. Полученные от жениха подобные подарки, женщины делили между собой. Обязательность дарения каде стороне невесты была отмечена в пословицах: «Қалынсыз кыз болса да, кедесіз куйеу жоқ» – «Даже если есть невеста без выкупа калым, не бывает жениха без символических подарков каде». [6, 191 с.]

Не менее важную роль играли отдельные лоскуты сами по себе. Так, например лоскуты раздавали на похоронах пожилого человека, прожившего долгую, благополучную жизнь. Эти лоскуты называли «тәбарік» – которые хранились получившими их людьми «на долголетие». Изначально в качестве «табарика» или «жыртыса» выступала разорванная на куски одежда покойного, как своеобразный дар от усопшего за участие в его проводах в иной мир. Но в сформировавшейся практике принято дарить куски новой ткани или готовые платки или полотенца. Подготовкой и распределением даров для погребально-поминальных ритуалов занимаются женщины из близкого окружения. Они закупали ткань – разрывали ее на небольшие отрезки. Одежда умершего сильного мужчины батыра также разрывалась на лоскуты, и из них делались обереги для детей. Был также обычай класть ребенка в подол рубашки батыра, с целью, чтобы его сила передалась и малышу. Также разбирали на кусочки головной платок многодетной матери, дожившей до ста лет. Традиция лоскутов была связана с понятием казахов «ырым». Ырым – это понятие о выполнении символического ритуала, связанная с верой в приметы. Соблюдение какого либо определенного символического действия, например получение определенной вещи, принадлежавшей успешному, удачливому, уважаемому человеку почтенного возраста как бы открывала дорогу в жизни. В связи с этим было понятие «жугысты болсын», пусть и вам сопутствует удача, и у вас будет свадьба и праздники.

«Являвшиеся воплощением ритуалов ырым являлись лоскуты, собранные и соединенные в формате новой вещи, становились материализацией идеи счастья и благополучия семьи, рода и клана». Создание из лоскутов – частей некогда целого – новой реальности формировало целостность не только физического, но и социального порядка, поскольку то, что принадлежало одному, начинало принадлежать многим и соответственно объединяло их. В ходе ритуала при дележе отрезков ткани и раздаче жыртыс происходило объединение социума на основе причастности к общей судьбе. Распределение долей, счастья и жизненной силы, будучи сущностной характеристикой человеческих отношений, приводило в движение все социальные коммуникации. Символический дарообмен связывал всех его участников негласным договором,

обязывающим обеспечить постоянное движение символических (и реальных) ценностей. [5, 400 с.]

Рассмотрим в качестве интересного примера обряд казахов по пошиву рубашки для младенца из лоскутков старой одежды. Лоскутную распашонку платье, на ребенка одевали в день его рождения, далее он его носил до сорока дней. Это лоскутная рубашка была оберегом, чтобы ребёнок рос крепким и сильным. Ее называют «ит-койлек», переводимое как «собачья рубашка». «Сразу после рождения ребенка заворачивали в кусок старой, но чистой ткани или в чистую, но старую одежду пожилого, благополучного, здорового человека, например, штаны деда или подол платья бабушки ребенка». [7, 1 с.]

В этом обычае транслируется связь человека с предками, которые незримо помогают своим детям. Она шилась из цветной ткани; покроем – туникообразный, с прямыми вшивными рукавами и вертикальным разрезом спереди. Перед первым надеванием на ребенка, ит-койлек набрасывали на голову щенка или собаки. Говорили ит опа, ит жақсы («собака – благо»). Также существуют старинное поверье гласящая, что у собаки есть сорок душ – «ит кырык жанды», говорящее о выносливости, живучести собаки. Собака почиталась у кочевых казахов, как верный охранник, защищающая дом хозяина и стада скота от волков. Собака считалась одним из семи сокровищ, наряду с быстроногим скакуном, охотничим соколом и др.

В древности был обычай, в семьях, где часто умирали младенцы, с целью оберега от сглаза шили одеяло для ребенка из множества лоскутков тканей. Также шили распашонку из семи лоскутков ткани, полученных из семи разных домов (жеті жерден жеті құрақ). Отличительной особенностью этой рубашки является неподшитость подола и края рукавов (етегін қайырмайды). Также швы на рубашке шились наружу. Смысл заключался в удобстве для тела младенца и пожеланием не сковывать его развитие дальнейших способностей роста, речи и др. Ит-койлек обычно шили своим детям матери; его никому чужому не передавали и хранили у себя. Лоскуты являлись неизменным атрибутом и в шаманской практике. Чапан шамана шился из лоскутков тканей, также к нему подвешивались бубенчики. В обряде поклонения священному дереву «аулие ағаш» также существовал обряд повязывания на ветви дерева, оторванный от своей одежды кусок ткани или какой-либо материи. Многие из перечисленных обычаев и обрядов возникли в доисламский период, это подтверждает факт древности ремесла лоскутного шитья.

История техники пэчворк зародилась с появлением первых кочевых народов. Время появления этого вида ремесла относится к раннему историческому периоду (первое тысячелетие до н.э.), о чем свидетельствует находки предметов одежды, выполненных методом лоскутного шитья

и генетически относящихся к культуре ранних кочевников (изделия из курганов Горного Алтая и Семиречья, VI – V вв. до н. э.). Судя по раскопкам мерзлотных курганов Горного Алтая, вскрытых в конце 1940-х годов российским ученым С.И. Руденко навыки работы с лоскутом, умение составлять композиции, исходя из формы предмета, сформировались еще в культуре ранних кочевников. «В Пазыракских курганах сохранились остатки одежды меховых кафтан(верх одного из них выделан в виде мозаичного узора». [1, 34 с.]

Среди войлочных ковров-сырмаков существовала древняя, мало распространенная технология изготовления ковра, путем мозаичной инкрустации. То есть ковер создавался путем сшивания разноцветных кусков войлока. Кстати отметим, что войлочные ковры сырмаки обычно создаются при помощи техники аппликации, где вырезанный орнамент из одного цвета войлока накладывается на другой цельный кусок кошмы, а потом они крепятся простежкой тамбурным швом либо креплением шнуровой нитью «жиек» по контуру узора. Войлочные ковры с аппликацией существуют в среде многих тюркских народов. Но древние виды сырмака, создаваемые техникой мозаики то есть сшивания двух узоров, повторяющие принцип лоскутного шитья курак чаще встречались казахов и киргизов. «Известно, что технология мозаичных войлочных ковров совсем не знакома другим народам средней Азии». [8, с. 148]

По свидетельству Рубрука, у кипчаков он описал летнюю юрту кипчаков «Именно они (кипчаки) сшивают цветной войлок или другой, составляя виноградные лозы и деревья, птиц и зверей, и они делают подобные жилища настолько большими, что те имеют иногда 30 футов в ширину. [9, 85 с.] В искусстве курака важно пропорциональное сочетание частей, по законам симметрии. «Казахским мозаичным изделиям курак присущ лаконизм изобразительного языка и строгость стиля, использование исключительно геометрических мотивов, четкий ритм и динамика в построении элементов, контрастные локальные цветовые сочетания». [4, 7 с.]

Для лицевой стороны курак традиционно использовали ткани без рисунка, так как классику этнического понимания цветовых сочетаний составляет сочетание локальных цветов. Технология тканевых мозаичных изделий отличается простотой исполнения. Ее специфика заключается в отсутствии шаблонов или трафаретов. При выкраивании лоскутов использовались принципы глазомера, подразумевающие использование пальцев рук, ладони и руки в целом в качестве мерного инструмента. Благодаря пропорционально равной площади фона и узоров и их контрастной цветовой гамме, фон обычно окрашен иначе, чем узоры создаётся впечатление дополнительных узоров. Несмотря на

ограниченность формообразующих элементов, курак искусство, создающее возможность интерпретации с помощью сочетания цветов и форм, и узоров геометрического, зооморфного, растительного, космогонического видов орнамента. Важным символическим свойством обладали не только сами лоскутные изделия, но и их узоры и композиции. «Лоскуты вырезались в виде ромбов, квадратов. Эти ковры были нарядными. До сих пор казашки так украшают верх легких матрацев – курак корпеше, которые постилают на пол, усаживая гостей. Несмотря на различную технику изготовления (вваливание, аппликация, мозаика), все войлочные и вышитые ковры можно считать однотипными. Их центр делится на квадратную сетку, в которую вписаны крестовины с парными завитками бараньих рогов. Композиция имеет две или одну ось, всегда симметрична, площади фона и узоров примерно одинаковы. Такая же композиция сохраняется и в ворсовых тканых коврах». [1, 147 с.]

Баланс пропорционального соотношения частей, принцип взаимодополняемости фона и рисунка орнамента отождествляя идею единства и борьбы противоположностей. Но в этой картине мира не было противоречия, главное здесь синтез и гармония в искусстве. В декорировании лоскутных изделий курак присутствуют геометрические, зооморфные, космогонические и растительные мотивы казахского орнамента. Основа курака безусловно геометрические элементы. Как и цветовая палитра всех изделий декоративно-прикладного искусства казахов кураки имеют многоцветную палитру. Ткани, используемые для лоскутов: хлопок, ситец, сатин, сукно, бязь, лён, вельвет, бархат, плюш; атлас, саржа, шелк, тафта, парча шелк. Ткани для лоскутных изделий закупались специально, хотя в дело шли и оставшиеся фрагменты тканей от шитья одежды или куски тканей, полученных в подарок. Вместе с тем конфекционирование тканей происходило следующим образом, ткани подбирались друг к другу по фактуре, толщине. То есть плотные, ворсистые ткани, как бархат использовались только с тяжелыми видами тканей, а легкие ткани использовались между собой только с легкими. Не соответствующие структуре, плотности ткани не соединялись в одной композиции.

Существует два основных способа сшивания лоскутов: мозаичный и аппликативный. В крупных изделиях сначала готовится законченный по композиции блок, затем несколько блоков собираются в цельное полотно. В небольших изделиях метод работы заключается в последовательном пришивании лоскутов от центра будущей композиции к ее наружному краю. Для казахского орнамента характерны различные розетки, орнаментированные ленты, фризы, каймы, а также сетчатые раппортные орнаменты, украшающие вещи повторяющимися элементами.

Космогонические элементы представлены простыми формами – крест, круг, квадрат, ромб и прочие. В числе наиболее популярных мотивов – ромб в квадрате (бота көз). Этот элемент является структурообразующим для большинства композиций. Наложение ромба на квадрат дает оптический эффект глубины и объема. Нередко используется мотив трех ромбов – үш көз, соединенные в одну цепочку по вертикали, олицетворяющий трехчастную систему мироздания, мировое древо. Типичным рисунком для құрақа является рисунок из четырех ромбов – означающий изобилие «төрт түлігі сай» [4, 12 с.]

Треугольник также издавна считается сильным оберегом. В құрақа треугольная форма также зачастую понимается, как тұмар или тұмарша (амулет), предохраняющий от сглаза. Цепочка треугольников – один из наиболее частых мотивов, украшающих бордюрные полосы. Такая цепочка может напоминать ряд углов (бұрыш) или зигзаг (ирек). Полосы из зигзагов-треугольников по краям құрақа көрпеше носят название үш қиық. Еще один вариант – түйе өркеш (горы, горная гряда, как защита т.е. изображение парных верблюжий гор, символ достатка, запаса пищи. Этот орнамент используется как пожелание защиты от бесплодия, напастей, пожелание достатка и прибавления в семье и стаде. Крест или крестовина – композиционнообразующий элемент. Существует техника полосчатого курака, называемая по разному в различных регионах «кабырга» (ребра) или «чикурак». Также существует элемент называемый «кудык» (колодец), отходящие от небольшого четырехугольника полосы на уменьшение показывает нам глубину колодца. Растительные мотивы составляют еще более редкую группу. Наиболее употребителен мотив гүл, представленный восьмиугольной звездой, мотив жапырақ (листок, косой ромб или прямоугольник с одним скошенным углом). Многие элементы тканевых мозаичных изделий полисемантически. [7, 10 с.]

Следует также остановиться на рассмотрении приемов организации цельности лоскутного полотна, одним из которых является цветовая гармония. По наиболее распространенной версии семантики цветов – синий цвет – символ неба, поклонения небу, красный – огня, солнца, белый – истины, радости, счастья, желтый – разума, черный – земли, зеленый – весны, молодости.

Если взглянется в кураки повнимательнее, то можно прочувствовать представление казахов о мировом устройстве и образе мира. Символика заложена как в самой идеи мозаичного принципа, так и в узорах и композиции, несущие благостные пожелания. Узоры в целом выполняли функции оберега, своеобразной установки с пожеланием счастья, удачи, добра, здоровья. Именно поэтому лоскутные изделия воспринимались как непременный атрибут любого дома. Через совмещение частей с различным

цветом, узором, и фактурой можно создать совершенно новую картину.

«Символизм лоскутного дарообмена определяла дихотомия смерти – рождения и разрушения – созидания. Разрушение и последующее восстановление жизненного потенциала сообщества в череде смертей, рождений и свадеб дублировалось актами символического разъятия целого (жертвенной туши, ритуального угощения, тканых полотнищ) на части с перегруппировкой в перспективе коллективного счастья и доли для воссоздания целостности» [5, 403 с.]

В широком смысле принцип «курак» может отождествляется, как синтез и эклектика. Основное символическое свойство лоскутных изделий – это единение, скрепление разных частей в единое целое. Поэтому в техники курака может присутствовать интерпретация. В настоящее время техника лоскутного шитья курак используется и в различных новых интерпретациях. В частности, как элемент декорирования изделий дизайна одежды и в изделиях художественного текстиля. Идея казахского лоскутного шитья демонстрирует единое, выраженное многообразием, курак через органичное совмещение разнообразного показывает нам путь нахождения человеком гармонии со Вселенной.

Литература:

1. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Онер. – Т. 1. – 1986 – 256 с.
2. Тохтабаева Ж.Ш. Шедевры Великой степи, Алматы, 2008, 240 с.
3. Древнетюркский словарь. Л., 1969. с. 505
4. Джексенбаева А.М. Казахские тканевые мозаичные изделия «курак» автореферат диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Алматы. 2010. – КазНАИ им. Т.Жургенова. www.litart.academset.kz/files/Jeksembaeva.htm
5. Октябрьская И.В., Сураганова З.К. Лоскуты на счастье Вещной мир казахской культуры – живая традиция. История историко-культурное наследие и духовные ценности России М: Росспэн, 2012
6. Аргынбаев Х.А. Брак и семья у казахов (историко-этнографический сборник) /ответ ред. АН КазССР, А.Маргулан, Алма-Ата, 1973, 328 с.
7. Шаханова Н. Традиционная одежда казахов. <http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1779.html>
8. Антипина К.И. Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. Фрунзе. 1962, 32 с.
9. Рубрук Вильгельм де. Путешествие в восточные страны. перевод А.И. Малеини. СПб. 1911
10. Жукенова Ж.Д. Художественные образы. Казахское народное декоративно-прикладное искусство. Астана, КазНУИ, 2014, 20 с.

11. Джанибеков У. Эхо... по следам легенды о золотой домбре. – Алма-Ата: Өнер, 1991. – 304 с.

12. Джексембаева. А.. Наследие казахских кураков. <http://ru.nomad-kazakhstan.kz/1796.html>

13. Писарчик А.К., Хамиджанова М.А. Узорные изделия из кусочков материи (курома или курак) // Таджики Каратегина и Дарваза. – Душанбе, 1970. вып. 2. – С. 203-224.

14. Обычаи и обряды, связанные с казахскими тканевыми мозаичными изделиями «қурак» // Поиск.– Алматы, 2008. – №4 (1). – С.119-122

15. Современное искусство и традиционные мозаичные тканевые изделия. Материалы международной научно-практической конференции, АБМ «Сымбат». – Алматы, 2008. – С.496-500

16. Казахские кураки. Материалы международной научно-практической конференции, университет «Кайнар». – Алматы, 2008. – 227-231 с.

17. Наследие казахских кураков и перспективы их развития. Материалы международной научной конференции, ГМИ РК им. А.Кастеева. – Алматы, 2009. – С. 144-155.

18. Технология изготовления казахских корпе (лоскутные одеяла). www.orenburg-nasledie.ru/index.php/tehniki-texn/114-laskutnoe-odeyala

Rakhmetova M.B.

Izhanov B.I.

**FORMATION AND TRANSFORMATION
OF THE KAZAKHSTAN SCHOOL
OF PAINTING (1970-1990)
ON THE EXAMPLE OF CREATIVITY M. KALIMOVA**

Рахметова М.Б.

Ижанов Б.И.,

к.п.н., профессор

**СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ
КАЗАХСТАНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ (1970-1990 гг.)
НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М.КАЛИМОВА**

Значительный этап развития в изобразительном искусстве Казахстана знаменует вторая половина 1970 г. К этому времени казахская живопись представляла собой сложившуюся художественную школу со своим характером, особенностями, излюбленным кругом тем, спецификой восприятия. За прошедший период создан свой художественный язык, адекватный национальному сознанию, решены многие непростые

задачи этнокультурной самоидентификации. Особенности и стереотипы традиционного сознания способствовали сложению собственных живописных традиций. К этому времени в искусстве Казахстана были разносторонне претворены принципы реалистической школы, трансформированы в русле фигуративной живописи принципы и приемы новых направлений в искусстве.

Мастера, оказавшиеся в ситуации 1970-х годов, стремились своим опытом доказать необходимость иного подхода к творчеству. Прошедшее десятилетие оказалось весьма плодотворным для определения ритма новейшего искусства. На смену схематизации, идейности, декларативности приходит стремление передать душевное состояние простого человека. Создание целого ряда произведений связаны у художников с желанием «проговорить» личное. Активным элементом каждой работы становится символ. Художники дают зрителю возможность проникнуться общечеловеческими проблемами на примере отдельно взятого сюжета. С момента образования Казахской Национальной художественной галереи в 1935 г. особо пристальное внимание уделялось комплектованию коллекции «Изобразительное искусство Казахстана». В настоящее время этот фонд насчитывает более 10 000 художественных произведений, являющих собой сложившуюся национальную школу, антология которой представлена в залах ТМИ им. А. Кастеева. Уникальная коллекция живописи, скульптуры, графики отражает основные этапы развития национальной школы [1].

Традиции и преемственность не исключают уникальности наследия регионов, но являются хранителями и источниками возрождения духовности, столь необходимой современному обществу. Развитие художественных традиций, их взаимовлияние способствует появлению новых художественных тенденций в различных видах искусства, в том числе в станковой живописи, что ведет к взаимообогащению культур. Полноценное существование народа, такого многонационального и многоконфессионального как казахский, невозможно без всестороннего приобщения к мировому опыту в сфере культуры. Поэтому необходимо дорожить положительным эффектом взаимодействия уникальных культур русского и казахского народов. Творчество первых казахстанских живописцев, получивших образование в России, достигло высокого художественного уровня и занимает особое место в казахской и мировой культуре XX века. Опыт приобщения казахских художников к традициям русской художественной школы через образовательную систему высших учебных заведений России заслуживает пристального и обстоятельного анализа. Современное изобразительное искусство Казахстана развиваясь на основе богатого национального художественного наследия, продолжает сохранять преемственность традициям высокого реализма русской

художественной школы. Изучение процесса развития станкового искусства Казахстана во взаимодействии национальных художественных традиций и традиций русской реалистической школы живописи особенно значимо в контексте такого мощного явления, как глобализация [2].

В искусстве Казахстана есть художники, в произведениях которых вечная тема «Человек и Время» находит свое разрешение в форме философских раздумий о подлинных жизненных ценностях, об истории народа и судьбах людей. М.Калимов представляет поколение казахских художников, отмеченное обостренным ощущением необходимости формирования нового образного языка, который бы гармонично интегрировал лучшие достижения мирового искусства со стилем, в котором находили бы продолжение духовные традиции национальной культуры. Художники 1970-1990-х годов пришли к пониманию особой миссии художника в современном обществе, его ответственности в формировании профессиональных основ изобразительного искусства Казахстана. Среди художников, избравшими для себя путь восстановления духовных традиций народа, а также внесшими вклад в процесс самоидентификации нации, возрождения живой духовной преемственности поколений, стоит выделить казахстанского живописца, заслуженного деятеля искусств РК (1989). Член СХ РК (с 1965) Калимова Мухита Галимовича.

Мухит Калимов родился в 1931 году в поселке Зеленый Гурьевской области. В поселке Доссоре у художника-любителя он получил первые уроки живописи. По рекомендации своего учителя он поступает в Алматинское художественное училище им. Гоголя, по окончании которого едет учиться в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Репина Академии художеств СССР, где учится под руководством Народного художника СССР Б. Иогансона и профессора А.Зайцева. В творчестве М.Калимова огромное место занимают работы, посвящённые исторической теме, портретам крупных деятелей общественных и культуры. Творческая деятельность М.Калимова началась в конце 1950-х годов в период «оттепели», когда казахское общество переживало значительные перемены во всех сферах жизни. Художник фокусировал внимание на образах простых людей, в которых внешне обычный жанровый сюжет перерастает в рассказ о человеке, о его непростой, трудовой жизни.

Ощущение свободы и возможности реализовать свои самые смелые идеи вдохновляли художников на создание произведений, насыщенных пафосом обновления и творческого подъема. Большинство известных картин М.Калимова в жанре исторической картины посвящены истории становления советской власти в Казахстане. В этих работах художник пытался выразить свое представление о герое того времени, человеке красивом и сильном, до конца преданном своим убеждениям. Воплощая в своих художественных произведениях и исторических очерках изученное

им освободительное движение Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова, художник очень точно передал дух того времени, будто он сам являлся свидетелем событий того времени.

История в произведениях М.Калимова постигается в особом ракурсе эпического повествования, основную роль в котором играет выявление основного композиционного динамического мотива, гармонично объединяющего все элементы композиции. Художник видит в событиях прошлого мощный энергетический посыл в направлении современности, которая, в свою очередь, становится логическим последовательным воплощением героического начала прошедших веков. В картинах М.Калимова исторические события предстают в правдивой и жизненной форме, что является результатом особого подхода автора к созданию картины. Мастер изображает образы конкретных исторических персонажей в некое фигуральное и непостижимое пространство, которое художник интерпретирует в своем особом неповторимом стиле [3]. М.Калимов стоял в ряду плеяды молодых художников, получивших профессиональное образование в центральных художественных вузах Советского Союза, которые вернулись на родину полные новых замыслов и идей, с мечтой о создании национальной живописной школы. Необычайная интенсивность характеризует творческую жизнь советских художников 1970-1990-х годов.

В ней принимают активнейшее участие представители всех поколений различных национальностей, а главное совершенно различных направлений. Очень интересно будет проследить, как казалось бы схожие идеи совершенно по-разному бывают воплощены в жизнь. С высоты сегодняшнего дня интересно рассматривать, как сказывалось влияние советской художественной школы на развитие локальных, национальных культур. Ведь именно к 70-м годам выросло поколение художников, которые объединили в себе национальный колорит с классическим образованием.

Обращение художника к теме труда дало возможность выразить свое восхищение красотой и силой рабочего человека, простых тружеников, рыбаков и металлургов, которых он встретил в своих творческих поездках. В таких работах как «Железнодорожник» (1966), «Сталевары АЗТМ» (1976), «Рыбаки Гурьева» (1986) М.Калимов создает мужественные и цельные образы людей, выполняющих тяжелый труд, который в этих полотнах овеян романтикой созидания.

Портретный жанр занимает значительное место в творчестве М.Калимова. Начиная со студенческих лет, он пристально изучает человека, его характер и различные душевные состояния. Его привлекают люди, красивые внешне и внутренне, обладающие талантом и высокими душевными качествами. Художником созданы многочисленные портреты выдающихся деятелей национальной истории, культуры и науки. Особое слово хочется сказать о портретах близких людей художнику, его родных и

друзей, в которых ощущается особая теплота и искренность в изображении человека. Создание портретных образов казахской интеллигенции, людей посвятивших свою жизнь делу становления национальной науки и культуры, становится важным направлением казахской живописи того периода. История, личность, природа и семья становятся в его работах категориями, заключающими в себе идею цельного интегрированного понимания современности, сквозь призму которого художник мыслит и пытается выразить свое личное понимание этих понятий. Новый этап творчества М.Калимова приходится на 1970-е годы, время в котором связь прошлого и настоящего выражалась в ретроспективизме мышления, попытке осознать себя в контексте всей человеческой истории. Художников 1970-х объединяет одно – вопрос о преемственности духовных ценностей, о связи прошлого и настоящего, о контакте людей с духовным наследием человечества. Определяя характер казахской живописи 1970-х годов, необходимо сказать, что «...одной из наиболее четких тенденций в сложном комплексе искусства нашего времени является стремление к философскому познанию жизни, к интеллектуальности» [4]. Внимание художников в этот период направленно на создание больших образов, которые интегрируют в себе такие понятия как честь, мужество и готовность до конца отстаивать свои жизненные принципы.

Образ поэта новатора, одного из основателей казахской литературы, внесшего значительный вклад в развитие национальной литературы, нашел свое воплощение в «Портрете Сакена Сейфуллина». Автор видит в нем продолжателя лучших гуманистических принципов казахских просветителей таких как Абай, Ч.Валиханов и И.Алтынсарин. При взгляде на картину нам кажется, что ветер словно всколыхнул все вокруг, приведя в движения мир, окружающий поэта трагическая судьба которого, есть подвиг во имя возрождения дузовной независимости народа. Резкая и порывистая манера письма, кажущаяся внешняя незавершенность помогают сохранить ощущение живости и динамики образного решения портрета. Творчество М.Калимова представляет собой характерный пример разностороннего творческого поиска художников 1970-1990-х годов. Во всех жанрах, в которых работал художник, он пытался выявить новые формы в их развитии. В портрете, в жанровой и исторической картине художник обозначил характерный подход к раскрытию собственного замысла посредством повышенной эмоциональности, пластической и живописной обобщенности произведений. Историческая живопись в наследии М.Калимова обогатилась рядом характерных для данного периода новационных художественных методов, заключающихся в особом восприятии времени и пространства, как факторов не разъединяющего события, а, напротив, интегрирующем их в поле художественной метафоры, символического и эпического их изложения.

В «Автопортрете» (1979) М.Калимов создал образ художника, много достигшего в творчестве, внутренне собранного, полного вдохновения и стремления сказать своей кистью о времени и о себе, об истории своего народа, которому посвятил свое искусство. Его лицо и руки озарены лучами света, его глаза обращены в даль, где за горизонтом его ждут новые открытия и новый день, в котором должны родиться прекрасные произведения, поды сердца и ума Художника.

Художественная жизнь 1970-х годов была очень насыщенной. Огромное количество выставок, поездок, сборов, организовывалось Союзом художников СССР, с одной стороны может показаться, что это был надуманный ажиотаж, но если разобраться, то видно – эти встречи становились яркими культурными событиями, что на фоне изолированности советского искусства того времени было просто необходимо обществу. Подавляющее большинство участников этих смотров – авторы, художники, часто неровные, ищущие, но что самое заметное – смелые. Пожалуй, именно этим и интересно это поколение советских и живописцев, и графиков, и скульпторов. Появляющаяся как свежий ветер, едва ощутимая пока смелость, потом приведёт и к авангарду, и к постмодерну. На этих выставках появляются работы, прибегающие к средствам фотографии, монтажа, коллажирования – это безусловные предвестники ныне модных и востребованных форм перформансов [5].

Много интересного вносит это поколение в художественную культуру, ведь это художники, родившиеся в суровую военную и послевоенную пору, выросшие в 60-х, воспитанные первым полётом Гагарина и стихотворениями Евтушенко, грандиозными коммунистическими стройками и робким проникновением в мир атома. Ставя перед собой максимально высокие задачи, они пытались в своих произведениях передать живой дух современности, создавали полотна, отражающие важные этапы национальной истории.

Литература:

1. Торн И. Наше искусство сегодня. – М., «Искусство», №7, 1969. С.2
2. Горин И.. Современная историческая живопись. В сб. Очерки современного советского искусства. – М., «Наука», 1975. С. 107.
3. Степанская Т.М., Нехвядович Л.И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.). Монография / научн. ред. проф. Т.М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – 202 с.
4. Степанская, Т.М. Очерки искусства Алтая / Т.М. Степанская. – Барнаул, 2009. – 220 с.
5. Игнатъев С.Е. Современное изобразительное искусство Казахстана: тенденции, проблемы». КазНАИ им Т.Жүргенова, г. Алматы, 2012

Sakulina Natalya

FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE TRANSFER OF THE ART IMAGE IN THE CHILDREN'S FIGURE

Сакулина Н.А.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ

Проблема формирования художественного образа находится под пристальным вниманием философов, искусствоведов, психологов, педагогов на протяжении многих лет. «Своими философскими корнями она уходит в учение Г.Гегеля, которое затем дало толчок многим зарубежным и отечественным философским исследованиям (Борев Ю.Б., Ванслов В.В., Скатерщиков В.В., Дрёмов А.К. и др.), давших определение художественного образа и рассматривающих его, как особую форму отражения действительности, как диалектическое единство содержания и формы, как диалектический процесс, выражающий взаимосвязь эстетического объекта и воспринимающего его субъекта на основе практической преобразующей художественной деятельности»[2]. Проблема формирования и развития художественного образа в работе с детьми в настоящее время стала наиболее актуальна. В наше время высоких технологий и клипового мышления детям зачастую становится очень трудно мыслить творчески, создавать ни на что не похожие образы. Страдает также и эстетическое восприятие мира, в основе которого лежит образное мышление.

И.А. Лыкова пишет: «Художественный образ лежит в основе передаваемого детям эстетического опыта и является центральным, связующим понятием в системе эстетических знаний. Эстетическое отношение может быть сформировано только в установке на восприятие художественных образов и выразительность явлений» [4, 181].

Для того чтобы говорить о художественном образе в детских работах стоит сказать о том, посредством каких выразительных средств и приемов достигается передача художественного образа у детей. Н.А. Ветлугина [3, 137] считает, что способность к художественному образу в творчестве детей прежде всего проявляются в выборе содержания, в отборе предметов для изображения, в умении остановить внимание на чем-то характерном, особенном, выделяющемся среди остальных. Процесс создания образов невозможен без помощи воображения, фантазии. Фантазия детей проявляется не только в сочинении сказочных сюжетов, но и в рисунках, темы которых взяты из реальной действительности. Фантазия необходима прежде всего в заострении и подчеркивании определенных сторон образа,

в усиленной цветовой или ритмической характеристике объекта. В центре формирования передачи художественного образа у детей стоит воспитание образного видения предметов. Так же рисунки с ярко выраженной образностью

привлекают своей композиционной слаженностью, интересными деталями, цветовой гаммой и т.д. Таким образом, можно сказать, что главный существенный признак художественного образа – выразительность. Выразительность — качество детской художественной работы, которое можно рассматривать как самостоятельное, средствами которой являются цвет, линия, форма, композиция. Конечно, сами по себе они существовать не могут, они должны быть выражением какой-либо мысли автора – ребенка. Поэтому очень важно в создании образа предварительное формирование замысла.

Дети находят выразительные средства для воплощения своего замысла – цветовые сочетания, форму, композицию. В творческом рисунке они передают свое отношения к изображаемому.

Как правило, дети хорошо передают то, что хорошо знают и то, что произвело на них большое впечатление. Но что делать, если тема урока для детей совершенно новая? Как научить детей рисовать то, с чем они не сталкивались ранее? Необходимо провести в начале большую подготовительную работу, которая позволит расширить представления детей и стимулировать их воображение: чтение, беседы, просмотр видео материала, рассматривание иллюстраций и т.п. Это помогает лучше усвоить новый материал. Детей должны прежде всего получить в начале конкретные знания, которые станут фундаментом для дальнейшей работы. Не менее важно сформировать у учащихся представление об изображаемых явлениях и посредством связи с чувствами. Побуждение детей к неравнодушному восприятию, познанию – залог инициативного, творческого создания и воплощения замысла.

Таким образом, после определения темы изображения педагогом (желательно вместе с детьми) идет этап специальной подготовки к занятию. По видам и формам работы с детьми, она может быть та же, что была в системе общевоспитательной работы, но, по сути, она более узкая и целенаправленная. Ведущее место занимает наблюдение[1]. Во время наблюдения полезны игры-сравнения (На что похоже? С чем можно сравнить? Что общего?), придумывание загадок про наблюдаемое и др. Эти игры очень усиливают восприятие окружающего, формы, цвета, величины, у детей. Очень полезно, так же перед выполнением задания сделать небольшой эскиз, это поможет ребенку «сориентироваться» и правильно скомпоновать предметы в формате листа. Рисование предварительного эскиза дает ребенку лучшее понимание пространства в листе, здесь

смело можно потренироваться в передаче перспективных сокращений и соотношении предметов по величине, не боясь испортить рисунок.

Но вернемся к передаче художественного образа в детском рисунке, и пожалуй, главной задачей для этой цели станет – выделение главного в теме и по возможности выразительная его передача в рисунке.

Учась выделять главное, ребенок дисциплинирует воображение, не отвлекается на второстепенное, ограничивает поток мыслей, которыми учится управлять и вводить в систему. Творческое воображение всегда целенаправленно. Выделение главного способствует большей целенаправленности в выполнении рисунка, лучшему осмыслению темы, целеустремленности в рисовании, совершенствованию композиции рисунка.

Подводя итоги вышесказанному можно отметить, что наиболее важными аспектами при передаче детьми художественного образа является наиболее доходчивая и хорошо иллюстрирована подача нового материала, направленная на развитие воображения и творческого мышления ребенка, и уточняющая, представления детей о новой теме. Так же необходимо погружение учащегося некую эстетическую атмосферу, мир образов, наполненных глубоким смыслом. Не стоит забывать и о том, что эстетическое воспитание является частью и духовно-нравственного воспитания, воспитания патриотизма, уважения к традициям и обычаям своей страны, любви к природе и человеку.

Литература:

1. Игнатъев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. Учпедгиз, 1961.

2. Григорьева, Г.Г. Изобразительная деятельность дошкольников / Г.Г. Григорьева – М.: Академия, 1999. – 205с

3. Карпова И.А. Специфика формирования художественного образа в рисунках детей старшего дошкольного возраста // Проблемы и перспективы развития образования: материалы V междунар. науч.

4. Сухина, О. Формирование личности ребенка в процессе ознакомления с искусством / О. Сухина // Дошкольное воспитание – 2004. – №2. – с.36-38.

5. Флерина Е.И. Эстетическое воспитание дошкольника – М.: Просвещение – с.181.

6. Аманжолов С.А. Индивидуальный подход в обучении младших школьников изобразительному искусству. Монография, М.: Прометей, 2003. – 423 с.

Temirbekova Meruyert
Izhanov Baikonyr
MOSAIC HERE AND NOW

Темірбекова Меруерт,
Ижанов Байқоныр,
к.п.н., профессор
МОЗАИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

При одном только упоминании о мозаике в мыслях тут же появляются образы из античных и византийских храмов. Огромные римские площади, стены, напольные поверхности, покрытые неисчислимым количеством мелких кубиков из камня, мрамора или гальки. Величественно монументальные византийские мозаики из смальты, этот мерцающий золотистый фон, искусные, изящные, наполненные магией изображения святых, проникновенно смотрящих на зрителя. Вот она, такая бесконечная, мозаика прошлого, мозаика вечности, которая пленит и завораживает людей своей монументальностью, гармоничностью и неповторимостью. А ведь мы говорим только о мозаике в изобразительном искусстве. Насколько же многогранно само понятие «мозаики». И этот факт непременно имеет отражение во всех его значениях и смыслах. Многогранная, многофункциональная, многообразная, – все это мозаика. И нет ничего, что не подвластно ей, она всемогуща.

Мы знакомы с разными периодами развития мозаики, начиная с Древнего Востока и заканчивая ее расцветом в СССР. Однако о современной мозаике мы знаем совсем немного. Возможно сыграла свою роль наступившая глобализация, когда все упрощается, а стремление к решению вопросов более легким путем является первоочередным. Но здесь мы постараемся опровергнуть доводы такого рода, так как считаем, что мозаика на современном этапе своего развития не потеряла свою актуальность, а наоборот приобретает новые формы, которые не были известны доселе.

Итак, начнем мы разговор о Джино Северини (1883-1966), современники и последователи которого считают его «отцом современной мозаики». Один из основателей футуристического движения в Италии, а вместе с тем монументалист, мозаичист и философ. (1)

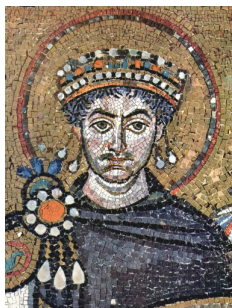
Рассмотрим одну из самых известных живописных работ Северини «Танец пан-пан», где можно увидеть его своеобразную мозаичную манеру письма. Композиция, имея футуристическую направленность с быстро меняющимся ритмом разнообразных частей, передает динамику движения. Уже в ранних картинах художника заметно его чувство формы и цветового пятна, отчетливость контуров и линий, что становится предпосылкой постепенного обращения к декоративному искусству, мозаике.



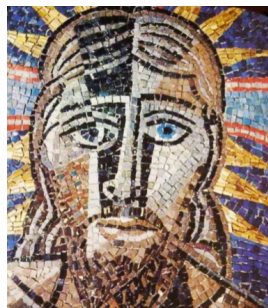
Танец пан-пан, 1911

Северини наряду с творческой работой занимался и написанием теоретических трудов о живописи, а свои поздние годы посвятил изучению мозаики. Так, выступая на конференции, посвященной мозаике, в Равенне в 1952 году с докладом «Мозаика и роспись античности и современного времени», Северини говорил о том, что видение (идея), мастерство и техника в искусстве мозаики неделимы. В руках настоящего мозаичиста все обретает жизнь, так как он проживает весь процесс от создания эскиза до выкладки модулей. Вдохновленно думая о ней и чувствуя каждый камешек, художник представляет ее, не забывая о том, что такой же еще одной работы уже не будет. Северини считал, что именно с таким настроением мозаичиста возможна та самая магия, когда мозаика не просто живопись в камне, а мозаика сама по себе, как самостоятельное искусство. (2)

Вдохновившись византийскими мозаиками Равенны, Северини начал искать новый художественный язык в мозаике, опираясь на достижения византийских мастеров. Считая глупым просто копировать уже известную манеру создания мозаики, он стремился трансформировать этот античный стиль в современном направлении.



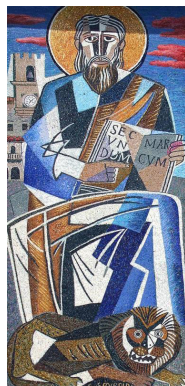
*Император Юстиниан 546-547 гг.,
Сан Витале, Равенна*



*«Голова Христа», 1946
Джино Северини Рим, Ватикан*

И это видно в его мозаичных работах. К примеру «Голова Христа», достаточно условное изображение, немного упрощенное, но вместе с тем очень интересно решены разные плоскости лица, где-то обобщены, а кое-где контрастно выделены. Однако связь с византийской мозаикой прослеживается в характере линий контуров и в проникновенности взгляда Иисуса.

Данной мозаикой Северини оформил фасад церкви Святого Марка в своем родном городе Кортоне (Италия, 1951). Мозаика представляет собой абсолютно новую художественную систему создания мозаичных композиций. Большую роль здесь играют целостные цветовые пятна, приобретающие различные геометрические формы. В работе чувствуется экспрессия, передающаяся нам через резкие линии одежды, а также испуганно удивленные глаза льва на переднем плане, в то время как Святой изображен достаточно умиротворенно и спокойно. Казалось бы дробно разделенные части композиции совершенно не препятствуют восприятию мозаики в целом.



Северини благодаря своим поискам в живописи (дивизионизм, кубизм, футуризм) достиг в мозаике особого пластического языка, где мозаика является главной точкой отсчета.

В 1930-е гг. Северини принял участие в 5-той выставке декоративно-прикладного искусства Триеннале в Милане, посвященной монументальному искусству. Его мозаика «Искусство» украсила центральную часть Церемониального зала Дворца Искусств.

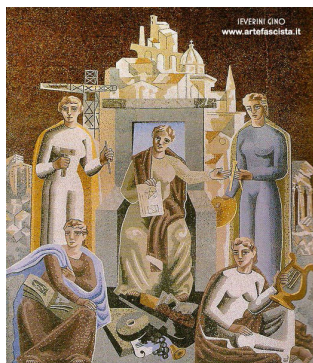
Структура мозаики представляет собой современное преобразование иконографического стиля религиозной живописи, потому как композиция в целом отсылает нас к образу Мадонны на престоле. Так в центре, на троне, торжествует Архитектура (Северини считал архитектуру «матерью всех искусств»), изображенная с чертежами в руке. По обе стороны от нее стоят Живопись с циркулем и палитрой, а также Скульптура, держащая свои рабочие инструменты. В нижней части мозаики – Музыка и Литература со своими отличительными атрибутами. Позади фигур Северини внес собирательный элемент в виде очертания города, что напоминает силуэт арочной конструкции. (3)

Главные героини композиции изображены так легко и непринужденно, потому как целью художника, наверняка, было достижение ощущения возвышенности. Ведь это аллегория на тему искусства, а искусство должно воодушевлять.

В цветовом решении же Северини стремился к гармоничному

сочетанию тепло-холодных отношений от золотисто-охристых к синеватым оттенкам. Такой нежный и воздушный колорит переносит нас в особую теплую лиричную атмосферу.

Художник Джино Северини, всегда стремившийся изображать новый современный мир, смог через призму своего творчества и видения преобразовать такое древнее искусство мозаики в нечто новое. Наделив мозаику футуристическими нотами, ритмичными переходами и иным прочтением формы и объема, Джино сделал огромный шаг вперед, благодаря чему сейчас мы имеем возможность говорить о современной мозаике.



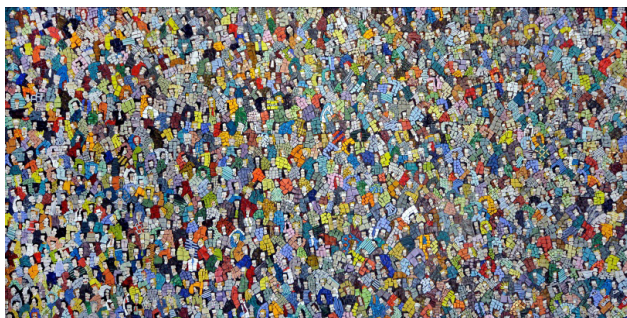
«Искусство», 1933, Дворец Искусств, Триеннале, Милан

Вобрав в себя все самое лучшее, из того что было достигнуто прошлыми мастерами, мозаика движется вместе со стремительно развивающимся миром. Сейчас художники настолько свободны и независимы в своих творческих поисках, где смешения и различного рода коллаборации мозаики с другими видами искусств, приводят к еще более интересным и любопытным результатам.

Лука Барберини (1981 г.р.) – итальянский современный художник, воспитанный в лучших традициях византийских мозаик Равенны. Лука исследует новые формы существования мозаики, выражая их в современном контексте. В своих работах Барберини иллюстрирует абсолютно разные ситуации и моменты. Это может быть обычная сцена из повседневной жизни человека, или же уличная демонстрация на площади.

Так в мозаике «Толпа» художник точно раскрывает выбранную социальную тему, запечатлев фрагмент переполненного людьми пространства. Мозаика, словно кадр из анимационного фильма, представляет собой иной подход создания композиции без определенного центра и плановости. Многочисленные силуэты людей, передвигающиеся

в пространстве работы, задают ритмичность и динамику, отчего складывается ощущение беспорядочности и суеты.



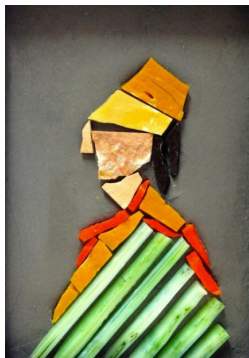
*«Толпа», 250x120см, Лука Барберини, 2009
постоянная коллекция Музея искусств города Равенны*

Креативное мышление художника осмысливает простую обыденную жизнь в новом прочтении. Где мозаика является главным механизмом трансформирования задуманной идеи, приобретая при этом абсолютно новую форму.



*«Фрида Кало», 43x53см, 2017
Портрет, 10x15см, 2013*

Лука Барберини, исследуя и открывая интереснейший мир мозаики, экспериментирует с размерами, формами и техниками, применяя мозаику в самых различных условиях. Это можно заметить в его сериях портретов,



где, используя минимум мозаичного модулей, он стремится достичь связи с фоновым пространством, и в то же время акцентировать внимание на уникальности самого материала.

Мозаика в современном мире интегрируется и развивается, взаимодействуя не только с живописью и архитектурой, но и с другими сферами искусства. Сейчас мозаика свободна в своих проявлениях, представляя собой целый комплекс, вобравший в себя опыт и традиции прошлого, а также новые тенденции настоящего времени. Поэтому сейчас искусство мозаики начинает следующий, не менее захватывающий этап своего длинного пути.

Литература:

1. Gino Severini: From the future to the past. Ilona Jesnick, 6th edition of Andamento, British Association for Modern Mosaic (BAMM);
2. <https://sfmosaic.wordpress.com/2012/11/22/gino-severini-lecture-now-online/>
3. <http://letteraturaartistica.blogspot.it/2016/06/gino-severini8.html>
4. <http://www.mosaicartnow.com/>
5. <http://lucabarberini.com/>
6. <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=55747&IDCategoria=204>

Torebaev Borijan, Rsmahanbetova Shahrizada, Khanazarova Karlygash **COLOUR SOLUTION IN MICROSTYLE AND INDIVIDUAL STILE OF THE MASTER**

*Төребаев Б.П., Рсмаханбетова Ш.Е.,
Ханазарова Қ.О.,*

М.Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университеті
**«МИКРОСТИЛЬДЕР» МЕН «ШЕБЕРЛЕРДІҢ ЖЕКЕ ӨЗІНДІК
СТИЛЬДЕРІНДЕГІ» ТҮСТЕР ШЕШІМІ**

Дизайн өнері өнеркәсіп дамуына сәйкестеніп, қатарласа дамумен бірге өнердегі жалпы стиль бағытымен де ерекшелінеді. Стильдің нәзік тұстарына дейін сезіне білу және оны талдап, түгелдей бүге-шігесіне дейін түсіне білу – кәсіби дизайнерге тән қабілет, ал стиль – оның қызметіндегі аса маңызды құрал. Стильді білмеген дизайнер, өз шығармашылық

жұмысында өзіне деген сенімділігін еш уақытта да сезе алмайды.

Стиль» (лат. тілінде «stylis») – өнер категориясы (болмыстың жалпы белгісі туралы ұғым). Стиль өнердің әртүрлі кезеңдерінде тарихи қалыптасқан образдар жүйесі және көркемдік көрінісінің амалы мен тәсілі және ол қандай да бір дәуірдің идеялық бірлігі және өнердің немесе жеке шығарманың бейнелеу тәсіліндегі көркемдік бірлік болып табылады. Әдетте өнер тарихына қисынға сай дәйекті түсінік ретінде алмасу – «дәуірдің үлкен стилі» деп аталынады: роман стилі, готика, Жаңғыру дәуірі (ренессанс), барокко, рококо, классицизм, неоклассицизм, ампи́р, романтизм ж.т.б.

Әрбір көркемдік стильдердің ерекшелігі – өздерінің өрнекті пішінінде және таңдалуында және олардың орналасуында ғана емес, сонымен бірге олардың түстік шешімінде. Әртүрлі дәуірлерде және мәдениет дамуы баспалдағындағы әртүрлі басқыштарда тұрған әртүрлі халықтардың әлдебір жеке түске және қандай да бір түстер үйлесіміне деген өзіндік талғамы болды. Түс және түстер үйлесімі әрбір әлеумет ортасы мен әрбір дәуірдің талғам көрсеткіші болып табылады. Мәселен, ерте заманның өзінде-ақ египеттіктер маталарды қызыл, жасыл, көгілдір және басқа да түстерге бояуды үйреніп, меңгерді. Осыған қарамастан, Ежелгі Египетте кездеменің жалтыраған өзінің табиғи ақтығы жоғары бағаланды. Дін жолын қуған абыздар үшін олардың киім және дене тазалығын сақтауы міндетті еді. Сондықтанда олардың ақ зығырдан тігілген киім киіп жүруі күнделікті дәстүр болған[3].

XX ғасырдың басында «үлкен стиль» орнына сол уақыттың көзқарасына қатысты болған авангард өнеріне ең алдымен жаңашыл маңызымен байланыстырылған жаңа концепциялар: абстракционизм, функционализм, сюрреализм, поп-арт ж.т.б. кіріп келді. Осылайша, өткен ғасыр сәнінде әрбір онжылдық сайын костюм дизайнында бірін-бірі алма-кезек алмастыратын өзінің «микростилдері»: шығыс стилі, неогрек, необарокко, неоклассика, теңіз стилі, египеттік, латыноамерикалық, африкалық, кантри, вестерн, космостық, ретро, сафари, фольклорлық, этникалық, спорттық, гранж, экологиялық, жаңа пираттар, гламур, неопанк ж.т.б. болды.

Осы кезеңде, Европада шығыстық және этникалық стильдерге қызығушылық қайтадан басталды. Текстиль дизайнерлері экзотикалық стильге көбірек көңіл бөледі. Олардың шығармашылық жұмысына қиырдағы қызықты оңтүстік елдері шабыттандырды. Бұл стильдің айрықша ерекшелігі өрнектер ғана емес, сонымен қатар оның палитрасындағы басым түстер: терең көк, жасыл, қызыл өңдер мен көз шағылыстыратын ашық сары және күлгін түстер үйлесімінің жиілігі. Үндістан мен Африка сәнге этникалық өрнектермен бірге оның түстік гаммасына да үлкен

үлесін қосты: жылы жирен-қызыл өңдер және де күн нұрына қақталып қурағандай – қызыл, жасыл және қоңыр түстер. Сары металлдың қымбат реңдері халық арасына өте кең таралды. Даңқты модельер, әйел сәнінің реформаторы Поль Пуаренің шығыс өрнектерімен көркемделіп, алтынмен зерленген матадан тігілген костюмдері көпшілік (әсіресе шығармашылық интеллигенттері) көңілінен шықты. Оның эскиздері шығыстық шалма мен запыран түсті жұқа муслиннен тігілген туник-көйлектерді бейнеледі.

Түс сәні өз жолындағы басқан қадамында онша асығыс емес. Ол жүз жылға жақын уақыт аралығында көп өзгеріске түспеуі де мүмкін. Бүкіл XX ғасыр ағымында суретшілер, соның қатарында мата дизайнерлері де табиғат көрінісіне көбірек көңіл бөлді. ал ғасырдың ортасында олар өнерде бір-бірімен салыстыра алмайтындай болып көрінетін екі бағытты тоғыстыру арқылы абстракцияны дамытуды бастады. Егер XX ғасыр басы қарапайым түстер: ақ, қара, қызыл, сары ж.т.б. түстермен ерекшеленсе, ғасыр соңында күрделі: сирень, ақшыл қоңыр, (бежевый), сұр-көк және батпақ түстер сәнге енді. Осы уақытта «жасылдар» қозғалысына түсінікпен қараған көптеген еуропалық текстиль дизайнерлері: «Саванна», «Джунгли», «Солтүстіктегі жазық кеңістіктер» деген ұранмен топтамалар жаратты. Басты мақсат – замандастардың табиғат әсем көрінісіне, және бірінші кезекте – өсімдіктер әлеміне көңіл аудару. Табиғат поэзиясы тіпті маталарды сәндеп безендірудегі ұсыныстарда көрініс тапты. Мәселен 1987 жылы түстердің сәнді гаммасын «қалақай, жусан, мүк түсті жасыл мен ағаш қабығы, алтын және тұман түсті қоңырдың» үйлесімі құрады.

Англияда өмірге келген «кантри» стиліндегі әдемі түстер табиғатқа етене жақын: жасыл, терракот түсі (күйдірілген саздан жасалған бұйымдар түсі – қызыл-қоңыр), көгілдір, және де күзгі жапырақтың алтын-күңгірт-қызыл түсі мен таң арайы тәрізді нәзік раушан түстер болды. Англосак тілінен шыққан – бұл сөз бір мағынада ел мен деревняны түсіндіреді. Бүгінде бұл стиль қала сыртындағы серуенге арналған киімнің талданып қорытылған образын білдіреді. Кантри стиліндегі костюмнің маңызды құрастырушысы – қағида бойынша, торкөз және жолақ үстіне салынған гүлді суреті бар текстиль. Өзінің негізгі ерекшелігі – табиғатқа жақындығы ғана емес, сонымен қатар жұмсақтығы, лирикалылығы, әсіресе оның екіұшты болып астарланбауының арқасында – кантри уақыттан тыс дәрежеде болып табылады. Және сондықтанда өмірдің қатты ағыны мен даңғаза дабылынан шаршап-шалдығып тыныштық іздеген заманауи мегаполистер тұрғындарының оған жиі көңіл аударуына таңғалуға болмайды. Осылайша, осы ғасырда табиғат поэзиясы, алдында айтып өткеніміздей өзінің түрлі түстермен көркем етіп безендірілген сәнді текстиль дизайнында көптеген көңілді көрінісін тапты.

Саяхатшылардың 1920 жылы Ривьерде ашқан шұбар-ала фран-

цуз трикотажи, тез арада-ақ Ұлыбритания мен Америкадағы сән әлеміне еніп үлгерді. Ұзақ уақыт бойы теңіз және теңізші туралы ойға байланыстырылған көк-ақ көлденең жолақтар жағажай киімдерінің өзіндік ерекшелігіне айналды. Ондағы жолақтар шектелген түстер саны бойынша қайталанады. Бірінші Дүниежүзілік соғыс аяқталған сәттегі баспасөзде теңіз стихиясындағы соғыстар мен оның қаһармандары туралы ақпараттар кең көрініс тапты. Бұл – халық арасында теңізшілердің жолақты тельняшкаларына деген үлкен қызығушылықтың оянуына себеп болды. Және де бұл тенденцияны қағып алып, жолақты өрнекті біркүндік емес – мәңгілік бүкіләлем трендіне айналдырып үлгірген даңқты Коко Шанель әрі қарай дамытты. Сонымен, XX ғасырдың 80-інші жылдарынан бастау алған халық арасындағы әдемі жазғы киімде көк, ақ және қызылдың үйлесімдері осы күнге дейін өзінің оң бағасында болса, ақ пен көк түстің классикалық үйлесімі айрықша халық қалаулысы болып танылған. Осылайша, теңіз стилі қазіргі күнге дейін өз маңыздылығын жоғалтқан емес.

Сафари стилін (араб. – Африканың алыс түкпіріндегі саваннаға немесе джунглиге аңшылық экспедиция) Ив Сен-Лоран насихаттады. Сафари стиліндегі киім – бұл көбнесе зығыр, мақта, аралас және джинсилік магадан тігілген жазғы киім. Сән бұл тропикалық костюмді заманауи қала жағдайына тез бейімдеді. Әдетте сафари стилінің өзіне тиісті хаки және шағыл түстермен бірге, айрықша сұранысқа ие болған түс гаммасы қатарына дәмдеуіштер өңі: ащы шоколад, бұршақ және жасыл лимон түстерінің сарылау-жасыл күңгірт түрі және жасылдау-қоңыр күңгірт түрлері кірді. Осындай тропикалық сырт көзден тасада ұстайтын жасырынды киімнің табиғи түсі аңшылар униформасындағы басқалардан айрықша ажыратып көрсететін артықшылығына айналды. Сән тіпті классикалық екі түске тағы да зәйтүн түсті жасыл мен ақ түстерді араластыру арқылы сафаридің табиғи түсті бояулары ауқымын тағы да кеңейте түсті. Бұл – аңшы жүзіндегі күнге күйген рең күңгірттігін күшейте түсу үшін жасалған шара болса керек.

Түс бағалаудың эстетикалық критеріі және олардың өзара гармониялық үйлесім табуы – дәл осы қандай да бір жеке немесе басқа бір дәуірдің эстетикалық өзіндік талғамына, көзқарасына байланысты. Бұны, түстің эстетикалық рөлін әр дәуір әртүрлі етіп бағалағанын тарих тәжірибесі дәлелдеді. Мысал үшін, қарапайым түстер: ақ, қара, қызыл, сары және тағы да сондай түстер XX ғасыр басына өте сай болған болса, ал ғасыр соңында сирень, ақшылдығы басым қоңыр, батпақ түстер және сұр-көк түстер көрініс тапты. Сұр түс базалық қара түсті жиі алмастырса, жарқын түстер мөлдір сипатқа түсті.

Әртүрлі даму сатысының түрлі баспалдағында тұрған әртүрлі халықтардың түстер гармониясын салыстыру арқылы, оларда бір

гармонияның өзі үздіксіз қайталанып тұратындығын аңғаруға болады. Түс сәні мен адамдар талғамы өзгеріске жиі түскенімен, түстер үйлесімі қайталанатынына өткен Плиний заманындағы Римде қолданылған қызғылт-сары, жасыл және күлгін түстер үйлесімі заманауи текстиль бұйымдарында да кездесетіні мысал бола алады. Сұр-көгілдір, сұр-жасыл, өңі түсіп бозарған күлгін және бозарған жасыл – халыққа ұнаған түстер үйлесімі болған, XVII ғасырдың соңы мен XVIII басы (рококо стилі) және де XIX ғасыр соңындағы (модерн стилі) француз суретшілерінің көркем гаммасы осындай көрініспен ерекшеленген.

Постмодернизм стилі – бұл бір қалыпқа түсіп бекітілген ереже мен қағидаға айналған дәстүрлі ақиқатқа қарсы тұру. Постмодерн, басқа сөзбен айтқанда, сын, аңғырт өнер. Ол әлдебір ұжымдық қызығушылыққа сенім жоғалтуды және тарих, прогресс жолымен алға басуды алдын-ала болжап, жорамалдайды. Постмодерн – бұл дәстүрге айналған әдет пен табиғилықты санадан арылту насихаты. Бүгінгі таңда бұндай стиль өнераясында кең етек жаюда. Сондықтанда бұндай стиль заманауи сәнге ықпал етіп қана қоймай, оған басшылық етуі тиіс. Австриялық өнертанушы Bonnie English «Japanese fashion designers» кітабында атақты жапон дизайнерлерін мысал ете отырып, сәнге және оның дамуына постмодернизмнің жасаған ықпалын көрсеткен. Кітап авторы заманауи әлемнің алдыңғы қатарында тұрған дизайнерлер шоғырындағы Rei Kawakubo, Issey Miyake, Yohji Yamamoto және Martin Margielaға ерекше көңіл аударды. Бастарын қосу арқылы постмодернизм толқынына бірлесе ілескен, осы аталған дизайнерлер XX ғасыр соңында-ақ сән туралы көзқарасты өте маңызды етіп түбегейлі өзгертті. Олар өз ізбасарларын бірінен соң бірін табу арқылы батыс сәні стереотиптерін белсенді түрде қазіргі күнге дейін бұзып келеді[1]

Эклектика стилі дизайн мен сән тенденциясында көп жылдардан бері жасап келеді. Матаның өзі ғана емес, сонымен қатар оның өрнегі мен түсі де өзгеріске түсті. Бұл стиль біртегіс болып боялған материалдарда ұстамдылық тапты. Қазіргі уақытта өте маңызды және кең таралған өнер бағыттарының бірі – эклектика жаңаша жобалаудың негізгі әдісіне айналды[4].

«Адамдар бәрін де, және түгелдей араластыру арқылы таңдаудың толық еркіндігіне қол жеткізуді қалайды» – Джулио Капеллинидің ұйғарымы осындай.

Қалыптасқан пікір жүйесі, заңдылығы, қандай да бір тарихи дәуірге тиісті сол немесе басқа бір суретшінің нақты өз өнеріндегі белгілі бір шығармашылық тәсілінің ережесі мен көркемдік пішінінің ерекшелігі көрінісін де стиль деп атайды. XVIII ғасырдың өзінде ақ Жорж Брюффон – «Стиль – бұл адам» деп бекер айпаған екен. Бұл қанатты сөздің дәлелі – сән ыдырап, көптеген стильдер мен образдарға бөлінген XX ғасырдың соңында

әрбір дизайнер өзінің жеке шығармашылық жобасын ұсына бастауы. Атап айтқанда, Поль Пуаре модерн стилі ықпалымен дене майысуын қайталайтын силуэт жасап, әйелдерді корсет «құрсауынан құтқарып» қана қоймай раушан түстегі бозарған өңсіз түрдің солғын үйлесімін су лаласы түсті ақшыл көк және сары, қызғылт-сары, жасыл түстердің нәзік-сирень контрасттарымен сенімді түрде батыл алмастырды[2].

Осылайша, «үлкен көркемдік стильдер» мен «микростильдерден» басқа «авторлық стиль» немесе «шебердің жеке өзіндік стилі» деген түсінік қалыптасты. Жеке өзіндік стиль дегеніміз – бұл әлдебір автордың өзіне ғана тиісті жеке шығармашылық үлгісі. Мысал үшін, кескіндемеде П.Пикассоның кубизм немесе С.Дальдің сюрреализм дамуы жолына түскен авторлық мектептер бар. Авторлық стильдермен К.Шанель, К.Диор, Д.Ж. Версаче, К.Лакруа, Филипп де Лассаль сияқты ірі кутюрелер, киім және текстиль дизайнерлерінің шығармалары ерекшеленді. Сондықтанда өз шығармашылық қызметін бастаған дизайнерлер, мүмкүндігінше тезірек, уақыт талабына сай өзінің жеке стилін табуға әрекет етуі тиіс.

Қорыта айтқанда, заманауи әлемдегі стиль түсінігі де, «сән» түсінігі секілді өзгеріске түсті. Дегенмен де, тамырлары тереңге, өткен әртүрлі дәуірлерге тарайтын заманауи стильдер дизайнерлерді өткен күндердің көңілді және қазіргі күндердің қағылез ырғағы көзқарастарын өзіне тартып, үйлестіретін әртүрлі сценарий жасауға шабыттандырады. Сондықтан біздің жақын болашағымыз үшін жаңа дизайн жарататын, осы қарама-қарсылық ықпалынан жаңа идея туындайтынын ұмытпауымыз керек. Себебі біздің кезімізде «дәуірдің үлкен стиліндегідей» ұзақ уақыт бойы мызғымай тұрақталатын емес, өзгеріске жиі түсіп тұратын «сәнді стиль» – заманауи мәнге ие.

Әдебиеттер:

1. Добрякова О.П., Козлова. А.В. Методы интерпретации национальных традиций в современной моде. ХГТФ бірінші Косыгин оқулары – 2017. Мәскеу, Ресей
2. Найденова Н, Трубецкова И. «Мода, цвет, стиль» М.: «Эксмо» 2012.

**V СЕКЦИЯ
МЭДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

Khasanov Marat., Petrova Vera, Baimukhanova Kuralay
**THE ORIGINS OF KAZAKH CULTURE AND ISSUES OF
PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY**

*Хасанов М.Ш.,
доктор философских наук, профессор, КазНУ им. аль-Фараби,
Петрова В.Ф.,
доктор философских наук, профессор, КазНУ им. аль-Фараби,
Баймуханова К.Х.*

**ИСТОКИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Опережающее развитие общественного сознания играет важную роль в социокультурных изменениях современного общества. Процессы модернизации общества должны получить обновление с началом Третьей модернизации Казахстана. По словам Президента РК Казахстана Н.А. Назарбаева, недостаточно просто войти в тридцатку развитых стран мира, необходимо также сопроводить эти масштабные преобразования изменением общественного сознания.

Президент Республики Казахстан Нурсултан Назарбаев заявил, что масштабные реформы, начатые Казахстаном в рамках «Третьей модернизации Казахстана», должны быть дополнены модернизацией общественного сознания, которая выступит сердцевинной политической и экономической модернизаций Казахстана. Президент предложил несколько направлений модернизации, в числе которых и сохранение национальной идентичности [1].

Никакая модернизация, подчеркивалось в статье Лидера нации, невозможна без сохранения национальной культуры, которая всегда служит будущему, питает его, но для продвижения вперед нужно отказаться от тех элементов прошлого, которые не дают нации продвигаться вперед.

Кочевая культура казахов и в самом деле весьма уникальное явление. Тюркская культура вобрала в себя опыт многих поколений племен ирано-тюркского происхождения, обитавших в Великой Степи. За несколько веков до н.э. срединный континент – Великая Степь (Евразия), простиралась от реки Хуанхэ почти до берегов Дуная и Ледовитого океана. Она была населена различными народами – европеоидами (кроманьонцами), монголоидами и американоидами (индейцами, перебравшимися, по-

видимому, по тонкому перешейку через Берингов пролив в поисках добычи). В тюркских языках до сих пор много слов, понятных дакотам [3].

С тех пор появлялись и исчезали конгломераты многих племен – гуннов, саков, уйсунов, канглов, кипчаков, объединявшихся в недолговечные племенные союзы и государства кочевников. Со II века н.э. тюркский язык стал языком общения многочисленных племен, вошедших в Тюркский Каганат.

Более полные сведения об обществе древних тюрков появляются в V веке. В тюркские племенные объединения входили огузы, уйгуры, карлуки, киргизы (хакасы), татары, кимаки, канглы, болгары, уйсун, печенеги, кыпчаки [4].

Историк Мурад Аджи утверждает, что 15 декабря 1893 года – «дата второго рождения тюрков». Копии надписей с загадочными «сибирскими» письменами попали к профессору кафедры сравнительного языкознания Копенгагенского университета В. Томсену совершенно случайно. Через три года вышла книга этого ученого, где за лаконичным названием «Дешифрованные орхонские надписи» находился ключ к прочтению древних тюркских текстов. Тексты, открытые им, были различны и по возрасту, и по содержанию. Одни из них относились к периоду, предшествовавшему Великому переселению народов, другие – к более поздним временам.

Итак, в XIX веке мир узнал, что передали предки нам, своим потомкам, в высеченных в камнях надписях. Камни заговорили. Приоткрылась вековая тайна Великой Степи.

До нас дошли слова мудрого Бильге-кагана:

«Небоподобный, неборожденный... каган, я ныне сел на царство. Речь мою выслушайте идущие за мной, мои родичи и молодежь, союзные племена и народы.

После сотворения голубого неба и земли были сотворены сыны человеческие. Над ними восседали мои предки Бумын-каган и Истемикаган. Они собрали племена, так появился тюркский народ. Четыре угла света были нам врагами. Но они покорили народы, жившие по четырем углам света, и принудили их к миру. Имеющих головы заставили склонить головы, имеющих колени заставили преклонить колени.

Мой младший брат, Кюль-тегин скончался, я же заскорбел, зрячие очи словно ослепли, разум словно потух. Небо определяет нам жизнь, сыны человеческие рождены, чтобы уйти» [6].

Эти тексты – свидетельство того, что истоки письменной номадической культуры и философских воззрений казахов связаны с представителями Тюркского Каганата IV в. н.э., в частности, с Бильге-каганом, Йоллыктегином, Тоньюкуком и с творчеством древнегреческого философа

скифского (сакского) происхождения Анархасисом.

Земли современного Казахстана входили в Западный Тюркский Каганат, центром которого было Семиречье с главным городом Суябом. Здесь селились тюргеши, карлуки, чигили и другие племена. Тюрки завоевали территорию современного Центрального Казахстана, Семиречья, Хорезма и Приуральские степи. Со II века тюркский язык стал языком общения многочисленных племен, вошедших в Каганат. Сами тюрки, как народ, исчезли, растворились в истории, оставив в наследство своим многочисленным преемникам свое имя – тюрк (тюркут) и язык.

Древние тюрки поклонялись единому верховному богу – Кок-Тенгри, почитали природу. По словам французского ученого Жан-Поля Ру, задолго до новой эры тюрки, жившие тогда на Алтае и в Южной Сибири, поклонялись «человеку-небу», «человеку-солнцу» – Тенгри.

Китайские историки тоже сообщали о распространенном у тюрков культе Тенгри, относя его самое позднее к V–III векам до нашей эры. Известный историк Аджи полагает, что найденные академиком Окладниковым наскальные картины с религиозными сюжетами подтверждают данные китайцев.

Аджи отмечает, что «Бог пришел к тюркам, Он выбрал их, но, и это очевидно, Тенгри не мог быть духовной «собственностью» только тюрков. Бог един и мир един. Значит, Он – богатство всех народов, тюрки лишь первыми познали Его». Тенгри – древнейший образ Востока. Он – небесный дух, Вечное Синее Небо. Причем Небо – это и Он сам, и место Его обитания... Кумыки говорят «Тенгри» или «Тенгери», буряты – «Тэнгэри», монголы – «Тэнгер», чувашаи – «Тура». Произношение разнится, а смысл слова одинаков: мужское, божественное начало. С детства тюрки знали: Тенгри – хозяин судьбы человека, народа, государства. Он – творец мира, Он – высший хан! В отличие от других древних народов у тюрков Бог был единым [2].

В казахской мифологии мир делится на три части: верхний мир – обитель Тенгри и душ предков; срединный мир – мир людей; нижний – мир темных сил. Все три мира взаимосвязаны.

В мире людей главные добродетельные силы – Жер и Су. Легенда гласит, что на Алтае есть молочное озеро, в нем – священный золотой тополь, связывающий землю и небо в единое целое. У Жер-Су есть еще одно озеро, в котором обитает Куер-балык – рыба-прародительница, поддерживающая горы и несущая в себе прототипы всех видов людей и животных. Она наделяет их зародышами духов-покровителей родов, а те распространяют их в реальной жизни. Пространство Жер-Су мыслилось предками четырехугольным (делилось на 4 стороны света) и во всех «углах» – враждебные народы. Женское божество Умай (утроба) –

покровительница детей, очага, искусств. От нее зависит рождение сыновей, продолжение рода.

Во главе нижнего мира, мира умерших, стоит Ерлик – бог смерти. Это старик с черными, бездонными глазами, с бородой до колен, питающийся кровью и живущий в реке слез Тойманды. Ерлик – главный злодей, его нужно задабривать.

В мифическом пантеоне тюрков есть более древние божества, чем Умай или Шолпан. Это старуха из меди Мыстан, которая «сшивает» медным клювом и когтями «щель» земли на Западе, на земле демона, она – покровительница природы. Но уже в эпосе «Кобланды-батыр» ее образ и роль меняются. Там она символизирует темные силы, хаос и противопоставляется божеству неба и гор – Кокгим-Аймаку – еще более древнему, чем Тенгри.

Аруахи, добрые духи предков, защищали людей, охраняли вход в жилище, в аул. Среди животных почитались все, кроме козы и коровы – символов нижнего мира. Запрещалось убивать лебедей, сов, филинов, дятлов, синих ворон (сорок), а кукушки считались священными, почти людьми. Иными словами, добрые духи (и животные) были конкретны, к ним зывали, бросая родовой клич. Злые силы были безличны. Среди них самый опасный и злой – албасты, он вредил человеку со дня рождения. Ему помогали шайтаны, жынны, конаяки, сорели (лешие). Злых духов отпугивали кружением. Отсюда – так любимое и по сей день народом многозначное «айналайын!», т.е. кружась, беру на себя твою боль.

Наряду с культом Тенгри был распространен и культ Митры (по Авесте, бог света, с оружием в руках) – покровителя кочевников-воинов, хранителя клятв и договоров. Среди кочевых племен распространены были также шаманизм, а позже – буддизм, зороастризм, христианство, ислам.

Своеобразие культуры древних тюрков обусловлено полукочевым образом жизни, обширными торговыми и культурными контактами с более древним миром кочевых племен – саками (скифами) и гуннами эпохи бронзы, а также сложной структурой общества, где совмещались военный и племенной строй с элементами военной демократии.

После вхождения Казахстана в состав Российской империи традиционная казахская культура оказались под мощным прессом западной культуры. Впрочем, Россия и сама являет не столько западный, сколько евразийский тип культуры. К этому типу можно отнести культуру народов, населявших и населяющих регионы: высокой Азии (Монголии, Тувы, Забайкалья), южный район (Казахстан и Средняя Азия), западный, включая Восточную Европу.

Л.Н. Гумилев первым поднял свой голос в защиту самобытной тюркской культуры. Он резко выступил против европоцентристской

концепции о татаро-монгольском иге, об извечной вражде Поля и Великой степи.

Последний евразиец, как себя называл Гумилев, отмечает, что, поскольку границы Тюркского Каганата в конце VI в. сомкнулись на западе с Византией, на юге с Персией и даже Индией, а на востоке с Китаем, то естественно, что перипетии истории этих стран тесно связаны с судьбами державы тюрков.

В этой ситуации, по его мнению, тюрки не только играли роль посредников, но и одновременно развивали собственную культуру, которую они сочли возможным противопоставить культуре и Китая, и Ирана, и Византии, и Индии [5].

Например, культура кочевников подарила миру колесо, одежду, первые доменные печи, неподражаемый «звериный» стиль в искусстве, один из первых струнных инструментов – кобыз, звук которого полифоничен, подобен человеческому голосу и предназначен для философских размышлений. Из ее недр вышел пророк Заратустра, заложивший основы древнейшей из религий – зороастризма.

Правда, в силу кочевого и полукочевого образа жизни способы передачи информации в культуре кочевников в корне были отличны от европейских. Эта своеобразная степная культура имела древние традиции и глубокие корни, но известна в меньшей степени, чем культура оседлых стран.

Причина здесь кроется не в том, что тюрки и другие кочевые племена были менее одарены, чем их соседи, а в том, что остатки их материальной культуры – войлок, кожа, дерево и меха – сохраняются хуже, чем камень, потому среди западноевропейских ученых, в частности, у Виолы де-Дюка возникло мнение, что кочевники были «трутнями человечества».

Между тем достижения кочевников культуры свидетельствуют о силе, неповторимости и жизнестойкости ее носителей, развивших языковую, поэтическую и музыкальную восприимчивость и передававших эти способности из поколения в поколение не только на культурном, но и на генетическом уровне. Однако мало кто в Европе догадывается, что это исходит от той самой кочевой культуры, о которой на Западе когда-то, в силу незнания, с пренебрежением говорили как об «антицивилизации», как о воплощении сил разрушения и невежества.

При рассмотрении вопроса о возрождении и дальнейшем развитии казахского народа и его культуры в общественном мнении наблюдается значительный разброс мнений. Одни испытывают горечь по прошлому, традициям и обычаям степного народа, другие органично «вписали» бы казахские жузы в привычную среду обитания, соединяя их с золотой степью и звездным небом над ней.

Это можно понять, ибо, как отмечалось выше, прошлая кочевая культура казахов и в самом деле уникальное явление. Она имеет ряд преимуществ перед культурой оседлых народов и их образом жизни. Трудно сказать, что может сравниться с полным слиянием человека с природой, естественным «погружением» в окружающий мир, с ощущением вечного круговорота жизни и движения, дарующих беспрестанную смену окружения, с постоянной готовностью к испытаниям и упоительной свободой. Это только европейцу, «зажатому» в ограниченном пространстве «месторазвития», кочевая культура представляется архаикой. Возможно, такое ограниченное видение мира основывается на иерархической структуре мировосприятия, свойственной оседлому европейцу, в которой приоритетное положение занимает центр. Классическая европейская философия в качестве такого центра выдвигает «рацио». Рациональная гармонизация мира и панлогическое усечение бытия ограничивают познавательный инструментарий новоевропейской философии.

Культура Казахстана выдержит любые испытания, её питает дух народа и его любовь к родной земле. Ее закалили, но не разрушили долгие взаимоотношения с индоиранской, китайской, византийской, арабской, тюркской, монгольской, славянской цивилизациями. Все это лишь укрепляло дух народа, переплавляя и ассимилируя все ценное в горниле исконно степных традиций. Различие между кочевой и евразийской культурой весьма условно, так как на территории Евразии когда-то жили кочевые племена, которые постепенно переходили к полукочевому, а затем - к оседлому образу жизни. В основе казахской культуры лежат освященные мифологической символикой традиции и обычаи этих племен и народов. Это тот культурный код, который предопределил самобытность казахской культуры.

Сегодня очевидно, что невозможно детально возродить традиционную культуру номадов, да и нужно ли это живущим в другие времена? Однако не менее очевидно и то, что даже «легкое» прикосновение к традиционной культуре умножает силы народа, а потому ее культурное значение непреходяще. Самосознание любого народа начинается с мифа (предание, сказание), который в эмоционально-рациональной, художественной форме выражает представления людей о сотворении мира из хаоса, происхождении человека и его предназначении в этом мире, смысле его жизни.

Культура всегда выражает накопление, преемственность и обобщение социального опыта человечества. Именно в этом контексте культура предстает как способ бытия социума, как общественное достояние, которое люди получают в наследство и передают из поколения в поколение.

Сделать шаг из прошлого навстречу будущему, изменив общественное

сознание, чтобы стать единой Нацией сильных и ответственных людей – для этого необходимо сопроводить эти масштабные преобразования опережающей модернизацией общественного сознания [1]. Исследования социокультурных изменений общества, как материального базиса модернизации общественного сознания, является на сегодня одной из самых актуальных проблем социальной философии и культурологии.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания». – Ак Орда. – 12 апреля 2017.
2. Аджи Мурад. Полынь половецкого поля. – М., 2008.
3. Гумилев Л.Н. Эпохи и цивилизации. – М., Издательство: АСТ. 2008. – 608 с.
4. Гумилев Лев. Древние тюрки. – М., 2009. – 567 с.
5. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая степь. – М., Мысль. 1989. – 766 с.
6. Орхонские надписи. Кюль-тегин, Билге-каган, Тоньюкук. – Семей, 2001. – 251 с.

*Kanguzhina T.M.,
Moldakhmetova Z.N.*

**THE ROLE OF THE KAZAKH NOMADIC CONCEPTSPHERE
IN THE WORKS OF THE RUSSIAN WRITERS**

*Кангужина Т.М.,
кандидат филологических наук, доцент,
Молдахметова З.Н.*

**РОЛЬ КАЗАХСКОЙ КОЧЕВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ АВТОРОВ**

Данная работа раскрывает основные черты предметного мира казахской концептосферы, где учитываются образ жизни (кочевой), словесная культура, природа, верования, психология (созерцательность) казахского кочевого народа. Анализируя национально-специфический компонент ментальных образований и эндемические концепты казахской концептосферы, необходимо подчеркнуть, что они сформированы особенностями среды обитания, природы, словесной культуры, этнической истории казахов.

Казахская словесная культура от фольклора до современной поэзии и прозы выступает в единстве с природой. Источник такой неотделимости

исходит прежде всего от образа жизни казахов – кочевников, непосредственно от природы. Кочевая концептосфера повлияла в свою очередь, и на образ мыслей казахов, став решающим фактором формирования их мироощущения. *«Природный мир чувственно воспринимаемый – одно из оснований, на котором выросло национальное мироощущение кочевника. У каждого народа – свой ландшафт, в восприятии которого преломляются его культурные традиции...»*[1, 17]. Поэзия не просто откликается на голоса природы, вторит им, воплощает в членораздельной речи, но сама стремится стать частью природы. Все создания человеческого духа, достигая высшей степени естественной от природы, так или иначе становится его частью, приобщается к ее бессмертию.

Итак, природа в творчестве – это как бы её второе «я», зеркало, в котором яснее узнается собственный облик. Кем бы ни выступал природа: союзницей или соперницей, наставницей или ученицей, – именно по отношению к ней поэзия и проза осознают всю ширь и насущность своего присутствия мира как природы второй «второй», сотворенной, настоль же безусловной и вездесущей, как первая. Природа – не только тема, но и наивысший идеал, та большая поэзия, которая уже не вмещается в индивидуальный стиль, выходит за границы авторства, стирает подписи именно и становится плотью мира. Осознать свое родство в такой поэзии – для всякого автора величайшая радость и честь.

Анализируя концепт поэтики казахского кочевого народа в творчестве И.Шухова, следует подчеркнуть, что мифопоэтическое мироощущение проявляющееся в романе Шухова «Горькая линия», раскрывает природные стихии, довлеющие над персонажами, представляясь в виде необузданных сил, грозных и неподатливых. Природное начало основой всего сущего всеильным началом, определяющим психологическое состояние и действия героев.

«...За мерцающими степными озерами ставало с запада траурно-черная грозная туча. Распластав гигантские, косо усеченные, с белым под боем крылья, она тяжело подымалась из-за горизонта, и алмазные звезды меркли и гасли в ее кромешной мгле. Внезапно раздался глухой и далекий, зловеще замирающий на перекатах трехкратный грозовой удар» [3, 81 с.].

Счастлирое, безмятежное состояние Федора и Даши гармонирует с природой: *«Шли они, скрестив свои руки, медленно, молча. А вокруг было столько света, тепла и радости, и небо над головами было такое чистое и синее, а на душе у них было спокойно и хорошо, что не только разговаривать но и думать то даже не о чем не хотелось...»* [3, 82 с.].

Таким образом, природа «кочевника» все более приближается к человеку, создается иллюзия ощущения материального.

Этим заслуживает внимания описание картин степной природы в произведениях русских писателей. Необходимо выделить, что казахская пейзажная картина традиционно антропоморфична, раскрывающая концепт «природы» не просто как окружающую среду, а как одухотворенную прикосновением человека. То она служит фоном для драматических событий, то описание перекликается с душевными переживаниями автора. Вот, к примеру, как описывает степь И.П. Шухов: *«Одуряющее горек был запах желтых от цвета придорожных полыней... Точно объятие зеленым пламенем, тлели под расточительным окрестные массивы пшеницы и густого, выметавшего бронь овса»* [3, 81 с.]. Грозное явление природы как джут И.Шухов изобразил не просто как пейзажную увертюру к главе. Рассказ о джуге неотделим от человеческих судеб: *«Пятые сутки лежала степь, словно непепеленная огнем и градом... кружились, порхали в воздухе сухие стебли и листья чернобыльника, и солнце... злоеюще и скупо просвечивало холодной небесной мглы»* и *всадники-казахи «до крови разодрав удилами губы взбесившихся от скачки коней, «летели от аула к аулу, неся сквозь ледяную мглу черную весть о джуге»* [3, 83 с.].

Эти ощущения «кочевника» предметны, ярко и колоритно окрашены в тона, присущие казахской кочевой концептосфере. В произведениях И. Шухова буквально вплетены образы казахской кочевой концептосферы такие как *«облако, похожее на беркута; юртообразные тучи; золотой, похожий на дутую казахскую серьгу, месяц; орел, белый как войлок байской кибитки; яркие, как степные тюльпаны, камзолы девушек»* [3, 92 с.]. Сравним с отрывком романа Д.Досжанова «Шелковый путь»: *«Яркие, пестрые наряды неопишимо преобразили голубую степь, радовали, ласкали взор, пылая огненно-красными тюльпанами»* [6, 126 с.].

Итак, слияние человека с природной стихией органично. Здесь нет сравнений, синтаксически передающихся обычно передаеся через союз «как», здесь есть срастание, взаимопроникновение состояния природы и переживания человека, единый смыслообраз, передающий драматизм изменения в природе и адекватности и ее отклика в душе человека».

Таким образом, природа вводится Шуховым в момент ее осмысления персонажем, в тот момент, когда нужно передать диалог природы и человека. И природа воплощается и функционирует в данном произведении в момент тесного сопряжения конкретных ее элементов во внутреннем и внешнем монологе героя. Образ природы как самостоятельная художественная единица в романе «Горькая линия» воплощается с целью акцентировать внимание читателя на эмоциональной модальности того или иного эпизода.

Природа в романе концептуализируется как земной рай, подаренный свыше, является божественным творением, изначально выше и мудрее человека, поэтому у нее нужно учиться доброте и состраданию. Кроме

того, анализ концепта «природы» в аксиологическом ключе помогает нам раскрыть глубинные тайны и загадки в сознании, мировоззрении и психологии персонажей романа И.Шухова «Горькая линия».

Исследуя концепт «природа» кочевой культуры казахов, необходимо выделить особую значимость Степи. В природном космосе казахов степь имеет особое значение ибо кочевой народ космичнее оседлого. Казах – дитя Степи, поэтому она для него и дом, и родина, и вселенная. Казахская степь бескрайна и широка, над нею – яркая палящее солнце. Внешность казаха приспособляется к степному ландшафту: кожа упругая и смуглая, привычная к жгучему солнцу и сильному ветру. Степняк-наездник невысок, имеет коренастую фигуру, широкие плечи сильные ноги. Неотъемлемой чертой казаха является поразительная внимательность, отсюда умение легко ориентироваться в огромных и, казалось бы, пустых пространствах. Степь и человек едины, равноправны, не трогают и не боятся друг друга» [1,78].

Для писателя Антона Сорокина, как и для символистов, город – это, прежде всего, разрушительная сила; сила, искажающая и убивающая все человеческое. Более подробно данная тема раскрывается в киргизских рассказах, в которых повествование построено на последовательном противопоставлении двух пространств: степи и города. Все городское предстает как чужеродное, неестественное и искусственное. Обращаясь в рассказе «Не пойте песен своих» [7,13] к метафоре песни, А. Сорокин показывает две противоположных стихии: песнь степную и песнь городскую. *«Степная песня – искренняя, певучая, широкая и привольная как степь, городская же – выстроена по «технике пения», соответственно, скована логикой. Степная песнь проникает в сердце, городская – воспринимается мозгом»* [7,13].

А.Сорокин, безусловно, романтизирует образ степи, создавая идеальное пространство, связывая его с самым лучшим: свобода, мудрость, связь с традицией, интуитивное единение с природой. Городская же цивилизация, как чернильное пятно растекается по России и Сибири, вытесняет степные традиции, разрушает народную вековую мудрость, создавая технократический мир, лишенный вольного ветра и дикого порыва. А. Сорокин создает образ города по аналогии с большим кладбищем, на котором похоронена народная культура. *«Много городов прошел я, видел яркий свет на улицах городов, видел большие дома каменные и видел людей, как червей, в гниющей падали». «Вышел я на самое бойкое место и прокричал им проклятье. Всю жизнь их проклял». «Грядущие беды пронесутся над вами с быстротой ветра, и сплет вам ветер степной погребальные песни»*[7,14].

Стоит отметить, что позиция героев П.Васильева, В.Хлебникова

отличается от героев русских классиков. Их герои не созерцатели природы, а деятельные участники ее буйных пиршеств, они соперничают со зверем и тем самым рождаются с ним. «Я завидовал зверю в лесной норе»; «чуя шерсть врага...»; «смирять ослепшую ярость в степях» («Песнь о хладнокровии», 1933) [4, С. 82-86].

Подчеркнутая «телесность», антропоморфичность пейзажных образов сближает П.Васильева, Л.Мартынова, И.Шухова и т.д. с творчеством казахских художников слова. К примеру, у П.Васильева преобладает материя грузность природы: «тяжелое солнце», «косяки тяжелые белуг», «земля набухает», «набухший сосок», «набухнувший колос», «косматые снопы». Для П.Васильева характерны и такие метафорические эпитеты, «волчий», «бычий», «в черном небе волчья проседь», «волчий месяц, как татарин, губы вытянув, смотрел»; «бычьим стадом камни легли». [4, С. 82-86].

Уместно вспомнить слова английского историка Тойнби, представлявшего культуру кочевых народов как более изощренную, имеющую опыт управления более тонкой материей, чем почва – живой плотью [6,29]. Именно «живая плоть» характерная для концептосферы кочевника присутствует в творчестве русских писателей 20 века. К примеру, Павел Васильев облакает живой плотью даже цветы. «Четверорогие, как вымя, Торчком, С глазами кровавыми стояли поздние цветы... [4, 84 с.]. Необходимо отметить, что одной из лингвокультурем «живой плоти» является «сосок» – «емшек», «вымя». При сравнении со строчками поэта Таира Жарокова и Леонида Мартынова обнаруживается идентичность вышесказанному: *Бұлт емшегін саудырғандай жебелеп, Көктен ылғи көктем жаңбыр себелеп...* [1, 57 с.]. И слова Л.Мартынова, также использующего концепт «живой плоти» [5, 34 с.]: *Сначала в облачный сосок всосалось взвинченное море* [5, 281 с.].

Если говорить о пейзажной лирике русских классиков, то в подавляющем большинстве, мы обнаружим у них картины природы, которые отличаются праздничной свежестью, приподнятостью. Достаточно припомнить хрестоматийное: «Мороз и солнце, день чудесный!..», «Зима!.. Крестьянин торжествуя, на дровнях обновляет путь...» или знаменитые гоголевские описания упоительных летних дней в Малороссии, а также чудного Днепра, который «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои» [1, 34 с.].

Исследуя творчество П.Васильева, И.Шухова и др., стоит отметить, что позиция героев отличается от героев русских классиков. Они не созерцатели природы, а деятельные участники ее буйных пиршеств, они соперничают со зверем и тем самым рождаются с ним. «Я завидовал зверю в лесной норе»; «чуя шерсть врага...»; «смирять ослепшую ярость в

степях» («Песнь о хладнокровии», 1933) [4, С. 82-86].

Подчеркнутая «телесность», антропоморфичность пейзажных образов сближает П.Васильева, Л.Мартынова, И.Шухова и т.д. с творчеством казахских художников слова. К примеру, у П.Васильева преобладает материя грузность природы: «тяжелое солнце», «косяки тяжелые белуг», «земля набухает», «набухший сосок», «набухнувший колос», «косматые снопы». Для П.Васильева характерны и такие метафорические эпитеты, «волчий», «бычий», «в черном небе волчья проседь», [4, С. 82-86].

Наслаивая различные ассоциации, эта тема онтологически завязывается на таком фундаментальном акте, когда человеческое «Я» воспринимает себя заполняющим весь мир, как «вскормленное одной гармонией образование». Исходя из вышесказанного следует, что русские писатели первой половины XX в. помогали читателю понять мир людей, связанных с природой, исполненных богатством чувств и раскрыли антропоморфную картину кочевой концептосферы казахов как яркое и своеобразное воплощение в предметном мире творчества русских художников слова.

Литература:

1. Васильев Павел. Весны возвращаются. – М.: Правда, 1991. – 448с.
2. Мартынов Леонид. Стихотворения, т. 2. – М., Художественная литература, 1976. – С. 786.
3. Сорокин. А. Напевы ветра. Новосибирск, 1967. – С. 374.
4. Тойнби А. – Дж. Постигание истории. М.: Прогресс. 1991. – С. 34.
5. Эльмира Шакирова. Художественное освоение мира. – Алматы: Ғылым, 2004. – 270с.
6. Шухов И. Горькая линия. Жазушы. – Алматы, Рауан, 2001. – С. 78.

Kassabekova Ainur

MODERNIZATION IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION DEVELOPMENT. EXPERIENCE OF OECD

Қасабекова А.И.,

т.ғ.к., профессор

ЖАҒАНДЫҚ ДАМУҒА ЛАЙЫҚ ЖАҢҒЫРТУ: ЭЫДҮ- НЫҢ ТӘЖІРИБЕСІ

2017 жылы 31 қаңтарда Елбасы халыққа Жолдауында институттық реформаларды бетке алған Қазақстанның қарыштап дамуына қарқын беретін жаңа стратегиялық бағыттарды белгілеп берді. Еліміздің үшінші

жаңғыруының басталғанын жария етті [1]. Оның өзегінде саяси реформа, экономикалық және қоғамдық сананы жаһандық дамуға лайық жаңғырту жатыр.

Қазақстанда бірінші жаңғырудың нәтижесінде жаңа мемлекет үшін қажетті барлық негіздер қаланды, ал екінші жаңғыру кезеңінде «Қазақстан-2030» стратегиясы қабылданып, Астана салынды.

Қазақстан қазіргі кезде беделді мемлекет ретінде әлемге танылды. сондықтан бізбен араласқысы келетіндер көп.

Көрнекті Венесуэла экономисі, Дүниежүзілік банктің бұрынғы атқарушы директоры Мойзес Наим бірнеше жыл бұрын әлемдік айналымға көптік, жеделдік және ментальділік революциясы ұғымын енгізді. Көптіктің мәні – бүгінде адам бұрынғыдан ұзақ өмір сүреді, халықтың денсаулығы бұрынғылан мықтырақ, жағдайы жақсы. Жеделдік жаһандандудың қарқынды үдерістерінен туындауда. Ол көшіқонның, урбанизацияның ұлғайып, байланыс тәсілдерінің, әсіресе интернеттің дамуынан көрініп отыр. Ал, ментальділік құндылықтардың, стандарттар мен нормалардың түбірімен өзгеруін білдіреді. Ол меншік құқығының, әділеттіліктің және мемлекеттік органдардың ашықтығының маңыздылығын айшықтайды. Жалпы, бұл революциялардың негізгі факторлары – жаһандану, урбанизация және оған қоса әлемдік экономикада жаңа салалардың пайда болуы, сондай-ақ ұлтаралық қарым-қатынас тілі ретінде ағылшын тілінің кең таралуы.

Еліміз бүгінде «Қазақстан-2050» стратегиясын жүзеге асыруда. Әлемдегі дамыған 30 мемлекеттің қатарына қосылудың айқын бағдары – Ұлт жоспары іске асырылуда. Экономиканың барлық саласын жан-жақты жаңғырту, яғни шикізаттық бағыттан біртіндеп бас тартуды, бәсекеге қабілетті адами капиталды басымырақ дамыту арқылы экономиканы ғылыми негізінде қайта құру, сонымен қатар цифрлы Қазақстанды нысана еткен инклюзивтік бағыт арқылы инновациялық индустрияландыруды жүзеге асыру міндеті қойылды

Қазақстан Экономикалық ынтымақтастық және даму ұйымына (ЭЫДҰ) кіру жөніндегі шешім қабылдап, соны іске асыруға кірісті. Қазіргі уақытта әлемде әртүрлі интеграциялық мемлекетаралық бірлестіктер бар. Алайда солардың ең қуатты әрі негізгісі – ЭЫДҰ. Ол Америка мен Канаданың Еуропа елдеріне белгілі Маршалл жоспары аясында көрсетінін көмегін үйлестіріп келген Еуропа экономикалық ынтымақтастық ұйымының базасында 1961 жылы құрылды. ЭЫДҰ миссиясы ұйымның «Best policies for better life» («Жақсы өмірге арналған үздік саясат») деген ұранында көрсетілгендей, бүкіл әлемдегі адамдардың әлеуметтік-экономикалық әлауқатын жақсартуға бағытталған саясат. Бүгінде ЭЫДҰ 35 елдің, соның ішінде ЕО мемлекеттерінің көпшілігінің басын біріктіріп отыр. Әлемдік ІЖӨ-нің 6 пайызы соларға тиесілі. Ұйым құрылымында

250-дей комитет, жұмыс және сарапшы топтар бар. ҚР-ның ЭЫДҰмен ынтымақтастығы Еуразия бәсекеге қабілеттілік бағдарламасына (ЕББ) қосылу арқылы 2010 жылы басталды. Кеңес Үшінші жаңғыру аясында ЭЫДҰ-ның үздік тәжірибесі мен ұсынымын енгізу үшін Жол картасын бекітті. Ол 535 ұсынымнан тұрады. Бүгінде Қазақстан ұйымның 34 жұмыс органына қатысады: Мемлекеттік басқару, қоршаған ортаны қорғау, цифрлы экономика, индустрия, инновациялар мен кәсіпкерлік, ғылыми және технологиялық саясат жөніндегі комитеттер, Сыбайлас жемқорлыққа қарсы желі комитеті, т.б. тәрізді құрылымдар. Қазақстан экономикасы 2017 жылдың басынан бері қалыпқа келу өсімінің траекториясына енді. Бұған Ұлт жоспары, Отбасылық және гендерлік саясаттың 2030 жылға дейінгі тұжырымдамасы, Қазақстанның 2025 жылға дейінгі стратегиялық даму жоспарының жобасы және т.б. мемлекеттік бағдарламалық құжаттарда жүзеге асырылған ЭЫДҰ-ның стандарттары мен ұсынымдары айтарлықтай ықпал етті. Республикада елдік бағдарламаны іске асыруға арналған институционалдық шектер қалыптастырылған. Премьерминистр төрағалық ететін, ЭЫДҰ-мен өзара іс-әрекет жөніндегі үйлестіру кеңесі жұмыс істейді. Мемлекеттік органдардың ЭЫДҰ хатшылығымен және оның жұмыс органдарымен бірлескен жұмысын қамтамасыз ету үшін Парижге – Қазақстан елшілігіне арнаулы өкіл жіберілді.

Елдік бағдарлама аясындағы жұмыстың бірінші бағыты – ұлттық заңнама нормаларын ЭЫДҰ стандарттарымен және қағидаттарымен сәйкестендіру. Қазақстан қазірдің өзінде ұйымның 14 құқықтық тетігіне қосылды. Оның арасынан Жасыл өсім туралы декларацияны; Халықаралық инвестициялар мен көп ұлтты кәсіпорындар туралы декларацияны; Кеңестің Жұмыспен қамту, білім беру және кәсіпкерлік саласындағы гендерлік теңдік мәселелері жөніндегі ұсынымын атап өтуге болады.

Ынтымақтастықтың екінші бағыты – ЭЫДҰ құрылымдарының жұмысына қатысу. Жұмыс органдарына қатысу аясын кеңейту бағытымен мақсатты жұмыс жүргізілуде. Ынтымақтастықтың 3 жылы ішінде Парижге 30 шақты делегация жіберілді. Осылайша Қазақстан ұйымның жаңа құқықтық базасының әзірлену үдерісіне қатысуға бірегей мүмкіндік алды. 2017 жылы қазан айында біздің елге ЭЫДҰ-ның Бас хатшысы Анхель Гурриа келіп кетті. Ол Қазақстан басшылығының өкілдерімен кездесіп, ЕББ аясындағы басты оқиға – Алматыда өткен «Еуразия апталығына» қатысты [2]. Мұндай ауқымды іс-шараның өткізілуі елімізде іске асырылып жатқан озық реформаларға әлемдік қоғамдастықтың назарын аударуға септігін тигізді.

Үшінші бағыт – елдік шолулар ұйымдастыру, олардың аясында Қазақстандағы реформаларға ЭЫДҰ елдері стандарттары мен үздік тәжірибелеріне қатысты салыстырмалы талдау жүргізіледі. Талдау нәтижесіне

орай нақты ұсынымдар әзірленеді.

1. Экономикалық өсімге жағдай жасау және Қазақстан экономикасының орнықтылығын арттыру.

2. Мемлекеттік басқару және институционалдық реформалар. Осы мақсатпен «Мемлекеттік қызмет туралы» жаңа заң қабылданды, мемлекеттік қызметшілерді іріктеудің үш сатылы жүйесі енгізілді. Қызмет көрсетушілермен тікелей байланыссыз жүзеге асырылатын мемлекеттік қызметтер саны арта түсуде. Бүгінгі таңда 47 пайыздан астам қызмет онлайн режімі арқылы, 24 пайызы «бір терезе» қағидаты бойынша көрсетілді. Сыбайлас жемқорлыққа қарсы 2015-2025 жылдарға арналған стратегия қабылданды.

3. Бәсекеге қабілеттілік және бизнес-ахуал. Қолайлы бизнес-ахуал қалыптастыру мен әкімшілік кедергілерді жоюдың маңызы зор. Жыл соңына дейін 15 кодекс пен 103 заңға өзгерістер мен толықтырулар енгізетін бірыңғай заң қабылдау көзделуде. Экономикадағы мемлекет үлесін ІЖӨ-нің 15 пайызына дейін азайту мақсатымен 2018 жылдың соңына дейін межеленген жекешелендірудің кешенді жоспары іске асырылуда.

4. Өңірлерді дамыту. Жергілікті өзін өзі басқарудың тәуелсіздігін қамтамасыз ету мен олардың бюджеттерін түзу ісін демократияландыру – ЭЫДҰ-ның негізгі қағи даттарының бірі. Бұл қағидаттар жергілікті басқаруды жетілдіру мәселелеріне қатысты таяудағы заңнамалық өзгеріс термен толық бірлестіре жүйеленді. Аталған институтты қалыптастыру бағытындағы ауқымды жұмыс басталып кетті. Тұрғындардың рөлін нығайту мақсатымен 97 пайыз елді мекендерде әкімдерінің сайланбалылығы әдісі енгізілді. 2018 жылғы 1 қаңтардан бастап тұрғындарының саны 2 мыңнан асатын өңірлерде, ал 2020 жылдан бастап барлық жерде дербес бюджет енгізіледі.

5. Денсаулық сақтау, жұмыспен қамту және әлеуметтік интеграция. Денсаулық сақтау жүйесі бойынша шолу өткізілді. Міндетті медициналық сақтандыруды енгізу басталып кетті. Ұлттық скрининг бағдарламасы жұмыс істеп жатыр. Нәтижелі жұмыспен қамтуды және жаппай кәсіпкерлікті дамыту бағдарламасы жүзеге асырылуда. Оған 400 мыңнан астам адам қатысты. Елде жұмыссыздық деңгейі соңғы жылдары 5 пайыз мөлшерінде сақталып отыр.

6. Білім беру және біліктілікті арттыру. Оқу бағдарламаларын, білім беру стандарттарын, сыни тұрғыдан ойлау қабілетін жетілдіруге, өздігімен ақпарат іздеу машығын қалыптастыруға, ІТ білім жинауға бағдарлау жұмысы басталды. Білім беру үдерісін және барлық деңгейдегі білім беру контентін ауқымды түрде цифрландыру жұмысы жүргізілуде. Мектептерді интернетпен қамту 93 пайызға жетті. Үштұғырлы тіл саясаты және ағылшын тілін жүйелі оқыту әдісі енгізіліп жатыр. Қазақ әліпбиін латын

карпіне кезең-кезеңмен көшіру жоспарланып отыр. ЮНЕСКО-ның «Білім беруді дамыту индексі» бойынша Қазақстан 10 жыл бойы әлемдегі 100-ден аса мемлекеттің арасынан үздік сегіз елдің қатарында келеді.

7. Қоршаған орта. Біздің еліміз баламалы және жаңартылатын электр энергиясын пайдаланудың үлесін 2050 жылға қарай 50 пайызға жеткізуге бағытталған «жасыл» экономика тұжырымдамасын қабылдады. Сонымен қатар Қазақстан Париж келісімін ратификациялады, ауаға тарайтын парниктік газ мөлшерін 1990 жылғы деңгейден 2030 жылға қарай 15 пайызға азайту жөнінде міндеттеме қабылданды. Республика 2016 жылға қарай ЭЫДҰның «жасыл өсім» жөніндегі декларациясына қосылды және «Әрекеттердің жасыл платформасын» іске қосты.

8. Ұлттық статистика жүйесін нығайту мақсатымен Қазақстан отандық статистика стандарттарын ЭЫДҰ стандарттарымен сәйкестендіру жұмысын жалғастыруда. «Ұлттық есепшоттар жүйесін енгізу», «Экономикалық экологиялық есепке алу жүйесін енгізу» және «жасыл өсім» мен орнықты даму жөніндегі индикаторларды енгізу» жобалары бойынша жұмыс жүргізілуде. Қысқаша айтқанда, Қазақстан әлемдегі дамыған елдердің ең қуатты халықаралық экономикалық ұйымына ену жолында осындай ауқымды жұмыс атқаруда.

ЭЫДҰ-ға қосылу – күрделі үдеріс, Оңтүстік Кореяның тәжірибесінің көрсетуінше, ол 10-нан 20 жылға дейін уақыт алуы мүмкін. Алайда бір нәрсе анық: әлемнің алдыңғы қатарлы мемлекетінің біріне айналу үшін ұйымның экономикадан бастап әлеуметтік-мәдени өлшемдерге дейін стандарттары мен практикасына сай болуы керек. Бүгінде елдің ЭЫДҰ-ға кіруі жөніндегі шешімінің әбден дұрыстығы күмәнсіз.

Кезінде Нобель сыйлығының лауреаты, австриялық әлеуметші-ойшыл Элиас Канетти айналымға жалпылық символдар теориясын енгізген еді. Ол бойынша, кез келген ұлттың өзінің жалпылық символы бар. Мәселен, Ағылшындар үшін теңіздің қандай орны бар екенін бәрі біледі. Германияның жалпылық символы – әскер. Бұл ретте әскер немістерге әрдайым сап түзей жылжып келе жатқан орман сияқты көрінетіндей. Германдықтар – орман тұрғындары, сондықтан олардың мінез-құлқынан дәлдік, мұқияттылық және тәртіптілік айқын аңғарылып тұрады. Француздардың жалпылық символы – бостандық, теңдік және бауырластық. Күні кешеге дейін Қазақстанның мұндай жалпылық символы болған жоқ. Елбасы 2015 жылғы 11 қыркүйекте Қазақ хандығының 550 жылдығына арналған салтанатты жиында: «Біздің қасиетті жерімізді ежелден Ұлы Дала, ал біздерді – Ұлы Дала ұрпағы деп атады. Біз өз тарихымыздың жаңа Шам шырағын жақтық! Сондықтан бүгінде және әр кезде де біздің Қазақстан – Ұлы Дала Елі! Ол – түлеген Ұлы Дала Елі», – деді [3].

Қазақстан БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің тұрақты емес мүшесі ретіндегі

жауапты міндетін батыл атқаруда.

Қазақстанның БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесіне мүше болуы. Бұл – отандық дипломатияны күрделі жаһандық мәселелерге тікелей қатыса алатын жаңа деңгейге көтерді. БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесі Президент Н.Назарбаевтың «Әлем. XXI ғасыр» манифесінде көтерілген ядролық қаруды таратпау, терроризммен және экстремизммен күресу туралы халықаралық бастамасын жүргізуде беделді алаң болып табылады.

Астана ЭКСПО-2017 жаһандық жобасы сәтті жүзеге асырылды.

ЭКСПО-2017 көрмесінің Астанада өтуі, Халықаралық шараның биік деңгейде ұйымдастырылуы еліміздің халықаралық қоғамдастық алдындағы абыройын асқақтатты. Астанада өткен ЭКСПО-2017 халықаралық көрмесі энергетикалық және экологиялық мәселелерді шешуге арналған интеллектуалдық технологиялар саласындағы алдыңғы қатарлы тәжірибелермен алмасуға мол мүмкіндік берді. Көрменің ұйымдастырушысы ретінде Қазақстан қазіргі және болашақ ұрпақ үшін табиғи ресурстарды үнемдеу мақсатында жаһандық күш-жігерді біріктірудің барлық мүмкіндіктерін пайдаланды. Көрме ұлттың интеллектуалдық өсуіне серпін берді, еліміздің бейбітсүйгіш саясаты мен төл мәдениетін әлемге танытуға жол ашты. Экономиканың жеделдетілген технологиялық жаңғыртылуына тың мүмкіндік беретін тиімді келісімдер жасалды.

Әлемдік және дәстүрлі діндер лидерлерінің VI Съезі 2018 жылдағы ерекше шаралардың бірі. Президент Н.Назарбаевтың бастамашылдығымен дүниеге келген Съезд – Қазақстанның халықаралық аренадағы саяси салмағын одан әрі асқақтата түскен маңызды іс-шара болып табылады. Елбасы Съездерде көпұлтты және көпконфессиялы қоғамда дінаралық келісімді сақтаудың қазақстандық үлгісі мен тәжірибесін әлемге паш етіп келеді. Осы жылғы кезекті форумда да әлем алдында тұрған жалпы адамзатқа ортақ өзекті мәселелер көтеріледі. Діни көзқарастарға қатысты даулардың себептері мен салдары, дінаралық төзімділік пен ынтымақ, әр ұлттың салт-дәстүрлеріне құрметпен қарау, әлемдегі халықаралық шиеленістерді шешуге қатысты ұсыныстар беру, жаһандық қауіп-қатерлерге қарсы бірлесіп үндеу қабылдау сияқты мәселелер талқыланады [4].

2017 жылы қараша айында «Үлкен Еуразия-2027» текетірес немесе серіктестік» атты халықаралық жиыны немесе Астана клубының үшінші отырысы өтті. Жиынға 27 елден 60-тан астам саяси қайраткерлер, беделді ғалымдар мен бірқатар дамыған елдің «ақыл-ой орталықтарының» сарапшылары келді. Астана клубының отырысы «Chatham house» ережесі бойынша өткізілді. Жиында сөз сөйлеген Н.Назарбаев Астана клубының аймақтағы бірегей алаң екенін және тиімді түрде өткір

мәселелерді талқылауға, өзекті түйткілдердің шешімін табуға мүмкіндік беретінін атап өтті. Елбасы сарапшылардың отырысында ашық пікірталас болатынына, Еуразия құрлығы мәселелерінің тиімді талқыланатынына сенім білдірді. «Жаһандық мәселелерді шешу үшін қазіргі таңдағы әлемге жетіспей тұрған бірлік, тұтастық пен толеранттықты әкелуге талпынамыз. Қазақстандық дипломатия диалогқа, мәмілеге, өзара тиімді әріптестік түсінігіне негізделген. Мұның бәрі Сирия мәселесі бойынша бітімгершілік әрекетімізден, ядролық қаруға қарсы бастамаларымыздан, күн тәртібіндегі мәдениет, өркениет және әлеуметтік-экономикалық мәселелердегі дағдымыздан анық байқалады. Қазақстан – БҰҰ Қауіпсіздік Кеңесінің тұрақты емес мүшесі. 2018 жылдың қаңтарында еліміз Кеңеске төрағалық етеді. Соған байланысты әлемде болып жатқан өткір оқиғаларды ескереміз», – деді [5].

Н.Назарбаев сенім дағдарысы төңірегінде де ой қозғады. Еуразия әлемдік саясат пен экономикада жетекші орынға ие. Сондықтан, өзара қарым-қатынастың оңтайлы тәжірибесін қалыптастырудың маңызы зор. Елбасы көне Жібек жолы бойындағы «Бір белдеу, бір жол» жобасы жаңа геэкономикалық парадигма қалыптастырып, күшейген дағдарысқа жауап болғанын атап өтті. «2017 жылдың 9 айында Еуразиялық экономикалық одаққа мүше елдер арасындағы тауар айналымы үш есеге өсті. Қазіргі жағдайда Азия, Еуропа, Солтүстік Америкадағы инвестициялық және инновациялық мүмкіндікке ие алпауыт елдер арасындағы тығыз қарымқатынастың маңызы зор. Одаққа түрлі форматтағы елдер қосылып келеді. Иран, Египет, Үндістан, Израиль және Оңтүстік Кореямен саудасаттыққа арналған еркін аймақ құру жөнінде келіссөздер жүріп жатыр. Жалпы одаққа 50-ге жуық мемлекет қызығушылық танытып отыр», – деді Н.Назарбаев. Президент аталған мәселелерді шешу үшін Еуразия құрлығы қауіпсіздік, экономикалық өсім мен диалог саласында біріктіруші күш тәртібін ұсына алатынын айтты. Н.Назарбаев «Бір белдеу, бір жол», Еуразиялық экономикалық одақ, Шанхай ынтымақтастық ұйымының экономикалық өлшемі атты бастамаларды, «Нұрлы жол» бағдарламасын және басқа да жобаларды іске асыру Еуразия құрлығының жаңа геэкономикалық кескінін жасауға мүмкіндік беретінін атап өтті.

Бүгінгі жаһандасу үрдісінде көптеген салалар, оның ішінде адами капитал мәселесі ерекше маңызға ие. Петропавл қаласында 2017 жылдың қарашасында «Адам капиталын дамыту» тақырыбына арналған Ресей мен Қазақстанның бірлескен форумы өтті. Форумда сөйлеген сөзінде Н.Назарбаев адамзатты ерекше толғандырып отырған осынау жайттың санқырлы проблемалық қырларына тоқталып, жас мамандардың бәсекеге қабілеттілігін арттыру, жасыл экономикаға, IT-технологияға басымдық беру, білім, денсаулық, әлеуметтік салаларды жандандыру

міндеттерін алға тартты. Елбасы бірлескен экономикалық өзара іс-қимылдың арқасында өңір аралық ынтымақтастықтың ілгерілеп келе жатқанын атап көрсетті. Биыл тоғыз айда қостарап арасындағы тауар айналымының 31 пайызға артуы ауқымды міндеттердің шешілуімен қатар, мүмкіндіктеріміздің молдығын да аңғартады. Мұндай алқалы басқосулар Ресей Федерациясындағы әріптестермен кәсіби қарым-қатынас көкжиектерінің одан әрі кеңеюіне айқара жол ашады. Түмен, Омбы және Қорған облыстары мен кезек құттірмейтін келелі мәселелер төңірегінде әркез ашық пікірлесіп отырады. Жыл өткен сайын сыртқы сауда айналымының көлемі өсіп келеді. Биылғы 8 айда 31 пайызға көбейді. Бес жылда бірлескен кәсіпорындардың саны 40 пайызға артып, жергілікті қазынаға 20 миллиард теңгеден астам салық құйылды. «Адам капиталын дамыту» тақырыбына арналған форум шеңберінде мемлекетаралық, үкіметаралық, өңірлік келісімдер жасалды. Соның бірі ретінде солтүстік өңірдің Омбы облысымен 2017-2020 жылдарды қамтитын экономикалық, ғылыми-техникалық және мәдени ынтымақтастық туралы келісімін айтуға болады. Келесі форумның «Қазақстан мен Ресейдегі туризмді дамытудағы жаңа көзқарастар мен тенденциялар» деген атаумен Петропавл қаласында өтетінін солтүстікқазақстандықтар үлкен қуанышпен қабыл алып отыр.

Қазақстан әлемде дамыған елдер қатарынан орын алуға ұмтылған амбициясымен, толеранттылығымен және бейбітшіл, бітімгер ел ретінде танылды. Елбасының «Ұлы тарих кемел келешекке жетелейді» деп айтқанындай, кемел келешекке лайықты, бәсекеге қаблетті адами капитал - білімді жастарымыз елімізді әлемнің дамыған 30 мемлекетінің қатарына қосатыны сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н.Ә. Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қаблеттілік. Астана. 2017.
2. Абдықалықова Г. Тұңғыш Президент: іргелі ұйыммен – озық отыздыққа. // Егемен Қазақстан. 27 қараша 2017.
3. Назарбаев Н.Ә. Қазақ хандығының 550 жылдығы. // Егемен Қазақстан. 11 қыркүйек 2015.
4. Тоқаев Қ. Жаңғырған Қазақстанды заңнамалық қолдау – ел дамуына жаңа серпін береді // Егемен Қазақстан. 16 қараша 2017
5. Асанкелдіұлы А. «Үлкен Еуразия – 2027» текетірес немесе серіктестік. // Егемен Қазақстан. 14 қараша 2017
6. Ақсақалов Қ. Шекаралас ынтымақтастықтың жаңа кезеңі. // Егемен Қазақстан. 14 қараша 2017.

Shaimerdenova Saule
**SELF-ACTUALIZATION OF MODERN YOUTH THROUGH
THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES**

*Шаймерденова С.К.,
кандидат философских наук*
**САМОРЕАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ
ПУТЕМ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ**

В казахстанском обществе возникла необходимость в новом подходе к современному пониманию развития личности, от которой требуется, целеустремленность, креативность, энергичность. Именно поэтому в современном мире столь высока потребность в осмыслении процесса всестороннего развития личности, освоения личностью новых социальных ролей и самореализации в многочисленных видах социально-культурной деятельности.

В философском понимании идея самореализации личности восходит еще к Аристотелю. Аристотель говорил о свободном выборе человека своей судьбы, своего будущего через развитие души и тела и укрепление их в поступках. Г.Гегель связывает самореализацию человека с абсолютной идеей становления «самим собою для себя».

Проблеме творческой самореализации личности сегодня достаточно много внимания уделяют психологи, культурологи, социологи и педагоги. Из-за этого обобщение теоретических и методологических подходов к самореализации уже представляет собой самостоятельную научную задачу.

Во-первых, самореализация – одна из целей педагогического процесса, которая заключается в помощи личности осуществить свои позитивные возможности, которая раскрывает задатки и способности, является результатом воспитания личности. Человек может ощущать себя реализованным в жизни, когда удовлетворены его личностные амбиции, включая полученное образование, творческую состоятельность, служебное положение и т.п. Но с точки зрения интересов современного общества человек может считать себя полностью реализованным, если его планы имеют общественно полезную направленность. [1].

Потребность в самореализации – высшая в иерархической лестнице потребностей. В результате удовлетворения самореализации, личность становится тем, кем она должна и может стать в этом мире.

А.Маслоу психолог и создатель гуманистической теории, ставил необходимость человека в самореализации, самоактуализации и самовыражении творческого потенциала на самый верхний уровень пирамиды потребностей [2].

Самореализация личности воплощается и в ее деятельности в отношениях с социальной и предметной средой. И это наиболее

сложный вид деятельности, в котором формируются такие личностные новообразования, как способность к выбору самой главной цели жизни, к проектированию методов ее достижения, и в целом к организации любого рода деятельности.

Необходимо выделить ее качественные характеристики функции самореализации:

- Свобода – способность к свободе выбора, к автономным действиям и решениям;
- Самостоятельность – способность личности к планированию своей деятельности, к регулированию и правильной направленности;

- Творчество – проявление креативности во всех видах деятельности.

Для человека большие возможности, открывает творчество. Конечно именно творческая самореализация способствует развитию личности, достижению поставленных целей, а самое главное – такой путь становится индивидуальным. Человек посредством творчества находит себя, развивает и раскрывает свой талант.

Согласно Н.А. Бердяеву, творчество, есть «процесс человеческой деятельности, в результате которого создаются качественно новые материальные и духовные ценности». [3]

Но необходимо четко понимать, что творчество – не всегда есть способность к искусству, оно индивидуальный подход к решению поставленных задач, иначе говоря, лишь способ деятельности, а не сама деятельность.

С.Л. Рубинштейн в своих исследованиях, приходит к выводу, что «творческой является всякая деятельность, создающая нечто новое, оригинальное, что при том входит в историю развития не только самого творца, но и науки и искусства». [4] Его исследования способствовали утверждению представлений о творчестве как о результате сознательной деятельности человека.

Процесс реализации своего замысла является для творческой личности одновременно и наиболее интересным, и наиболее трудным, мучительным. Потребность в самовыражении свойственна каждому человеку. Способы самовыражения обуславливаются уровнем общекультурного развития творческого человека, характером способностей и склонностей, развитием его интеллектуального и эмоционального фона.

Современное течение жизни ставит перед молодежью множество задач, которые требуют активного включения в социальные отношения, во взаимодействие с людьми и социальными институтами в культурной политической и экономической сферах.

К сожалению на данном этапе, существуют факторы, которые ограничивают процесс самореализации молодежи, например, социально-экономическая ситуация в государстве. Чтобы поддержать данную возрастную категорию в Республике Казахстан реализуется

закон «О государственной молодежной политике». Основная цель закона – совершенствование правовых, социально-экономических и организационных условий для успешной самореализации молодежи, направленной на раскрытие ее творческого потенциала для дальнейшего развития Республики Казахстан, а также содействие успешной интеграции молодежи в общество и повышению ее роли в жизни страны.

Для социальной поддержки творческой молодежи в Республике Казахстан создаются различные культурные организации, как государственные, так и коммерческие. Такие объединения и организации направлены на изменение самих себя, своего отношения к государству и обществу, своего статуса в нем. Особая значимость подобных организации определяется тем, что она помогает каждому из участников осознать себя как личность [5].

За плодотворную научную, творческую, общественную деятельность, а также высокие спортивные достижения в 2017 году 25 молодых граждан Казахстана получили Государственную молодежную премию «Дарын» Правительства Республики Казахстан.

- по номинации «Эстрада»,
- по номинации «Классическая музыка»,
- по номинации «Народное творчество»,
- по номинации «Литература»,
- по номинации «Дизайн и изобразительное искусство»,
- по номинации «Театр и кино»,
- по номинации «Спорт»,
- по номинации «Журналистика»,
- по номинации «Общественная деятельность»,
- по номинации «Наука».

Основным критерием, приоритетом в выборе лауреатов являлось общенациональное значение проекта в области культуры и искусства и содействие формированию единого культурного пространства.

В данном случае государство выступило как инвестор, для которого очень важна реализация проекта, значимость для культуры страны и эффективность инвестиций.

Творческая самореализация человека – это поиск прежде всего себя. Как правило творческие пути у людей разные, это обусловлено индивидуальными особенностями каждого человека. Именно поэтому психология не может предложить единую для всех модель самореализации личности. Идеалом является разностороннее развитие личности, которое приводит к гармонии отношений со своим собственным «я» и с окружающим миром.

На сегодняшний день, в процесс творческой самореализации молодежи, наряду с государством, активно подключились коммерческие организации. Продюсерские центры очень заинтересованы в поддержке

целеустремленной, креативной и творческой молодежи. Продюсерские центры занимаются активным продвижением талантливой молодежи в различных культурных индустриях – индустрии музыки, телевидения, хореографии, народного творчества, кинематографии, развлечений и др.

В сравнении с другими технологиями, направленными на изменение социально-культурной среды, проектирование, имеет ряд своих специфических качеств. «Проект не является ни жесткой программой, ни детально проработанным планом – нормативными документами, содержащими перечень мероприятий, намечаемых на перспективу». [6]

Попробуем рассмотреть один из примеров проектного обеспечения процесса самореализации молодёжи.

В настоящее время в Казахстане создано много продюсерских компаний, культурных центров, разной направленности, которые реализуют социально-культурные проекты по реализации творческого потенциала молодого поколения.

«X-Factor» – один из самых первых успешный адаптированный под казахстанский рынок телевизионный музыкальный проект по поддержке и «раскрутке» молодых исполнителей. Проект в своем роде реали-шоу и выходит в эфир с 2011 года.

Каждый день участники проекта должны посещать занятия по вокалу, хореографии, актёрскому мастерству, фитнесу, психологии и другим дисциплинам. Помимо основных занятий проводятся специальные мастер-классы, где ребят обучают азам мастерства звёзды шоу-бизнеса.

В последнем сезоне китайской версии I'm a Singer, как мы знаем, звездой мирового масштаба стал казахстанский исполнитель, студент КазНУИ Димаш Кудайберген: харизма, невероятно широкий и необычный вокальный диапазон, и, конечно, неожиданный выбор репертуара позволили ему не просто значительно опередить конкурентов, но действительно сказать новое слово в мировом шоу-бизнесе. Не только поклонники таланта Димаша, но и экспертное сообщество не сомневается: казахстанский исполнитель и стал настоящим победителем музыкального конкурса .

И уже летом 2017 года впервые в Казахстане запустили грандиозный проект не имеющий аналогов в постсоветском пространстве I'm a Singer Kazakhstan в нем приняли участие артисты из 6 стран: Казахстана, России, Кыргызстана, Китая, Узбекистана, Украины. Формат I'm a Singer имеет существенные отличия от жанрово близких проектов – таких, как Got Talent, X Factor, The Voice. Здесь участвуют только профессиональные музыканты, ну или совсем уж выдающиеся самородки. Исполняются (в сопровождении оркестра или профессионального джаз-бэнда) только разн жанровые суперхиты мировой эстрады.

В современных условиях приоритетным направлением государственной молодежной политики на всех уровнях является развитие социальной

активности молодежи, гражданского самосознания через их участие в деятельности молодежных и детских общественных объединений, творческих конкурсах, созданных не только при органах законодательной и исполнительной власти разного уровня, но и в коммерческих организациях, таких как продюсерские центры. Социокультурное проектирование это специфическая технология, представляющая собой конструктивную, творческую деятельность, сущность которой заключается в анализе проблем и выявлении причин их возникновения, выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта (или сферы проектной деятельности), разработке путей и средств достижения поставленных целей. Основная задача проектирования – создать продукт, который принесет пользу обществу.

Таким образом, современный мир развивается в контексте формирования нового постиндустриального порядка, с очень быстрой трансформацией производства и потребления. При этом сфера культуры и ее составляющие выступают в качестве товара, а экономика трансформируется в творческую, креативную. А творческая самореализация в этом процессе приобретает новые свойства – она интегративное качество личности, способствующее ее полноценному целостному развитию, путем вовлеченности в социокультурный процесс с целью создания культуротворческого продукта.

Проанализировав проектную деятельность различных социально-культурных институтов, в том числе и продюсерских центров по поддержке творческой молодежи, можно сделать вывод, что это уникальный процесс, который дает возможность полноценной творческой самореализации молодёжи, которая предполагает развитие творческих способностей, самостоятельности, ответственности, формирование умений планировать собственную деятельность и принимать решения.

Литература:

1. Борисова, А.А. Творческая самореализация студентов в образовательных учреждениях культуры и искусств: Дис. ..канд. пед. наук. – М 2007 – 25 с.
2. Бим-Бад, Б.М. Педагогический энциклопедический словарь. – М.: 2002. – 527 с.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М.: Хранитель, 2006. – 412 с.
4. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии. – М.: 2009. – 705 с.
5. Ярошенко Н.Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 112-122.
6. Киселева, Т.Г., Красильников, Ю.Д. Социально-культурная деятельность: Учебник. – Москва : МГУКИ, 2004. – 539 с.

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Abishev Serik

**INDEPENDENT CINEMA OF KAZAKHSTAN: AESTHETIC AND
PERSONALITIES**

Абишев С.Е.,

*докторант PhD Казахской национальной
академии искусств им. Т.Жургенова, г.Алматы*

**НЕЗАВИСИМОЕ КАЗАХСТАНСКОЕ КИНО:
ЭСТЕТИКА И ПЕРСОНАЛИИ**

Процессы любой кинокультуры во многом связаны с социально-экономическими показателями, однако всегда возникает некое индивидуальное систематическое единство, некая внутренняя экосистема, присущая только определенному региону, которое в ненаучной литературе называется народным духом а научной-ментальностью.

Как бы то ни было, казахское независимое кино имеет свой характер и свой путь. Во все времена существования оно мимикрировало под существующие условия, но всегда преследовало цели:

1. Самовыражение. Индивидуальные поиски автора, выражающиеся посредством киноязыка, стилистических приемов, поэзии на экране, личностных ощущений.

2. Актуальность. Через различные сюжеты автор всегда отражал проблемы и вопросы своей эпохи и общества в контексте определенного времени. Социальный подтекст или контекст.

3. Сопротивление. Это возможно, самая спорная дефиниция, однако независимое кино невозможно без сопротивления сложившейся системе - к примеру, коммерческой, либо цензурированной, или даже консервативно-эстетической.

Постсоветский период дал богатый спектр стилей и направлений казахской новой волны, которая заложила фундамент эстетики нового независимого кино Казахстана.

«В категории разработки изобразительного показа и раскрытия характера героя-современника поколение «нововолновцев» еще предлагает старые варианты персонажей, оказавшихся не в структуре времени, не умеющих адаптироваться в новой реальности, не сосуществующих с ней, или в ней, не конфликтующих, не изменяющих эту реальность. Это те же герои – наблюдатели за новым и чуждым им миром. Герои снова обозна-

чены в общем пространстве кадра, в основном одинокие во внешней реальности, спрятанные в своем внутреннем мире. Но камуфляж героев 90-х в фильмах современной поры становится не столь закрытым», считает И.Смаилова

Этот экскурс приоткрывает завесу над тенденциями новой волны, чья эстетика во многом повлияла на постволновцев своей документальностью и одновременно чувством остановившегося времени.

Ярчайший представитель новой волны Д.Омирбаев предлагает аскетичный и минималистичный по-брессоновски взгляд на казахскую степь, что находит должное применение в казахском кино.

Казахское кино, по своей природе и фенотипу всегда стремилось к минимализму.

«Андрей Плахов одну из статей о казахском кино назвал «Уроки французского», рассматривая фильмы казахской «новой волны» в параллели с французской. Так оно и было. Новое казахское кино, с европейскими аллюзиями успешно прошло по всему миру, доказав свою состоятельность. Однако настал момент, когда мода на узнавание сменилась на открытие своего, национального. Вслед за уроками иностранного, наступили уроки казахского. И вот здесь проблема самодостаточности оказалась двойкой: с одной стороны государство начало финансировать кино заказное, историческое, с другой стороны кинематографисты начали говорить о себе, о своем времени, выходя на прямой диалог с современностью. Переход этот идет не просто и мучительно. И вопрос не только в финансировании, но в первую очередь в гражданской позиции кинематографистов», отмечает Г.Абикеева

В кинематографе Омирбаева сошлись минимализм и европейская холодная эстетика, чье влияние очевидно в работах Туребаева.

«Когда я узнала, что фильм Дарежана Омирбаева “Киллер” получил в Канне приз жюри “Особый взгляд”, то не очень этому удивилась. Так как это не казалось случайной удачей, а скорее – планомерным покорением режиссером кинематографических олимпов – одного за другим – Локарно, Венеция, Канны.

Вот “Серебряный леопард” в Локарно за картину “Кайрат” – вот это было неожиданностью! И участие “Кардиограммы” в конкурсе Венецианского фестиваля, пожалуй, тоже.

“Киллера” ждали, на постпродакшн были вовлечены французские деньги, и во время вручения фильму приза в Канне складывалось такое впечатление, что это чуть ли не французская лента. Наверное, от того, что на церемонии награждения не было самого режиссера. Впервые в истории казахского кино фильм участвовал в программе Каннов, более того, привез практически второй по значимости приз. И фильм чествовали без

режиссера!

Что же касается самой картины, то поражает ее математическая выверенность каждого кадра, каждого эпизода, когда нет ничего лишнего и при этом сказано так много. Первые три-пять минут фильма: планы барахолки и базарчиков, интервью на радио с директором института математики, когда задается вопрос и вместо ответа – долгий план спящего охранника, и потом плутание по коридорам радиостанции – все это образно рассказывает о времени и об обществе гораздо больше, чем статьи аналитиков. И вот случись в этом разбалансированном мире какая-то неприятность, все пойдет в пух и в прах, как это и происходит с героем фильма.

Удивительно, но “Киллер” смотрится как продолжение фильма “Кайрат” (наверное, поэтому так похожи актеры-исполнители главных ролей – Кайрат Махмедов и Талгат Асетов) Герой повзрослел, теперь он не водитель автобуса, а персональный шофер директора института, из общежития перебрался в собственную квартиру, женился и вот, у него родился малыш. Забирая жену и ребенка из роддома, он совершает аварию – и с этого момента он постепенно начинает терять все. Ему никто ничем не может помочь : родственники сами еле перебиваются, шеф-директор покончил с собой из-за того, что институт закрылся, друзья обещают найти кого-нибудь, кто мог бы занять деньги под проценты. И здесь начинается другой тип взаимоотношений, когда ты можешь рассчитывать только на себя, другое ощущение времени – “счетчик пошел...” Когда смотришь фильм “Киллер”, кожей ощущаешь это чувство загнанного зверя, когда все твои усилия напрасны. Финал , конечно же, предопределен – переступая нравственный порог, герой и сам погибает. Воистину, “Не дай Вам бог жить в эпоху перемен” – гласит китайская мудрость – эпиграф к фильму!» [1].

Кинематограф Омирбаева предлагал аскетичный и минималистичный взгляд в независимом кино Казахстана и до недавнего времени это была своего рода эстетическая монополия на весь вид авторского кино в стране.

Картины Ж.Исабаевой, Е.Турсунова выполнены в духе документальной реальности, не лишены минимализма, что вполне укладывается в формулу, предложенную Омирбаевым (возможно, он предложил также в качестве эпигона).

Однако сложившуюся монополию на документальный минимализм нарушает лишь партизанское кино, в котором эстетика прибегает к противоположной документализму карикатуре и противоположному минимализму гротеску.

«Мне важно наполнить все содержание своим смыслом. Кто-то зовет это условностью, символами, а для меня это просто реалии того мира, который существует в произведении. Карикатурный реализм – это перевод

реальности на язык экспрессионизма. Только в более грубых мазках. По сути, любое искусство – перевод реальности.

В мире есть одно незыблемое правило – абсурд. Он есть в движении космических тел, он есть в наших мыслях. Все подчиняется закону абсурда, и человек обречен с ним бороться. Три кита моих фильмов – свет, тьма, абсурд. Природа не имеет смысла, и все, что остается человеку – бороться с ней, будучи обреченным.

Мне интересны только обреченные герои. Я не могу показывать что-то тихо. Каждый кадр должен кричать. Но этот крик должен быть скрытым. Мне интересна только настоящая жизнь, но мне неинтересна форма настоящей жизни.

Если что-то можно описать – это не является тем, что окажется интересным на экране. Если вещь невозможно объяснить, если в ней есть феномен парадокса, то ей самое место на экране. В карикатуре есть парадокс. Я говорю о моей карикатуре, в которой нет смеха и иронии. Моя карикатура – это искажение реальности для усиления чувства страха от безысходности жизни. Моя карикатура более печальна.

Движение в кадре непременно. Не движение кадра, а именно в кадре. Жизнь – бесконечное броуновское и цикличное движение без какой-либо определенной траектории, и изображение мое выражает эту онтологию жизни. Все смешно и печально одновременно, мой карикатурный реализм об этом. Партизанское кино – не цель, а средство. Цель – собственный жанр» [4], считает А.Ержанов.

Карикатурный реализм Ержанова, проявившийся в некоторых фильмах – явление, сильно отличающееся от повсеместной эстетики омирбаевского наследия в казахском независимом кино.

Насколько он окажется востребованным, покажет время.

Как и всякая эстетика, предложенная казахским новым независимым режиссером.

Только время указывает все акценты и роль каждого автора и каждого направления.

Казахский независимый кинематограф имеет свой путь - в какой-то степени, это был путь обретения свободы, затем, когда свобода была достигнута после развала, это был путь к свободе личностной.

В советское время это был подспудный диалог с властью, попытки контрабандным образом пронести через госзаказ собственную позицию. Путь к свободе стал извилистым, зэповым.

В эпоху новой волны свобода стала доминирующей, начала сметать все устаревшие устои, свобода срослась с эстетикой, а эстетика – со свободой.

Однако в эпоху безвременья 90-х, свобода стала бременем в силу

отсутствия социальных условий и путь к свободе оказался блужданием без цели. Художники выхватили это в своем направлении постновой волны.

В эпоху коммерческого кино и возникновения новой цензуры, обусловленной госзаказами и диктатом его величества финансирования, свобода перетекла в сферу борьбы за само понятие свободы.

Свобода стала идеалом, почти недостижимым, абсурдным – ведь несвобода стала выгоднее и прибыльнее, выяснилось, что следование штампам коммерческого кино и старой эстетике гораздо благодарнее.

Этот абсурд стал движущей идеей партизанского кино.

Путь к свободе столкнулся с абсурдом действительности.

Каким будет путь к свободе дальше, опять-таки, покажет кинематограф и время, которое еще осталось у независимых авторов.

Литература:

1. Абикеева Г. Казахское кино конца 90-х: уроки самодостаточности. 2015. Тамыр (Электронный ресурс), [<http://tamyr.org/?p=84>]

2. Абикеева Г. Казахский кинематограф: Диаграмма выживания. (Электронный ресурс), [<http://www.arba.ru/article/709>]

3. Смаилова И. Адильхан Ержанов – режиссер и партизан. 2016. Today.kz (Электронный ресурс), [<http://today.kz/news/iskusstvo/2016-05-16/717264-adilhan-erzhanov-rezhisser-i-partizan/>]

4. Смаилова И. Казахская Новая Волна. Изобразительное решение фильмов. 2010. Простор. (Электронный ресурс), [<http://zhurnal-prostor.kz/assets/files/2010/2010-5/2010-5-20.pdf>]

Ospanov A.B.

Babazhanova Z.A.

BROADCASTING CULTURE IN XXI CENTURY AS THE GLOBAL PROBLEM

Оспанов А.Б.,

Бабажанова Ж.Ә.,

экономика ғылымының кандидаты, доцент

XXI ҒАСЫРДАҒЫ ЭКРАНДЫҚ МӘДЕНИЕТ ЖАҒАНДЫҚ МӘСЕЛЕСІ РЕТІНДЕ

Қазіргі қоғамда үш дәстүр – бұқаралық қоғам, бұқаралық мәдениет және бұқаралық медиа үстем етіп отыр. Ал экрандық мәдениет жаһандану кезеңіндегі жаңа қалыптасып келе жатқан дәстүр. Заман талаптарына сай осы мәдениет күннен күнге халық қызығушылығын туғызып аса сұранысқа

ие болып отыр. Қазақстан Республикасы Президенті Н.Ә. Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласындағы басым міндеттерінің бірі болып осы экрандық мәдениеттің ролімен алатын орыны атап көрсетілген болатын. XX-XXI ғасырларда экрандық мәдениеттің кең етек жаюының басты себебі ақпараттандыру мен жаһандандыруға байланысты болып отыр. Мәдени өнімдерді тарату, көбейту, өңдеудің жаңа жағдайларында (баспа-көбейту техникаларының жаңаруы, радионың пайда болуы, кинематографияның дамуы, телехабарлардың таралуы, үн және бейне жазушы техникалық құралдардың жетілдірілуі) ақпараттық-желілік жүйелердің даму қарқындылығы және өзара іс-әрекет принциптері ғылыми-техникалық қайта құрулардың түбегейлі өзгеруімен, технология саласында күшті дамумен сипатталады (компьютерлік желілердің құрылуы, спутниктік таралым, онлайндық тораптардың және Интернеттің пайда болуы). Қоғам мәдениетінің бұқаралық және ақпараттық сипатта жаһандану жағдайында этникалық мәдениеттің қатаң шекараларыды жойып қана қоймай өзіндік этномәдени ерекшелігін сақтап отыр. Этникалық мәдениетті дiңгек тұтатын ұлттық мәдениет – ол тек ресми, мемлекеттік мәдениет қана емес, әртүрлі субмәдениеттердің өзара ықпалдасуы нәтижесінде пайда болған ұлттық мәдениет жиынтығы. Бұқаралық мәдениет те біртұтас емес, ол көпқырлы. Ең күштісі – маргиналдық қабат, одан кейін танымал, жастардың субмәдениеті және т.б. жатады.

Қазіргі жаһандану процесі жағдайында бұқаралық мәдениет трансұлттық мәдениеттің болашақ үлгісі ретінде қабылданады, басқа қырынан этникалық құндылықтарға және этномәдени өзіндікке қарсы тұратын мәдениет ретінде түсіндіріледі [1].

Байланыстың қазіргі жаңа құралдары әлемнің түкпір-түкпіріндегі халықтардың мәдени құндылықтарын жан-жақты және жедел айырбастауға нақты мүмкіндіктерді кеңейтуде. Информациялық айырбастың салдары әрқалай. Байыбына барсақ, информациялық айырбас:

а) жеке адамның дүниеге деген өзіндік түсінігін басқа дәуір мен халықтардың тәжірибесі арқылы тыңайтады;

ә) индивид пен бұқаралық топтардың мәдени кескінін қалыптастырудың мүмкіндігін кеңейтеді; б) қоғамдық дамудың заңдылықтарын тереңірек түсінуге мүмкіндік тудырады, көмектеседі.

Бұқаралық мәдениет XX ғасырда Батыс елдеріне тән мәдени тип. Бұл термин қазіргі мәдениеттануда «орта» тұтынушыға бағытталған және соны өнімді (оригинальный продукт) кең тарату мүмкіншілікке ие рухани өндірістің ерекше түрін белгілеуге пайдаланылады. Дәстүр бойынша элитарлық (аксүйектік) мәдениетке қарсы қойылады. Бұқаралық мәдениеттің шығуын ірі өнеркәсіптік өндірістің қалыптасу дәуірімен байланыстыру қабылданған. Феодалдық қоғамның дәстүрлі әлеуметтік

құрылымының күйреуі қызметтің дағдылы формаларынан және солармен байланысты рухани дәстүрлерден қол үзген көпшілік адамдардың пайда болуына мүмкіндік туғызды. Осы жағдайларға байланысты бұқаралық мәдениет, бір жағынан, жана әлеуметтік жіктердің (жалданушы жұмыскерлер мен қызметкерлердің) қалалық халықтық мәдениеттің меншікті түрін жасау әрекеті, екінші жағынан – үстемдік етуші саяси және экономикалық құрылымдардың мүддесіне қарай бұқаралық санамен манипуляция жасау құралы ретінде пайда болды.

Экран сөзінің этимологиясына (шығу төркініне) назар аударатын болсақ, «экран» француз тіліндегі «Ecran» «керме, перде, шымылдық, қалқа (тасалап тұратын нәрсе)» деген қазақша мағыналарды білдіреді. Ал, экран негізгі физикалық анықтамасы былай екен, экран – бұл шала-жансар әртүрлі сәулелердің энергиясын сіңіріп алатын зат немесе құрылғы. Экран сәулелерден қорғайтын, сәуленің энергиясын пайдалану мен одан символдық бейне алу. Нақтырақ айтқанда, экранның қызметі – символдық бейнелік ақпарат алу үшін экрандық мәдениеттің базистік техникасын пайдалану болып табылады. Осы жағдайда, экранның өзі техникалық мағынада, ол көптеген техникалық жүйенің бір бөлігі және көрерменнің назарын өзіне қаратып адамға ақпаратты қабылдауға мүмкіндік беретін көгілдір түсті техника.

Экрандық мәдениет – бұл аудиовизуалдық жүйенің коммуникабельдік әмбебап мүмкіндігі және экрандық бейне мен экран тілге негізделген. Оның негізгі элементтеріне ауызша сөйлеу, анимациялық модель, электрондық жазбаша мәтін мен басқа көптеген элементтерден құралады. Толықтай табиғи, экрандық мәдениеттің мазмұны өте түрлі-түсті формамен, киномен, телевидения және компьютер байланысты болып келеді. Дәл осы тұста, экрандық мәдениеттің бір түрі бір тармағына тоқталып өткенді жөн көріп отырмыз. Яғни, бәріміз күнделікті қолмын ұстап болмаса да, символдық бейнесін көзбен көріп, дауысын құлақпен есітіп жүрген телеарналардың идеологиялық кемшіліктерін (жарнама саласындағы жалаңаш денелі қыз) байқап қалып жататынымыз рас құбылыс. Телеарнаның экрандық мәдениет дамуындағы ролі ерекше.

Осымен тікелей байланысты ұғым телекөрініс – қозғалмалы бейнелерді радиоэлектронды құрылғылардың көмегімен тарататын техника. Ол телебейне таратушы түтік және кинескоп электронды телекөрініс жүйесінде XX ғасырдың 30-жылдарының ортасында пайдаланыла бастады. Қазіргі экрандық мәдениеттің бір элементі телекөрініс жүйесінің дамуы кескіннің айқындылығын жоғарылатумен, оралғыға тұрақтылығын (кабельді телекөрініс) және қашықтығын арттырумен (серіктік телекөрініс) байланысты. XX ғасырдың соңында цифрлы телекөрініс пайда болды. Қазіргі кезде интернет көмегімен интерактивті телекөрініс («Тапсырысты

телекөрініс») – телекөрермендердің сұранысын орындау (ҚР-теледидары, TVoҚР, VoD) іске асырылды. Радиохабармен қатар телевидение – ақпарат таратудың неғұрлым кең қолданатын бұқаралық құралы және ғылыми, ұйымдық, техникалық, басқа да қолданбалы мақсаттарда (мысалы, өнеркәсіп пен көліктегі диспетчерлік бақылауда, ғарыштық және ядролық зерттеулерде, әскери істе, т.б.) пайдаланатын байланыстың негізгі құралдарының біріне айналып отыр. Сонымен қатар ірі идеологиялық құрал функциясын да айта кету керек.

Экрандық мәдениет ұғымында қазіргі өркениетті елдерді қамтыған төмендегідей құбылыстар көрініс тапты: элитарлық мәдениеттен оның бұқаралық бітіміне (болмысына) ауысу, көшу, бұқаралық ақпарат бұлақтарының жан-жақты дамуы, мәдени өнімдерді тұтынудың индустриалдық-нарықтық түрлерінің үстемдік етуі, адамның рухани өмірін стандарттау және оны жарнама арқылы реттеу, адамдардың көңіл-күйі мен бос уақытын нарықтық мақсаттарда қолдану (ақша табу, жасау), т.б. Тағы бір ерекшелігі оның жазу, оқу мәдениетінен экрандық өркениетке өтуінде. Интернет жүйесімен тұтастырылған бұқаралық мәдениет ұлттық мемлекеттік шектен шығып, әмбебапты жалпыадамзаттық сипатқа ие бола бастады, мәдени сұхбатты бір стильге келтіру оның қарым-қатынастық мүмкіндіктерін арттырады. Алайда экрандық мәдениет ішкі қайшылықтарға толы және оны барлық ұлттық мәдениеттерге үлгі ретінде қарау, ұсыну дұрыс емес. Мәдени құндылықтарды конвейерлік тәсілмен өндіру олардың тұлғалық шығармашылық мазмұнын кемітіп, адамдық жатсынудың жаңа формаларын қалыптастырады. Тек пайданы көздеу, ұлттық дәстүрлі мәдениетке жат әсіре сексуалдылықты, зорлық-зомбылықты, нәпсіқұмарлықты, арысздықты, руханисыздықты дәріптеуге әкеп соғады. Бұқаралық мәдениет үлгілері қазақ халқының ұлттық құндылықтар сүзгісінен өтуі қажет [2].

Экрандық сана – әлеуметтік индустриалдық қоғамның қатардағы азаматтарының бұқаралық ақпарат құралдары мен бұқаралық мәдениет стереотиптерінің ықпалымен қалыптасатын шаблондық, тұлғасызданған санасын, сол сияқты практикалық қызметтің бір типті құрылымдарына қосылған және әлеуметтік иерархияда бірдей орын алатын адамдардың ұқсас өмірлік тәжірибесіне негізделген теориялық дүниетанымға дейінгі формаларының бірін белгілейтін термин.

Адамның әр текті эмпириялық материалды реттеуге, өмірлік тәжірибенің қайшылықты элементтерінен әлемнің біршама тұтас бейнесін құруға табиғи ұмтылысының нәтижесі ретінде пайда болады [3].

Экрандық мәдениет қарапайым бұқара халықтың, тобырдың талғамына сәйкес қалыптасқан мәдениетін білдіреді. Бұл ең алдымен өмірді рақат алу өрісі, сауықтық өмір салты ретінде қабылдайтын өзінің

талап-тілектері мен қажеттіліктерін бәрінен жоғары қоятын және оны қоғам мен мемлекет қанағаттандыруға міндетті деп ойлайтын, өзінің әсемдік пен адамгершілік мұраттары туралы пікірлерін абсалютті түрде қарастыратын бұқаралық адамдардың мәдениеті. Жалпы, бұл мәдениетті ғалымдар ХІХ ғасырдың ортасынан бастап қарастырып және осы мәдениетті құрайтын бұқаралық қоғам, бұқаралық адам, бұқаралық сана ұғымдарын жеке-жеке талдай бастады.

Әлеуметтік желілердің пайда болуы қазіргі мәдениетті түрлі желі ақпараттарымен ауқымы кеңейе түсуде. Мысалы, MTV-дегі клиптердің конвейер секілді шығарыла беруі және YouTube секілді сервистердің пайда болуы салдарынан бұл үрдіс бұрынғыдан да үлкейіп кетті. Интернетпен бірге келген тағы бір маңызды идея – өнім жасаушы бір уақытта сатушыға айналды. Иерархиясы бар ескі заманда, элиталық және көпшілік мәдениет арасында айырмашылық анық көрінетін, суретші мен маркетинг арасында нақты шекара болатын. Осы жағдай қазіргі мәдениет құрылымын алдыңғы ғасырларда болғандардан ерекше етеді. Жаңа жүйе элиталық мәдениетке қарама-қайшы, бірақ адамдарда таңдау құқығы арта түсті», – деп еңбегінде қазіргі заман бұқаралық және элиталық мәдениет арасындағы қарым-қатынастың өзгеруін сөз етеді [4].

Экрандық мәдениеттің өмірге келуі индустриалдық қоғам мен органикалық қалыптасуымен байланысты және оның негізі қызметі ақпаратты тарату мен жеткізу. Бұл мәдениет толық өлшемде өзіне ақпараттық қоғам процесі аясында өмір сүре отырып, жаңа техникалық жабдықтар мен осы заманғы мәдени-ағартудың феноменологиялық кілті болып отырғаны көпшілікке аян. Экрандық мәдениетті зерттеуге кірісу барысында ғылыми-техникалық прогресспен тығыз байланыста қарастыруды талап етеді, сонымен қатар қуатты техника экрандық артефактыны жасауға мүмкіндік беріп отыр. Сондықтан, экрандық мәдениет адамдардың өзара әрекеттесуі нәтижесінде осы экрандық ақпараттың символдық бейнесі – кино, теледидар және компьютерлік техника және т.б. жаңа технологиялық аппараттар түріндегі материалдық мәдениеттің жаңа бір элементі саналуда. Сонымен қатар, ол мәтіннің жаңа материалдық өкілі саналатын экран өзінің осындай мәдениет формасында мәдени-өнімін ұсынып келеді.

Ал, енді экрандық мәдениет – бұл жаңа ақпараттық орта, ақпараттық қоғамдағы жаңа мәдениет, мұнда негізгі құндылық материалдық тауар емес, керісінше рухани фактор – ақпарат пен білім. Өйткені, адамдардың жаңа азығының орталығы ақпараттық қоғам деп аталады. Бұл қоғамда экрандық мәдениет функциясы жалпы фондағы ақпараттық мәдениет ретінде жүзеге асады.

Қорыта келгенде, ХХІ ғасырдағы экрандық мәдениет жаһандық

кеңістігін қамтып қана қоймай келесідей өзекті мәселелерді анықтай түсуде, олар:

- адамның рухани құндылықтарын артта қалдыру;
- экрандық мәдениет арқылы біркүндік өмірді жоғары қою;
- ұлтымыздың әлемдік аренада өз бейнесін жоғалту мүмкіндігі.

Әдебиеттер:

1. <http://el.kz/ru/news/archive/content-3961> 04.12.2012
2. Молдабеков Ж. Ұлттық Құндылық, 2011. (<http://kazgazeta.kz/?p=7912>)
3. Зағыпаров Қ.Ф. Философиялық терминдердің сөздігі. – Павлодар: ПМПИ, 2011
4. Сибрук Дж. «Nobrow. Культура Маркетинга. Маркетинг культуры», 2005.

Jumabekov Yerzhan

**REFLECTION OF THE NATIONAL IDEA IN THE FILMS OF
DIRECTOR ABDOLLA KARSAKBAYEV**

Джумабеков Ержан,

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясының PhD докторанты*

**РЕЖИССЕР АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ
ҰЛТТЫҚ ИДЕЯ КӨРІНІСІ**

Тарихтан белгілі, қазақ кинематографиясы өзінің пайда болу және қалыптасу жолын кеңестік кезеңнен бастады. Кино өнері бір жағынан қоғам мен заман құбылыстарын көпшілікке жеткізудің таптырмас бір құралы болса, келесі жағынан антисаяси көзқарасты ұстанған шығармалар да саяси қазанда қайнады, ал енді басқалары жаухар туындыларды дүниеге әкелсе де кейбір елдерде саясаттың құрығынан құтылмай, көптеген кедергілерге тап болды.

Қазақ кино тарихына көз жүгірте отырып, киносыншы Қ.Сирановтың: «Қазақ кеңестік киноөнерінің тууы мен дамуы социализмді сәтті құрып, коммунизмге-адам бақытының шыңына жеңіспен шыққан КСРО халықтарының тарихи жеңісімен тығыз байланысты» [4, 40] деп атап кетті. Тарихтан өздеріңізге белгілі болғандай, кеңестік кезеңде қазақ киносы коммунистік идеология мен тоталитарлық жүйенің әсерінде болды. Ал шын мәнісін Б.Нөгербек өз еңбегінде: «...кеңестік партиялық идеология мен «мәдени революция» тәжірибесі миллиондаған адамдардың

санасына европацентризмнің большевиктік вариантын құйды, сондай-ақ, «ұлы орыс халқының ағалық көмегіне» екпін бере отырып, пролетарлық таптық-партиялық идеологиясын енгізді» [1, 26] деп жазды. «Кеңестік Қазақстандағы ұлттық идеяның тарихы мен тағдырын бір ауыз сөзбен шиырып айтар болсақ, ол – ұлтжанды тұлғалардың қасіреті мен қуғын-сүргінге ұшырағаны, кешегі әралуан ұлттық идеяны әу бастағы тартымды мән-мағынасынан жұрдай болған утопиялық социалистік идеяның алмастырғаны, ол – өз еліндегі, өз жеріндегі біраз қазақтың күшпен таңылған саяси-идеологиялық тапшыл ұрандар мен адасулар әсерінен қазақтан жатсынуға бет түзегені. Ұлтын сүйген, социалистік эксперименттерден қара бұлттай төніп келе жатқан апаттың сұмдығын қапысыз ұғынған рухы биік ақын-жазушылар, ғалымдар, жекелеген тұлғалар туған халқының тілі, діні, мәдениеті, жері үшін отқа күйіп, суға түскенмен, қылышынан қан тамған тоталитарлық жүйе Қазақстанда тілге жеңіл, жүрекке жылы ұлттық идеяны түзуге де, халыққа ұсынуға да жеткізбеді, көктей солдырды» [4]

Кеңес үкіметі ыдырап, жеке, тәуелсіз мемлекет статусына ие болған одақтық елдер жаңаша даму жолына түсіп, өз ұлтына тән рухани және мәдени идеологияны қайта жасау процесіне кірісті. Осы тұрғыда қазақ халқы тарихты бетке ала отырып, ұлттық идеологияны қайта жаңғырту жолын таңдады. «Ұлттық идея – ұлттың сол тарихи кезеңде өзін-өзі тануынан көрініс табатын ұлттық санада басымдыққа ие көзқарастар. Зерттеушілер бұл ұғымның екі қырына баса маңыз береді. Бір жағынан, қауымдастықтың өзін-өзі ұлт деп танып, түйсінуі, екінші жағынан оның ерекше тарихи адамдар қауымдастығы ретіндегі өз көзқарастары, ұстанымдары, құндылықтары жайлы жалпақ әлемге жар салуы» [4]. Ұлттың ойы, санада көрініс табатын мақсат-мұраттары бола отырып, халықтың, этностың, ұлттың өмір сүру мәнін анықтап, ұлттың пайда болуы мен тарихын, оның тарихи миссиясын көрсетеді. Ол этникалық сезімдердің негізінде табиғи түрде пайда болса, ал идеология адамдар қалыптастырып, қоғамдық сананың дамуы сатысына көтеріліп, өзіндік мақсаты мен қызметі болады. Әр мемлекет өзінің құндылықтар мен идеалдар жүйесі, өзінің дүниетанымына байланыстың тарихи даму барысында қандай да бір ұлы идеяны тудырушы немесе оны іске асырушысын таңдап, солай ұлттық идея тұтас бір халықтың ұлы идеясы ретінде мақсат, бағыт-бағдар, өмірлік мән береді.

Ұлттық идея мәселесі бүгінде барлық посткеңестік мемлекеттер үшін маңызды болып отыр. Бүгінде қазақстандық қоғамда болашақ даму бағытына қатысты стратегиялық бағдарламалар қабылдап, іске асыру мақсатында түрлі пікірталастардың нәтижесінде ұлттық идея мен мемлекеттік идеология жайлы қалыптасқан көзқарасты аңғаруға болады. ол Қазақстан Республикасының Президенті Н.Ә. Назарбаев қолдаған: «Қазақстандық бірегейлік пен бірлік - ұрпақтан ұрпаққа үзілмей жалғасатын

процесс. Ол әрбір азаматтың этностық тегіне қарамастан өзінің тағдыры мен болашағын Қазақстанмен байланыстыруына негізделеді. Ортақ тарихымыз, бүгінгі тіршілігіміз, болашаққа деген ортақ жауапкершілігіміз қоғамды біртұтастыққа бастайды» деген тұжырымдамасы біздің зерттеу жұмысымыздың мақсатын одан әрі айқындай түседі.

Жаңа заман өткен тарихты қайта қарап, басқа көзқараспен қабылдау мәжбүрлігін тудырды. Өйткені, коммунизм идеологиясындағы өнер мен тарих зерттеушілері жалпы кеңестік идеялы-көркемдік үдерісінен ажырай алмады. Кеңестік кезеңде жасалған кино туындылар мен авторлардың еңбектеріне қайта көз жүгірте отырып, ұлттық идеологиялық астарларына үңіліп және жаңа көзқарас қалыптастыру қазіргі кинотанушы мамандардың алдындағы міндеті.

Зерттеу нысанымыз болып табылатын кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев кеңестік тоталитарлық кезеңнің өкілі, балалар киносының, революциялық фильмдердің шебері және ұлттық кинематографияның негізін қалаушы. «А.Қарсақбаев өзінің қысқа шығармашылық жолында көркемдік эстетикалық деңгейден авторлық және көпшілікке арналған сауықтық киноның заманауи жоғары кәсібилікке көтерілді» [2, 20]

Қазақ киносының кеңестік кезеңде даму барысында ұлттық және тарихи сананы қайтаруға ұмтылған, патриоттық мақсатты алға қойған ұлттық киноның пионерлері болды. Сондықтан олардың фильмдерінде асыра көркемдеу, поэтикалық және мінсіздікке ұмтылуы, таптық бөлінушілік пен социалистік қазақтардың жағдайын бейнелеуі жиі орын алды. Ал 1960-70 жылдарды режиссер А. Қарсақбаев шығармашылығының дамуы, қазақ ұлттық киносының қалыптасқан кезеңі екенін киносыншы Бауыржан Нөгербек өз еңбегінде атап көрсетті. Әсіресе киносыншы А.Қарсақбаевтың «Қилы кезең» («Тревожное утро») фильміне ерекше тоқталады. «... қызыл большевиктер жайлы кеңестік тарихи-революциялық фильмнің үлгісін саналы түрде бұзуының бастауы. Дәл осы лента қазақ кеңестік тоталитарлық фильмінің даму жолын анықтап берді: қатқан қағидалық формадан еркін формаға, ал сосын антитоталитарлық үлгіге. ... тарихи-революциялық фильмнің жанрын бейнелі-жанрлық құрылымы жағынан емес, идеялық-мағыналық мазмұнын бұзды...» [2, 191] Қазақ киносы тарихында алғаш рет кеңестік идеологияның үлгісіне сай емес, жағымсыз кейіпкер Жүніс байдың образы пайда болды. Ол ержүрек, ақылгөй, өз Отанын қатты сүйетін кейіпкерді бас кейіпкер большевик Тоқтармен идеялық қайшылыққа түсіре отырып, шешімді екі жақты етіп, көрерменнің өз таразысына қалдырады. Жүніс байдың образы арқылы патшалық және большевиктік үкіметке бағынбай, отарлауға, бодандыққа бас имеген қазақтың ортақ бейнесін берген режиссер ұлттық идеяның өміршеңдігіне көз жеткізгісі келеді.

«Қилы кезең» фильміне тектес А.Қарсақбаевтың тарихи-революциялық кезеңді бейнелейтін тағы бір фильмі «Балалық шаққа саяхат». Мұнда да тап пен уақыт қайшылығын баланың өмірі арқылы береді. Фильмде кеңестік идеологияны астыртын келемеждей отырып, ескішілдікті жамандай отырып, жаңа идея қалыптастырып, сол идеяның адамдарын күрестіре отырып береді.

А.Қарсақбаевтың «Балалықтың кермек дәмі» фильмі балалар жайлы болса да өзінің драматизмімен ерекшеленеді. Соғыстан кейінгі уақытта ересектерден бөлініп қалған балалардың өмірге деген құштарлығы, бауырмалшылығы, қамқорлығы, тапқырлығы бейнеленген бұл фильмде қазақ қауымының риясыз шынайылығын көрсетеді. Бұл жерде заманның идеологиялық қақтығысына тікелей түспесе де, тұрмыстық идеологияда өздерін нақтылаған кейіпкерлер бар. Ата мен баланың арасындағы замана байланысы, тарих пен болашаққа сенімділігі, қазіргі күндегі күресі фильмге философиялық мағына беріп, біз қозғап отырған ұлттық идея көрінісін береді.

Режиссердың «Менің атым Қожа», «Алпамыс мектепке барады», «Жүйрік болсаң озып көр» балаларға арналған фильмдері комедия жанрындағы қазақ кино тарихындағы жауһар туындылар. Балалар фильмінің басты мақсаты мен күрделілігін алғаш рет жазып, баға берген Қ.Сиранов өз еңбегінде атап өтеді: «Балалар тәрбиесіндегі патриотизм, жолдастарының, қоғам алдындағы міндеті, оларды тәрбиелеуде адалдық, шынайылық, еңбекқорлық секілді биік моральдық қасиеттерді, әсіресе, басты кейіпкерді балалардың өздері ойнайтын фильмдердің рөлі орасан зор. Жағымды балалар бейнесін жас көрермендер әрдайым жылы қаылдайды. Олардың ішкі әлемін байытады, әрекеттерін ізгілендіреді» [4, 183]

Балалар киносы біздің елімізде өте аз түсірілді. Сонда да, А.Қарсақбаевтың санаулы фильмдері балалар өмірі мен олардың сұранысын толықтай қамти алмаса да, оның әрқайсысы қазақ балаларының әрбір жылдардағы тәрбиелік мәселелерімен қызықтыра алады. Әрине, балалар фильмінің жасалу үдерісі партиялық идеологияның жоспарынан тыс қалған жоқ. Бұл жайында да киносыншы: «Заманауи кезеңнің идеялық-көркемдік талапқа жауап беретін, бала психикасы, балалық қабылдау ерекшелігін ескерген балаларға арналған туындыларды жасау біздің еліміздің қажетті ісіне айналғаны соншалық, кеңестік кино өнерінің арнайы саласына айналды» [4, 182]

А.Қарсақбаевтың балаларға арналған фильмдері жанрлық жағынан ерекшеленіп қана қоймай, жоғарыда атап кеткеніміздей, ол ұлттық киноның негізін қалаушылардың алғашқысы болды. Әлі күнге дейін көрерменнің көзайымына болып келе жатқан «Менің атым Қожа» кинокартинасында

өзгелерге ұқсамайтын, еркін рухты, елінің ерке ұлы бейнесін экранда тудырды. Бас кейіпкер Қожа елінің, болашағының қожасына айналып, ұлттық рухты бойына сіңіріп келе жатқан жеткіншек. Оның қателікке толы әрбір іс әрекеті тоталитарлық жүйеге қарсы, ал оған ұлттық сезім ананың сүтінен, туған жердің топырағынан, әкенің махаббатынан беріліп, қанына тарап жатыр.

«Алпамыс мектепке барады» фильміндегі Алпамыс А.Қарсақбаев фильмдеріндегі ең кішкентай бас кейіпкер. Ол балаға тән нәзіктілігімен, тазалығымен, шынайылығымен әрбір көрерменнің жүрегін жаулап алады. Оның білімге, танымға құштарлығы кез келген адамды сүйсіндірмей қоймайды. Алпамыс үйлесімді ортада өзінің орнын тапқысы келетін ізденгіш қасиеті оның болашақтағы жарқын өміріне сәуле түсіретінін құптаймыз.

А.Қарсақбаевтың көпшілік балаларға арналған спорттық «Жүйік болсаң озып көр» фильміндегі негізгі ерекшелік – бас кейіпкердің қыз бала болуында. Нағыз күрескерлік рухта тәрбиеленген Гуля кез келген қиындықты жеңуге дайын, өз күшіне сенімді қайсар қыз. Оның бойынан табылатын қазақтың батыр қыздарына тән қайтпас өршілдігін алғашқы кадрлардан байқаймыз. Ал режиссер осы арқылы ұлттымыздың тарихи идеологиясының көрінісін тағы да айқындап берді.

Тәуелсіздік алған жылдардан кейін еліміздің алдындағы өзекті мәселелердің бірі – жаңа заман талабына жауап бере алатын мемлекеттің ұлттық идеясын жасау мәселесімен қатар, қазіргі модернизациялану жағдайында қоғам өміріндегі ұлттық идеяның алатын орнын анықтап, рухани жетілу, адамгершілікті дамыту, идеологиялық біріктіру қызметтерін кеңейту мүмкіндіктерін іздестіру қажеттілігі туды [6]

«Егер ұлттық идеяның мәні – ұлттың тағдыр анықтағыш тілегі, ниеті, оны ілгері қадам басуға жұмылдырушы фактор, күн тәртібіндегі басты мәселені шешуге бағышталған мазмұнды әрі кесек ой десек, осылардың жиынтық формуласы М.Дулатов дәйектеген «Оян, қазақ!» тұғырнамасында жатыр. Бұл ұран емес, М.Дулатовтың өлеңдер жинағы да емес. Халық қасіретін, замана келбетін дәлме-дәл айқындаған сәуегейлік. Шынында да екі ғасырға жуық созылған отарлау, қорлық пен зорлық халықтың дүниетанымына, мінезіне, өмірсалтына, шаруашылығына орасан зор нұқсан келтіріп, еңсесін түсірген еді, алды-артын бағамдау қасиеттерінен айыра бастаған-тын» [3] Аталмыш мақаладағы ойды құптай отырып, біз Абдолла Қарсақбаевтың қазақ киноөнерін «оятқан» тұлға екендігіне көзімізді жеткізе түсеміз. Оның түсірген әрбір фильміне үңілген сайын, уақыт формуласына бағынбайтын, нағыз қазақи, ұлттық бояуға толы шебер әрі тың, терең дүниелерге тап келеміз. «Оның туындылары ұлттық мәдениеттің қазынасына айналды. Кеңестік қоғамның түпкі мәдени

құндылықтары қайта бағаланып жатқан кезде, бүгін де олар өзінің рухани мәнін жоғатпады» [5, 75]

А.Қарсақбаев фильмдерін талдау барысында ұлттық идея көрінісін бейнелеген ұқсас образдық, драматургиялық және режиссерлық шешімдерді ортақтастыруға тырыстық:

- Ақсақалдар образы, дана, ақылгөй қария қазақ тарихының қазынасы
- Балалар образы, бүгінгі мен болашақ қазақ халқының бетке ұстары
- Қариялар мен балалардың байланысы, бала бойына ұлттық тәрбие мен рухты сіңіруге, өткен мен бүгіннің, келешектің үйлесімді жалғастығы
- Бас кейіпкерлердің күрескерлік, өршілдік, еркінсүйгіштік қасиеті
- Кейіпкерлер идеясы мен жүйелік идеология арасындағы қақтығыс
- Ұлттық қазақы ортаның үйлесімділігі

Өкінішке орай, А.Қарсақбаев туындылары өте аз зерттеліп, кинотанушылар тарапынан өз бағасын толыққанды алмады. Оның фильмдері халықаралық фестивальдерде жүлделі орындарға ие болып, қазақ киносының дамуына қосқан үлесі ұлттық кино тарихшылары Қабыш Сиранов, Камал Смаилов еңбектерінде жазылды. Кинотанушы Бауыржан Нөгербек қазақ киносындағы бірқатар фильмдерден, әсіресе тәуелсіздік жылдары түсірілген кинокартиналардан Абдолла Қарсақбаев шығармашылығының дәстүрін, оның туған жерге, ұлттық мәдениетке деген риясыз махаббатын сезінетінін жеткізді.

Әдебиеттер:

1. Егемен Қазақстан, Ұлттық идея – Мәңгілік ел. <https://egemen.kz/article/ulityk-ideya-%E2%80%93-mangilik-el>
2. Нөгербек Б. На экране «Казахфильм». – RUAN: 2007
3. Нөгербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – RUAN: 2008
4. Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. – Алма-Ата: 1966
5. Саяси түсіндірме сөздік. – Алматы, 2007
6. National Digital History порталы, <http://e-history.kz/kz/contents/view/1206>

*Naizabekov Ayan,
Smailova Inna*

**QUESTION OF LEGAL RELATIONS IN CINEMATOGRAPHY
OF KAZAKHSTAN (IN CASE OF THE LAW «OF CULTURE»)**

*Найзабеков А.С.,
Смаилова И.Т.,*

кандидат искусствоведения, доцент

**ВОПРОС О ПРАВОВЫХ ОТНОШЕНИЯХ
В СФЕРЕ КИНЕМАТОГРАФА КАЗАХСТАНА
(В РАМКАХ ЗАКОНА РК «О КУЛЬТУРЕ»)**

Казахстан является правовым государством, где каждая сфера деятельности имеет свои, установленные государством законы, правовые отношения и понятия, прописанные в Конституции РК. Тем не менее, кинематограф в Казахстане, несмотря на то, что имеет полную государственную поддержку, не имеет официальных законодательств которые регулируют правовые отношения в сфере кинематографа Казахстана. Но все же, в 2016 году, был разработан очень важный документ, под названием «Концепция развития кинематографии в Республике Казахстан до 2050 года». Написан он с оглядкой на самые успешные кинематографии мира, такие как – Франция, Италия, Россия [1]. Принято считать это первым шагом на пути создания законодательных норм в сфере кинематографии. Но это заявление является заблуждением, так как с 15 декабря 2006 года в Республике Казахстан официально был принят закон «О культуре». Этот закон описывает и вводит правовые нормы во всех сферах культуры РК, в том числе и пунктах, касающихся кинематографа. Так, в данном законодательстве разъясняются соответствующие понятия, такие как – кинематографическая организация, кинолетопись, фильм, дублирование фильма, национальный фильм и так далее. Так же, данный закон, согласно вышеупомянутой концепции развития кинематографа, стал основой для написания закона «О кино» [2], разработка которого ведется довольно продолжительное время.

В связи с чем создается необходимость в анализе данного законодательства, разборе основных его понятий, выявления проблем и положительных аспектов данного законодательства.

Очень правильным с точки зрения регулирования и структурирования кинокартин, выходящих в казахстанский прокат, является статья 28-2 под названием «Выдача прокатного удостоверения на фильм». Так как данная практика используется в каждой стране СНГ и помогает: вести учет попавших на экраны картин, определить тенденции создания

кинокартин для массового зрителя, вести так называемый «белый рынок» в киноиндустрии и присваивать возрастной рейтинг картинам, выходящим на рынок. Данная инициатива очень правильна, она несет за собой в первую очередь порядок в индустрии.

Из плюсов так же можно отметить следующий пункт – «Настоящее требование не распространяется на фильмы, произведенные кинематографическими организациями бывшего СССР». Данный пункт помогает стереть границы между кинематографиями и облегчить ввоз картин в ближнее зарубежье. Хотя данный пункт все же пришел из другого законодательства, а именно из закона «Кодекс Республики Казахстан О таможенном деле в Республике Казахстан» [11]. Но все же остается неясным вопрос относительно уполномоченного органа, который занимается выдачей прокатного удостоверения. В самом законодательстве об этом не говорится ни слова.

Но все же, получить прокатное удостоверение можно через онлайн сервис Egov.kz, что является очень удобным способом, так как, обходя стороной бюрократию, облегчает получение удостоверения. К тому же оно бесплатно, и рассматривается всего 7 рабочих дней. Все, что нужно сделать, это заполнить заявку по форме, приложить аннотацию фильма - «которая должна содержать информацию о содержании фильма с описанием всех имеющихся сцен для определения возрастного зрительского ценза на фильм» [12], и обратиться в местный орган культуры или отправить заявку на сайте egov.kz, при этом нужно иметь личный кабинет, регистрируемый только при наличии ЭЦП, который выдается только гражданам РК. Это делает невозможным получение удостоверения нерезидентам страны и создает необходимость в местном посреднике для иностранных компаний, пытающихся получить прокатное удостоверение. При этом, картина получившая прокатное удостоверение, регистрируется в «государственном реестре фильмов». Сама инициатива очень хороша, прокатное удостоверение нужно в любой киноиндустрии. Но появляется вопрос о том, кто и по какому принципу выдает эти прокатные удостоверения. Существует ли комиссия, насколько она компетентна, по какому принципу ведется набор в эту комиссию? Ответа пока нет.

Так же, в законе, описывается понятие «Государственный реестр фильмов», который представляет собой следующее: «перечень фильмов, прокат которых осуществляется на территории Республики Казахстан». При этом не указано то, какой формы должен быть этот реестр, где он базируется, какую цель преследует, и самое главное, до сих пор в 2017 году нигде нет информации о подобного рода организации, как например, в российской версии государственного реестра, доступ к которому можно получить онлайн [13]. Там можно получить информацию о том, какая

картина получила прокатное удостоверение, имя режиссера, название студии производителя, жанр фильма, и самое главное возрастную категорию. Что переносит нас к следующему пункту.

Пункт об индексации фильмов о присвоении возрастного рейтинга каждой картине, получившей прокатное удостоверение. Это мало чем отличаются от американской системы МРАА film rating system (Motion Picture Association of America), кроме того, что в казахстанской версии добавлен промежуточный пункт E16, означающий то, что данный фильм, для зрителей до 16 лет рекомендуется смотреть вместе с родителями. Существует подобный пункт E14, схожего содержания, но соответственно ограничивающего просмотр для зрителей моложе 14. А E16 – это целый пункт, усложняющий восприятие системы при том, что разница в возрасте зрителя всего два года [3]. Но опять-таки в законодательстве не указан уполномоченный орган, который должен присваивать данный рейтинг. Описываются лишь принципы присвоения рейтинга, при чем в официальном документе под названием «Приказ Министра культуры и информации Республики Казахстан от 12 марта 2012 года №7 Об утверждении критериев определения индекса фильма» указывается факт того, что присваивать рейтинг фильму должен Комитет по культуре Министерства культуры и информации Республики Казахстан. Вот, пример выписки из Приказа:

«1. Утвердить прилагаемые критерии определения индекса фильма.

2. Комитету по культуре Министерства культуры и информации Республики Казахстан:

1) обеспечить государственную регистрацию настоящего приказа в Министерстве юстиции Республики Казахстан;

2) после государственной регистрации настоящего приказа обеспечить его официальное опубликование» [4].

Учитывая факт того, что Министерства культуры и информации РК не существует с 2013 года, а в законодательстве указано именно это министерство, и добавив к этому отсутствие комитета по делам культуры в структуре министерства с новым названием, становится не совсем понятно – какой все-таки орган отвечает за присваивание рейтингов. И, сравнив данную систему с действующей с 1 ноября 1968 года системой рейтингов американской киноассоциации [5], становится понятным самое главное различие между действующей на бумаге в Казахстане и действующей «де факто» не одно десятилетие в Америке. То есть рейтинги присваиваются к казахстанским фильмам, но официально никто не заявлен. А рейтинг в США, присваивает специально созданная для этого ассоциация. Целый орган, который не занимается больше ничем кроме присваивания рейтингов. «Эта система не берёт на себя функции критика, она не определяет, плоха

или хороша та или иная картина. Она не подвергает её цензуре, а лишь разъясняет потенциальные опасности для детских глаз. Причём, оценки выставляют сами родители – именно они на ротационной основе входят в правление администрации по классификации и рейтингам» [6].

Целый уполномоченный орган, который выдает рейтинг для картин, без оценки которого в США не выдают прокатное удостоверение, это ли не то на чем должен быть основан любой законопроект? Ведь МРРА выдает оценки не бесплатно, а исключительно за деньги, и стоимость оценки варьируется от 3.000 до 25.000 долларов [7]. Так или иначе, система рейтингов должна существовать, именно она должна ограничивать просмотр картин по возрастному принципу. Так почему бы не создать отдельную, легитимную комиссию, или ассоциацию, ввести определенную плату за выдачу рейтинга в Казахстане? Такую, как например, в Америке, где стоимость выдачи возрастного рейтинга напрямую зависит от стоимости производства картины: 25.000 долларов, это цена за выдачу оценки картине, стоимость производства которой превышала 75 миллионов долларов. А 3.000 долларов – для фильмов, производство которых стоило менее 500.000 долларов.

При этом, можно связать созданную комиссию по присвоению рейтингов с организацией, выдающей прокатные удостоверения, в которой без получения возрастного рейтинга, выдача удостоверения будет невозможной. Да, с одной стороны нельзя сравнивать американскую систему кинопроизводства, в которой все решают частные студии, заинтересованные в возврате вложенных в производство картины средств. Ведь для них система возрастных ограничений может повлиять на прокатную судьбу картины. Так, например, картина которая изначально снималась для детей, в силу присутствия определенных сцен, может не получить нужный рейтинг и, соответственно, остаться без потенциальных зрителей. Из недавних примеров, анимационный фильм от студии Pixar, под названием Сосо (в российском дубляже получивший абсолютно лишнюю приставку Тайна Коко), в российской рейтинговой системе получил оценку 12+, означающую то, что данную картину нельзя смотреть зрителям, не достигшим двенадцати лет [8]. Что естественно должно было повлиять на зрительский интерес.

В Казахстане и вовсе данный мультфильм получил ограничение по возрасту «Б14» – «фильмы, которые детям до четырнадцати лет рекомендуется смотреть вместе с родителями» [9]. Это никак не остановило поток приходящих в кинотеатр детей моложе 14 лет. Но самое интересное в случае с данным фильмом не это. А то, что актеру дубляжа на казахский язык, озвучивавшему главную роль данного фильма Акарасу Ашимхану 10 лет [10]. Это значит, что актер озвучивания, несоответствующий возрастному

рейтингу самого фильма, неоднократно смотрел и принимал участие в создании адаптированной казахстанской версии, которой в казахстанском рейтинге присвоили возрастное ограничение много старше самого актера. Но опять-таки родителям и рядовым посетителям кинотеатров нет дела до казахстанской рейтинговой системы, так как она не отображается ни в каком из кинотеатров, и тем более не расшифровывается. Кассиры кинотеатров во время аншлага в кинозалах за редкими исключениями не спрашивают о возрасте ребенка, смотрящего данную картину.

И самое главное. Почти все казахстанское кино, в отличие от американского, построено по принципу невозвратных средств. Практически все фильмы, выходящие в прокат, сняты на государственные деньги. И возвращать их, никогда не было целью производства, и не обращается внимание на подобного рода вещи. Введение нормально работающей рейтинговой системы с оповещением и расшифровкой для зрителя, образования уполномоченного органа с прозрачной системой оценки, может существенно пополнить государственную казну простым законом, например - «Выдача прокатного удостоверения без присвоения возрастного рейтинга картинам иностранного и внутреннего производства, с целью проката на территории Республики Казахстан невозможна». Данный закон должен будет касаться проката не только кинотеатрального, он должен относиться и к онлайн просмотрам, и телевизионным, и, в принципе, к любым видам трансляции киноконента и телепродукции. Нормально работающая возрастная система очень нужна, ведь все-таки молодые зрители являются целевой аудиторией для многих кинокартин. А в Казахстане будто по прежнему эпоха видеокассет, когда ребенку без разбора покупались кассеты, и дети в юном возрасте смотрели фильмы непредназначенные для их взора. Ведь нужно не забывать о том, что кино несет в себе и воспитательную функцию.

Еще одним из очень спорных пунктов является статья 28-4, 3. Согласно которой – «Все фильмы, ввозимые (доставленные) на территорию Республики Казахстан с целью проката, за исключением фильмов, ретранслируемых с иностранных телеканалов, с 1 января 2012 года должны быть дублированы на казахском языке» [4]. И по состоянию на декабрь 2017 года, можно с уверенностью заявить, что данная статья не исполняется. И опять-таки не указывается уполномоченный орган, который, во-первых, будет следить за исполнением данного законодательства, а во-вторых не совсем понятно, за чей счет будет выполняться дублирование фильма. Вновь, не указан орган. Так как осуществление дубляжа одного фильма в среднем обходится студии, занимающейся адаптацией картины, около 300.000 долларов, становится вновь не понятно, кто и за чей счет должен выполнять данное распоряжение. Хотя данная инициатива очень хороша,

так как стимулирует изучение казахского языка среди всех слоев населения, которые смотрят кино. Но, одновременно с этим, становится вновь неясным то, как реализовать данную инициативу. Она не продумана по нескольким причинам, самая очевидная из которых заключается в том, что казахский язык не является международным, и выпуск фильмов на казахском языке нерентабелен, так как продавать за рубеж данные картины бессмысленно, по вышеописанной причине, а зрительский потенциал Казахстана не столь велик. Добавив к этому факт того, что дубляж сам по себе – вещь не очень правильная, так как зачастую он портит изначальную задумку авторов, так как в работе над созданием фильма задействованы в среднем около 100-200 человек, а перевод осуществляет около 10-15 человек, которые очень часто озвучивают фильм «вслепую». И их труд никогда не сравнится с трудом людей, создающих фильм непосредственно на съемочной площадке или очень плотно взаимодействующих с автором картины. И самым простым выходом, который действительно мог бы стимулировать изучение как казахского, так и английского языка является выпуск фильмов в прокат с оригинальной аудиодорожкой и казахскими субтитрами, так как делают большинство стран в мире.

Решение по всем обозначенным вопросам по законодательству абсолютно на поверхности, но, к сожалению, снова на лицо факт недоработанности написания законодательства. Ни один из вышеперечисленных пунктов работать в Казахстане не будет. Так как для него не создана инфраструктура, не созданы условия для исполнения. Цель этих пунктов закона вполне ясна, в теории все эти статьи должны бы были положительно сказаться на положении в современном отечественном кинематографе. И остается надеяться, что пишущийся в данный момент закон «О кино» не будет из себя представлять что-то подобное. Самой большой проблемой данного законодательства является то, что он не работает над реальными проблемами кино и культуры в стране. Описываются элементарные вещи, которые на самом деле не обязательно декларировать в законодательстве. Как, например – «Статья 29. Гастрольная деятельность творческих коллективов и исполнителей

Гастрольная деятельность творческих коллективов и исполнителей на территории Республики Казахстан осуществляется на договорной основе» [4]. Это наглядно иллюстрирует все, что происходит в данном законодательстве, если и существуют пункты, которые исполняются, то это пункты, описание которых даже не требуются. Все же остальные, в конечном счете, не находят своего исполнения.

Подытожив все вышесказанное, можно с уверенностью заявить следующее. Поскольку большая половина культурной деятельности в Республике Казахстан обеспечивается за счет государства, государство

имеет полное право диктовать свои условия и создавать законы, которые будут защищать интересы страны, регулировать правовые отношения и так далее. Но, есть ли смысл тратить дополнительные финансовые средства налогоплательщиков, собирать какие-то группы, которые будут прописывать законодательства о культуре, или кино и любом другом виде искусства, если данное законодательство не приводится в исполнение в силу его недоработанности. Любое законодательство должно существовать для защиты прав государства и его народа, его суверенитета. Но, в данном законодательстве ни разу не упоминается о правах и обязанностях деятелей культуры. Несмотря на то, что это основа творчества и культуры, именно люди создают кино, театральные постановки, цирковые представления. И они в первую очередь нуждаются в защите. Ведь согласно Конституции Республики Казахстан - «Каждый имеет право на условия труда, отвечающие требованиям безопасности и гигиены, на вознаграждение за труд без какой-либо дискриминации, а также на социальную защиту от безработицы» [14], в том числе и деятели культуры. Но, зачастую они становятся обделенными, пункт подобный этому необходим в законодательстве, кинематографист не всякий раз может работать круглый год, как любой другой гражданин РК, количество проектов не соответствует количеству дипломированных специалистов. Законодательство в сфере национального кино должно учитывать всю реальную ситуацию в отечественном кинопроизводстве, а также работать на благо людей, кто работает в кинематографе.

Литература:

1. «В Казахстане разработали Концепцию развития кинематографа до 2050 года». // <https://litter.kz/ru/>
2. Приложение «КОНЦЕПЦИЯ проекта Закона Республики Казахстан «О кинематографии». // mks.gov.kz
3. «Система классификации фильмов в Казахстане». // <https://ru.wikipedia.org>
4. Приказ Министра культуры и информации Республики Казахстан от 12 марта 2012 года № 7 «Об утверждении критериев определения индекса фильма». // <http://online.zakon.kz/>
5. «Система рейтингов Американской киноассоциации». // https://ru.wikipedia.org/wiki/Система_рейтингов_Американской_киноассоциации
6. «Рейтинговая система МРАА». // <https://www.kinopoisk.ru>
7. «FILM RATINGS». // <https://www.mpaa.org>
8. Страничка фильма «Тайна Коко». // <https://www.kinopoisk.ru/>
9. Страничка фильма «Тайна Коко». // <http://www.kino.kz/>
10. «Герои нового мультфильма Pixar заговорили на казахском». //

<https://forbes.kz/>

11. Кодекс Республики Казахстан «О таможенном деле в Республике Казахстан». [ст. 101-8]// <https://online.zakon.kz/>

12. Приказ Министра Культуры «об утверждении Правил выдачи прокатного удостоверения на фильм». // <https://tengrinews.kz/>

13. «Реестр прокатных удостоверений фильмов». // <http://opendata.mkrf.ru>

14. Конституция Республики Казахстан. [ст. 24-2] // <http://online.zakon.kz/>

Oryntayeva Assel, Smailova Inna

TRENDS OF IMAGE PROMOREEL'S DEVELOPMENT

Орынтаева А.А.,

Смаилова И.Т.,

кандидат искусствоведения, доцент

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИМИДЖЕВОГО ПРОМОРОЛИКА

Современное медиа пространство послужило хорошей почвой для появления огромного количества рекламно-информационных аудиовизуальных работ. Порой это обилие, не входящее в рамки человеческого восприятия, подталкивает нас к тому, что мы, как потребители/зрители упускаем из виду тот или иной интересный материал. Это количество не приводит к качеству, напротив, не дает возможности дать объективную оценку последнему.

Чтобы обратить внимания зрителя на тот или иной материал, телеканалы всё большее внимание уделяют маркетинговой составляющей, одним из инструментов которой является создание промо-ролика.

В данной работе мы рассмотрим промо-ролик, как визуальное произведение небольшого хронометража, к которому также, как и к большим художественным произведениям, применимы законы драматургии, цвета, света и звукового сопровождения.

Реклама, в целом, и промо-ролик в частности, начинают играть значительную эстетическую роль, постепенно превращаясь в одну из форм искусства. Достаточно сказать, что в той или иной форме к рекламному творчеству в различные эпохи оказались причастны Альбрехт Дюрер, Даниэль Дефо, Владимир Маяковский, А.Хичкок, К.Лелюш, У.Андерсон. Рассматривая один из последних примеров, мы можем наблюдать любимый многими поклонниками особый стиль Уэса Андерсона, который был выражен в рекламе для Stella Artois совместно с режиссёром, Романом Кополой [2].

В аудио-визуальном смысле этот ролик полностью выдержан в авторском стиле его создателя: симметричная картинка Андерсона; одетые архаично герои, стиль которых сложно привести к определенному времени; ироничный юмор, в котором выделяется нотка грусти, пережив которую герой находит счастье в альтернативном явлении.

Все больше (но, к сожалению, далеко не большинство) настоящих рекламных «продуктов» создаются со вкусом и мастерством и порой представляют собой «сильные» в аудиовизуальном и даже смысловом порядке художественные произведения. Например, рекламный ролик Ридли Скотта для компании Apple, 1984 г. [1].

Революционер в своём деле, Стив Джобс, не зря позвал Скотта для воплощения его информационной мысли будущим потребителям. Данная реклама представила собой поиски в антиутопическом жанре, где в единении с философски сложившейся мыслью автора со слоганом компании родился ролик, ставший классикой в своём жанре

Таким образом, диапазон воздействия рекламной информации получает все большее распространение в человеческой жизнедеятельности, что даёт нам пищу для размышления на тему «природы» такого формата роликов, их воздействия, методологии создания и концептуальной составляющей.

Со второй половины XX века телевидение играет огромную роль в жизнедеятельности человека, определяет его степень информирования, интересы, а также быт и повседневные действия.

Промо-ролик (promotion – продвижение) в отличие от рекламного ролика размещаются на сайтах, демонстрируются на мероприятиях. Учитывая, что для промо-ролика время не столь ограничено, как для рекламного ролика какого-либо продукта (длительность промо может варьироваться от 30 секунд до 10 минут), в нем шире раскрывается потенциал обозначаемого предмета, его польза, свойства. Промо-ролик может быть создан в связи с проведением какого-либо мероприятия внутри компании, в связи с появлением новой услуги.

По сути своей, «Промо-ролик – это короткий рекламно-информационный фильм, который презентует компанию либо предлагаемые ею товары и услуги»[6], то есть это вид рекламного ролика, который более детально знакомит потенциального клиента с организацией, её деятельностью, продукцией и т.п.

Становление промо-ролика как отдельного жанра рекламы явило собой длительное перевоплощение одного вида актуализации в другой. Самым первым звеном рекламной деятельности можно назвать наскальные рисунки древних людей, которые показывали таким образом место охоты. Ещё одним прообразом служили устно передаваемые сообщения, к примеру, профессиональная характеристика о том, кто лучше всех выполняет

определенную работу, или героическая характеристика, которую давали воинам. Впоследствии она получала свое распространение в устном народном творчестве и создавала соответствующий имидж человека.

В античные времена определяющую роль распространителей рекламной информации играли городские глашатаи, которые помимо пропаганды административной, политической и деловой информации оглашали сведения коммерческого и рекламного характера.

Специфическим жанром устной рекламы можно считать рекламные песни, содержание одной из которых, предназначенной для древних жителей Афин, приводит Ф.Котлер: «Чтобы глаза сияли, чтобы алели щеки и, чтобы не увядала девичья краса, разумная женщина будет покупать косметику по разумным ценам у Эклиптоса» [7].

В Древнем Египте, Греции и Древнем Риме имела место практика расписывания стен, резьбы по камню, дереву и кости рекламными сообщениями о зрелищных мероприятиях, достоинствах политических мужей и товаров.

На основе анализа шумерской уже развитой письменности (Вавилония), восходящей к IV тысячелетию до нашей эры, немецкий исследователь Ганс Бухли говорил о нескольких десятках веков развития рекламной деятельности и выпустил книгу «Шесть тысяч лет рекламы». У авторов античного периода – Тацита и Сенеки имеются упоминания о традициях «album» (белый), состоящих в написании текстов краской по белой поверхности специальных стен, где содержались сведения о решениях сената, объявления о разводах и т.п. [5]. Выделение фона текста белым можно сопоставить с «акционным» красно-белым цветом, свойственным маркетологам для привлечения внимания покупателей, поскольку красный цвет побуждает человека к физической активности. И, как мы рассмотрим далее, цвета в рекламе играют не последнюю роль в формировании имиджа продукта.

Для средневекового этапа развития рекламной практики (V-XVI века) характерно дальнейшее развитие древних форм рекламы. Помимо городских глашатаев в XI-XII веках в европейских странах появляются так называемые «герольды» (от нем. «herold» -вестник, глашатай), которые при дворах королей и крупных феодалов выполняли функции информатора подданных, ведущего на мероприятиях, летописцев, а на турнирах рыцарей оповещали зрителей о степени знатности и доблести участников, что, к слову о развитии рекламной деятельности, сопровождалось несложным музыкальным аккомпанетом: рог, труба.

Также в средние века получает значительное развитие предметно-изобразительная реклама. Это, в первую очередь, связано с широким распространением геральдики и усилением конфессиональной

(религиозной) деятельности. Появляются предшественники современного плакатного жанра в виде гравюры.

Однако, первым революционным событием стало изобретение Иоганном Гутенбергом в 1445 г. печатного станка, подготовившее предпосылки для возникновения различных видов печатной рекламы. Рождение первой печатной рекламы датируется 1473 годом, когда в Англии (Лондон) Уильям Кэстон отпечатал и распространил листовку о продаже книг религиозного содержания [3]. Типография английского первопечатника, Кекстона находилась в Вестминстерской богадельне. Будучи негодником в прошлом, он выполнял типографические заказы священников, учёных и высшего сословия. Рядом с его геральдическим щитом, с красной полосой посередине, находилось объявление: «Если кому, духовному или мирянину, угодно купить требник двух или трёх Солсберийских поминаний, напечатанный в виде настоящего письма вполне хорошо и верно, тот пусть придёт в Вестминстер в богадельню под красным столбом; там он получит их за дешёвую цену» [5].

В этот же период появляются такие новые виды рекламной продукции, как печатное объявление, каталог, проспект, прејскурант, «летучий листок» и афиша.

С XVI по XIX век в Европе возникает и развивается газетная деятельность, а вместе с этим шаг за шагом набирает обороты и «прессовая реклама». С XIX века по настоящее время пресса становится главным источником рекламной информации практически во всех странах мира.

Изобретение и внедрение в производство станков и машин в XIX веке стало фактором массового производства товаров, которое следовало сбывать, а для этого, соответственно, проводить комплекс стимулирующих мероприятий, т.е. рекламную деятельность.

В целом, этот анализ показывает, что развитие рекламы имеет исторический и поступательный характер. Начиная с древних времен, хорошо видно, что люди старались доступными способами информировать и актуализировать важные события в их жизни. А средства рекламы развивались благодаря новым технологиям: от шумерской символики к особому выделению цвета, разработке текстов у глашатаев, развитии геральдики к печатному искусству рекламы.

Использование фотографических снимков для иллюстрации рекламных сообщений коммерческого характера, политических листовок и плакатов существенно повысили эффективность рекламной продукции. Это, в первую очередь, связано с тем, что фотографические изображения рекламируемых товаров вызывают значительно больше доверия потребителей, нежели рисунки.

Изобретение фонографа Т.Эдисоном в США (1877) – предшественника

граммофона и других приборов механической звукозаписи, сделало еще один значительный вклад в развитие аудиовизуальной рекламы.

В конце XIX века, в 1895 г. изобретаются киноаппараты братьев Люмьер (Франция), М.Складановского (Германия), в 1886 г. – Р.Поула (Англия), А.Самарского (Россия), в 1897 г. – Ф.Дженкинса (США), появляется сначала немое, а в 20-х годах XX века звуковое кино.

Телевещание в каждом доме, которое сейчас привычно почти каждому жителю планеты, стало доступным только с конца 1930 годов. После многочисленных исследований и открытий, в 1939 году, американская компания RCA представила первый телевизор, разработанный для массового производства, который получил название RCS TT-5.

В 1947 году в США создается первое коммерческое телевидение. Реклама «завоевывает» канал СМИ, который до нынешнего времени выступает как самый массовый и, одновременно, самый дорогостоящий.

Важнейшим фактором, связанным с появлением самой молодой формы – визуальной рекламы – стало изобретение компьютера, широкое внедрение информационных и коммуникационных технологий практически во всех сферах жизнедеятельности. Появившаяся в начале 90-х годов XX века сеть «Интернет» стала быстроразвивающейся средой для коммерческих, маркетинговых и рекламных коммуникаций.

В связи с исследованием в данной работе вида рекламного ролика телевизионного распространения важно отметить, что первым ТВ-роликом был 10-ти секундный ролик часовой фирмы – «Bulova», который в 1941 году увидели 4 тыс. зрителей Нью-Йорка. А одним из первых видов имидж-рекламы можно назвать видео кандидатов в президенты США Дуайта Эйзенхауэра и Ричарда Никсона в 1952 г. После этого процесс актуализации политических деятелей посредством телевизионного формата получил широкое распространение во всем мире.

Таким образом, мы рассмотрели историческое рождение и трансформацию форм рекламы. Особенно показательным в этом плане является XX столетие – время технологических открытий – фотографии, кинематографа, телевидения и интернета.

Промо-ролик является одним из видов имиджевого видео, к которым также можно отнести короткий фильм об истории, коллективе и целях компании; интервью с экспертом; видеоотчёты о проведённом мероприятии; видео отзывы. Имиджевое видео, в свою очередь, является разновидностью рекламного ролика. Исходя из принадлежности промо-ролика к одной из ветвей рекламы, можно заключить, что промовидео обладает частично теми же свойствами и стремится к тем же результатам, т.е. узнаваемости, увеличению потребления (в нашем случае, увеличению зрительской аудитории).

Однако, несмотря на то, что любое визуальное воплощение содержит в себе манипуляторный жест, из практики можно обнаружить, что промо-ролик менее агрессивен. Если рекламный ролик частенько создает альтернативную реальность, где авторы с лихвой используют все нововведения нейролингвистического программирования (НЛП) и архетипического устройства человека, то промо-ролик телеканала помогает обнаружить его положительные качества и делает их доступными для восприятия, не заменяя при этом содержания контента (зрителю НЕ предлагается то, что он посмотрел бы в любом случае, взамен того, что действительно представляет собой контент).

Промо-ролик имеет непосредственное отношение к образованию имиджа телеканала. Чаще всего, при его создании встает вопрос об общей концепции материала, которая исходит уже из того, о чем говорит та или иная передача и к чему предрасположен канал в целом.

Нужно признать, что «имидж» – это понятие со знаком «+», это нечто, образующее вокруг предмета имиджа ореол, способствующий положительному восприятию предмета, его признанию. В.Щепель в своей книге «Имиджеология» так рассуждает об имидже: «Приоритетное предназначение *имиджеологии* как науки о технологии (...) обаяния – оснастить людей (...) имиджзнаниями и оказать помощь в овладении и умелом использовании их при выстраивании межличностных и деловых отношений. Чем больше мы преуспеваем в создании положительного имиджа, тем богаче репертуар нашего поведения ...тем успешнее мы можем заниматься конструированием разнообразных сфер социального общения, возбуждать к себе симпатии, пользоваться уважением» [4].

В данном отрывке речь идет об имидже личности. Переведя это на жизнедеятельность работы телеканала, можно сказать, что при выстраивании коннекта (*связи, отношений*) «канал-зритель» маркетологи посредством имиджзнаний создают у зрителя положительный образ в отношении данного контента. На основе этого уважения зритель смотрит те или иные передачи, а канал, ощущая зрительской интерес, пополняет список своих программ. Таким образом, происходит общее развитие и контента, и зрительской аудитории.

Д.И. Менделеев на обложке книги «Основы химии» написал: «сущность познаётся через форму» (1869-1871 гг.), другая, более бытовая пословица гласит, что «по одежке встречают, по уму провожают». То же можно сказать и в отношении имиджа канала. Это, конечно, в первую очередь, его визуальное воплощение: дизайн логотипа, студий, сами промо-ролики, внешний вид ведущих и т.п. Однако это лишь форма, посредством которой зритель пробирается к сущности, т.е. содержательной части контента. Поэтому важно заметить, что диссонанс

восприятия имидж-ролика канала с просмотренным в результате контентом может сыграть плохую службу деятельности телеканала.

В промо-ролике это учитывается в обязательном порядке. В идеале можно было бы сказать, что имиджеология телеканала должна основываться на традициях, лежащих в его основании.

К примеру, в своем развитии ТК «Хабар 24» изначально придерживался позиции – «для деловых людей». Отсюда и шла задача заполнения контента и имиджеобразующего материала. По начальному контенту канала можно определить, что примером для развития служило американское и европейское новостное телевидение, однако следует учесть различие зрительского состава тех каналов и наших (в данном случае «Хабар 24»). Если в США и Европе велика численность представителей крупного и, в особенности, среднего бизнеса, для кого этот контент и предназначен, то в нашей стране только-только происходит становление этой прослойки общества. И этот фактор непосредственно влияет на количество аудитории, т.е. на популярность телеканала. Поэтому, телеканалы порой смещаются с путей «идеального воплощения» к линии «большого зрительского спроса», жертвуя своим первоначально продуманным контентом.

Возможно, это одно из решений проблемы увеличения аудитории, однако автор считает не менее действенным актуализацию действующего телепродукта. Ведь если рассматривать деловую основу телеканала «Хабар 24», то многим может показаться сложным, а ввиду этого не самым интересным содержание, даже без того, чтобы единожды посмотреть это самое содержание. А между тем, контент канала, помимо самых актуальных новостей, событий мирового и республиканского экономического и политического характера представляет собой очень полезную аналитическую информацию, дает представление о многих сферах деятельности в нашей стране, таких как – строительство, агросектор, законодательство, – где вполне понятным образом объясняется действующее положение дел.

В данном случае именно хорошо продуманный промо-ролик можно представить увеличительным стеклом, позволяющим проявиться тому лучшему, что составляет контент телеканала, создает у зрителя оптимистичное настроение по отношению к нему. Почувствовав состояние комфорта при просмотре промо-ролика, зритель охотнее проявляет свой интерес к непосредственно содержательной части.

При создании промо-роликов необходимо также учитывать ранее разработанное дизайнерское оформление канала. Например, если уже имеется запоминающее фирменное оформление. Так, у канала «Хабар 24» – это выплывающие белые буквы с названием телеканала на синем градиентном фоне. Поэтому рекомендуется применять их же в имидж

роликах, поскольку это будет способствовать закориванию ролика с данным стилевым оформлением, что является прямой узнаваемой отсылкой самого канала. Это ещё раз подтверждает то, что при разработке имиджеобразующего контента анализируется концептуальное направление телеканала и наоборот.

Таким образом, мы рассмотрели все входные данные проморолика, который является видом рекламного ролика. История развития рекламы даёт нам представление о проморолике, как о сформировавшемся в течение длительного времени явлении, который имеет свои особенности и законы формирования.

Также определено значение имиджа, который неразрывно связан с телевизионным промо. Это, отчасти, можно назвать отличительной от общего рекламного потока чертой. Для создателей промо-роликов важно знать традиции канала, иметь понятие о действующем и даже о планируемом контенте для того, чтобы наиболее ярко, но в то же время не отрываясь от сути программы или канала раскрыть заложенную идею в коротком видео.

На представленных примерах рекламных роликов мы видим, что режиссёры подходившие к созданию своих произведений со сформированной мыслью и проникнувшись идеей продукта/контента, имеют не менее значимый успех. Изучение таких роликов играет важную роль в поисках верного визуально-информационного ключа к широкой зрительской аудитории.

Литература:

1. Ridley Scott's Apple Commercial – 1984 https://www.youtube.com/watch?time_continue=57&v=R706isyDrqI
2. Wes Anderson and Roman Coppola's Stella Artois Commercial https://www.youtube.com/watch?time_continue=61&v=hJ3dtPID-8Q
3. Архипов В.Е. // Принцип эффективности менеджмента и маркетинга. М.: Издательство: ИНФРА-М, 1998, 47с.
4. Щепель В // Имиджеология. М.: Народное образование, 2002, 576 с.
5. Данные с сайта https://ru.wikipedia.org/wiki/Кекстон_Уильям
6. Данные с сайта <http://www.apelman.ru/prodakshn/promo-roliki>
7. Филип Котлер // Маркетинг от А до Я. 80 концепций, которые должен знать каждый менеджер. Изд-во «Альпина Паблишер», 9-ое изд, 2017 г.

*Payevskaya Yekaterina,
Valiyeva Anar*

**STUDY OF THE ART PERCEPTION BY THE EXAMPLE OF
“THE GROUNDHOG DAY” FICTION MOVIE**

*Паевская Е.В.,
Валиева А.Б.,*

кандидат психологических наук, доцент, ЕНУ им.Л.Н. Гумилёва
**ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ НА
ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ДЕНЬ СУРКА»**

Общеизвестно, что одно и то же художественное произведение разные люди воспринимают по-разному в зависимости от возраста, жизненного опыта и других переменных. Восприятие личностью художественного произведения является сложным, разносторонним процессом, который включает в себя различные факторы и тенденции.

В данной статье мы хотели бы обратиться к теории С.М. Джакупова о совместно-диалогической познавательной деятельности (СДПД) и общем фонде смысловых образований (ОФСО) как к теории, объясняющей процесс образования отклика зрителя/слушателя/читателя на то или иное произведение искусства, которое он в данный момент воспринимает. Несмотря на то, что она непосредственно посвящена совместной деятельности обучающего с обучаемым, тем не менее, благодаря высокой степени обобщенности, может быть приложена к любому виду совместной деятельности. В этом мы видим научную новизну работы.

Для упрощения изложения текста нами в статье будут приняты следующие обозначения: для производящего, передающего субъекта (режиссера) – автор, для воспринимающего субъекта (зрителя) – реципиент.

При взаимодействии двух субъектов (одного – передающего определенную информацию, и другого – воспринимающего ее), возникает особый вид деятельности – совместно-диалогическая деятельность. Совместно-диалогическая деятельность со стороны внутреннего, психологического содержания есть познавательная деятельность, которая проходит в своем развитии ряд этапов, начиная с совместного восприятия объектов познания, и завершается формированием совместно-диалогической мыслительной деятельности (СДМД) – высшего уровня развития совместного познания. С формирования проблемной ситуации в процессе данной двусторонней передающе-воспринимающей деятельности начинается совместно-диалогическая познавательная деятельность (СДПД), дальнейшее развитие которой полностью определяется процессами взаимодействия и общения передающего автора с

воспринимающим реципиентом. Итогом данной деятельности является ее результативность, т.е. критерием эффективности системы передачи и восприятия информации является сам процесс формирования совместно-диалогической познавательной деятельности. Последняя есть и условие, и результат функционирования данной системы, причем в качестве условия совместно-диалогическая познавательная деятельность (СДПД) выступает со своей динамической стороны как процесс, а в качестве результата – со своей морфологической стороны как состояние. Из рассмотренного следует, что СДПД оказывается целью всякого процесса передачи-восприятия информации и необходимым условием достижения максимальной его эффективности [3].

Таким образом, можно предположить, что процесс восприятия реципиентом художественного произведения в контексте теории С.М. Джакупова представляет собой взаимодействие автора и реципиента, результатом которого будет являться понимание реципиентом замыслов автора и возникновение, как следствие, соответствующего когнитивного и эмоционального отклика. В данном случае мы рассматриваем данный процесс не как односторонний, а как диалогический, целью которого является формирование СДПД. Взаимодействие реципиента с автором с помощью того или иного произведения искусства – это своеобразное общение между автором и реципиентом, которое проходит ряд этапов.

С.М. Джакупов экспериментально выделил следующие стадии:

индивидуальные практические действия ->

псевдо-совместная практическая деятельность ->

псевдо-совместная мыслительная деятельность ->

совместная мыслительная деятельность ->

псевдо-индивидуальная мыслительная деятельность [3].

Началом взаимодействия автора и реципиента является поисковая деятельность реципиента, что означает его готовность к восприятию, к познавательной деятельности. Так, реципиент может найти в сети Интернет или включить на электронном носителе фильм. У реципиента имеется своя собственная система ценностей, установок, мотивов, жизненных целей, которая и определяет стратегию и тактику его жизнедеятельности в социуме, в том числе и интересы и вкусы в художественном восприятии.

Определяющим признаком псевдо-совместной деятельности – второго этапа взаимодействия – является наличие общей практической цели при отсутствии общего мотива, вследствие большого расхождения смысловых образований, включенных в деятельность личностей [3]. Псевдо-совместная деятельность формируется при расхождении смысловых образований субъектов деятельностей на основе псевдопринятия партнерами формулировок целей. Псевдо-совместная деятельность – это

деятельность двух индивидов, которая извне выглядит как совместная, а по внутреннему, психологическому содержанию является конгломератом двух индивидуальных деятельностей. Иначе говоря, на данном этапе автору важно удержать внимание реципиента, заинтересовать его, но при этом ему так также необходимо обозначить саму тему, о которой они в дальнейшем будут «беседовать», и форму, в рамках которой эта «беседа» будет происходить. Для реципиента же ведущим мотивом будет определение, актуальна ли для него эта тема, которую ему предлагает автор, и приемлема ли эта форма. Именно на этом этапе реципиент может выключить фильм, если автор не смог передачей набора понятий, суждений и умозаключений побудить его к продолжению взаимодействия.

При успешном прохождении субъектами данного этапа, псевдосовместная практическая деятельность преобразуется в псевдосовместную мыслительную деятельность. Это происходит благодаря обнаружению реципиентом особенностей стоящей перед ним практической задачи, успешное выполнение которой требует, прежде всего, самостоятельного формулирования и решения мыслительной задачи [3]. В случае рассматриваемого взаимодействия такой задачей является непосредственно сам процесс понимания ценностей и позиции автора. При этом, реципиент точно также может выключить фильм, но у него уже будет сформирована установка относительно данного произведения. Он будет рассматривать его, например, как скучное/непонятное/неинтересное произведение, либо отложит его с целью пересмотреть еще раз позже. При этом, и автор, и реципиент стремятся к одному – к пониманию как к состоянию, к взаимопониманию.

Также существует такой сценарий развития СДМД, когда реципиенту в целом будет понятно произведение, но не все будет ясно в деталях, или же наоборот – понятны отдельные фрагменты, но целый образ не ясен. Возникшие недопонимания вызывают желание у реципиента досмотреть либо еще раз пересмотреть этот фильм. Так происходит переход на следующий этап – совместную мыслительную деятельность, которая и является целью СДПД как процесса. Это происходит в результате развития псевдо-совместной мыслительной деятельности, в ходе которого происходит постепенное сближение смысловых полей взаимодействующих личностей, способствующее частичному их совпадению. Здесь ключевым понятием является ОФСО, поскольку только схожее понимание одних и тех же явлений, наличие общих ценностей, оперирование едиными терминами, имеющими одинаковые дефиниции, определяет успешность коммуникации.

Реципиент полностью понимает и принимает те идеи, которые высказал автор, в произведение вносится личностный смысл реципиента, и

данное произведение «находит» своего зрителя – «поклонника». Для автора это своего рода награда за деятельность – он вел реципиента за собой, реципиент шел за ним (что не является тождественным предыдущему положению), и в итоге пришел туда, куда и намечалось ему прийти автором. Но в процессе взаимодействия должно быть преобразование обоих субъектов деятельности. Относительно реципиента результат достаточно понятный – под действием художественного произведения в той или иной мере он может поменять цели в жизни, пересмотреть ценности и пр. Но как может преобразовать данное взаимодействие автора? Как писал М.М. Бахтин, «могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многосмысленным. В понимании оно воспринимается сознанием и раскрывается многообразием смыслов. Таким образом, понимание выполняет текст: оно активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество, умножает богатство человечества» [1]. Иначе говоря, реципиент может открыть иные смыслы, присутствующие в произведении автора, но неизвестные, быть может, даже самому автору.

Даже после завершения просмотра фильма может продолжаться мысленный диалог реципиента с автором, заключающийся в «допонимании» задумки автора, выяснения для себя смыслов отдельных фрагментов и эпизодов, осознания мотивов главных героев, возможное продолжение сюжета, жизнеспособность описываемых событий в реальности и пр. Именно поэтому имеет место говорить о восприятии реципиентом художественных произведений как о двустороннем процессе, взаимодействии даже с теми авторами, которые творили много веков или тысячелетий назад. В концепции С.М. Джакупова данный феномен мы видим возможным соотносить с таким выделенным им этапом взаимодействия, как псевдо-индивидуальная мыслительная деятельность. Данная деятельность, выступая со стороны формы как деятельность одного индивида, в психологическом плане представляет собой «совместную» деятельность, поскольку обнаруживает в себе все ее структурные компоненты, то есть общая цель, общий мотив, совместные действия, общий результат и др. [2]. Партнером по совместной деятельности в этом случае выступает не реальный, а виртуальный индивид – автор, с которым при отсутствии возможности личной беседы возникает беседа предполагаемая, виртуальная, мысленная. Поскольку художественное произведение является как бы квинтэссенцией личности автора, реципиент через ведение внутреннего «разговора» с ним может найти ответы на взволновавшие его после просмотра или волновавшие уже давно вопросы. Внутренний «диалог» с воображаемым партнером при решении таких мыслительных задач оказывается не менее эффективным,

чем диалог с реальным собеседником [4]. Даже несмотря на то, что на этом этапе их решение будет собственным решением реципиента, на то или иное решение его мог подвинуть именно автор посредством своего произведения, что является прямым следствием установления уровня СДМД с помощью наличия ОФСО.

Таким образом, данный теоретический анализ позволяет говорить о возможности применения теории СДПД С.М. Джакупова в отношении объяснения механизмов художественного восприятия.

Мы провели собственное исследование, целью которого было подтвердить существование описанных стадий в процессе художественного восприятия, а также обозначить признаки, присущие тому или иному этапу формирования СДМД, на основании которых составить типологию уровней восприятия художественного произведения. Объектом исследования является восприятие людьми художественного фильма, а предметом – особенности художественного восприятия в процессе установления СДМД. Гипотеза исследования заключается в том, что на основании ответов реципиентов в отношении просмотренного художественного фильма можно определить этап формирования СДМД, на котором реципиенты находятся.

Для исследования был выбран фильм «День сурка» режиссера Х.Рэмиса, созданный в 1993 году в США. Данный фильм находится на 233 месте в рейтинге 250 лучших фильмов по версии IMDb (крупнейшей в мире базе данных кинематографа) по состоянию на 20 сентября 2017 года. По сюжету недовольный своей жизнью ведущий прогноза погоды Фил Коннорс, приехавший в маленький городок Панкратони с целью снять репортаж о местном празднике День сурка, неизвестным образом застревает в одном и том же дне и проживает его снова и снова, пока не решается взглянуть на свою жизнь с другой стороны и изменить себя [5]. Фильм хорошо иллюстрирует поиск человеком смысла жизни. Важным аспектом того, что происходит в фильме, является внутреннее преобразование главного героя.

Для определения особенностей восприятия фильма после просмотра была предложена анкета, состоящая из вопросов, поделенных на категории:

1. Вопросы, направленные на идентификацию героя и его личностной динамики.

2. Вопросы, направленные на выявление понимания замысла фильма.

3. Вопросы, направленные на определение сюжета с реальностью.

4. Вопросы для определения реципиентом личностного смысла.

5. Вопросы для диагностики эмоциональной оценки фильма.

Выборка составила 44 человека в возрасте от 21 до 30 лет.

На основании анализа полученных результатов были определены

три группы испытуемых с различным уровнем художественного восприятия фильма. Ответы первой группы включают в себя некоторые неточности, относящиеся к изложению сюжета, в них присутствует некая «однобокость», поверхностность («на задержку Филадельфия повлияло то, что это был самый плохой день в его жизни», «в конце Филу понравился город, и он решил в нем остаться», «в конце фильма Фил отчужденный, забытый, умелый, талантливый, отчаянный» и т.п.). Кроме этого, часто указывалось, что фильм скучный, затянутый, его можно было бы ускорить и пр. Хочется отметить, что при просмотре фильма можно насчитать около тридцати Дней сурка; какие-то из них (несколько первых и последний) показаны целиком, но большая часть, конечно же, фрагментарно. При этом абсолютно одинаковых Дней сурка в картине нет. Также испытуемыми обращалось внимание на «приторный» либо «банальный конец», «неправдоподобную игру актеров» и другие технические стороны фильма. Основная идея продолжения фильма – переживание Дня сурка семьей Филадельфия и Риты, либо одной Ритой. Средняя эмоциональная оценка фильма в этой группе – 7,7 баллов из десяти. В нашей типологии данной группе соответствует положение на одном из первых этапов формирования СДМД – этапе псевдо-совместной практической деятельности: вроде бы автор и реципиент общались друг с другом, вроде бы какое-то понимание было достигнуто между ними, но у реципиента не получилось уловить и распознать все смыслы. Из выборки в данную группу попали 20,5% всех испытуемых.

Вторая группа, в которую вошли 25% испытуемых, была сформирована на основе таких ответов, которые были более подробными, обдуманными и личностно окрашенными. Так, вместе с анализом технических аспектов (игры актеров, дуближа, оригинальности идеи и пр.), и отзывами о нудности фильма, широко распространенными в предыдущей группе, обращалось внимание и на психологическую составляющую: «на задержку Филадельфия в Дне сурка повлияло его грубое отношение к другим людям», «это фильм о том, что надо ценить жизнь, пробовать новое, учиться, любить людей, помогать им», «интересно было наблюдать за процессом самосовершенствования Филадельфия, как он развивал свои таланты и помогал людям», «если бы я оказался в такой же ситуации, я тоже пытался бы находить свои ошибки и исправлять их» и т.д. Интересно обратить внимание на логичные, продуманные продолжения фильма в данной группе, основанные на анализе смыслового содержания фильма: «Фил не остановился бы, и продолжал менять и себя, и свою жизнь в лучшую сторону», «Фил и Рита остались в Панкратово, у них родились дети, и они были хорошими родителями» и пр. Средняя эмоциональная оценка фильма – 8 баллов. Испытуемые в данной группе были определены как находящиеся на этапе псевдо-

совместной мыслительной деятельности, поскольку автор и реципиент смогли достигнуть определенного взаимопонимания, произведение в сознании реципиента нашло некий отклик, и дальше дало импульс к его преобразованиям.

43% испытуемых были выделены в третью группу. Они, в отличие от испытуемых, попавших в предыдущие группы, никаких неточностей в изложении сюжета не допускали, фильм рассматривали многогранно, целостно, указывали множество смыслов, заключенных в нем: «фильм о духовных ценностях и о взаимоотношениях людей», «День сурка – это в какой-то мере наша суетливая жизнь; главное – «бежать», а куда – не понятно, и показывается, к каким последствиям это приводит. А в жизни столько всего интересного», «в конце Фил стал жить полной жизнью, начал видеть мир вокруг себя, а не только самого себя», «фильм о том, что нужно ценить время, не жаловаться на негативные стороны жизни, а искать в ней позитив» и пр. Относительно собственных действий в аналогичной ситуации испытуемые подробно указывали и раскрывали все этапы процесса выхода на новый уровень самоосознания и саморазвития: непонимание ситуации, беспечность, отчаяние, рефлексия и идущие за ней активная деятельность, самосовершенствование. Также испытуемые указывают, что в фильме им все понравилось, все в нем продуманно даже в случае возникновения у них каких-либо замечаний: «не понравились эпизоды визита к врачу и психотерапевту, хотя я понимаю, что без них фильма бы не было, т.к. они оттеняют ужасное состояние главного героя на тот момент». Средняя эмоциональная оценка фильма в этой группе – 8,95 баллов. Особо важно отметить, что большинство испытуемых в данной группе отказывают фильму в продолжении: «в этом фильме так все хорошо заканчивается, лучше и не придумаешь; думаю, продолжения не нужно», «фильм логически завершен и продолжения не требует», «этот фильм не нуждается в продолжении, т.к. все ошибки исправлены, не осталось недосказанности» и пр. Возможно, что данный показатель говорит о том, что между реципиентом и автором полностью сформировался ОФСО, реципиент полностью понимает произведение и, что ценно, принимает его, его смыслы и его логику. Как следствие, положение художественного восприятия в данной группе было отнесено к этапу совместной мыслительной деятельности.

Оставшиеся 11,5% испытуемых были выделены в особую группу, не сопоставляемую с каким-либо этапом формирования СДМД по С.М. Джакупову. Согласно ответам на вопросы о разнице в характере главного героя в начале и в конце фильма, 60% испытуемых данной группы нечетко воспринимают и объясняют результаты трансформации личности: «в начале фильма Фил усталый, акцентированный на себе

и своих потребностях», «в конце фильма Фил ощущает грусть, хочет вернуться к прошлой жизни, сентиментальный» и пр., – в совокупности с расплывчатым понятием об идее фильма: «фильм о том, что нужно притягивать людей хорошими делами», «у Фила происходит духовная трансформация, потому что он один был в городе таким эгоистичным» и т.д. Как и в первой группе, недостатками фильма считались плохая озвучка и затянутость фильма, т.е. большее внимание уделялось, не содержанию фильма, а его форме. В этой группе фильм получил среднюю эмоциональную оценку 6,6 баллов из десяти. Однако наиболее важным индикатором, на наш взгляд, являются варианты продолжения сюжета. Так, 20% испытуемых в группе указывалось, что им хотелось бы узнать, остался ли Фил таким же внимательным и отзывчивым, или вернулся к прежнему образу жизни; 80% не предъявляют других вариантов, кроме как возвращение Фила в рутину и обратную личностную регрессию, т.е. они показывают непонимание высказанной позиции режиссера о возможности духовного преображения после серьезных и длительных жизненных испытаний, и были определены нами как «остановившиеся» на этапе псевдо-совместной практической деятельности, не прошедшие ее.

Таким образом, исследование показало возможность определения соответствия уровней и характера восприятия реципиентов художественного произведения этапам формирования СДПД. Рассмотрение процесса восприятия произведения искусства как диалога между автором и реципиентом имеет широкие перспективы для дальнейшего всестороннего исследования данного процесса, поскольку различные существующие теории, его объясняющие, в своих концептуальных основах разрозненны.

На основании полученных данных была определена практическая значимость проведенного исследования: возможность дальнейшего развития данной темы в разрезе двустороннего взаимодействия автора и реципиента в процессе художественного восприятия, а также создание в дальнейшем расширенной классификации с включением всех пяти этапов формирования СДПД. Результаты подобных исследований могут быть использованы для дальнейших исследовательских работ, посвященных разработке проективных личностных методик на основе определения механизмов и уровней восприятия и понимания произведений искусства.

Литература:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Бодров В.А. Психологические основы профессиональной деятельности. – М.: ПЕР СЭ; Логос, 2007. – 855 с.
3. Джакупов С.М. Психологическая структура процесса обучения. –

2 изд. – Алматы: Қазақ университеті, 2009. – 308 с.

4. Джакупов С.М. Развитие смысловой теории мышления в концепции совместно-диалогической познавательной деятельности. Вестник Московского университета. Сер. 14. ПСИХОЛОГИЯ. 2008. №2

5. Кинопоиск. День сурка. // URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/527/>
(Дата обращения: 30.12.2017 г.)

*Rashid Alibek,
Taukel S.T.*

HISTORY OF KAZAKH CINEMA

*Рашид А.,
Тауекел С.Т.,*

заслуженный деятель РК

ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОГО КИНОИСКУССТВА

На сегодняшний день одним из приоритетов нашего государства является поддержка киноискусства. В рамках программы «Культурное наследие» в Республики Казахстан планируется строительство новой суперсовременной киностудии, отвечающей всем требованиям современной техники. Появление новой киноиндустрии и поддержка ее деятельности приведут к реализации потенциала нашего киноискусства.

Тем не менее, сейчас кинематограф Казахстана переживает кризис, обусловленный малым финансированием, и как следствие, слабой материально-технической базой по сравнению с западным форматом, мощностью западного и американского кино и т.д.

Таким образом, в нашем кинематографе много противоречий, поэтому тема нашего исследования является актуальной.

Если сказать об историографии советского периода, то в первую очередь нужно отметить монографии большого специалиста в кинематографии К.Сиранова. Например, в его книги «Киноискусство Советского Казахстана» исследуются закономерности зарождения и развития казахского кинематографа, подчеркиваются достоинства и недостатки первых кинопроектов, рассказываются о развитии профессионального роста деятелей киноискусства республики. Еще одна его работа «Очерки истории казахского кино» характеризует шаги документального, затем игрового кино в Казахстане в 20-30 гг., а позже состояние киноискусства в годы Великой отечественной войны.

В 1958 году была издана очередная работа К.Сиранова «Казахское киноискусство», посвященная художественному киноискусству Казахста-

на. В ней даны сведения о казахских фильмах, их содержании и авторах, об отзывах общественности на те или иные кинофильмы. Проводится творческий анализ пути становления киноискусства Казахстана.

Зарождение и развитие казахстанского киноискусства исследуется в работе А.Федуллина и Ю.Резникова «Искусство, рожденное дружбой. Страницы истории казахского кино», изданной в Москве в 1972 году.

Одной из работ советской эпохи о казахстанском кинематографе, является работа Г.Новоселова «Кинохроники о Казахстане» изданная в 1957 году. Большая здесь занимают общие рассуждения о том, что такое кинохроника, как и какими аппаратами она снимается. Но к сожалению, в ней мало уделяется внимания вопросам казахстанской кинохроники. Быстро сообщается о названиях фильмов и некоторая другая информация, не дающая полного представления об уровне творческого развития кинематографа Казахстана.

В 1990 году, то есть в тяжелый период жизни нашей республики, когда произошел развал Советского союза на свет родилась работа К.Айнагуловой и К.Алимбаевой «Тенденции развития киноискусства Казахстана». В ней описывается о путях становления и тенденциях развития документального и художественного кино, о именно творческой биографии народного артиста Ш.Айманова, о наиболее больших кинопроизведениях советской эпохи. Изложен материал о киноискусстве 70-х и 80-х гг.

Конечно в первое десятилетие независимости нашей республики не издавалось крупных работ о кинематографе. И только в последние годы стали появляться научные работы в области кинематографии.

Появление казахского кинематографа.

Первые шаги кино в Казахстане относятся к 1925 году. Это были хроникальные съемки 5 съезда Советов республики, проходившего в г. Кызыл-Орде. Первый документальный фильм о Казахстане появился в том же 1925 году. Само название «Годовщина существования КАССР» уже говорит о его содержании. С началом появления этого фильма кинематограф начинает проявлять интерес к темам из жизни трудящихся Казахстана и делает серьезные попытки создания фильмов о казахах. Кино становится более доступным зрелищем для казахского населения.

Первые художественные фильмы, посвященные Казахстану, вышли на экран в конце двадцатых и начале тридцатых годов. В этих кинокартинах («Мятеж», «Песни степей», «Джуг», «Турксиб», «Тайна Каратау», «Вражьи тропы») пытаются затронуть разнообразные стороны жизни казахского народа.

В развитие и создании киноискусства Казахстана принимали участие такие известные деятели казахской литературы, как Мухтар Ауэзов – автор сценариев фильмов «Райхан», «Песни Абая»; Габит Мусрепов, написавший

сценарии «Амангельды», «Поэма о любви», «Сын бойца», «Кыз-Жибек»; Абдильда Тажибаев, по сценариям которого созданы фильмы «Джамбул», «Это было в Шугле». Один из ведущих драматургов республики – Шахмет Хусаинов совместно с Владимиром Абызовым написал сценарии фильмов «Девушка-джигит», «Мы здесь живем», «На диком берегу Иртыша». Они также активно участвовали и в дискуссиях по отдельным проблемным вопросам творческого направления казахского кино. Их деятельность носила постоянный и деловой характер. Мухтар Ауэзов, например, до конца своих дней жизни был бессменным членом художественного совета киностудии «Казахфильм».

Трудно переоценить и роль актеров в развитии и становления киноискусства республики. При этом следует учесть, что казахское кино возникло в тот период, когда мировая художественная кинематография стала в полном смысле игровой и говорящей, когда художественное кино любого народа не могло существовать без актера. Роль актеров была еще более важной в только что рождавшемся нашем киноискусстве.

Первый казахский театр, как известно, открылся в 1926 году. Актерский состав его был укомплектован главным образом за счет участников художественной самодеятельности, то есть самородки из которых впоследствии выросло немало замечательных артистов: Калибек Куанышпаев, Серке Кожамкулов, Елюбай Умурзаков, Курманбек Джандарбеков, Канабек Байсеитов, Шакен Айманов, Капан Бадыров и другие. Нет, пожалуй, ни одного казахского кино, где бы они ни снимались в центральных ролях. От картины к картине они творчески росли, упорно осваивая специфику мастерства киноактера, смело двигая вперед национальную кинематографию.

В развитие национального киноискусства Казахстана внесли огромный вклад и представители изобразительного и музыкального искусств республики.

В этой связи нельзя не отметить большие заслуги одного из первых казахских художников-профессионалов – Кулахмета Ходжикова, удачно осуществившего иллюстрации к произведениям Абая Кунанбаева и Тараса Шевченко. Большой творческий интерес представляют его акварели «Ташкентский тракт» и «Аул». Глубокое знание жизни и быта своего народа и умение ярко, правдиво раскрывать сущность явлений действительности проявились у Кулахмета Ходжикова особенно в его первой работе в кино – в эскизах художественного оформления фильма «Джамбул» (1943).

Национальное своеобразие казахского кино в большем определялось также изобразительным решением экстерьера и интерьеров фильмов. Кулахмет Ходжиков в фильмах «Песни Абая», «Песня о великане», «Под звуки домбры», «Это было в Шугле», «Меня зовут Кожа», «Алдар-

Косе» успешно справился с объемно-пространственной разработкой декоративных элементов, облика природы казахского пейзажа, бытовых деталей. Интересно отметить, что за удачные изобразительные решения фильма «Алдар-Косе» на четвертом (1965 г.) кинофестивале республик Средней Азии и Казахстана Кулахмет Ходжиков был награжден специальным дипломом.

Ведущие композиторы республики Муқан Тулебаев, Евгений Брусиловский, Сыдык Мухамеджанов, Еркебулат Рахмадиев, Нурхиса Тлендиев, Газиза Жубанова написали музыку для многих фильмов. Они, как и наши писатели, актеры, художники, внесли в молодое казахское киноискусство опыт и традиции своего жанра.

Появление и развитие киноискусства Казахстана, творческий рост его деятелей были сопряжены с определенными трудностями. Эти трудности были особенно ощутимы на первом этапе истории казахского кино, когда оно еще не выработало собственных традиций, своего личного почерка, а работники его еще не имели производственно-творческого опыта. Первые шаги кинематографистов Казахстана поэтому были очень неуверенными, неубедительными. Потребовалось значительное время, насыщенное упорной учебой, работой по изучению и освоению специфики киноискусства, чтобы выдержать трудности и добиться творческой зрелости. Деятели казахского кино приходилось вести постоянные творческие поиски, чтобы добиться успеха в работе и обеспечить дальнейшее развитие национального искусства. Вывод – это урок, это опыт, без которого в искусстве, как и в любом деле, невозможно движение вперед.

Конечно, можно делать как позитивные, так и негативные прогнозы, но хотелось бы думать, что нас ожидает позитивный путь развития. Но для этого необходимо работать над стратегической политикой развития киноотрасли, соединить в одно целое системы кинопроизводства и проката или хотя бы ввести квоты для показа казахских картин. Нужно, что бы кинематограф заработал по законам бизнеса, а не государственного заказа, и, конечно же, обратить взоры на молодых, перспективных кинематографистов.

Подводя итоги, необходимо также отметить, что процесс рождения, становления и развития казахского кино в значительной степени связан с успехами российского кино, киноискусства стран Центрально-Азиатских республик и стран дальнего зарубежья, так как говоря об истоках казахского кино, о темах, решенных и не решенных им, об удачах и неудачах его в развитии различных жанров, о проблеме национального и интернационального, следует всегда иметь в виду эту закономерную связь.

Однако достижением казахского кино является и то, что в процессе его

становления и развития профессионально выросли собственные творческие кадры: режиссеры, операторы, художники, звукооператоры, замечательные организаторы производства: директора и администраторы картин. Итак, создание нового, сложного вида национального искусства, нашедшего признание в нашей стране и за рубежом, подготовка киноспециалистов и выпуск серий хороших картин является большим плюсом казахского кинематографа

Литература:

1. Абикеева Г. Национальное строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. Алматы, 2012
2. Айнаулово К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата, 1990. – 158 с.
3. Беркович М.И. Кадры нескончаемой киноленты. – Алма-Ата, 1984. – 150 с.
4. Ибраимов Т. Статья «Белые горы» // «Кинофорум», 2003. №1.
5. Каирбаев А.К. Встречи на экране: рассказы о казахском кино. – Алма-Ата, 1979. – 69 с.
6. Киноискусство советского Казахстана. – Алматы, 1994. – 106 с.
7. Киноискусство Казахстана. – Алма-Ата, 1992. – 323 с.
8. Кино Казахстана: Киносправочник. – Алматы, 2000. – 392 с.
9. Мамираимов Т. Поддержка культуры – важнейший приоритет государства // ЛГК. – 2007. – №18. – 13 октября
10. Марголит С. Кинематограф оттепели. CD-диск. – М., 1992.
11. Назаров А.С. Первенец казахского кино. – Алма-Ата, 1980. – 72 с.
12. Ногербек Б. «Кино Казахстана». – Алматы: НПЦ, 1998.
13. Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 270 с.
14. Сиранов К.Ш. Айманов - актер и режиссер кино. – Алма-Ата, 1970, – 84 с.
15. Сиранов К. Казахское киноискусство. – Алма-Ата, 1958, – 67 с.
16. Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. – Алма-Ата, 1966. – 399 с.
17. Увальжанова А. Государственное регулирование развития документальных фильмов в Казахстане // ЛГК. №19, 30 октября 2007. с. 6.
18. Федюлин А.С., Резников Ю. Искусство, рожденное дружбой. Страницы истории казахского кино. – М., 1972. – 81 с.
19. Источники «Казахстан – 2030». Алматы, 2005.
20. Указ Президента РК «О совершенствовании управления в сфере кинематографии». – Астана, 2004.

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

*Amanzholov Magzhan,
Babazhanova Z.A.*

THEORETICAL ASPECTS OF ETHNIC MIGRATION PROBLEMS

*Аманжолов М.С.,
Бабажанова Ж.Ә.,*

экономика ғылымының кандидаты, доцент
ЭТНИКАЛЫҚ КӨШІ-ҚОН МӘСЕЛЕЛЕРІНІҢ
ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Қазақстан Республикасының халқының құрылымы тәуелсіздігімізді алғаннан бастап айтарлықтай сандық және сапалық өзгерістерге ұшырады. Көші-қон үрдістерінің нәтежиесінде өмір сүру стандартының қоғамдағы әлуметтік, мәдени және экономикалық өзгерістері көбінесе этникалық спецификасына байланысты болып отыр. Этникалық көші-қон – Монғолия, Қытай, Турция, Иран және басқада алыс және жақын шет елдерден оралған этникалық қазақтар. Отандастарымыздың тарихи отанына оралуы, яғни репатриация үрдісі еліміздің тәуелсіздікке қол жеткен алғашқы кезінен бастау алды. Тарихтағы қазақ халқының этно-территориясы таяу заманға келгенде төңіректегі алып елдер тарапынан бөліске түскендіктен, қазақ халқының біраз бөліктері өздері отырған жерлерімен басқа елдің құрамына өткен. Көші-қонның теориялық ұғымы: негізгі үш түрі қоныс ауыстыру жылжымалы және тұрқты тұрғын орын ауыстыруымен байланысты. Біз Қазақстанда заңсыз еңбек мигранттары жергілікті еңбек нарықтарын тұрақсыздыққа әкелген елдің жекелеген өңірлеріндегі көші-қон қысымымен бетпе-бет келіп отырмыз. Жалпы көші-қон адамзаттың маңызды мәселелерінің бірі болып табылады және әлеуметтік-экономикалық өмірдің көп жақтарына әсер ететін күрделі үрдіс ретінде қарастырылады. Көші-қон үрдістері адамзат тарихында маңызды роль атқарды, онымен шаруашылық жерді игеру, қоныс аударушылық, білім мен өндіруші күштерді даму тығыз байланысты [1].

Көші-қон үрдістерінің әр түрлі аспектілері қоғамда орын алып отыр. Оларға тоқтала кетсек: сипаты, салдарлары және құрылымдары. Сонымен қатар, оларды әр түрлі ғылымдар зерттейді. Мысалы, демография, экономика, география, статистика, этнография, әлеуметтану және басқалары.

Көші-қон саясатын қарастыру келесі жағдайлар бойынша көкейкесті

болып отыр. Соңғы жырмажылдықта посткеңестік кеңістіктің саяси және әлеуметтік жағдайына әсер еткен қоғамдық өзгерістердің салдарынан миллиондаған адамдар шет елдерге қоныс аударуға мәжбүр болды. Күн сайын этносаяси және этноәлеуметтік сипатқа ие болып келе жатқан көші-қон саясаты егеменді елдердің жүргізген саясатына ғана емес, сондай-ақ, басқа территорияға қоныс аударған халықтың жеке бастық сипатын да өзгертеді. Қазақстандық ғалымдары көші-қон үрдістерін теориялық негіздерін бірқатар қоғамымыздың демографиялық, саяси, ұлттық қауіпсіздік контекстінде зерттеп, өз еңбектерін, мақалаларын жариялап жүр. Оларға тоқтала кетсек – Б.Г.Аяған, М.Б. Тәтімұв, М.Х. Асылбеков, А.Б. Гали, К.Л. Сыроежкин, А.А. Нұрмағамбетов, Ж.Ә. Бабажанова т.б.

1997 жылы көші-қон процестерінің саяси-құқықтық мәселесіне арналған зерттеу жұмысы жарық көрді. Бұл М.Б. Тәтімұв пен М.А. Ақшалованың «Формирование самостоятельной демографической и миграционной политики РК», мұнда егеменді Қазақстандағы тиімді көші-қон саясатын жүзеге асыру тәсілдері әзірленген [2].

Н.Ә. Масановтың «Положение этнических меньшинств в суверенном Казахстане» еңбегінде, неміс, кәріс, ұйғыр ұлт өкілдерімен өткізген социологиялық сауал негізінде этникалық азшылықтардың құқықтары мен мемлекеттік саясат талданылады [3]. Н.В. Романованың «Этнополитические процессы в РК» атты еңбегінде Қазақстан Республикасындағы этноәлеуметтік процестер этномәдени аспектіде қарастырылады. Мұнда Қазақстандағы этносаралық сенімді бұзбау керектігіне, келісім, өзара көмек қажет екендігі және қоғамдағы бірлесуге көші-қон мінез-құлық басты ықпал ететін факторлардың бірі болып табылатындығы атап өтілді [4]. Г.М. Мендіқұлованың «Исторические судьбы казахской диаспоры на протяжении XVI-XX вв. и современное состояние» деген тарихнамалық еңбегінде қазақ диаспорасының т.б. әлем елдеріне таралуы, XX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ диаспорасы өкілдерінің еңбек көші-қоны, 1990 жылдардағы қазақтарды репатриациялау және қазақ диаспорасының этникалық бірегейлігінің сақталуы проблемасы зерттелген [5].

Көші-қон теориясы жеке ғылым ретінде XX ғасырдың 60-шы жылдарында жеке ғылым ретінде қалыптасты. Ғылыми зерттеулер негізінен түрлі салмақтағы үлгілерді құруға арналды. Осындай үлгілердің бірінде А.Льюис жұмыс күшінің аграрлық сектордан өндірістікке ішкі және халықаралық этномәдени миграция арқылы ауысуын қарастырады. А.Льюис өзінің еңбектерінде экономикалық өсім және еңбек ресурстарын шектеусіз тарту мүмкіндігінің арасындағы тікелей байланысты анықтады [6].

Қазақстанда миграциялық процестерді зерттеудің басы әдебиеттерде XX ғасырдың 70-ші жылдарда, Қазақстанның миграциялық тарихының

түрлі мәселелеріне арналған монографиялық зерттеулер мен мақалалардан белгілі. Тек халықты қоныстандыру бойынша жұмыстарда бейнесін тапқан демографияның және көші-қонның жеке аспектілері зерттелген. Бұл жағдайда М.Х. Асылбеков, А.Б. Галиевтің «Қазақстандағы әлеуметтік-демографиялық процестер» (1917-1980), Н.В. Алексеев «Ежелгі Қазақстанның халқы», Г.К. Конгарт «XIX ғасырдың соңындағы Оңтүстік Қазақстанның ұлттық құрамы» және басқа да жұмыстар қатарын атап өтуге болады. Қазақстандық демографтардың демографиялық және көші-қонның процесстерін талдау үшін халық санағының материалдары белсенді қолданылды. Сонымен қатар көші-қондық ерекшеліктердің теориялық сұрақтарымен ресейлік экономистер Г.С. Витковская, Ж.А. Зайончковская, В.И. Переведенцев, Л.Л. Рыбаковский, Т.И. Заславская, Б.С. Хорев және т.б. айналысты [6].

Біздің елімізде этномәдени көші-қон процестері ынталандырушы және шектеуші іс-шаралар арқылы реттелінеді. Шектеуші іс-шаралар таңдаулы түрде қолданылады, әсіресе ірі қалаларға деген көші-қонға байланысты. Ал елдің экономикалық дамуына қарай ынталандырушы экономикалық іс-шаралар кең қолданыла бастайды. Қазіргі таңда мамандардың көші-қоны біліксіз жұмыс күшінің себептерімен ұштасып жатыр. Бірінші кезекте мемлекеттердің әлеуметтік және экономикалық дамуының әр түрлі деңгейлігін қарастыру керек. Оқымыстылар мен мамандар бөтен елде өзін-өзі жетілдірудің негізгі компоненттері: жоғары деңгейлі материалды жағдай, шексіз мүмкіндіктерін, лаборатория құралдарын және де демократиялық еркіндік пен азаматтық құқықтарын тапса, сол елдің пайдасына өз елін тастайды. Мамандардың көші-қонының мемлекеттерге тигізетін салдарлары біліксіз жұмысшылардың салдарымен салыстырғанда өте жақсы. Біліксіз жұмысшылардың көші-қоны донор – ел үшін пайдалы, өйткені ол арқылы жұмыссыздықты қысқартып, оған байланысты әр түрлі шығындарды азайтады, сондай-ақ, эмигранттар тапқан пайдасын елге жіберу арқылы отандық экономиканы валюталық ресурспен қамтамасыз етеді. Инженер-техникалық және білікті мамандарды көші-қондау кезінде донор – ел жеңілісте қалады. Сәйкесінше бір елдің жоғалтқаны өзге елдің табысымен ұштасып жатады. Белгілі санақ бойынша АҚШ-тың білім және ғылым саласында үнемдеген қаражаты соңғы ғасырдың ширегінде 15 млрд. долларды құраған. Канаданың шетелдік мамандардан түсетін пайдасы дамушы елдерге бөлініп жатқан қаражаттан 7 есе, ал Ұлыбританияның пайдасы 3 есе соманы құрайды. Қазіргі кезеңдегі әлемдегі жаһандану процесіне байланысты, Қазақстан Республикасының этномәдени контекстіндегі көші-қон саясатының қалыптасуы мәселесі өте өзекті. Өйткені, еліміздің этносаяси режиміндегі және әлеуметтік-экономикалық құрылымындағы өзгерістер жаңа көші-қон жағдайдың пайда болуына

әкелді. Себебі олар мәдени жағынанда, менталитеті жағынан да бізге бөтен болғандықтан, қоғамымыздағы қалыптасқан этномәдени тепе-теңдіктің бұзылуына, шикізаттар үшін күрестің өршуіне әкеліп, жаңа конфликтердің пайда болуына серпін берері сөзсіз. Ал уақыт өте келе дұрыстап орнығып алған соң, олар Қазақстандағы саяси және әлеуметтік жағдайға жүйелі түрде ықпал ете бастауы мүмкін.

Қазіргі кезде Қазақстан Республикасы шетелдердегі қазақтарды репатриациялау процесін жүргізіп жатыр. Ол бүгінгі күні бірінші жоспарда тұр және осымен қатар бұл ағым бірқатар уақытқа созылары сөзсіз. Қазақстан Республикасы келешекте демографтардың болжамдағандарындай халқы көбейіп кеткен елдердің титулдық тұрғындарының ауқымды көші-қоныңа ұшыраса, онда жағдайы Батыс Еуропа елдеріндегіден де қауіпті болмақ. Өткені иммигранттарды қабылдаушы Батыс Еуропа елдері иммигранттардың шығатын елдерімен шекараласпайды, ал Қазақстан Республикасы халқы көп Өзбекстанмен, әсіресе халқы өте тығыз қоныстанған Қытаймен шекаралас жатыр.

Жалпы статистикалық мәліметтер бойынша 2013 жылдың қаңтар-шіл-десінде Қазақстан Республикасына барлық ағындар бойынша келгендер 173 690 адамды, кеткендер 174 362 адамды құрады. 2012 ж. сәйкес кезеңімен салыстырғанда Қазақстанға келгендер саны 12 230 адамды, Қазақстаннан кеткендер саны 12 902 адамды құрап, сәйкесінше 32% (17 974 адам) және 18,1% (15 751 адам) азайды. Еліміздегі негізгі көші-қон алмасуы ТМД мемлекеттерімен орын алуда. ТМД елдерінен келгендердің және сол елдерге кеткендердің саны, тиісінше, 10 100 (15 063) және 12 076 (14 952) адамды құрады. 2013 жылдың қаңтар-маусымында басқа мемлекеттерге кеткендердің жалпы санынан орыстар – 70,9% (73,8%), украиндықтар – 8% (7,6%), немістер 6,4% (5,5%) құрады, ал келгендердің ішінен қазақтардың үлесі 62,3% (69%), қырғыздар – 4% (1,8%), өзбектер – 2,5% (2,6%), әзербайжандар – 2,2% (2,2%) құрады. Республикаға келгендердің үлкен үлесі Маңғыстау – 2 114 (немесе республикаға барлық келгендердің 17,3%-ы), Оңтүстік Қазақстан – 1 601 (13,1%) және Алматы – 1 476 адам (12,1%) облыстарына тиесілі, ал кеткендердің ішінен Қарағанды – 1 943 (немесе барлық кеткендердің 15,1%-ы), Шығыс Қазақстан – 1 533 (11,9%), Павлодар – 1 418 (11%), Солтүстік Қазақстан – 1 338 адам (10,4%) облыстарының үлесіне тиесілі. Қалалық өңірде ішкі көші-қонды қоса есептегенде көші-қонның оң айырымы қалыптасып, 13929 (15366) адамды; келгендер саны 113895 (140203) адамды, кеткендер саны 99966 (124 837) адамды құрады. Ауылдық өңірде теріс халық көші-қон айырымы қалыптасып, – 14 601 (-13143) адамды; келгендер саны 59 795 (71372) адамды, кеткендер саны 74396 (84515) адамды құрады. 2013 жылдың қаңтар-маусымында Астана – 6130 (11743) және Алматы – 2542

(3571) қалаларынан, сонымен қатар Алматы – 3211 (3370), Маңғыстау – 1044 (1777) адам облыстарынан басқа өңірлердің өңіраралық көші-қонында теріс айырым қалыптасты. Теріс айырымның үлкен үлесі келесі облыстарда байқалды: Оңтүстік Қазақстан облысында – 4569 (-5344), Жамбыл облысында – 2613 (-4121), Шығыс Қазақстан облысында – 2468 (-2617), Қарағанды облысында – 1107 (-1289) және Солтүстік Қазақстан облысында – 983 (-1749) адам. Жоғарыда айтылғандарды қорытындылай келе, демографиялық процестердің барынша маңыздылығы болғанымен, этникалық көші-қон ықпалы этносаясатымыздың шешуші мәні бар екенін атап өту керек.

Халықтың көші-қон феномені соңғы жылдары этноәлеуметтік және этносаяси бағыттарын айқындайтын нақты факторлармен көрініс беріп отырған күрделі және көп қырлы процеске айналды. Зерттеушілер оның теориялық және практикалық алғышарттары мен олардың әлемнің негізгі аймақтарындағы әлеуметтік-саяси процестерге тигізетін әсерлерін бөлек алып қарастырады. Бұл процестерге баға беру үшін көші-қонның мән-мағынасын ашатын кейбір еңбектерге тоқтала кетейік.

Бұл еңбектердің бірінші тобында көші-қон халықтың өзгеше бір қозғалысы ретінде, оның ел ішіндегі салалық, аумақтық, кәсіби және әлеуметтік жіктелу жағдайында көшіп-қонуы сипатталады [7]. Екінші топқа жататын еңбектерде көші-қон механикалық, кәсіби және салалық қоныс аударудың жиынтығы ретінде және осыған байланысты пайда болатын халықтың нақты аумақтық

Көші-қон құқығының бұрын қарастырылмаған, жаңа талдау жүйелерін анықтай отырып, оның соңғы жылдары қоғамдық өзгерістерге сәйкес келетін сапалық өлшемдерін анықтап көрелік. Ол үшін көші-қонның жіктелу белгілерін талдау керек. Ғылыми әдебиеттерде, заңдарда көші-қонның түрлері, типтері және нысандары кіретін жіктелу сызбасының санаттары жеткілікті көрсетілген [8].

Авторлардың пікірінше, көші-қон түрлерін талдау көші-қон шеңбері мен құрамын анықтау үшін қажет. Жоғарыда көрсетілген еңбектерде көші-қонның қайтарылмайтын, маусымдық және бағдарлаушы деп аталатын үш негізгі түрі бөліп қарастырылады. Авторлардың көзқарасы бойынша, олар қоғамның өндіріс күштерінің дамуына байланысты болғандықтан, елеулі маңызға ие болады және өндірістің жекелей және заттай факторларына қатысты болады. Одан басқа да олар еңбек элементтерін жан-жақты біріктіру сияқты міндеттерді де шешуге мүмкіндік береді.

Осыдан келіп тұрғындардың этникалық көші-қон қозғалысы қарқынының өсуі көші-қон легінің қазақ ұлтының жеткіліксіздігі байқалатын аймақтарға бағыттау саясатын арттыра түсу қажеттігі туындап отыр. Ал бұл өз кезегінде еңбек нарығының шамадан тыс толуының алдын алуды реттеу

кажеттігін туындатады. Этникалық реттелмелі көші-қон – үдемелі заңнама негізінде экономикалық, мәдени икемделу шаралар жүйесі көмегімен (барлық мүмкін әлеуметтік қолдау – тұрғын үйді алу, материалдық көмек, жеңілдік және т.с.с. алу) құрылатын көші-қон.

Осылайша, келесі қорытындыларды жасауға болады:

– көші-қон теориясы ғылымның бөлігі бола отырып, ХХ ғасырдығы 60-жылдары құрылды;

– этномәдени көші-қон процестері ынталандырушы және шектеуші іс-шаралар арқылы реттелінеді;

– көші-қон теориясының маңызды аспектілерін зерделеу көші-қон үрдістерінің этномәдени саясатның тиімді жүргізілуіне әкеледі.

Әдебиеттер:

1. Татимов М.Б., Акшалава М.А. Формирование самостоятельной демографической и миграционной политики РК. – Алматы: Агроуниверситет, 1997. – 113 б.

2. Масанов Н.Э. Положение этнических меньшинств в суверенном Казахстане / Бигожин Улан, <http://caa-network.org/archives/5947>

3. Романова Н.В. Этнополитические процессы РК. – Алматы: Казахстан, 1998. – 67с.

4. Исенкулова Г.М. Исторические судьбы казахской диаспоры. Происхождение и развитие. – Алматы: Ғалым, 1997. – 264 с.

5. Қазақстан Республикасының ұлттық қауіпсіздігі туралы: ҚР Заңы. Алматы: Жеті Жарғы, 2012. Нурмағамбетов А.А. Образовательная политика Республики Казахстан в контексте трансформации системы высшего образования. Алматы: Қазақ университеті, 2002. – 354 с.

6. Бабажанова Ж.А. Монография. Издательство LAP LAMBERT Academic Publishing. – Heinrich-Bocking-Str.6-8, 66121 Saarbrücken. Deutschland / Германия, 2014 – 109с.

7. Петров В.Н. Миграции населения и этнические мигранты в современной России: Монография. // Под ред. В.И. Добренькова. – Краснодар: Изд-во Кубанск. гос. ун-та, 2004. – С. 85-87.

8. Закон РК «О миграции населения в РК» от 22 июля 2011. – Алматы: Юрист, 2003. – [ЭР]. Қолжетімділік тәртібі: <http://online.prg.kz>.

Yermaganbetova Kuralay, Atanakova Karlygash
SACRED PLACES AS A NATIONAL TREASURE

Ермаганбетова К.С., Атанақова К.М.
КИЕЛІ ЖЕР ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҒЫМЫЗ РЕТІНДЕ

Елбасының «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» (Назарбаев, 2017) атты мақаласы киелі жерді зерттеу жұмыстарының артуына үлкен септігін тигізді. Халық арасында киелі жерге, киелі орындарға, қасиетті жерлерге ғибадат, зиярет етуге барушылардың санының артуы туралы саясат және ғылым тұрғысынан әртүрлі түсіндіріледі. Діни тұрғыдан бұл «қажылық» деп аталса, саяси-экономикалық тұрғыда бұл эзотерикалық туризм, сакралды туризм, мәдени туризм, танымдық туризм деп аталады. Әрқайсысына жеке-жеке түсініктеме беріп көрейін, «қажылық туризм» дегеніміз әртүрлі конфессия өкілдерінің арнайы қасиетті жерге ғибадат ету үшін, құлшылық ету үшін саяхат жасауы. «Эзотерикалық туризм» дегеніміз өзінің дәстүрлі діни дүниетанымын кеңейту мақсатында қасиетті жердің тылсым күштерін түсіну үшін жасалатын саяхат. «Сакралды туризм» дегеніміз белгілі бір киелі орынға бару арқылы өзін басқа әлеммен байланыстыру және өзінің бірегейлігін қалыптастыру. «Мәдени туризм» дегеніміз халықтың мәдениетімен, мәдени ортасымен, тұрғындардың дәстүрімен, күнделікті өмір салтымен, болмысымен, көркемдік мәдениеті мен өнерімен, тұрғындардың бос уақытты өткізу формаларымен, ғибадаттарымен танысу. Туризмнің қай түрі болса да киелі жерге деген саяхаттан басталады. Ендеше «киелі жер» дегеніміз не?

Пәнаралық ғылымдарда «қасиетті», «киелі», «күдіретті» сөздері тұтас «сакралды» деп қолданылады. пәнаралық ғылымдарда «қасиетті», «киелі», «күдіретті» сөздері тұтас «сакралды» деп қолданылады. Сакралды(ағылшын тілінен «sacral» және латын тілінен «Sacrum» – қасиетті, күдіретті) – белгілі бір объектке бірегей мағына беретін, ерекше құндылыққа айналдыратын, күнделікті түсініктер мен заттардан өзгеше иррационалды, мистикалық мән беретін дүниетанымдық категория.

Елбасымыз мақаласында айтып кеткендей, модернизация мен тарихи сұраныстың талаптарына төтеп берудің бірден бірі жолы – ұлттық мәдениетімізді, ұлттық бірегейлігімізді және ұлттың мәдени кодын сақтап қалу. Ол үшін ұлттық рухани құндылықтарымызды алдыңғы қатарға шығару керек. бәсекелестікке қабілеттілігімізді жетілдіру үшін «... салт-дәстүрлеріміз, тіліміз бен музыкамыз, әдебиетіміз, жоралғыларымыз, бір сөзбен айтқанда ұлттық рухымыз бойымызда мәңгі қалуға тиіс» (Назарбаев, 2017) – деп Елбасымыз жақсы айтты. Ендеше, рухани құндылығымыздың ең бірінші қайнар көзі жеріміз. Жер ол тек географиялық ұғым емес, жер ол киелілікпен байланысты ұғым.

Киелі жерге деген қызығушылықтың артуы негізінде география ғылымы мен мәдениеттану қиылысында сакралды география ұғымы қалыптасты. Сакралды география жердің таңбалық-символикалық қырларын қарастырады. Сакралды география ұғымы ХХ ғасыдың 90-шы жылдары пайда болды. Алғашқы рет украиндық зерттеуші Олег Шаблий «қажылықтың», діни туризмнің, жалпы дін саласының географиялылығын дәлелдеу үшін «сакралды география» (Шаблий, 1993) ұғымын қолданған. Украиндық философ Юрий Завгородский бойынша, киелі жер географиясы дегеніміз «Аспан мен жер әлемі» арасындағы өлшемді құрастыратын иерархиялық ұйымдастырылған киелі жерлер (сакралды топостар)» (Завгородний, 2013). О.Лавренованың түсінігінде, сакралды география қоршаған ортаның белгілер жүйесіне айналған уақытында пайда болады, белгілер жүйесіне географиялық объектілер немесе мәдени ландшафт элементтері жатады. Ендеше, сакралды география дегеніміз, әлеуметтік мәдени шынайылықты анықтайтын тарихи-мәдени объектілер мен географиялық кеңістіктің, табиғи-мәдени ландшафтың үйлесімділігі.

«Сакралдылық» ұғымы трансцендеттілікпен, мистикалықпен және құпиялылықпен байланысты. Қоршаған орта таңбалар жүйесіне айналған кезде киелілік пайда болады. таңбалық жүйенің негізінде мифогеографиялық, бейнелік-географиялық және геосемиотикалық түсініктемелер қалыптасады. Сонымен «киелі жер», «қасиетті орын» дегеніміз не?

Зерттеу тақырыбымының релевантты зерттеу әдістемесін анықтауға мәдениет антропология Ұлан Биғожиннің «В Казахстане сейчас идет бум святых мест»(Биғожин) атты интервьюі негіз болды. Ұлан Биғожиннің пікірінше «Қазақстанда ұлттық бірегейлікті қалыптастырудың бір тәсілі ретінде қасиетті жерлерге деген қызығушылық 90 жылдың аяғындағы Елбасымыз Н.Ә. Назарбаевтың «біздің жолымыз – Қожа Ахмет Яссауи жолы», сонымен қатар, «біздің өзіміздің толерантты, дәстүрлі қазақ исламымыз» бар деген сөздерден басталады»(Биғожин). Яғни, киелі орындар, қасиетті жерлер ол тек діни көзқарас, наным-сенім ғана белгісі емес, ол мемлекеттің ұлттық бірегейлігін қалыптастырушы, мәдениетіміз бен салт-дәстүрімізді дәріптейтін, айқын көрсететін құрал екенін байқаймыз.

Киелі орын, қасиетті жер деген ұғымдар сонау ерте заманнан келе жатыр. Заман өгерген сайын, адамдардың қажеттіліктері мен сұраныстары өзгерген сайын оларға деген көзқарастарда өзгерді. ХІХ ғасырдан бастап киелі орындар мен қасиетті жерлерге деген жаңа көзқарастар қалыптаса бастады. Бұған себеп болған ғылымдағы пәнаралық көзқарастар мен әдістемелер.

Роджер Штамп «The Geography of Religion: Faith, Place, and Space» (Roger W. Stump, 2008) атты еңбегінде діни практикалар мен сенімнің

кеңістік пен орынға байланысты екенін айтады. Роджер Штапм бойынша әртүрлі діни көзқарастардың қалыптасуы, көшіп-қону үрдісі, діни практикалар мен культтердің жүзеге асырылуы қасиетті кеңістіктердің қалыптасуына себепші болды. «Дін географиясы» еңбегінде киелі кеңістіктердің пайда болуын анықтау үшін діни топтардың көшіп-қону үрдісін зерттейді. Сол сияқты қазақстандық дінтанушы ғалым Ә.Муминовты өзінің «Родословное древо М.Ауезова» (Муминов, 2011) еңбегінде «қожалардың» көшіп-қону үрдісінің негізінде Қазақстанның көптеген жерінде киелі орындардың пайда болғандығы туралы дәлелдер келтіріп өткен.

Энциклопедиялық түсіндірмелер «киелі орын» дегеніміз (латын тілінен – sacer) – ерекше мәні бар қайталанбас объектілері бар орын. Онтологиялық тұрғыда «киелі» күнделікті болмыстан ажыратылатын шынайылықтың жоғарғы деңгейі; гносеологиялық тұрғыдан ақыл жетпейтін ақиқат білім; феноменологиялық тұрғыда таңқалдыратын, ғажап дүние; аксиологиялық тұрғыда абсолютті, императивті құбылыс (Мысль, 2011).

Күнделікті өмірде «киелі орын» аруақтармен немесе адам ақылына сиймайтын сиқырмен сипатталады.

Киелі орындар бүгінгі таңда тарихи естелік орындары ретінде көптеген ғалымдардың зерттеу объектілеріне айналып отыр. Көптеген пәнаралық зерттеулер жүргізіліп отыр, бірақ оның мәнін түсініп, сиқырын ашу әлі де болса ғалымдардың қолынан келе алмай отыр.

Әлеуметтанушы Э.Дюркгейм (Durkheim, 1915) барлық діндерді әлемді – пендешілік және қасиетті деп екі салаға бөліп көрсетеді дейді. Дюркгейм бойынша сакралдылық – әлеуметтік құбылыс, қоғамдық топтар өздерінің әлеуметтік және моралдық ниеттеріне қасиеттілік бейнесін, нышандарын береді. Сол арқылы ұжымдық талаптарға табынуды талап етеді.

Дюркгейм бойынша, сакралдылықтың маңызды белгісі – оның қол сұқпаушылығы, жекешілігі және құпиялылығы.

Дюркгейм тұжырымдамасын сынға алған Р.Отто «қасиеттілік» пен «киелілікті» иррационалды бастама деп түсіндіреді. Өзінің «Святое» атты еңбегінде «сакралдылықты», «қасиеттілікті», «киелілікті» түсіндіру үшін әртүрлі ұғымдарды қолданады. Р.Отто діни тәжірибелерді зерттеу барысында киелі категориясының априорлық бастамасын айқындайды. Неміс философы Р.Отто киелі категориясын «нуминоз» деген сөзбен алмастырады (латын тілінен *numen* – құдай құдіреттілігінің белгісі); нуминоздың психологиялық ерекшелігін айқындай отырып, «*misterium tremendum*» сезімімен (адамды экстатикалық күйге әкелетін құпияға иландыратын сезім) байланыстырады. Киелілікті сипаттайтын тағы бір сезім түрі «*fascinans*» сезімі (латын тілінен *fascino* – еліту, арбау) –

құпиямен қарым-қатынасқа түскен кезде әрбір адамның бойында пайда болатын масаттану, тартылыс, таңғалдырарлық сезімнің пайда болуы. Нуминоздық сезімдер кешені пайда болған кезде ол абсолютті құндылық дәрежесіне ие болады. осы құндылықты Отто «sanctum» (латын тілінен – қасиетті, киелі), иррационалдылық тұрғысында «augustum» (латын тілінен – құдіретті, қасиетті) деп атайды (Otto, 2008).

Қазақ жері киелі орындарға бай. Егерде, әлеуметтанушы Э.Дюркгейм және неміс философы Р.Отто киелілік жеке адамның қабылдауымен анықталады деп санаса, Тәңіршілдік дүниетанымында «жер» ол өсіретін, ұрпақ жалғастыратын тіршіліктің көзі. Олай болса, «қасиетті жер», «киелі орын» ұғымдарын идеологиялық және күнделіктілік тұрғысынан түсіндіруге болады. Идеологиялық деп тұрғаным мемлекеттік маңыздылығы бар «қасиетті жерлер», екіншісі күнделікті халықтың сұранысына ие болып отырған, жеке ұрпақтың ата-бабасымен байланысты «қасиетті орындар». Әрбір киелі орын өзінің әлеуметтік, мәдени, саяси, діни функцияларын атқарады. Күнделікті қарапайым адам мен діни адамның, ғалымның қабылдауының нәтижесінде әртүрлі тұжырымдамалар мен түсініктер қалыптаса береді, бірақ сол орын немесе жер ешқашан өзінің жекешілігін, ерекшелігін жоғалтпайды.

Елбасының мақаласында айтылғандай, киелі жер «халқымыздың ұлттық бірегейлігінің мызғымас негізін құрайды. Ол ұлттық құндылығымыз бен мәдени символымыз, символдық қалқанымыз бен ұлттық мақтанышымыз. Ол – ұлттық бірегейлік негіздерінің басты элементтерінің бірі» (Назарбаев, 20017).

Осыған байланысты, Қазақ жеріндегі киелі орындарды мән-мағынасына байланысты топтастырып қарастыруға болады. Киелі жерге, біріншіден, өзен-суларды, тау-тастарды, бұлақтарды, жазық даланы, ағаштарды жатқызамыз. Оларды табиғи-мәдени ландшафт объектілері деп топтастырамыз. Оларға: өзінің табиғатымен, көрікті жерлерімен, табиғи ресурстарымен, ұлы тарихымен тамсандыратын Ұлытау өңірін, Қарқаралын, Баянауылды, сонымен қатар ЮНЕСКО-ның әлемдік мұра тізіміне енген Тамғалы петроглиф тас кешендерін, Сарыарқа – Солтүстік Қазақстан даласы мен көлдерін, Солтүстік Тянь-Шань (Іле Алатау мемлекеттік ұлттық табиғи паркі), Батыс Тянь-Шань қорықтары мен табиғи парктерін жатқызуға болады.

Екіншіден, қазақ даласындағы алғашқы мәдениеттің қалыптасуымен байланысты тарихи объектілер, оларды археологиялық ескерткіштер деп топтастыруға болады. Қазақ жеріндегі алғашқы мәдениеттің қалыптасуымен байланысты ескерткіштерге – көне қалаларды жатқызуға болады. Мәселен: Сарайшық, Отырар, Сығанақ, яғни Ұлы Жібек жолы өткен қалалар және тағы басқа қалалар.

Үшіншіден, ұлттық мәдениет пен біліміміздің қалыптасуында

маңызды орын алған, ұлттық мақтанышымыз болып табылатын ұлы тұлғалар мен ғұламаларға арналған архитектуралық ескерткіштер. Мысалы: Абай ескерткіштері, Кенесары хан, Қабанбай батыр, Құрманғазы, Қорқыт ата, Асанқайғыға арналған ескерткіштерді жатқызамыз.

Төртіншіден, қазақтың мемлекеттілігін, ұлттық бірегейлігі мен тұтастығын айқындайтын орындар. Бұл топқа әрине Ұлытау мәдени-тарихи кешені жатады, себебі, ол тек қана табиғатымен көркіті жер ғана емес, ол ұлттық тарихымызды нақыштайтын, билік нышанын, халықтық тұтастық нышаны, халықтар достатстығының нышаны. Келесі объект – Отпан-тау этномәдени-тарихи кешен. Ол барлық тайпалардың бірлестігі мен тұтастығының нышанына айналған мекен.

Бесіншіден, қазақ даласындағы ислам дінін таратушы тұлғаларға арналған архитектуралық ескерткіштер мен жерленген жерлері. Бұл типке Түркістан өңірін жатқызамын. Түркістан – жері де, ауасы да киелі болып саналатын мекен, ол жерде қазақ даласына ислам дінін әкелген және таратқан даналар жерленген. Оларға арнап кешендер, мавзолейлер салынып, ескерткіштер қойылған.

Алтыншыдан, қазақ жеріндегі тарихи, трагедиялық оқиғалармен байланысты орындар. Біріншіден, бұған қазақ халқының тәуелсіздігі үшін қазақ жастарының қаны төгілген Алматы қаласындағы Тәуелсіздік алаңын, екіншіден, АЛЖИР, КарЛаг, СтепЛаг орналасқан орындарды жатқызамын.

Жетіншіден, қазақ халқының азаттығы мен бостандығы үшін, жер үшін ерлік көрсеткен батырларымыздың жерленген орны мен оралға арнап салынған архитектуралық ғимараттар (мазарлар). Мысалы: Қабанбай батыр, Ағыбай батыр, Райымбек батыр және т.с.с. мавзолейлер мен ескерткіштер жатады.

Қазақ халқы «Аруақ разы болмай, тірі байымайды» деген тұжырымды ұстанушы. Сол себепті, аруақтарға табыну, оларға сый-құрмет көрсету, олардың ризалығы үшін әртүрлі рәсімдерді жасайды. Осыған байланысты әулие ата-бабамыздың зиратына барып зиярет ету дәстүрі кең өріс алып отыр.

Ғалымдардың зерттеулеріне сүйенетін болсақ киелі жерлерді үш топқа бөліп қарастыруға болады: біріншісі – әртүрлі дінмен байланысты адамдармен жасалған «қасиетті орындар»; екіншісі – табиғат факторларымен пайда болған – емдік сулар, емдік балшықтар, долмендер және тағы басқалары. Үшінші категориясы екі категорияның араласуынан пайда болған «киелі жерлер».

Киелі жерге не үшін барамыз? Дәстүрлі медицинаның күші жетпеген емді киелі жерден алуға, тура және дұрыс жолды табу үшін, жан дүниеміз шаршағанда рухани азық алу үшін, ұлттық бірегейлігіміз мен рухани баланысымызды анықтау үшін, пана табу үшін, т.с.с. және қолдау іздеп барамыз. Табиғаттың тылсым күшінің өзі адам санасы мен ішкі жан

дүниесіне үлкен әсер береді. Сол жерге бір түн түнегеннің өзінде адам басқа әлемнің, басқа өмірдің бетін ашқандай сезіммен қайтады. Ең бастысы «Ата-баба аруағы қолдасын, желеп-жебеп жүсін» деген батадан кейін рухтанып жаңа қадам жасаймыз.

Қорыта айтқанда, киелі жер – рухани дәстүріміздің негізі. Қазақ дәстүріндегі ата-баба культі, батырлық пен ерлік культі, табиғат культі ешқашан өз мәнін жоғалтпайды. Табыну, тағзым ету, сену, дәріптеу, сый-құрмет көрсету, есте сақтау, ғибадат ету рухани құндылықтарымыз болып табылады. Киелі жерлер жай ғана ұлттық рухани құндылық емес, ол еліміздің мемлекеттік, еркіндік, бостандық, тұтастық пен бірегейлік символы. Қазіргі кезде, барлық қазақ азаматының алдында тұрған үлкен мақсат – соңымыздан өсіп келе жатқан ұрпаққа осы елдің, жердің құдіреттілігі мен қасиеттілігін санасына сіндіру, жүректерінеде еліне, жеріне деген патриоттық сезім ұялату.

Әдебиеттер:

1. Бигожин Улан, <http://caa-network.org/archives/5947>
2. Durkheim, E. 1915:38
3. Завгородний Ю. Сакральная География и Феномен Паломничества: Тайное или Явное? – Режим доступа: <http://tureligious.com.ua>. – Дата доступа: 28.09.2013.
4. Муминов А.К. Родословное древо Мухтара Ауэзова / А.К. Муминов, при участии А.Ш. Нурмановой и С.Саттарова. Сост. указ. У.А. Утепбергеновой; Под ред. С.Н. Абашина. – Алматы: Жибек жолы, 2011. – 304 с.
5. Назарбаев Н.Ә. Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. Астана. 12 сәуір 2017 ж.
6. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – 480 с.
7. Otto, R. (Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, 1917) / Пер. Руткевича А. М. – СПб: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 272 с.
8. Roger W.Stump. The Geography of Religion: Faith, Place, and Space. New York: Rowan & Littlefield, 2008. – P. 441
9. Шаблий О.И. Сакральная география: становление и проблемы развития / О.И. Шаблий, А.И. Висьтак // Проблемы территориальной организации общества: тезисы докл. науч. конф. – Пермь, 1993. – С. 27-28.

Tapenov D.

CHARACTER FEATURES OF KYIV AND EXECUTIVE SCHOOLS IN KAZAKH TRADITIONAL MUSIC ART

Тапенов Д.,

ҚазҰӨУ PhD докторанты

ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ КҮЙШІЛІК ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ «МЕКТЕПТЕРДІҢ» ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Кең байтақ қазақ жерінде таулы, орманды, шөлді, жазық дала аймақтары бар екені белгілі. Қоршаған ортаның, табиғаттың сол өңірді мекендеген халықтың тұрмыс-салтына, әдет-ғұрыптарына, кәсібіне, тіпті мінезіне де әсер ететінін ғалымдар дәлелдеген. Ал халықтың тұрмыс-салты, қоршаған ортасы, мінезі мен көзқарасы халық музыкасынан көрініс табады.

Өңірінің табиғатының сұлулығы мен тарихының тереңдігін көрсететін «Жер жәннаты – Жетісу», «Киелі өлке Маңғыстау» және халқының өнерін мақтан ететін «Арқаға келіп әншімін деме, батысқа келіп күйшімін деме», немесе «Сыр өңірі – жыр өңірі» сынды сөздер ел арасына кең тараған.

Табиғаты әсем, тарихы бай қазақ халқының өзіндік мәдениеті қалыптасты. Ал, қазақ мәдениетінде ерекше орын алатын күйшілік өнер ғасырлар бойы саф алтындай сақталып, атадан балаға мирас болып, ұстаздан шәкіртке аманат болып, қазақ баласына қанмен дарыған, талай заманнан бастап алып, қалыптасқан өнер.

Берілген жұмысымызда домбыра күйлерінің тарихи кезеңдері, орындаушылық дәстүрлері туралы мәліметтер жинақталып, күйшілік мектептер, орындаушылық мектептер, күй жанрлары сияқты ұғымдарды анықтауға арналған. Бұл жұмысымызда тек домбыра күйшілігін қарастыратынымды ескерте кеткеніміз жөн.

Қазақтың күй өнерінің қазақ халқының тарихымен біте қайнасқан, терең де күрделі тарихы бар. Бұл тақырыппен айналысқан белгілі ғалым-зерттеуші Ақселеу Сейдімбек «Қазақтың күй өнері» еңбегінде академик Өлікей Марғұланның эпос тарихын зерттеуде қолданған кезеңдеу үлгісін (периодизация) басшылыққа ала отырып, күй тарихын келесі кезеңдерге бөліп қарастырады:

1. Ең байырғы заман (б.з.д. VIII – б.з. VI ғғ.). Бұл кезеңге қазақ даласына ислам діні тарағанға дейінгі қиял-ғажайып тақырыптарға, тарихи оқиғалар мен тұлғаларға, киелі жануарларға арналған «Қос мүйізді Ескендір», «Көк бөрі», «Аққу», «Өгіз өлген» және т.б. күйлер мен олардың аңыздарын жатқызады. Бұлардың қай-қайсысы да байырғы

саз сарындарыменғана емес, қосарлана айтылатын аңыз-әңгімелермен де алыс замандарды меңзейді.

2. Оғыз-қыпшақ кезеңі (VI – XII ғғ.). Саяси оқиғаларды баяндау, елдің бірлігі, ердің табандылығы, өмірдің мәні мен бақыттың баяндылығы тақырыптарында шыққан Қорқыт ата сарындары, «Абыз толғауы», «Саймақтың Сары өзені», «Балжыңгер» сияқты күйлер мен аңыздарын осы кезеңге жатқызады.

3. Ноғайлы кезеңі (XIII – XVI ғғ.). Саз-сарынының екпінмен, қосарлана айтылатын аңыздарының деректілігімен, тарихи тұлғалардың өмір-тіршілігімен ноғайлы заманын саяси-әлеуметтік жағдайын суреттейтін «Жошы ханның жортуылы», «Шора батыр», «Әмір ақсақ», «Қамбар күйі» сынды халық күйлері мен Кетбұғаның «Ақсақ құлан», Асанқайғының «Ел айрылған», Қазтуғанның «Сағыныш» күйлерін ноғайлы кезеңіне жатқызуымызға болады.

4. Жоңғар шапқыншылығы кезеңі (XVII – XVIII ғғ.). Екі ғасырға созылған аласапыран халық шығармашылығында, яғни аңыз-әңгімелерінде, жыр-дастан, толғау-терме, ән-күйлерінен көрініс тапты. Автор бұл кезеңге «Қаратаудың шертпесі», «Қалмақ биі», «Беласар», «Кенес», «Абылайдың қара жорғасы» және т.б. күйлерді жатқызады.

5. Феодалдық қайшылыққа қарсы күрес кезеңі (Жаңа заман) (XVIII – XX ғасырдың басы). Қазақ музыкасының ұлттық тілін біржолата орнықтырып, жалпы адамзаттық мәні бар рухани феномен деңгейіне жеткізген Байжігіт, Абыл, Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерей, Ықылас, Қазанғап, Сүгір сияқты ондаған дәулескер күйшілер еді. XIX ғасыр қазақ музыкасының «алтын ғасыры» саналады [1, 130-134 б.].

Күйшілік өнер қазақ жерінің барлық өңіріне бірдей тараса да, әр өңір күйшілерінің ішкі сезімін жеткізуінің өзіндік тәсілдері, түрлі стильдері болған. Домбыра күйлері тартысына байланысты негізінен төкпе және шертпе деп екі машыққа бөлінеді және бұл атаулар У.Бекеновтың зерттеулерінде алғаш қолданылған [1, 34 б.]. Төкпе күй қос ішекте, оң қолды сермей қағып орындалса, шертпе күй көбінесе бір дауысты, яғни бір ішекте және төмен қағысты сұқ саусақпен немесе бірнеше саусақпен шертіп, ал жоғары қағысты сұқ саусақтың ішкі жағымен сипай қағу сияқты әдістері қолданып орындалады.

Этнограф, өнертанушы, қоғам қайраткері А.Сейдімбек «шертпе», «төкпе» атаулары жеке күйдік табиғатына орай анықтауыш бола алғанымен, тұтас бір күйшілік мектептің қасиет болмысын қамти алмайды деп санайды. Тұтас аймақтар былай тұрсын, бір ғана күйші кқмпозитордың шығармашылығында шертіп тартылатын күй де, дауылта төгіп тартылатын күй де кездеседі. Оны былай қойғанда, бір ған күйдің өнбойында бірде шертіп қағуды, бірде серпе төгіп қағуды, енді берде іліп

қағуды қажет ететін сәттер бар [12, 44 б.].

Белгілі домбырашы Ж.Жүзбайдың айтуы бойынша шертпе күй жаңаша стиль. Себебі, көне күйлердің қайсысын алып қарасақ та, қос ішекте, оң қолды сермеп тарту арқылы орындалады. Демек, көне күйлердің барлығы төкпе стилінде. Ал, шертпе стилі бертін келе, яғни күйдің дамуымен пайда болған құбылыс десек болады.

Музыкатанушы, ғалым А.Сарымсақова аспаптық музыка вокалдық музыкадан бастау алады, сонда төкпе күй жырдың аспаптық үлгісі болса, шертпе күй домбырамен орындалатын ән [10, 4 б.]. Домбыра күйлерінің әуені мен құрылымын зерттей отырып, бұл тұжырымның да негізі бар екенін байқаймыз. Оған қоса қазақ ұлттық мәдениетінің қалыптасуына шығыс жақтан түркі-монғол, ал батыстан түркі-иран халықтары мәдениеттерінің әсер еткені мәлім [8]. Бұны қазақтың домбыра күйлерінен байқауымызға болады.

Бүгінгі таңда қазақ музыкатануында домбыра күйлерінің дәстүрлі стильдік ерекшеліктеріне қарай «төкпе» және «шертпе» терминдері қолданылады.

Домбыра күйлері композитордың өмір сүрген аймағына, күйдің таралу аймағына, орындаушылық мәнеріне қарай бірнеше күйшілік мектептерге бөлінеді. «Мектеп» сөзі түсіндірмелі сөздікте бірнеше анықтама берілген: 1. Білім беру мекемесі; 2. Дағды, белгілі бір іске дағдылану; 3. Ғылым мен өнер саласындағы бағыт [7, 898 б.]. Сонда, біздің күйшілік мектеп деп отырғанымыз күй саласының бағыттары және оқыту, білім берумен байланысы бар ұғым.

Қазақ даласының әр аймағының өзіне тән ерекшеліктері болғандықтан музыкаға деген талғам-танымы да әр түрлі. Әр аймақтың мақтан тұтатын, кейінгі ұрпақ үлгі тұтатын, сол өңірдегі күй өнерінің дамуына үлесін қосқан дарынды, жаңашыл, дара күйшілері болған. Олар ертеден келе жатқан фольклор туындыларын бойына сіңіріп, оған өзінің жаңаша көзқарасын қосып, өзіндік ерекшеліктері бар дәстүр қалыптастырған күйшілер. Бұндай күйшілер өзінен кейін мол музыкалық мұра қалдырумен қатар бастаған жолын жалғастырушы, ізін қуушы шәкірттер тәрбиелеген. Осылайша әр аймақтың өз күйшілік мектептері қалыптасты.

Күйшілік өнер мен күйшілер шығармашылығы жайлы алғашқы деректер қазақтың көрнекті ғалымы, академик А.Жұбановтың «Ғасырлар пернесі» атты еңбегінде берілген. Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Абыл, Қазанғап, Сүгір, Дина т.б. күйшілер туралы берілген деректерден, бұлар өз заманы мен аймағында күй тартылып, күйшіліктің өсіп-өнуіне, композиторлық, орындаушылық стильдің қалыптасуына мұрындық болған ерекшедарын иелері болғандығын аңғарамыз. Бұл күйшілер жеке *композиторлық мектеп* қалыптастырған десек болады. А.Жұбанов

енбектерінде жеке күйшілердің шығармашылығын терең тарқатқын, алайда «күйшілік мектеп» ұғымды қолданбайды [2, 8 б.].

Белгілі ғалым А.Сейдімбек күйшілік мектептерді әншілік мектептерден бөліп қарауға болмайды деген пікірде болып, халқымыздың дәстүрлі талғам-танымы бойынша жалпы музыкалық мұрамыз төл сипаты бар бес мектепке топтастырып, жүйеледі. Олар:

1. Қазақстанның орталық және солтүстік өңіріне тән күйшілік және әншілік мектеп;

2. Қазақстанның оңтүстік және Жетісу өңірін қамтитын күйшілік және әншілік мектептер;

3. Қазақстанның батыс өңірін қамтитын күйшілік және әншілік мектеп;

4. Сыр бойының күйшілік және әншілік-термешілік мектебі;

5. Қазақстанның шығыс өңірін қамтитын күйшілік және әншілік мектеп.

Бұлайша бөлуде географиялық принцип санаға бірден ұялағанмен, негізгі принцип шын мәнінде музыкалық дәстүрге негізделген [12, 46 б.].

Бүгінгі таңда Жетісу және Маңғыстау күйшілік мектептері өз алдына жеке қарастырылады. Осылайша, бүгінде жеті күйшілік мектеп бар деп саналады. Олар:

1) Алтай күйшілік мектебі, Шығыс Қазақстан;

2) Арқа күйшілік мектебі, Орталық Қазақстан;

3) Жетісу күйшілік мектебі, Оңтүстік шығыс Қазақстан;

4) Қаратау күйшілік мектебі, Оңтүстік Қазақстан;

5) Жиделі Байсын күйшілік мектебі, Сырдария, Арал өңірі;

6) Орда күйшілік мектебі, Батыс Қазақстан;

7) Түбек күйшілік мектебі, Маңғыстау [3, 13 б.].

Қандай да аймақтық мектепті алып қарасақ та, басында тұратын сол мектептің негізін қалаушы дара тұлғалар болады. Олар күйдің композициялық құрылымының үлгісі мен орындау мәнерін қалыптастырған дәулескерлер. Алтай күйшілік мектебінің басында Байжігіт тұрса, Арқа мектебінде Тәттімбет, Жетісуда Қожеке, Қаратауда Сүгір, Жиделі Байсын мектебінде Қазанғап, Орда мектебін Құрманғазы бастаса, Маңғыстау мектебінің негізін Абыл қалаған [3, 13 б.].

Бұлардың барлығы өзінше мектеп қалыптастырған, ізін жалғастырушы шәкірт тәрбиелеп, келер ұрпаққа мол музыкалық мұра қалдырған жанашыл, шығармашылығы ерен күйшілер. Ал, бұлардың шәкірттерінен күй алып, ол күйлерді біздің заманымызға жеткізуші міндетін атқарған, әрі сол күйлерді орындауда өз *орындаушылық мектептерін* қалыптастырған Ә.Хасенов, М.Хамзин, Т.Момбеков, Ж.Қаламбаев, С.Балмағамбетов, Б.Басықараев, Қ.Жантілеуов, Р.Ғабдиев, С.Шәкірат, Қ.Ахмедияров сынды

дарынды күйшілер [3, 11 б.]. Әр күйшілік мектеп өзіндік орындаушылық мәнерімен, қағыс қағу әдісімен, саусақ басу тәртібімен ерекшеленеді. Сондықтан әр күйшілік мектепке жеке тоқталуды жөн санаймыз.

Алтай күйшілік мектебі. Шертпе күйлердің ішінде орындалуы, техникалық жағынан меңгерілуі күрделі. Оң қолда ілме (ішекті іліп қағу), терме (домбыра ішектерін кезек теріп қағу) қағыстары, сол қолда тайғанақ, ысырма сынды әдіс-тәсілдер қолданылады. Байжігіттен бастау алатын бұл күйшілік мектептің Бейсенбі, Жүнісбай, Шақабай, Мүкей, Раздық, Бейісбай, Әшім және т.б. өкілдері Шығыс Қазақстан жерінде күйшіліктің дамуына мұрындық болды. Бұл күйшілердің ізін жалғастырып, күйлерінің біздің заманымызға жетуіне ат салысып, халық арасына насихаттап жүрген Таласбек Әсемқұлов, Жарқын Шәкірім, Біләл Ысқақов, Тұрсынғазы Баяхов, Секен Тұрысбек, Мұрат Әбуғазы және т.б. күйшілер бар. Алтай күйлерін зерттеумен айналысқан ғалымдар: У.Бекенов, М.Мағауин, А.Сейдімбек, П.Шегебаев, М.Әбуғазы [3, 14-15 бб.].

Арқа күйшілік мектебі. Арқа мектебі шертпе күйшілік мәдениетінің алтын қазығы саналады. Негізгі сарыны үш қайырымды, қағысы бірінғай көсем шертгісте орындалады. Арқа мектебінің басында тұрған, шертпе күйдің стилі мен құрылымын қалыптастырған күйші Тәттімбет. Арқа мектебінің өкілдері: Тәттімбет, Тоқа, Дайрабай, Қыздарбек, Сембек, Әбди, Итаяқ, Әбікен, Аққыз, Мағауия. Бүгінгі таңда халық арасына бұл мектепті насихаттап жүрген Мұхаметжан Тілеухан, Дәулетбек Садуақасов, Пазыл Тұтқабеков, Ахат Байбосынов, Жалғас Садуақасов [3, 16 б.]. Арқа күйшілік мектебін зерттеуші ғалымдар: А.Жұбанов, У.Бекенов, А.Сейдімбек, Ә.Мұхамбетова, Р.Малдыбаева, П.Шегебаев.

Жетісу күйшілік мектебі. Жетісу күй машығында төкпелетіп тарту бар болғанымен, күйдің дамуы шертпе шеңберінен шыға қоймайды. Ладтық тұғыры жағынан алғанда Жетісу шертпесі пентатоникаға бейім. Жетісу күйлеріне қырғыз музыкасының әсері болғандығын байқауға болады. Жетісу мектебіне тән қолды ойнатып, түрлі қимылдар жасап тарту қырғыздан ауысқан болуы керек. Жетісу мектебінің негізін қалаған күйші Қожеке саналады. Ал, бұл мектептің көрнекті өкілдері Қожеке, Байсерке, Бердібек, Қожабек Жапбасов, Сатқынбай Өлмесұлы, Қатшыбай Тәубаев, Темірбек Ахметов, Тұраш Әбуов, Н.Тілендиев, т.б. Қазіргі кезде Жетісу күйлерінің дамуына еңбек етіп жүрген Ә.Желдібаев, Қ.Тасбергенов, Т.Орынтаев, Н.Бекенов, А.Тұрымбетова, Н.Әшіров сынды күйшілер. Жетісу күйлерін зерттеген ғалымдар: Г.Омарова, Б.Мүптекеев, С.Медеубекұлы, Е.Тұңғышұлы [3, 19-20 б.].

Қаратау күйшілік мектебі. Қаратау мектебінің басты ерекшелігі қобыз иірімдерін домбыра аспабында қолдануы. Қаратау өңірінің күйлері бірінғай шертпе, немесе төкпе деп айта алмаймыз. Бұл мектеп

күйлері қазақ күйшілігінің барлық мәнерін бойына жинақтаған. Қаратау мектебінің орындаушылық стилін, құрылымын қалыптастырған Сүгір саналады. Қаратау күйшілік мектебінің көрнекті өкілдері: Сүгір, Бапыш, Жаппас Қаламбаев, Файзолла Үрмізов, Төлеген Момбеков, Генерал Асқаров. Бүгінде Қаратау күйлерін насихаттап жүрген күйшілер: Рымхан Әбілханұлы, Ерғали Әлімханұлы, Саян Ақмолда, Жанғали Жүзбаев, Сәрсенғали Жүзбаев. Қаратау күйлері мен күйшілері жайлы зерттеп, күйлерін нотаға түсірген ғалымдар: А.Жұбанов, У.Бекенов, М.Айтқалиев, А.Сейдімбек, Т.Әлімқұлов, Т.Тәшенов

Жиделі Байсын күйшілік мектебі. Орындаушылық әдістерінің ерекшеліктері сұңғыла, суыртпақ күреп тарту, шерту, сілте тарту, құлама ағыс екпіндері, жыр ырғақтары сияқты әдестер. Бұл өңір күйлері жыр сарынды болып келеді [13, 70-71 б.]. Жиделі Байсын күйлері Қорқыттан бастау алып, Әлшекей, Шал Мырза, Үсен төре, Қазанғап, Жалдыбай, Исламбектерге ұласады. Алайда, бұл өңір күйшілігін жоғары деңгейге көтеріп, күй мен жырды ұштастырған Қазанғап күйшінің орны ерекше. Жоғарыда аталған күйшілердің шығармашылық өмірбаянынан басқа күйшілік аймақтар күйшілерімен қоса, көрші түркімен музыканттарымен шығармашылық байланыста болып, аралас-құралас күн кешкенін білеміз. Жиделі Байсын күйлерінің біздің заманымызға жетуіне Ж.Елеукеев, Қ.Жаймұратов, С.Балмағамбетов, Б.Басықараев [4, 10 б.]. Жиделі Байсын күйлері мен күйшілерінің шығармашылығын зерттеген ғалымдар: А.Сарымсақова, Б.Жүсіпов, А.Райымбергенов, Е.Басықараев.

Маңғыстау күйшілік мектебі. Маңғыстау өңірі түркімен жерімен шекаралас болғандықтан қазақ халқы мен түркімендер арасында саяси, мәдени, рухани тығыз байланыстар болғандықтан маңғыстау күйлерінен түркімен сарындарын ести аламыз. Маңғыстау күйлерінде ілме, сүйрете қағыстар [14, 32-33 б.], секунда, унисондық интервалдар, пунктерлік ырғақ сияқты интонациялық, ырғақтық ерекшеліктері бар. Бұл өңір күйлеріне аң-құс бейнелері, философиялық мазмұнды аңыздар тән. Маңғыстау күйшілігі Абыл Тарақұлынан бастау алып, ары қарай оның шәкірттеріне ұласады. Маңғыстау күйшілік мектебінің көрнекті өкілдері: Абыл, Есір, Есбай, Құлшар, Өскенбай, Қартбай және т.б. Бұл күйшілердің мұрасын біздің заманымызға жеткізгендер: Лұқпан Мұхитов, Мұрат Өскенбаев, Шамғұл, Әлқуат, Сержан Шәкірат [14, 3 б.]. Маңғыстау күйлерін зерттеуші ғалымдар: А.Жұбанов, А.Сейдімбек, С.Өтеғалиева, С.Темірғалиева, А.Жанбыршы, Ж.Қадырқұлов.

Орда күйшілік мектебі. Орда күйшілік мектебінің көрнекті өкілдері Құрманғазы мен Дәулеткерей саналады. Бұл екі күйшінің өмірге көзқарастары ұқсас болса да, мінездері әр түрлі. Құрманғазы күйлері екпінді, тегеурінді болса, Дәулеткерейдің күйлері терең сезімге, лирикалық

толғаныс пен философияға толы [15, 7 б.]. Құрманғазы күйлеріне жігерлілік, оң қолды сермеп тарту, яғни «тентек» қағыс тән [15, 15 б.]. Ал Дәулеткерей күйлеріне «төре» қағыс тән және күйлерінің регистрі көбінесе үлкен сағадан аспайды. Дәулеткерей күйлерінде адамның ішкі дүниесі, сезімі, эмоциялар шебер көрсетілген [15, 17 б.]. Құрманғазы шәкірттері: Дина Нұрпеісова, Ерғали Есжанов, Маммен т.б. Дәулеткерей шәкірттері: Әлікей, Баламайсан, Мақар, Тұрып. Орда күйшілік мектебінің көрнекті өкілдері: Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина, Сейтек, Мәмен және т.б. күйшілер. Орда күйшілік мектебінің күйлерін насихаттаушы орындаушылар: Махамбет және Науша Бөкейхановтар, Қ.Жантілеуов, О.Қабиғожин, Р.Омаров, А.Жайымов, Қ.Ахмедияров. Орда күйлерін зерттеумен айналысқан ғалымдар: А.Жұбанов, А.Сейдімбек, А.Мұхамбетова, П.Шегебаев.

Берілген жұмысымыз күйшілік және орындаушылық мектептер ұғымдарын анықтау және күйшілік мектептердің тарихи дамуы мен ерекшеліктері жайлы мәліметтер жинақталып, белгілі бір жүйеге келтіруге арналды. Күйшілік мектептер бүгінгі таңда да жалғасын табуда деп тұжырымдай аламыз. Себебі қазіргі заман композиторлары өз шығармаларында заманауи ырғақтар мен әдістерді қолданғанымен, белгілі бір күйшілік мектептің заңдылықтарына бағынып, белгілі бір орындаушылық мектептің жалғастырушылары болып табылады.

Бүкіл әлемде заңдылық болып қалыптасқан «композитор – орындаушы – тыңдаушы» үштігі қазақ музыкасында да өзекті болып табылады. Қай заман болмасын композитор көзқарасы мен халықтың ойы сабақтасатын шығарма мәңгілік халық санасына ұялап, келер ұрпаққа аманат болатын құндылыққа айналатын. Күйдің дүниеге келуі – күйшінің ішкі дүниесінің көрінісі ғана емес, халықтың жай-күйімен үндес құбылыс [5, 12 б.].

Әдебиеттер:

1. Бекенов У. Күй керуені. Ғылыми-көпшілік кітап. – Алматы: Өнер, 2002. – 144 б.
2. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
3. Жүзбаев Ж. «Шертпе күйдің төрт мектебі». Зерттеулер және күйлер жинағы. Астана: Сарыарқа БҰ, 2009, – 116 бет.
4. Жүсіпов Б. Жиделі Байсын күйлері: Оқу құралы. – Алматы: «Ғылым», 2000. – 288 бет. / 10
5. Малдыбаева Р.С. Творческая личность кюйши в музыкальной культуре XX века: Автореферат дисс. канд. иск. – Алматы, 2005. – 27 с.
6. Мухамбетова А.И. Музыкальные инструменты в казахской культуре // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.

7. Ожегов С.И., Шведова И.Ю. Толковый словарь русского языка. – 4-е изд., дополненное. – М.: «ИТИ Технологии», 2003. – 944 с.
8. Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Автореферат диссертации. – Ташкент 2011. – 35 с.
9. Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. Алматы: Өнер, 1990. – 288 б.
10. Сарымсакова А. Жыр-күй и Өн-күй в домбровой традиции казахов и их роль в современной культуре Казахстана: Монография. – Алматы, 2014. – 193 с.
11. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері: Монография. Астана, 2002. – 832 б.
12. Тарақты А. Күй шежіре. – Аматы: КРАМДС – Яссауи, 1992. – 488 б.
13. Токтаған А., Өбұғазы М. Балмағамбетов Садуақас. Қазанғап. – Ақтөбе. ЖШС «Ақжар-АБК», 2005. – 120 бет.
14. Утегалиева С.И. Мангыстауская домбровая традиция. – Алматы. 1997. – с. 41
15. Шегебаев П. История казахской инструментальной музыки XIX века: Учебное пособие. – Астана: Фолиант, 2008. – 64 с.

Аманжолова К.Б.

СОЦИОЛИНГВИСТИКА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ

Amanzholova K.B

A SOCIOLOGICAL IS IN MODERN SCIENCE

История Республики Казахстан насыщена событиями, сыгравшими не последнюю роль в формировании современной языковой ситуации Казахстана. Учёный в области социолингвистики Э.Д. Сулейменова считает, что на формировании этноязыковой ситуации Казахстана самым непосредственным образом сказались процессы, сопровождающие присоединение Казахстана к России.

Социолингвистикой накоплен богатейший опыт описания языковых ситуаций в разных регионах мира, определены многосторонние связи и зависимости языковой ситуации, языковой политики и языкового планирования. В разное время перед социолингвистами ставились конкретные задачи, нуждавшиеся в теоретическом осмыслении, например, перед советской социолингвистикой 20-30-х гг. стояла задача создания письменности для бесписьменных языков, которая потребовала решения вопроса о степени и возможностях сознательного вмешательства в

процессы функционирования языков. Идея социальной обусловленности языка разрабатывалась и в последующие годы, при этом идеологический крен «увлекал» лингвистов то в утверждения безусловного и абсолютно-го влияния общества на язык, то в доказательства мифа о равноправии языков социалистических наций, то в поиски аргументов в пользу тезиса о русском языке как втором родном и т.п. Идеологизированность советской социалингвистики на длительное время была значительно политизирована и сужена. Появление новых независимых государств на месте Советского Союза, в котором в рамках единых принципов формировалась языковая политика и осуществлялось языковое планирование, потребовало осмысления новой языковой ситуации, определения приоритетов и направлений языковой политики, и языкового планирования [1, 5].

Новый этап в развитии социалингвистики начинается после 1985 года в период демократизации. Этот период характеризовался ростом национального самосознания народов. Начали выходить книги, посвященные общетеоретическим и другим конкретным проблемам социалингвистики. Первые книги по социалингвистике и истории лингвистических учений появились в России в 1960-1970-е гг. «Введение в социалингвистику» А.Д. Швейцера и Л.Б. Никольского [1978], затем в 1987 г. учебник «Социальная лингвистика» В.Д. Бондалетова [1987], в 1992 г. «Основы социальной лингвистики» А.-К.С. Баламедова [1992], в 1996 г. «Социальная лингвистика» Н.Б. Мечковской [1996], в 2001 г. фундаментальный учебник В.И. Беликова и Л.П. Крысина «Социалингвистика» [2001], в 2006 г. «История лингвистических учений» С.Г. Шулежковой [2006], в 2004 г. Книга Н.Б. Вахтина «Социалингвистика и социология языка» [2004] и др.

Основное внимание исследователей было направлено на анализ национально-языковых отношений в стране. С момента «распада» Советского Союза интересы российских социалингвистов были сосредоточены прежде всего на языковых проблемах Российской Федерации. Появились работы, посвященные описанию конкретных ситуаций в различных регионах России: «Языковая ситуация в Российской Федерации: 1992» [1992], «Проблемы языковой жизни Российской Федерации и зарубежных стран» [1994], «Язык в контексте общественного развития» [1994], «Социалингвистические проблемы в разных регионах мира» [1996], «Язык и общество на пороге нового тысячелетия» под редакцией В.Ю. Михальченко и Т.Б. Крючковой [2001].

Кроме изучения языковой жизни Российской Федерации, в поле зрения учёных оказываются также особенности языковых ситуаций в странах СНГ и нового зарубежья. Особенности развития языковой политики и языкового строительства в СССР и на постсоветском пространстве были

обобщены в монографии В.М. Алпатова «150 языков и политика. 1917-2000» [2001]. Перемены, произошедшие в русском языке под влиянием инноваций в экономической и политической жизни Российской Федерации, анализируются в коллективной монографии, созданной под руководством Е.А. Земской «Русский язык конца XX столетия (1985-1995)» [1996] и в книге В.Г. Костомарова «Языковой вкус эпохи: из наблюдений над речевой практикой масс-медиа» [1994].

Изучение темы социальной дифференциации современного русского языка и результаты исследований обобщены в коллективной монографии «Современный русский язык: Социальная и функциональная дифференциация» [2003].

Изучение языковых ситуаций является одной из приоритетных задач социолингвистики. В 2000 году появилась монография Л.Л. Аюповой «Языковая ситуация: социолингвистический аспект» [2000], в которой предпринята попытка обобщить многочисленные исследования, связанные с данной проблематикой, определить иерархию признаков, совокупность которых дает наиболее полное представление об этом феномене. Автор раскрывает содержание концептуального поля «языковая ситуация» через статус языков, языковую политику, языковые конфликты, языковую компетенцию и ценностные ориентации, а также функциональную дистрибуцию языков в сфере народного образования, массовой коммуникации, культуры» [2, 37].

Социальная лингвистика в Казахстане сложилась как одно из направлений социолингвистики СССР. За годы независимости социолингвистические проблемы в республике в достаточной мере изучены и нашли научно обоснованное решение. Можно отметить научные труды таких учёных, как Б.Х. Хасанулы, М.М. Копыленко, Э.Д. Сулейменовой, З.К. Ахметжановой, Н.Ж. Шаймерденовой, А.Абасилова, С.Т. Саина, Ш.К. Жаркынбековой, М.Б. Амалбековой и других.

В научных трудах учёных широко обсуждались наиболее актуальные проблемы социолингвистики. Анализируя социолингвистические исследования в Казахстане, Ш.К. Жаркынбекова и А.Е. Агманова [3,192] делают обзор приоритетных направлений исследований казахстанских учёных старшего и молодого поколения, рассматривающих социолингвистические параметры научного описания языка как социального факта. По мнению Ш.К. Жаркынбековой, «особый интерес казахстанских учёных вызывают вопросы исследования особенностей функционирования казахского, русского и других языков на современном этапе развития Казахстана как полиэтнического региона, определения степени готовности населения страны адаптироваться к новым социокультурным условиям, понимая зависимости языковой среды от географического, этнического,

демографического и других экстралингвистических факторов» [5,105].

Б.Хасанулы в своем труде «Языки народов Казахстана и их взаимодействие» [1976] дает полноценную характеристику языковой ситуации Казахстана. В работе анализируется взаимодействие языков народов Казахстана, также уровень языкового владения потребителей сферы пользования и основные функции в обществе с конкретными статистическими данными.

Пути становления казахско-русского двуязычия, опыт и уровни владения языками всех этносов, проживающих в Казахстане, анализируются в трудах «Казахско-русское двуязычие (социолингвистический аспект)», «Национальные языки: поиски и перспективы» Б.Хасанулы, опубликованной в 1987-1989 годах. Анализируя природу двуязычия, автор дает следующее определение: «Билингвизм – это переменное или параллельное использование двух языков (обычно родной язык и второй язык) представителями определённой этнической группы, вступающей в межнациональные (межэтнические) отношения в ареале определённой территории всего общества (социума) в разных ситуациях» [4,132]. Также различные аспекты казахско-русского и русско-казахского двуязычия и их влияние на интеллектуальное, этнопсихологическое и этнокультурное развитие личности нашли отражение в работах М.Б. Амалбековой [2009] и Г.Д. Алдабергеновой [1999].

Огромный вклад в развитие казахстанской социолингвистики внесла Э.Д. Сулейменова. Целый ряд её работ, таких, как «Казахский и русский языки: основы контрастной лингвистики» [1992], «Динамика языковой ситуации» [2010], «Языковая ситуация и языковое планирование в Казахстане» [2005], «Макросоциолингвистика» [2011], посвящен изучению сущностных проявлений языковой и этнической идентичности, особенностей их модификации и развития в условиях стремительно меняющейся языковой ситуации и динамичных этнодемографических процессов. «Словарь социолингвистических терминов», написанный в соавторстве с Н.Ж. Шаймерденовой, дает пояснения и определения более 400 терминам в области теоретических вопросов, направлений, методов и приемов социальной лингвистики [2006].

Не теряя своей актуальности вопрос об адаптации в лингвистическом пространстве: «В русле этнодемографических процессов, происходящих в последние десятилетия в Казахстане, изучение вопросов языковой адаптации репатриантов-казахов в новом для них социально-культурном пространстве и их интеграции в современное казахстанское общество занимает особое место» [5,109]. Данная проблема рассматривается в монографии Ш.К. Жаркынбековой и Б.Н. Бокаева «Процессы языковой и этнической идентификации репатриантов Казахстана» [2011]. В работе

последовательно рассмотрены аспекты этноязыковой идентичности репатриантов-казахов, разработана типология этноязыковых личностей репатриантов.

В настоящее время социолингвистика как наука о функционировании языка в обществе значительно расширила предмет своего исследования. Она обогатилась новой информацией о факторах социальной вариативности языка, стала активно использовать данные смежных наук – культурной антропологии, этнопсихологии, психолингвистики, социологии и др.

Литература:

1. Языки народов Казахстана. Социолингвистический справочник / Э.Д. Сулейменова, Н.Ж. Шаймерденова, Д.Х. Аканова. – Астана: Издательство «Арман-ПВ», 2007. – 304 с.

2. Социолингвистика вчера и сегодня: Сборник научных трудов. – М.

3. Абасилов А.М. Функционирование государственного языка в Северном регионе Республики Казахстан: социолингвистические проблемы и пути их решения. Текст: дис. канд. филол. наук. – Алматы. – 132 с.

4. Хасанов Б. Социолингвистические проблемы функционирования казахского языка в Республике Казахстан: Автореф. дис. докт. фил.наук. – Алматы, 1992.

5. Жаркынбекова Ш.К., Агманова А.Е. Казахстанская социолингвистика сегодня: приоритеты развития исследований (библиографический обзор) // Филологические науки. – 2014. – №2. – С.105-118.

Alpeisova G.T.

KAZAKHSTAN AND THE MUSICAL WORLD OF THE TÜRKKS: PROSPECTS OF THE CULTURAL DIALOGUE

Альпеисова Г.Т.,

кандидат искусствоведения, профессор

КАЗАХСТАН И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ТЮРКОВ: ПЕРСПЕКТИВЫ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Важнейшим аспектом жизни общества является культура. В контексте современного процесса глобализации, когда акцент делается на социально-экономической интеграции и культурных связях, остро возникает необходимость понимания существования и развития родственных народов, живущих в различных государственных границах и социокультурной средах. В этом отношении определение культурного диалога Казахстана и

тюркских народов представляет несомненную актуальность.

В настоящее время значительное внимание уделяется изучению культурного наследия этносов, один из которых – тюркский народ, занимает значительное место в мировом пространстве. Казахстан и тюркские народы издревле связаны между собой глубокими этническими и культурными взаимодействиями, которые достаточно долговременны. Обращение к историко-культурному прошлому тюркских народов стран СНГ все более занимает умы ученых разных гуманитарных сфер. Это связано не только с новым взглядом на историю и развитие этносов, но и с актуальными вопросами изучения этнокультурного взаимодействия родственных народов. Исследования такого рода позволят заполнить имеющиеся проблемы в знании архаических пластов культуры и составить интонационный художественно-образный словарь тюркских народов современности.

Как известно, мифопоэтические произведения, созданные в древности, не потеряли своего значения сегодня. Они представляют собой не только научно-познавательный интерес, но и являются ценным достоянием, изучение которого раскрывает образ мышления, эстетику и национальный стиль. Многие современные произведения основываются на использовании лучших традиций народного творчества и искусства. Мифопоэтические образы, культура, музыкальное искусство, функционирующие в традиционном обществе должны быть не только изучены, но и осмыслены как источник идей и выразительных средств. В этом отношении мы откликаемся на призыв Президента РК Н.Назарбаева: «Без опоры на национально-культурные корни модернизация повиснет в воздухе... А это значит, что история и национальные традиции должны быть обязательно учтены. Это платформа, соединяющая горизонты прошлого, настоящего и будущего народа» [1]. Тем более, что знание родственных культур, к которым относится Казахстан и тюркские народы СНГ, могут сформировать у молодежи толерантность, уважение к иной цивилизации.

Изучение архаической культуры тюркских народов и ее современное состояние служит преемственности традиций и укрепления межкультурного диалога тюркоязычных государств. Вместе с тем, знание родственной культуры дает больше возможностей понять культуру собственную и выйти на новые горизонты осмысления путей ее развития и будущего всей цивилизации. Исследование музыкально-поэтических корней тюркских народов, проживающих в разных регионах, позволит осознать глубокие исторические процессы взаимодействия и раскрыть их современное состояние, что даст новый импульс для дальнейшего укрепления культурных связей.

Амбивалентность культурного развития тюрков, направленного, с одной стороны, на сохранение традиционных ценностей и трансляцию

мифопоэтического сознания каждому новому поколению, и, с другой – на адаптацию к современному социокультурному пространству в условиях глобализации представляет интерес в различных областях гуманитарного знания. Например, комплексное изучение взаимодействия мифологической и музыкально-поэтических культур казахского народа и тюрков Кавказа с целью историко-теоретического осмысления архаичности образов, типологии тематики сюжетов и музыкальных мотивов, а также различных форм их реализации в современном творчестве рассматривается в рамках современного этномузыковедения.

Как известно, фольклор составляет часть духовной жизни любого народа и является одним из источников познания его древней культуры. Исследование фольклорных образов поможет осмыслить и современное творчество, обусловленное историко-культурным характером. Художественно-творческая практика современных обществ характеризуется сложными процессами взаимообмена как традиционными жанрами и видами музыкальной культуры, так и профессиональными образцами музыкального творчества. В музыкальных культурах тюрков априори будут проявляться как универсалии, обеспеченные единым прошлым народов, так и специфические характеристики, маркированные разной геоклиматической средой обитания и разными историческими соседями. Таким образом, в звуко-музыкальной среде тюркских народов сосуществуют разные формы музыкальной творческой практики. Они представляют собой важный регулятор социальных связей, стимулируя процессы межкультурных коммуникаций в самом широком смысле слова.

В отечественной и зарубежной литературе имеется значительное число публикаций по проблемам межкультурного взаимодействия, а также взаимодействия цивилизаций в сфере художественной культуры. Эти вопросы рассматриваются в самых разных предметно-дисциплинарных ракурсах: в философских, политологических, исторических, социологических, а также в искусствоведческих, филологических, религиоведческих и культурологических наук. Анализ процессов межкультурного взаимодействия разработан в рамках культурной и социальной антропологии (Г.Бейтсон, Р.Карнейро, Б.Малиновский и др.) [2-4]. Вопросы взаимодействия музыкальных культур нашли отражение и в педагогической науке, в частности, в педагогике музыкального образования (М.Х. Балтабаев, А.Б. Каяки др.) [5, 6].

Взаимодействие культуры тюркских народов рассмотрено в трудах историков, но их музыкальные связи не получили достаточного освещения. Тем более нет искусствоведческих, музыкально-педагогических и культурологических исследований данной проблемы. Между тем общие вопросы взаимоотношений казахского народа с другими национальными сообществами затрагивались в трудах классиков отечественной лите-

ратуры и исторической науки (Ч.Валиханов, Абай, И.Алтынсарин и др.). Определенный вклад в эти вопросы внесли евразийцы (Л.Н. Гумилев, Н.С. Трубецкой и др.) [7, 8], которые не только описали историю русской материальной и духовной культуры, но и рассмотрели культурные контакты между славянскими и монголо-тюркскими народами.

В последние десятилетия были изданы фундаментальные исследования по традиционной инструментальной и вокальной культурам тюрков Центральной Азии и Кавказа [9-15]. Концептуальные положения, изложенные в этих работах, предоставляют достоверный материал для последующих компаративистских исследований.

Казахстанская мысль о музыкальной тюркологии начала формироваться в конце 1960-х годов. В этом направлении шли разработки ведущих мэтров казахстанской музыкальной науки: Б.И. Каракулова [16], С.А. Кузембай [17], А.И. Мухамбетовой [18], С.А. Елемановой [19]. С обретением независимости Казахстана, проблемы музыкальной тюркологии приобрели обширный характер: они обсуждались как в рамках дискуссий (конференции, симпозиумы), так на страницах СМИ [20]. Особо следует отметить фундаментальный труд С.Утегалиевой [21], в котором автор, на основе сравнительно-типологического метода приходит к выводу о взаимосвязи звукового мира тюрков с историей, типами хозяйствования и языковой практикой.

Вместе с тем, изучение частных аспектов взаимодействия современной музыкальной практики тюркских народов разных стран пока не привело к построению целостной картины меняющегося состояния культур, информационной структуры и семантики межкультурного взаимодействия в условиях глобальных процессов. Соответственно необходимы глубокие исследования особенностей творческих практик в условиях взаимодействия между разными народами и широкого распространения массовой культуры, в ряде которых сохранены самобытность и традиционность культур. Исследование соотнесенности фольклорного текста тюркских народов разных регионов позволит определить роль этнокультурных взаимосвязей в современном творчестве.

Изучение культурологических, музыковедческих, фольклорных, исторических и архивных материалов позволят с достаточной полнотой осветить современный творческий процесс. Выявление сущности замысла и отбор выразительных средств с целью трансляции символов национальной культуры в современном творчестве позволит получить новые знания о состоянии развития музыкальных культур и о законах их развития и функционирования.

Представляется важным знание объединяющих черт у тюркских народов разных регионов, что способствует консолидации их в единый культурный мир. Взаимодействие тюркских народов в области культуры,

музыки, символов, ценностей позволят выявить природу культурных контактов. Изучение интенсивного взаимодействия культур и цивилизаций в контексте глобальных процессов, создаст условия для формирования новых транснациональных и трансквилизационных механизмов, порождающих универсалии культуры, общие для тюркского мира. Благодаря их выявлению на новом этапе взаимодействия каждая культура, включаясь в интенсивное взаимодействие с другими, может обогащаться обобщенным опытом и одновременно сохранять свой самобытный характер. Исследование этнокультурного взаимодействия тюркских народов позволит на основе универсалий и при помощи механизмов самоорганизации сформировать новое пространство с общезначимой знаковой системой и семантикой. В ее состав могут войти содержательные элементы и формы, присущие традиционным моделям этих культур, что позволяет международному сообществу повысить степень эффективности взаимодействия в области культуры. Теоретические обобщения, сделанные на основе выявления особенностей культур в условиях активного взаимодействия между тюркскими сообществами Казахстана и Кавказа, может осуществляться во многих странах тюркского мира.

Сегодня новый интерес исследователей к культурному диалогу тюркских народов станет показателем бережного отношения к бесценному наследию и созданию условий для его развития в реалиях глобализации. В этой связи важно плодотворное сотрудничество тюркоязычных народов в деле изучения и реконструкции общетюркского наследия. Это будет способствовать усилению роли многозначности и многоуровневости межкультурного взаимодействия в современном социально-культурном пространстве.

Литература:

1. Назарбаев Н. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания // Казахстанская правда от 12.04.2017 г.
2. Бейтсон Г. Культурный контакт и схизмогенез // Личность, культура, общество. – Т.2, Вып.3(4), изд-во МГУ, 2000. – С. 153-168.
3. Карнейро Р. Культурный процесс // Антология исследований культуры: Пер. с англ.-СПб.: Университетская книга, 1997. С. 421-439.
4. Малиновский Б. Научные принципы и методы исследования культурного изменения // Антология исследований культуры: Пер. с англ. СПб.: Университетская книга, 1997. – С.371-385.
5. Балтабаев М.Х. Казахская традиционная художественная культура в системе образования. – Алма-Ата: РИК Министерство образования Республики Казахстан, 1994. – 241 с.
6. Каяк А.Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. М.: Академический проект, 2006. – 256 с.

7. Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы – М.: Прогресс: Изд.фирма«Пангея»: Центрэкол. Просвещения и развития«Экопрос», 1993. – 544с.
8. Трубецкой Н.С. О народах Кавказа. В кн.: Трубецкой Н.С. Наследие Чингисхана. – М.: Аграф, 2000. – С. 474.
9. Вишневская Л.А. Очерки истории и теории северокавказского вокального многоголосия. – Саратов: «Новый ветер», 2011. – 324 с.
10. Тхазеплова Ж.С. Национальная культура кабардинцев и балкарцев в условиях глобализации: трансформация ценностных ориентаций. Автореф. диссер. на соискание уч. ст. кандидата философских наук. – М., 2010. – 24 с.
11. Барасбиев М.И. Этнокультурные связи балкарцев и карачаевцев с народами Кавказа в XVIII – начале XX вв. – Нальчик: Эльбрус, 2000. – 112 с.
12. Дамения О.Н. Кавказская культурная общность: миф или реальность? // Научная мысль Кавказа. – 2002. № 1. – С. 45-55.
13. Дзамихов К.Ф. Северный Кавказ: взаимодействие этносов и культур в исторической традиции // Культура мира и Северный Кавказ. – Нальчик, 2000. – С. 91-97.
14. Маремшаова И.И. Северный Кавказ: проблемы этнокультурного взаимодействия // Научная мысль Кавказа.– 2002, №4.– С.62.
15. Эфендиев С.К, Эфендиев Ф.С. Общетюркская мифология и ее фольклорные связи: фольклор как социокультурный феномен. – Нальчик.: Полиграф сервис и Т, 2005. – 68 с.
16. Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума. Алматы, 3-8 мая, 1994. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.
17. Кузембай С.А. Закономерности оперности в эпической культуре тюркоязычных народов (на примере эпоса «Алпамыс») // Великий шелковый путь. Культура и традиции. Прошлое и настоящее: Материалы международной научно-теоретической конференции. – Ташкент: УЗДСИ, 2006. – С. 74-82.
18. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
19. Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры. – Астана: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
20. Касимова З.М. Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии в Казахстане [электронный ресурс <http://www.rusnauka.com>]
21. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) монография. – М.: Композитор, 2013. – 525 с.

Dukembay Gulzhannat, Zhakan Nazerke
**FORMATION OF INTERCULTURAL COMPETENCE OF STUDENTS
IN THE CONDITIONS OF LANGUAGE GLOBALIZATION**

*Дукембай Г.Н.,
кандидат филологических наук, доцент,
Жакан Н.*

**ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ
СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ЯЗЫКОВОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

В современных условиях интеграции мирового пространства естественным и закономерным становится общение людей разных стран и континентов, поднимаются вопросы человеческой коммуникации не только на уровне обмена материальными, но, главное, духовными ценностями. Данное явление, происходящее в рамках мирового социокультурного пространства, представляет собой полиязыковой и поликультурный феномен, который является ведущим фактором развития человеческого общества, а также условием, средством и результатом формирования личности. В этой связи актуальным представляется воспитание у подрастающего поколения таких качеств, как социальная мобильность, межнациональная толерантность, уважением к другим культурам. Первостепенное значение получает формирование межкультурной компетенции студентов в эпоху глобализации.

В трудах зарубежных ученых межкультурную компетенцию рассматривают как «комплекс аналитических и стратегических способностей, расширяющий интерпретационный спектр индивида в процессе межличностного взаимодействия с представителями другой культуры» [1].

Межкультурная компетенция выражается в способности понимать, уважать, ценить и продуктивно использовать условия и факторы восприятия, суждения, осознания и действия в отношении себя и других людей в условиях взаимной адаптации, границы которой могут варьироваться от проявлений толерантности к несовместимым понятиям до развития форм общения и сотрудничества, основанных на совместных действиях [2].

Сформированная межкультурная компетенция определяется также осознанием культурных различий, гибким поведением по отношению к другим культурам. Майкл Байрам ввел понятие межкультурной коммуникативной компетенции, описывая ее как способность вести коммуникацию на иностранном языке с представителями других культур. Межкультурная коммуникативная компетенция включает в себя, по его мнению, критическое понимание и осознание своей культуры и культуры других [3].

Российские ученые понимают межкультурную компетенцию как комплекс знаний и умений, позволяющих индивиду в процессе межкультурной коммуникации адекватно оценивать коммуникативную ситуацию, эффективно использовать вербальные и невербальные средства, воплощать в практику коммуникативные намерения и проверять результаты коммуникации с помощью обратной связи [4].

Садохин А.П. анализирует основу межкультурной компетентности, главными признаками которой являются:

1. Открытость к познанию чужой культуры и восприятию психологических, социальных и других межкультурных различий;
2. Психологический настрой на кооперацию с представителями другой культуры;
3. Способность преодолевать социальные, этнические и культурные стереотипы;
4. Владение набором коммуникативных средств и правильный их выбор в зависимости от ситуации общения;
5. Соблюдение этикетных норм в процессе коммуникации [5].

Формированию межкультурной компетенции посвящены работы казахстанских ученых (Кунанбаева С.С., Ершиманова Д.О., Агашкина И.И., Досхожина Ж.М., Галиева Б.Х., Аипова А.К. и др.). Кунанбаева С.С. в своей работе подчеркивает необходимость отметить многозначность единого термина «межкультурная компетенция», который понимается как объект формирования в области обучения иностранным языкам. В более широком смысле этот термин рассматривается как способность управления межкультурным общением в области культурологии или межкультурной коммуникации, под которым понимается общение между представителями разных культур [6].

Межкультурная компетентность рассматривается как способность, которая позволяет языковой личности выйти за пределы собственной культуры и приобрести качества медиатора культур, не утрачивая собственной культурной идентичности. Речь идет о способности реализовать себя в рамках диалога культур [7]. Ершиманова Д.О. рассматривает межкультурную компетенцию как функциональные умения понимать взгляды и мнения представителей другой культуры, корректировать свое поведение, преодолевать конфликты в процессе коммуникации, признавать право на существование различных ценностей, норм поведения [8].

Теоретический обзор работ посвященных проблематике межкультурной компетенции показал, что исследования в данном русле осуществляются в нескольких направлениях:

- межкультурная и языковая коммуникация (Верещагин Е.М., Шубин Э.П.);

- диалог культур в образовании и в обучении иностранным языкам (Библер В.С., Курганов С.Ю.);

- формирование социокультурной компетенции обучаемых (Воробьев В.Г.);

- формирование межкультурной коммуникативной компетенции (Муреева С.В., Пермякова Т.М.).

Неоднозначный подход к проблеме межкультурной компетенции связано со сложностью определения содержания межкультурной компетенции. Однако вслед за учеными мы определяем межкультурную компетенцию как интегративное личностное образование, включающее общекультурный, лингвосоциокультурный компоненты, которые, в свою очередь, представляют собой определенный свод знаний, умений и навыков. Базовым для определения межкультурной компетенции является, на наш взгляд, понятие языковой коммуникации как комплекса явлений, связанных с обменом информацией через посредство языка.

Важнейшим компонентом межкультурной компетенции является, по нашему мнению, понятие языковой коммуникации как комплекса явлений, связанных с обменом информацией посредством языка. Здесь необходим определенный объем знаний как конструирование грамматически правильных форм и синтаксических конструкций, так и понимание смысловых отрезков речи, организованных в соответствии с нормами иностранного языка.

Богатейшим материалом для формирования межкультурной компетенции служат такие языковые единицы, как пословицы и поговорки. Пословицы и поговорки наиболее ярко и колоритно представляют образ жизни, историю, традиции и культуру того или иного народа. Пословицы и поговорки хранят веками накопленный социокультурный опыт и реагируют на изменение, происходящие в общественной и культурной жизни народа. Например,

Отан үшін күрес – ерге тиген үлес. Джигита доля – за Родину стоять. Horseman's honor is to stand for the country.

Тіліңмен жүгірме, біліммен жүгір. Не стремись удивить красноречием, стремись удивить знаниями. Don't aim to surprise with eloquence, aim to surprise with knowledge.

Алтын алма, білім ал. Не гонись за золотом, гонись за знаниями. Don't pursue gold, pursue knowledge.

Адамгершілікке арналған үш сауал бар: шөлге құдық қазған бір сауап, өзенге көпір салған бір сауап, жолға ағаш еккен бір сауап. Три дела человеку делают честь: колодец, вырытый в пустыне; мост, проложенный через реку; дерево, посаженное у дороги. Three businesses do credit to the person: the well dug in the desert; the bridge which has been laid out through the river; the tree planted at the road [9].

Формирование межкультурной компетенции посредством пословиц и поговорок происходит при помощи обращения к этнолингвистической основе возникновения пословиц и поговорок. Так, например, взаимоотношениям в казахской семье всегда придавали огромное значение: старшие опекают младших служат образцом для них, младшие уважают старших. Эта иерархия родственных взаимоотношений нашла свое отражение в народной мудрости:

Ағаға қарап іні өсер, Ағадан – ақыл, ападан – өнеге. Ағасы бардың жағасы бар, інісі бардың тынысы бар[10].

В английском языке не уделяется особого внимания родственным связям и возрастным отношениям в семье:

As the tree, so the fruit. Каково дерево, таков и плод. – Яблоко от яблони недалеко падает.

The black crow thinks her own birds white. Черной вороне свои птенцы кажутся белыми. – Всякой матери свое дитя мило.

Every family has a black sheep. В каждой семье есть черная овца. – В семье не без урода.

Казахский народ – терпеливый и выносливый, не падающий духом от неудач и верящий в свои силы. Терпение, несомненно, является ценностью:

Сабыр тасты да талқандайды. Сабыр мен еңбек – бәрін жеңбек.

Для англичан характерен прагматизм, свободолобие:

A penny saved is a penny gained. Пенни сбереженное всё равно что пенни заработанное.

Казахский народ дружелюбный, гостеприимный, готовый помочь друг другу: *Қонағыңнын алғысы алтыннан қымбат. Тату үйдің бақыты тасыр, ұрыс-керіс үйдің ырысы қашар.*

Англичане – рациональные, что нашло отражение в пословицах и поговорках:

The best fish smell when they are three days old. Даже самая лучшая рыба через три дня начинает пахнуть (смысл – не нужно злоупотреблять гостеприимством). – Хорош гость, если он не засиживается.

A constant guest is never welcome. Хорош гость, когда редко ходит.

Любовь к Родине считается – и, видимо, вполне справедливо – неотъемлемой чертой казахского национального характера:

Отан – елдің анасы, ел – ердің анасы.

Англичане же таких слов, как *patriotic, motherland, fatherland* о себе и о своей собственной стране не употребляют:

My house is my castle. Мой дом – моя крепость.

Такие качества, как предусмотрительность, осторожность, представлены в английской идиоматике несколько богаче, чем в казахской:

It is ill to waken sleeping dogs. Let sleeping dogs lie. Не следует будить спящих собак. – Не буди лихо, пока оно спит.

Put not your hand between the bark and the tree. Не клади руки между корой и деревом. – Свои собаки грызутся - чужая не суйся.

Проведя этнолингвистический анализ пословиц и поговорок, было выявлено, что пословицы и поговорки казахского и русского народов имеют различия семантических полей, что продиктовано экстралингвистическими факторами: культурой, историей, бытом народа. Пословицы и поговорки являются огромным ресурсом для изучения культуры, истории народа. Они играют неотъемлемую роль при формировании межкультурной компетенции обучающихся в условиях языковой глобализации. Используя пословицы и поговорки в повседневном общении и на уроке, студенты понимают, как много общего имеют народы, как обогащается их речь, что способствует лучшему взаимопониманию и сближению разных культур. Для этого необходимо понимание друг друга, знание языков, культур других народов.

Литература:

1. Knapp K., Karlfried. Intercultural Communication in EESE //cs.uu.nl/docs/vakken/bci/programma/intercult.html Retrieved January 3, 2003.

2. Thomas A. Psychologie interkulturellen Lernens und Handelns. In ders. (Ed.): Kulturvergleichende Psychologie. Eine Einführung. Göttingen: Hogrefe, 337-424

3. Byram, M. (2000a) Assessing Intercultural Competence in Language Learning. Sprogforum. 18.6: 8-13 http://inet.dpb.dpu.dk/infodok/sprogforum/Esp_r18/byram.html

4. Щепанская Т.Б. Символика молодежной субкультуры. – М., 2001.

5. Садохин А.П. Межкультурная компетентность: понятие, структура, пути формирования jourssa.ru/2007/1/6aSadohin.pdf

6. Кунанбаева С.С. Теория и практика современного иноязычного образования // Алматы, 2010 – 344с.

7. Галиева Б.Х., Аипова А.К. Развитие межкультурной коммуникативной компетентности студентов вуза: учебное пособие для студентов педагогических специальностей / Б.Х. Галиева, А.К. Аипова. – Павлодар: Керек, 2011. – 113 с.

8. Д.О. Ершиманова Формирование межкультурной коммуникативной компетенции при обучении иноязычному общению студентов технического вуза Вестник КазНУ. Серия филологическая. № 1(147), 2014

9. Баймаханова Т. и др. Английские пословицы и поговорки и их эквиваленты в русском и казахском языках: Паремно-этимологический словарь. – Алма-Ата: «Мектеп», 1988 – 160 с.

10. Тасибеков К. Ситуативный казахский. Мир казахов. – ИП «Такеева А.Б.», 2015 г. – 270 с.

Dukembay Nazymbek, Dukembay Gulzhannat
WHAT SONGS DO WE SING AT THE MUSIC LESSON?

*Дүкембай Н.С.,
«Орындаушылық өнер» кафедрасының профессоры,
С.Торайғыров атындағы Павлодар мемлекеттік университеті
Дүкембай Г.Н.,
фил.ғ.к., доцент*

МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚАНДАЙ ӘНДЕР АЙТЫП ЖҮРМІЗ?

Музыка сабағы бағдарламасының өзгеріс кезеңі, ол әндету, ән салу, әнді үйреті, шығармашылық кезеңдері. Барлық бағдарламаларға сараптама жасаған кезінде, ән репертуарының өзгеруі.

Жалпы мектепте 1-6 сыныптарда музыка пәні жүреді, біздің ойымызша ол аз, кеңес Одағы кезіндегі 8 сыныпқа жеткізу қажет. Неге? Музыка арқылы, ән арқылы тәрбиелеу, білім беру өтімді. Жақсы мен жаманды айыру, әдемілік деген не? сұлулықты білу, өнегелі, мәдениетті, білімді, жан жақты өмірлік көзғарасы, замануи бағытына бағыттау, ізденісте жаңа технологияларды қолдану, әрқашан муғалімнің шығармашылығында, сонда ғана баланың жан дүниесіне кіре аламыз, тәрбиелейміз, білім береміз.

Мектептерге арналған музыка пәні бағдарламалары өзгеріп, жаңадан жасау жұмыстары жүріп жатыр. Кеңес одағынан бастап бүгінгі күннің бағдарламасы айрықша. Бірақта негізгі принциптары өзгеруде: тақырыптары өзгерді, тестілерді қолдану, музыка сабағы өнер сабағына айналуы, сабақтың негізі қимыл, ойнау, әндету, баланы жанажақты тәрбиелеу, оқыту, жаңа техникалық құралдар, жаңа технологияларды қолдану, интерактивтік такта, компьютер т.с., т.б.

Жасыратын жоқ, көп мектептерде әкімшілік музыка сабағына көзғарастарын өзгерту керек, музыка сабағы арқылы басқа сабақтарға баланың көзғарастары да өзгереді. Әдемілік, сұлулық, сүйіспеншілік сезім арқылы басқа сабақтарға қатынасы өзгереді, білімділігін арттырады.

Музыка сабағының негізі – вокалды хор жұмысын жандандыру. Музыка сабағының 70-80 % вокалды хор жұмысы, оған жататыны; вокалдық жаттығулар, әннің не музыка шығармаларынан үзінділері, ырғақтық – би жұмыстарының әндетіп сүйемелдеуі және ән репертуары. Негізіне ән репертуарын алатын болсақ, онда сабақтың мазмұнына, сабақтың тақырыбына, сыныптың интонациялық атмосферасына және балаларды қызықтыратын, вокалдық жұмысының машықтануы мен әдеті ескеруі болып табылады.

Сабақта қолданылатын ән репертуары әртүрлі: әнді үйрету, қайталау, әнді әшекейлеу (динамика), әнді жан сезіммен қабылдау, әнді үйрету барысындағы кезеңдер, түрлі мақсаттар және өз өздерінің әншілік

шығармашылығы жатады деп есептейміз. Осындайды ескере отырса, музыка мұғалімнің вокалды хор жұмысы жандандыра түседі де, балаларды қызықтырады, сезімталдық эмоциясы дамып, әншілік мәдениеті қалыптасады да жан сезімталдық қабілеті өседі.

Вокалдық хор жұмыстарын жүргізу барысында, сабақтың тақырыбын ескеру кезінде вокалды хор жұмысын қазіргі замануи талабына сай таңдау, мемлекеттің күнделікті өмірі мен кезеңдері, тарихы мен мерекелерді ескере отыра ән репертуарын қолдану болып табылады. Әндердің, музыканың бүгінгі күн талабына мазмұнын ашып үйрету музыка мұғалімнің міндеті. Кеңес Одағы кезеңдер: әндер, әндердің мәтінін қазақшаға аудару т.б. жұмыстарды қою керек. Бірақта, классикалық шығармаларды (әсіресе орыстың) тыс қалдырмай, үлгі ретінде үйрету, қолдану, салыстыру деген ұғымдарды ұмытпау керектігін ескеру, қазақ классикалық музыкасы, қазақ халқының дәстүрлі музыкасы, қазақтың халық музыкасын қолдану, үзінділерін орындау, үйрету – әндету, үйрету, қолдану барысында жанды белсенділігі қалаптасады, музыкалық өнерді танушылық қасиеті дамиды.

Одан басқа, классикалық музыка, баланы, оқушыны тәрбелеу құралы ретінде музыкалық, көркемдік татымын, жанын дамытып, рухани жаңғыруы қалыптасады. Классикалық музыкасы өзінің мазмұнымен, жоғары көркемдік деңгейімен, формасымен, интонациялық қасиеттерімен адамға әсер етеді. Осыны түсіндіру, оқушының қабылдау музыка мұғалімнің міндеті, парызы. Сонда ғана бала, оқушы жанжақты, білімді, мәдениетті, жаман мен жақсылықты айта білетін, өзіне қабылдайтын және қоғамның белсенді, өмірге деген қалпы қалыптасады. Осындай бала, жамандықтан, нашақорлықтан, шылым шегуден, ішімдіктен аулақ болады. Сонда ғана болашақ ұпаққа біздер алаңсыз боламыз.

Әрбір музыка сабағы – өз өзіндік шығармашылық, әрбір оқушының жүрегіне баратындай өмір сабағы, осының ішінде орындаушылық өнер де (ән), баланың сезімталдығының, ойының, білімділігінің төгілуі, бірлігі деп білеміз.

Сондықтан, бірінші талап, ол мұғалімнің шығармашылық деңгейі: кәсіби музыкант, музыкалық аспаптарды игеру шеберлігі, дауысы, байсалды сөйлейтін сөзі мен іс әрекеті, сыныппен ұштасуы, балаларға деген құрметтілігі мен махаббаттылығы мен, сабақты құрастыру мен жүргізу ізденісі, қайырымдылық, сергектілігі мен ашықтығы, музыка туралы ашық пікірі, сабақтағы әрекет сезімділігі, қарапайым, жеңіл, табиғаты – осының бәрі музыка мұғалімнің негізгі қасиеттерінің бірі болып табылады. Осындай қасиеттер әр мұғалімде болса, Отанымыздың болашақ азаматтарына алаңсыз сенеміз және де мұғалімнің жетістігі деп есептеуге болады.

Музыка мұғалімі – ол балалардың жүрегіне, өнерге деген қызмет атқарушы. Мейірімділік, сұлулық, әдемілік арқылы музыканы түсіну, білу, орындау – адамның сезімталдығы, эмоциясы, құштарлығы, ойы, адам

арасындағы қарым-қатынасы, мәдени мұрасы, ұрпақтан ұрпаққа көшуі, эмоциялық – өнегелік қатынасы – музыканы, өнерді, мәдениетті терең түсінуі.

Сондықтан, жаңадан ізденіс жүргізу, жаңадан әдіс – формаларды қолдану, өзінің жан-жақты көзғарасы мен кәсібилігін дамыту – міне музыка мұғалімнің шығармашылық әрекетінің нәтижесінің жемісі.

Музыка сабағының қандай да болса кезені, әрекеті интонациялық атмосфера құруылында. Вокалды - хор жұмысы да, жоғары айтылған талаптарды сұрайды. Қарпайым әуен, бір дыбыс болса да, әндер мен күрделі шығармалардаң үзіндісін үйрету барысында ерекше әдіс – тәсілді сұрайды, бұл ойнақы тәсілі ме, басқадай қызықтыратын әдісі ме – бәрі баланы музыкаға деген ұштарлығы, қызығушылығы, белсенділігі әсер етеді, баланың музыкалық көзғарасы мен көркемділігі арта түседі. Әдемілік, сұлулық, жақсылық пен жамандықты айра білетіні, қайырымдылық пен өнегелік, адамға деген жақсылық жасау ұғымдар арқылы бала басқадай сабақтарға көзғарасы өзгереді.

Әр баланың жүрегінің астында осылар жатыр, талап, талант болама, болашақта қоғамның мәдениетті азаматы болама, біздің міндетіміз шығару, дамыту, үйрету. Сонда ғана біздер жас ұрпаққа алаңсыз боламыз, бұзақылық, темекі шегу, арақ ішу, нашақорлықпен айналысу дегенді білмейміз. Міне, нағыз, бүгінгі қоғамның азаматы осы деуге болады.

Сол себептен біздің жасап жатқан іс шаралар куә деп санауға болады.

Әндер жинақтар болып шығару, оған қоса фонотека (минус) жазылуда. Ол деген, жасыратыны жоқ, неше түрлі себептерді қаруға аламыз, дағдарыс бүгін, қаражаттың жоғы не берілген стандарт, штамп – біздің, қоғамның негізгі жауы. Манамдықтар бар, техникалық құралдар бар, әдістемелік-әдебиеттер бар, тек қана қолдау керек деп әсептейміз. Сондықтан музыка мұғалімін қоғамның мәдени өмірінің ұйтқысы, негізгі кейіпкері деп айтамыз.

Музыка, ән арқылы рухани жаңғыру мақсатына жетеміз, шешеміз, барамыз. Осы күні музыка бағдарламалырына міндетті түрде халық әндерін сұраптап еңгізу керек екенін көзіміз жетті. Балаларға халық әндерін үйретіп, әндетіп, тәрбиелесек, сонда ғана балалар халықтың тарихын, өмірін, мұрасын біле алады (оған музыка мұғалімнің шеберлігі, міндеті).

Бастауыш сыныпта оқушылар «Елім-ай», «Бір бала», «Алатау» т.б. халық әндерін үйреніп орындаса, оқушылардың сұранысы болады. Мұғалім, халық әндерін айтайықшы, әндетейікші, орындайықшы деген сұрақтар туады? Бұл мұғалімнің жетістігі, үйретті, тәрбеледі, қызықтырды. Бала халық әндеріне қызығып, әндеттсе, басқа әндерге сол көзғарастары туады.

Музыка сабағындағы вокалды – хор жұмыстары басымды, ұтымды, тәрбиелі деп білеміз. Сабақтың ән репертуарын орындайтын вокалдық жаттығулар да осы мақсатты көздейді. Әншілік шеберлігі, дауысты қалпына

келтіру, музыка әуенін, әнді түсіну, сөз мәтіні мен әуен мазмынының бірлігін сезе алатын болса, музыка мұғалімнің үлкен жетістігі, қуанышы деп айтуға болады.

Сондықтан музыка сабағында ән репертуарын, вокалдық – хор жұмыстарын жандандыру керек екенін мақсатына жеттік деуге болады.

Мысалы:

- «Кеңес» халық күйі, күй-музыка ретінде тыңдалады, үйретіледі, күйдің ырғағына келтіріп билейді («Кигіз басу»), күрделі жанырға («Қыз Жібек» операсы) қосылып әндетіп орындалады;

- «Өнерпаз баламыз» сөзі Қажымұрат Смағұлдікі, музыкасы Назымбек Дүкенбайдікі (қарапайм әуен, негізгі төрт жанр, сөзіне байланысты музыкасы әнді, биді, күйді, маршты білдіреді.);

- «Менің Отаным», «Менің отбасым», «Үй жануарлары», «Дала хайуанаттары» музыкалық-поэзиялық миниатюралар, «Ән салатын Әліппе» сахналық көрініс т.б. әндерді қолдану өтімді де, бүгінгі уақыт талабына сай деп білеміз;

- Жаңа жыл ертеңгілікте балалар «В лесу родилась елочка» әнін айтады, «Ой, мой, цыплята» - ны билейді, басқа әндер жоқ сияқты, не оны қазақшаға аудару деген қасиет қалмапты. Оның орнына «Жасыл шырша», «Балапан» сөзі Сайрангүл Жүсупованікі, музыкасы Назымбек Дүкенбайдікі, әндетіп билеуге болады;

- Өтірік өлең-ән «Қызықтар» әндетуге, билеуге, ырғақ қимылдарын, не соқпалы аспаптармен сүйемелдеуге болады с.с. үлгілер бар.

Осындай жұмыстармен айналысып жүрген адамның бірі, ұстаз-сазгер Назымбек Дүкенбай. Балаларға, оқушыларға, жастарға арналған әндері біршама, 200ден – аса әндері бар.

Сондықтан, жаңадан ізденіс жүргізу, жаңадан әдіс – формаларын қолдану, өзінің жан-жақты қозғарасы мен кәсібилігін дамыту – міне, музыка мұғалімнің шығармашылық әрекетінің нәтижесінің жемісі.

Тәуелсіздігіміздің арқасында Отанымызға жаңа уақыт, жаңа заман, жаңа салт-дәстүрлер, ерекше керемет мерекелер, тарихи кезеңдер келді. Балаларды, оқушыларды, жастарды тәрбиелеу мақсатында, білім беру, өмірлік көзқарастырын өзгерту, рухани байлық-құндылық жағына көңіл бөлу Президентіміздің бағдарламалық мақаласы «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» бүгінгі күннің мақсаты, бағыты, талабы.

Әдебиеттер:

1. Дүкембай Н.С., Дүкембай Г.Н., Кудерина А.Е. Музыкальный казахский: // Павлодар: – 2016. 210 б. ISBN 978-601-238-623-3

2. Дүкембай Н.С., Балаларға арналған әндер // Павлодар: – 2014. 110 б. ISBN 979-0-803852-53-1

МАЗМУНЫ / CONTENT / СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	3
--------------------	---

I СЕКЦИЯ

КӨРКЕМДІК БІЛІМ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<i>Kobozeva I.S.</i> THE FORMATION OF LOVE TO THE NATIVE LAND BY MEANS OF FOLK MUSIC	
<i>Кобозева И.С.</i> ФОРМИРОВАНИЕ ЛЮБВИ К РОДНОМУ КРАЮ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА	5
<i>Komarovska Oksana</i> ARTS EDUCATION IN THE CONTEXT OF SCHOOL REFORM IN UKRAINE	
<i>Комаровская О.А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ РЕФОРМИРОВАНИЯ ШКОЛЫ В УКРАИНЕ	11
<i>Lomov S.P., Rudnev I. Yu.</i> SPACE EDUCATION OF CHILDREN BY MEANS OF FINE ARTS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION	
<i>Ломов С.П., Руднев И.Ю.</i> ТЕМА КОСМОСА НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	19
<i>Amanzholov S.A.</i> TEACHING ART AT SCHOOL – BASIS FOR THE IMPLEMENTATION OF THE SPIRITUAL REVIVAL	
<i>Аманжолов С.Ә.</i> МЕКТЕПТЕ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ – РУХАНИ ЖАҢҒЫРУДЫ ЖҮЗЕГЕ АСЫРУДЫҢ НЕГІЗІ	27
<i>Seitkazhy Perizat, Gabitova Akerke</i> MEDIA COMPETENCE: ESSENCE, BASIC CONCEPTS	
<i>Сейітқазы П.Б., Габитова Ақерке</i> МЕДИАҚҰЗІРЕТТІЛІК: МӘНІ, НЕГІЗГІ ҰҒЫМДАРЫ	35
<i>Akbulatov D.K.</i> VALUE OF NATIONAL TRADITIONS AND CUSTOMS IN FORMING OF AESTHETIC CULTURE OF STUDENT YOUNG PEOPLE	
<i>Ақболов Д.К.</i> СТУДЕНТ ЖАСТАРДЫҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІН ҚАЛЫПТАСТЫРУДАҒЫ ҰЛТТЫҚ САЛТ-ДӘСТҮРЛЕРІМІЗДІҢ МАҢЫЗЫ	41
<i>Argingazinova Culnara</i> PECULIARITIES OF SINGING SUBJECT TEACHING IN NON-RUSSIAN PRIMARY SCHOOLS OF KAZAKHSTAN IN THE SECOND HALF OF THE XIX th CENTURY AND THE EARLY OF THE XX th CENTURY	
<i>Аргингазинова Г.Б.</i> ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «ПЕНИЕ» В ИНОРОДЧЕСКИХ НАЧАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА	46

<i>Baibek Aigul</i> ORAL FORMS OF WORK AS A TRADITIONAL PRINCIPLE OF EDUCATION OF NATIONAL SINGERS IN THE COURSE OF ETHNOSOLFEGGIO	
<i>Байбек А.К.</i> УСТНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ КАК ТРАДИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП ВОСПИТАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕВЦОВ В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО	55
<i>Bektasova Zh.T.</i> , DIRECTIONS OF WORK IN A FOREIGN LANGUAGE AUDIENCE WITH TEXTS IN THE STATE LANGUAGE	
<i>Бектасова Ж.Т.</i> БАСҚА ТІЛДІК АУДИТОРИЯДА МЕМЛЕКЕТТІК ТІЛДЕГІ МӘТІНМЕН ЖҰМЫС ЖҮРГІЗУДІҢ ЖОЛДАРЫ	64
<i>Vorambaeva Kunimgul, Korganbek Sholpan</i> INNOVATIVE PEDAGOGICAL TECHNOLOGY OF PERFORMING GROUPS IN THE SYSTEM OF FURTHER EDUCATION	
<i>Борамбаева К.С., Қорғанбек Ш.Д.</i> ИННОВАЦИОННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В РАБОТЕ С ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМИ КОЛЛЕКТИВАМИ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	68
<i>Vorambaeva Kunimgul, Nurbaturova Bibigul</i> SPECIFICATION OF ACTIVE MODE CONTACT DURING THE CONDUCTING	
<i>Борамбаева К.С., Нурабатурова Б.К.</i> ДИРИЖЕРЛАУ ҮДЕРІСТЕ БАЙЛАНЫСТЫҢ БЕЛСЕНДІ ЖҰМЫС ІСТЕУ ШАРТТАРЫ	75
<i>Zhandyulet B.B., Eginbaeva T.Zh.</i> , KINDS OF KOBYZ INSTRUMENT. PERFORMANCES	
<i>Жандәулет Б.Б., Егінбаева Т.Ж.</i> ҚОБЫЗ АСПАБЫНЫҢ ТҮРЛЕРІ. ОРЫНДАУ ТӘСІЛДЕРІ	80
<i>Kovalev D.A.</i> DEVELOPING OF EFFICIENCY OF MUSICAL AND ESTHETIC ACTIVITY OF FUTURE MUSIC TEACHERS	
<i>Ковалев Д.А.</i> ПОВЫШЕНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ	86
<i>Kovrakova I.S.</i> MODERN PRINCIPLES OF WORK IN THE CLASS OF OBLIGATORY PIANO	
<i>Коврякова И.С.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО	93
<i>Manyakin Vladimir</i> KAZAKHSTANIAN PIANO SCHOOL ON PRIMARY LEARNING OF PIANISTS	
<i>Манякин В.И.</i> КАЗАХСТАНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА О НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ПИАНИСТОВ	97
<i>Porshneva Elena</i> FINGER GAMES AND THEIR SIGNIFICANCE IN THE DEVELOPMENT OF CHILDREN AND IN PEDAGOGICAL PRACTICE	

<i>Поршинева Е.В.</i> ПАЛЬЧИКОВЫЕ ИГРЫ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ И В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ	103
<i>Sagimbayeva S.K.</i> ARTISTIC TEXT AT REQUIRED PIANO DISCIPLINE	
<i>Сағимбаева С.К.</i> О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА НА УРОКАХ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО	109
<i>Samarkanova Farida</i> THE INTRODUCTION AND REVIVAL OF ETHNOCRACY OF APPLIED ARTS IN THE EDUCATION SYSTEM IN UNIVERSITIES	
<i>Самарқанова Ф.С.</i> ЖОҒАРҒЫ ОҚУ ОРЫНДАРЫНЫҢ БІЛІМ ЖҮЙЕСІНЕ ҰЛТТЫҚ СӘН-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР ЭТНОДӘСТҮРЛЕРІН ЕҢГІЗУ ЖӘНЕ ЖАҢҒЫРТУ МӘСЕЛЕЛЕРІ	113
<i>Temirova M.F., Temirova Sh.E., Ongarbaeva S.S.</i> THE ROLE OF MUSICAL LITERACY THE YOUNGER GENERATION IN MUSIC LESSONS	
<i>Темирова М.Ф., Темирова Ш.Е., Онгарбаева С.С.</i> РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТНОСТИ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ	118
<i>Turlybekov Nurgali</i> PECULIARITIES OF MODERN VOCAL TECHNOLOGY DEVELOPMENT	
<i>Тұрлыбеков Н.Д.</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ВОКАЛДЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАРДЫҢ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	125
<i>Nasyanova T.V.</i> FAMILIARIZING OF STUDENTS OF THE SPECIALTY “ACTOR’S SKILL” TO MUSICAL CULTURE AND MUSICAL CREATIVITY	
<i>Хасьянова Т.В.</i> ПРИОБЩЕНИЕ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «АКТЕРСКОЙ МАСТЕРСТВО» К МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ И МУЗЫКАЛЬНОМУ ТВОРЧЕСТВУ	132
<i>Khussainova G.A., Baysarina A.</i> STUDYING THE PECULIARITIES OF A SCHOOL-CENTERED APPROACH IN THE MUSIC-ART ACTIVITIES OF TRAINING	
<i>Хусаинова Г.А., Байсарина А.</i> ИЗУЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ШКОЛЬНИКОЦЕНТРИРОВАННОГО ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ	141
<i>Qiao Zhi</i> METHODOICAL BASIS FOR FORMING THE ETHNO-ARTISTIC COMPETENCE OF STUDENTS	
<i>Цяо Чжи</i> МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧАЩИХСЯ	147
<i>Schneider S.A.</i> USE OF CRITERIA EVALUATION ON LESSONS OF MUSIC AS A WAY OF MOTIVATION DEVELOPMENT OF MUSICAL PROFESSIONALS OF PUPILS	
<i>Шнайдер С.А.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КРИТЕРИАЛЬНОГО ОЦЕНИВАНИЯ НА УРОКАХ МУЗЫКИ КАК СПОСОБ МОТИВАЦИОННОГО	

РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ	154
<i>Korpesheva Nazym, Khussainova Gulzada</i>	
TO THE QUESTION OF FORMATION OF MEDIACOMPATIENTITY THE	
FUTURE TEACHER OF MUSIC	
<i>Корпешева Назым, Хусайнова Г.А. К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ</i>	
<i>МЕДИАКОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ</i>	<i>160</i>

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Matadjanova E. MUSICIAN CULTURAL REPUBLIC UZBEKISTAN</i>	
<i>A NEW EPOCH (TO THE 26TH ANNIVERSARY OF INDEPENDENCE)</i>	
<i>Мамаджанова Э. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РЕСПУБЛИКИ</i>	
<i>УЗБЕКИСТАН НОВОЙ ЭПОХИ (К 26-ЛЕТИЮ НЕЗАВИСИМОСТИ)</i>	<i>164</i>
<i>Nigmatov R.M. “GREAT SILK ROAD”: INTERACTION OF</i>	
<i>CULTURALITIES IN WEST AND EAST IN THE CONTEXT OF THE</i>	
<i>PROBLEM OF THE MODERNIZATION OF MUSICAL EDUCATION IN</i>	
<i>UZBEKISTAN</i>	
<i>Нигматов Р.М. «ВЕЛИКИЙ ШЁЛКОВЫЙ ПУТЬ»:</i>	
<i>ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР ЗАПАДА И ВОСТОКА В КОНТЕКСТЕ</i>	
<i>ПРОБЛЕМЫ МОДЕРНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</i>	
<i>В УЗБЕКИСТАНЕ</i>	<i>169</i>
<i>Abdimurov Alibi TRADITIONAL KAZAKH KYU – THE BASIS</i>	
<i>OF THE SYMPHONIC KYU</i>	
<i>Абдинуров Алиби ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ КЮЙ – ОСНОВА</i>	
<i>СИМФОНИЧЕСКОГО КЮЯ</i>	<i>172</i>
<i>Abdykalykova Guldana DEVELOPMENT OF PROCESSING AND</i>	
<i>TRANSCRIPTIONS IN THE PIANO MUSIC OF KAZAKHSTAN AT THE</i>	
<i>TURN OF THE XX-XXI CENTURIES</i>	
<i>Абдыкалыкова Г.Г. РАЗВИТИЕ ОБРАБОТОК И ТРАНСКРИПЦИЙ В</i>	
<i>ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХСТАНА НА РУБЕЖЕ</i>	
<i>XX – XXI ВЕКОВ</i>	<i>185</i>
<i>Abekenova Inabat, Yeginbayeva T.Zh. ARTICLE ABOUT KENZHEGUL</i>	
<i>MUSEVAS “SHABYT” CHRONOLOGICAL COLLECTION</i>	
<i>ABOUT 90 YEARS OF KOBYZ QUEEN FATIMA BALGAEVA</i>	
<i>Абекенова Инабат, Егінбаева Т.Ж. КЕНЖЕГУЛ АБЛАСЫМҚЫЗЫ</i>	
<i>МҰСАЕВАНЫҢ ҚОБЫЗ ПАДИШАСЫ ФАТИМА БАЛҒАЕВАНЫҢ</i>	
<i>90-ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН “ШАБЫТ” АТТЫ ХРЕСТОМАТИЯЛЫҚ</i>	
<i>ЖИНАҒЫ ТУРАЛЫ</i>	<i>190</i>
<i>Akhmerov Bekzat REPUBLISHING OF PIANO MUSIC BY «МЕКТЕП»:</i>	
<i>COMPARISON EXPERIENCE</i>	

<i>Ахмеров Б.Б.</i> ПЕРЕИЗДАНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ИЗДАТЕЛЬСТВОМ «МЕКТЕП»: ОПЫТ СЛИЧЕНИЯ	195
<i>Baltabayeva Botagoz, Jumakova Umizhan</i> THE HISTORY OF A.ZHUBANOV AND L.KHAMIDI'S «АБАУ» OPERA PERFORMANCES <i>Балтабаева Б.М., Джумакова У.Р.</i> ИСТОРИЯ СПЕКТАКЛЕЙ ОПЕРЫ «АБАЙ» А.ЖУБАНОВА И Л.ХАМИДИ	202
<i>Grigorieva Victoria</i> PIANO DUETS AND PIANO ANSAMBLER IN THE SYSTEM OF THE ART COMMUNICATION <i>Григорьева В.А.</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ И ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ ...	209
<i>Daniyarova Danara, Maldybaeva Raushan</i> DIALOGICAL SONG CYCLE OF D.SHOSTAKOVICH «FIVE ROMANCES» TO THE WORDS E.DOLMATOVSKY <i>Даниярова Д.А., Малдыбаева Р.С.,</i> ДИАЛОГИЗМ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д.ШОСТАКОВИЧА «ПЯТЬ РОМАНСОВ» НА СЛОВА Е.ДОЛМАТОВСКОГО	215
<i>Kazhimova A.K.</i> VARIATIONS IN THE WORKS OF BEETHOVEN <i>Кажимова А.К.</i> ВАРИАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕТХОВЕНА	224
<i>Kamelinova Anara</i> FOUNDER OF FOLK ORCHESTRA <i>Камельнинова А.С.</i> ҰЛТ ОРКЕСТРИНІҢ КІНДІК АТАСЫ	228
<i>Karpi-Kokhanova M.B.</i> S.PROKOFIEV IN KAZAKHSTAN <i>Карпи-Коханова М.Б.</i> С.ПРОКОФЬЕВ В КАЗАХСТАНЕ	233
<i>Karekenova Dilara, Dzhumakova U.R.</i> ANALYSIS OF THE ROLE OF CHORAL WORKS IN DISCOVERING THE HEROIC IMAGE IN KAZAKH ART OF OPERA BASED IN OPERA “ALPAMYS” BY YERKEGALI RAHMADIEV <i>Карекенова Дилара., Джумакова У.Р.</i> ҚАЗАҚ ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ БАТЫРЛАР БЕЙНЕСІН АШУДАҒЫ ХОР ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ МӘНІН ЕРКЕҒАЛИ РАХМАДИЕВТЫҢ «АЛПАМЫС» ОПЕРАСЫ НЕГІЗІНДЕ ТАЛДАУ	239
<i>Karimov Negmetulla</i> DEDICATED TO THE 70TH ANNIVERSARY OF TOLEPBERGEN ABDRASHEV <i>Каримов Негметулла</i> ПОСВЯЩАЕТСЯ 70-ЛЕТИЮ ТОЛЕПБЕРГЕНА АБДРАШЕВА	243
<i>Karimov Tair</i> SUITE FOR VIOLA SOLO № 1 G-moll BY MAX REGER <i>Каримов Таир</i> СЮИТА ДЛЯ АЛЬТА СОЛО № 1 G-moll МАКСА РЕГЕРА	248
<i>Karimov Timur</i> SONATA-BALLADE NO. 3 BY EUGÈNE YSAÏE <i>Каримов Тимур</i> БАЛЛАДА-СОНАТА №3 ЭЖЕНА ИЗАИ	253
<i>Kozyrina Olga</i> SONATA-FANTASY» OF N.MENDYGALIEV. QUESTIONS OF EXECUTION <i>Козырина О.Ю.</i> «СОНАТА-ФАНТАЗИЯ» Н.МЕНДЫГАЛИЕВА.	

ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ	259
<i>Lyukyanova Rogneda</i> THE ANNIVERSARY OF GULMIRA KUTTYBAMOVA <i>Лукьянова Рогнеда</i> К ЮБИЛЕЮ ГУЛЬМИРЫ КУТТЫБАДАМОВОЙ	266
<i>Mosienko Dina</i> DEATH AND LIFE AS THE ANTIMONIES OF THE DRAMA OF OPERA “ABAY” <i>Мосиенко Д.М.</i> СМЕРТЬ И ЖИЗНЬ КАК АНТИНОМИИ ДРАМЫ ОПЕРЫ «АБАЙ»	273
<i>Rudneva Tatyana</i> VOCAL ART OF KAZAKHSTAN. PAGES OF HISTORE: VITALY NIKOLAEVICH ORLENIN <i>Руднева Т.Н.</i> ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА. СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ: ВИТАЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ ОРЛЕНИН	278
<i>Sagatova A.Zh.</i> KAZAKH INSTRUMENTAL MUSIC IN THE SPACE OF ASTANA <i>Сагатов А.Ж.</i> КАЗАХСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ПРОСТРАНСТВЕ АСТАНЫ	286
<i>Serkebaeva A.M., Alpeissova G.T.</i> CREATIVITY OF THE TALENTED COMPOSER M.K. OMAROV <i>Серкебаева А.М., Альпеисова Г.Т.</i> ДАРЫНДЫ САЗГЕР М.Қ. ОМАРОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ	290
<i>Sultangazina Elmira, Abdrakhman G.B.</i> K.SEN-SANS’S «ANIMAL CARNIVAL» AS A SAMPLE OF ANIMALISM IN MUSIC <i>Султангазина Э.А., Абдрахман Г.Б.</i> «КАРНАВАЛ ЖИВОТНЫХ» К.СЕН-САНСА КАК ОБРАЗЕЦ АНИМАЛИСТИКИ В МУЗЫКЕ	295
<i>Tazhibaeva Gulzhan, Kuzbakova Gulnara</i> TODAY IS APPEARANCE OF ALSHEKEY VEKTIBAYULY’S CREATIVITY <i>Тажибеева Г.Б., Кузбакова Г.Ж.</i> ӘЛШЕКЕЙ БЕКТІБАЙҰЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІ	301
<i>Tunyshlyk S.K., Yeginbayeva T.Zh.</i> PHENOMENA OF RASHID AND MUSLIM ABDULLIN BROTHERS IN KAZAKH VOCAL ART <i>Тыныштық Ш.Қ., Егінбаева Т.Ж.,</i> АҒАЙЫНДЫ РИШАТ ЖӘНЕ МҮСІЛІМ АБДУЛЛИНДЕРДІҢ ҚАЗАҚСТАН ВОКАЛДЫҚ ӨНЕРІНДЕГІ ФЕНОМЕНІ	305

III СЕКЦИЯ

ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР.

ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

<i>Kalashnikova Anzhelika</i> DEVELOPMENT OF THE HEATRICAL ENVIRONMENT IN THE CITIES FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF TERRITORIES AND PRESENTATIONS OF CULTURAL HERITAGE <i>Калашиникова А.В.</i> РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЫ В ГОРОДАХ	
---	--

ДЛЯ УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ ТЕРРИТОРИЙ И ПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ	310
<i>Amirbekova Dana</i> THE TYPOLOGY OF MALE IMAGES CREATED BY АСТОР QASYM ZHAKIBAYEV	
<i>Амирбекова ДанаТ. ҚАСЫМ ЖӘКІБАЕВ СОМДАУЫНДАҒЫ ЕР АДАМ ОБРАЗДАРЫНЫҢ ТИПТЕРІ</i>	318
<i>Kemelbaeva A.K., Omarova Zh.N.</i> TECHNOLOGY OF 3D RINTING IN THE PRODUCTION OF CLOTHES	
<i>Кемельбаева А.К., Омарова Ж.Н.</i> ТЕХНОЛОГИЯ 3D-ПЕЧАТИ В ПРОИЗВОДСТВЕ ОДЕЖДЫ	323
<i>Omarova Zhanna</i> THE DECISION OF SCENOGRAPHY IN THE MODERN THEATRE	
<i>Омарова Ж.Н.</i> РЕШЕНИЕ СЦЕНОГРАФИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ	332
<i>Юсупова А.К., Наурызова А.Ж.</i> ИЛЛЮСТРИРОВАНИЕ МОДЫ В КАЗАХСТАНЕ	
<i>Yussupova Ardak, Nauryzova Aisha</i> FASHION ILLUSTRATION IN KAZAKHSTAN	338

IV СЕКЦИЯ

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

<i>Achilov I.Sh.</i> PRACTICAL INNOVATIONS IN TEACHING MODERN PAINTING IN THE MASTER	
<i>Ачилов И.Ш.</i> ПРАКТИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ В МАГИСТРАТУРЕ	344
<i>Mukhametzhanov B.A. Ospanova D.K.</i> THE VALUE OF MONUMENTAL SCULPTURE IN THE SPIRITUAL OF KAZAKHSTAN (ON THE EXAMPLE OF THE MONUMENT ALIKHAN BOKEIKHANOV)	
<i>Мухаметжанов Б.А., Оспанова Д.К.</i> МОНУМЕНТАЛДЫ МҮСІННІҢ РУХАНИ ЖАҒҒЫРУДАҒЫ МӘНІ (АЛИХАН БОКЕЙХАН ЕСКЕРТКІШІ МЫСАЛ НЕГІЗІНДЕ)	352
<i>Mukhtarova Gaini</i> «KURAK» SEWING TECHNIQUE PATCH-WORK PICTURE OF WORLD	
<i>Мухтарова Г.С.</i> МОЗАИЧНАЯ КАРТИНА МИРАЛОСКУТНОГО ШИТЬЯ «КУРАК»	358
<i>Rakhmetova M.B., Izhanov B.I.</i> FORMATION AND TRANSFORMATION OF THE KAZAKHSTAN SCHOOL OF PAINTING (1970-1990) ON THE EXAMPLE OF CREATIVITY M.KALIMOVA	
<i>Рахметова М.Б., Ижанов Б.И.</i> СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ	

КАЗАХСТАНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ (1970-1990 гг.) НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М.КАЛИМОВА	368
<i>Sakulina Natalya</i> FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE TRANSFER OF THE ART IMAGE IN THE CHILDREN'S FIGURE <i>Сақулина Н.А.</i> ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ДЕТСКОМ РИСУНКЕ	374
<i>Temirbekova Meruyert, Izhanov Baikonyr</i> MOSAIC HERE AND NOW <i>Темірбекова Меруерт, Іжанов Байқоңыр</i> МОЗАИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ	377
<i>Torebaev Borijan, Rsmahanbetova Shahrizada, Khanazarova Karlygash</i> COLOUR SOLUTION IN MICROSTYLE AND INDIVIDUAL STILE OF THE MASTER <i>Төребаев Б.П., Рсмаханбетова Ш.Е., Ханазарова Қ.О.</i> «МИКРОСТИЛЬДЕР» МЕН «ШЕБЕРЛЕРДІҢ ЖЕКЕ ӨЗІНДІК СТИЛЬДЕРІНДЕГІ» ТҮСТЕР ШЕШІМІ	382

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Khasanov Marat., Petrova Vera, Baimukhanova Kuralay</i> THE ORIGINS OF KAZAKH CULTURE AND ISSUES OF PRESERVATION OF NATIONAL IDENTITY <i>Хасанов М.Ш., Петрова В.Ф., Баймуханова К.Х.</i> ИСТОКИ КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ВОПРОСЫ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ	388
<i>Kanguzhina T.M., Moldakhmetova Z.N.</i> THE ROLE OF THE KAZAKH NOMADIC CONCEPTSPHERE IN THE WORKS OF THE RUSSIAN WRITERS <i>Кангужина Т.М., Молдахметова З.Н.</i> РОЛЬ КАЗАХСКОЙ КОЧЕВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ АВТОРОВ	394
<i>Kassabekova Ainur</i> MODERNIZATION IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION DEVELOPMENT. EXPERIENCE OF OECD <i>Қасабекова А.И.</i> ЖАҒАНДЫҚ ДАМУҒА ЛАЙЫҚ ЖАҒҒЫРТУ: ЭЫДҰ-НЫҢ ТӘЖІРИБЕСІ	399
<i>Shaimerdenova Saule</i> SELF-ACTUALIZATION OF MODERN YOUTH THROUGH THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES <i>Шаймерденова С.К.</i> САМОРЕАЛИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ ПУТЕМ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ	407

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Abishev Serik</i> INDEPENDENT CINEMA OF KAZAKHSTAN: AESTHETIC AND PERSONALITIES	
<i>Абишев С.Е.</i> НЕЗАВИСИМОЕ КАЗАХСТАНСКОЕ КИНО: ЭСТЕТИКА И ПЕРСОНАЛИИ	412
<i>Osmanov A.B., Babazhanova Z.A.</i> BROADCASTING CULTURE IN XXI CENTURY AS THE GLOBAL PROBLEM	
<i>Оспанов А.Б., Бабажанова Ж.Ә.</i> , ХХІ ҒАСЫРДАҒЫ ЭКРАНДЫҚ МӘДЕНИЕТ ЖАҒАНДЫҚ МӘСЕЛЕСІ РЕТІНДЕ	416
<i>Jutabekov Yerzhan</i> REFLECTION OF THE NATIONAL IDEA IN THE FILMS OF DIRECTOR ABDOLLA KARSAKBAYEV	
<i>Джумабеков Ержан</i> РЕЖИССЕР АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ИДЕЯ КӨРІНІСІ	421
<i>Naizabekov Ayan, Smailova Inna</i> QUESTION OF LEGAL RELATIONS IN CINEMATOGRAPHY OF KAZAKHSTAN (IN CASE OF THE LAW «OF CULTURE»)	
<i>Найзабеков А.С., Смаилова И.Т.</i> , ВОПРОС О ПРАВОВЫХ ОТНОШЕНИЯХ В СФЕРЕ КИНЕМАТОГРАФА КАЗАХСТАНА (В РАМКАХ ЗАКОНА РК «О КУЛЬТУРЕ»)	427
<i>Oryntayeva Assel, Smailova Inna</i> TRENDS OF IMAGE PROMOREEL'S DEVELOPMENT	
<i>Орынтаева А.А., Смаилова И.Т.</i> ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИМИДЖЕВОГО ПРОМОРОЛИКА	434
<i>Raevskaya Yekaterina, Valiyeva Anar</i> STUDY OF THE ART PERCEPTION BY THE EXAMPLE OF “THE GROUNDHOG DAY” FICTION MOVIE	
<i>Раевская Е.В., Валиева А.Б.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ДЕНЬ СУРКА»	442
<i>Rashid Alibek, Tauekel S.T.</i> HISTORY OF KAZAKH CINEMA	
<i>Рашид А., Тауекел С.Т.</i> , ИЗ ИСТОРИИ КАЗАХСКОГО КИНОИСКУССТВА	450

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

<i>Amanzholov Magzhan, Babazhanova Z.A.</i> THEORETICAL ASPECTS OF ETHNIC MIGRATION PROBLEMS	
<i>Аманжолов М.С., Бабажанова Ж.Ә.</i> , ЭТНИКАЛЫҚ КӨШІ-ҚОН МӘСЕЛЕЛРІНІҢ ТЕОРИЯЛЫҚ АСПЕКТІЛЕР	455

<i>Yermaganbetova Kuralay, Atanakova Karlygash</i> SACRED PLACES AS A NATIONAL TREASURE	
<i>Ермаганбетова К.С., Атанакова К.М.</i> КИЕЛІ ЖЕР ҰЛТТЫҚ ҚҰНДЫЛЫҒЫМЫЗ РЕТІНДЕ	461
<i>Tarpenov D.</i> CHARACTER FEATURES OF KYIV AND EXECUTIVE SCHOOLS IN KAZAKH TRADITIONAL MUSIC ART	
<i>Тарпенов Д.</i> ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ КҮЙШІЛІК ЖӘНЕ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ «МЕКТЕПТЕРДІҢ» ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	467
<i>Amanzholova K.B.</i> A SOCIOLINGUISTICS IS IN MODERN SCIENCE	
<i>Аманжолова К.Б.</i> СОЦИОЛИНГВИСТИКА В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ	474
<i>Alpeisova G.T.</i> KAZAKHSTAN AND THE MUSICAL WORLD OF THE TÜRKES: PROSPECTS OF THE CULTURAL DIALOGUE	
<i>Альпеисова Г.Т.</i> КАЗАХСТАН И МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ТҮРКОВ: ПЕРСПЕКТИВЫ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА	478
<i>Dukembay Gulzhannat, Zhakan Nazerke</i> FORMATION OF INTERCULTURAL COMPETENCE OF STUDENTS IN THE CONDITIONS OF LANGUAGE GLOBALIZATION	
<i>Дүкембай Г.Н., Жакан Н.</i> ФОРМИРОВАНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ЯЗЫКОВОЙ ГЛОБАЛИЗАЦИИ	484
<i>Dukembay Nazymbek, Dukembay Gulzhannat</i> WHAT SONGS DO WE SING AT THE MUSIC LESSON?	
<i>Дүкембай Н.С., Дүкембай Г.Н.</i> , МУЗЫКА САБАҒЫНДА ҚАНДАЙ ӨНДЕР АЙТЫП ЖҮРМІЗ?	489
МАЗМҰНЫ / CONTENT / СОДЕРЖАНИЕ	493

**«VII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ:
КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДЕГІ ҒЫЛЫМИ ТӘЖІРІБЕ:
ПРОБЛЕМАЛАРЫ, ТӘЖІРІБЕСІ, КЕЛЕШЕГІ»
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРІБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ
ҚазҰОУ-інің 20 ЖЫЛЫНА БАЙЛАНЫСТЫ
(09 ақпан 2018 жыл)**

**THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH
AND PRACTICE CONFERENCE
OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS,
«THE 7TH BORANBAYEV READINGS:
SCIENTIFIC SEARCH IN THE ARTISTIC EDUCATION:
PROBLEMS, EXPERIENCE, PROSPECTS»
DEDICATED TO 20TH ANNIVERSARY KazNUA
(09 february 2018)**

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ
«VII-E БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ:
НАУЧНЫЙ ПОИСК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ:
ПРОБЛЕМЫ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ»
В ЧЕСТЬ 20-ЛЕТИЯ КАЗНУИ
(09 февраля 2018 года)**

Басуға 17.01.2018 ж. Қағаз пішімі 60x84 1/16
Шарт.бас.т. 31,5. Таралымы 100 дана. № тапсырыс
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ
Редакциялық-басылым бөлімінде басылды