Қазақ ұлттық өнер университеті
The Kazakh National University of Arts
Казахский национальный университет искусств

VIII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ЖАҺАНДЫҚ ӘЛЕМНІҢ КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ БАСТЫ ВЕКТОРЫ РЕТІНДЕ ТАРИХИ САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ

VIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: МОДЕРНИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ КАК ВЕДУЩИЙ ВЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ

THE 8TH BORANBAYEV READINGS: MODERNIZATION OF HISTORICAL CONSCIOUSNESS AS THE LEADING VECTOR OF ARTISTIC EDUCATION IN THE GLOBAL WORLD

ҚАЗАҚСТАН ЖАСТАР ЖЫЛЫ АЯСЫНДА ӨТКІЗІЛГЕН
DEDICATED TO HONOR OF THE YEAR OF YOUNG PEOPLE IN KAZAKHSTAN
В ЧЕСТЬ ГОДА МОЛОДЁЖИ В КАЗАХСТАНЕ

Jastar JYLY QAZAQSTAN 2019

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

«VIII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ЖАҺАНДЫҚ ӘЛЕМНІҢ КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ БАСТЫ ВЕКТОРЫ РЕТІНДЕ ТАРИХИ САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ» ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ

ҚАЗАҚСТАН ЖАСТАР ЖЫЛЫ АЯСЫНДА ӨТКІЗІЛГЕН
(08 ақпан 2019 жыл)

THE MATERIALS OF INTERNATIONAL RESEARCH AND PRACTICE CONFERENCE OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS, «THE 8TH BORANBAYEV READINGS: MODERNIZATION OF HISTORICAL CONSCIOUSNESS AS THE LEADING VECTOR OF ARTISTIC EDUCATION IN THE GLOBAL WORLD»

DEDICATED TO HONOR OF THE YEAR OF YOUNG PEOPLE IN KAZAKHSTAN
(08 february 2019)

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ «VIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: МОДЕРНИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ КАК ВЕДУЩИЙ ВЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ»

В ЧЕСТЬ ГОДА МОЛОДЁЖИ В КАЗАХСТАНЕ
(08 февраля 2019 года)

ASTANA
АСТАНА

УДК 378:7.0
ББК 74.58:85.1
С 30

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

С 30 ҚАЗАҚСТАН ЖАСТАР ЖЫЛЫ АЯСЫНДА ӨТКІЗІЛГЕН «VIII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ЖАҺАНДЫҚ ӘЛЕМНІҢ КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ БАСТЫ ВЕКТОРЫ РЕТІНДЕ ТАРИХИ САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халық. ғыл.-тәжір. конф. матер. = **«VIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: МОДЕРНИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ КАК ВЕДУЩИЙ ВЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВА-НИЯ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ» В ЧЕСТЬ ГОДА МОЛОДЁЖИ В КАЗАХСТАНЕ:** Матер. межд. науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств. – Астана: «Мастер По» ЖШС, 2019 .- 360 б. - қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-7458-83-6

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 978-601-7458-83-6

© ҚазҰӨУ, 2019

От редактора

На сегодня в связи с глобальной реализацией инновационных проектов и реформ во всех сферах жизнедеятельности казахстанского общества актуальный импульс приобретает процесс формирования общественного сознания на основе бережливого сохранения культурного кода казахского народа.

Идея модернизации исторического сознания с сохранением всего самого лучшего в поведенческом и культурном аспекте, накопленного вековыми традициями и историей казахского народа и мировой историей, является главным идеологическим вектором развития республики на многие годы и духовным стержнем данной научно-практической конференции, проведённой также в честь «Года молодёжи» в Казахстане.

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

Неизменными участниками Международной научно-практической конференции «Боранбаевские чтения» всех этих лет являются ученые и педагогические работники системы высшего образования Республики Казахстан, представители всех уровней образования.

Из года в год меняется география зарубежных участников Боранбаевских чтений, в работе данной конференции приняли участие учёные, преподаватели, молодые исследователи, аспиранты из Азербайджана, Украины, России.

Цель данной конференции состояла в обсуждении широкого круга теоретических и практических проблем науки и инноваций на современном этапе, актуальных вопросов развития образования, культуры и всех видов искусства, в том числе, показе научно-исследовательских возможностей студенческой молодежи в свете государственной программы «Рухани жаңғыру», в сохранении культурного кода народа на основе процесса модернизации исторического сознания нового поколения казахстанцев.

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

I СЕКЦИЯ

КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Seiitkazy Perizat

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL EXPOSITION OF THE CONCEPT OF MEDIA CULTURE

Сейітқазы П.Б.,
педагогика ғылымдарының докторы,профессор

МЕДИАМӘДЕНИЕТ МӘСЕЛЕСІН ТЕОРИЯЛЫҚ - ӘДІСНАМАЛЫҚ ТҰРҒЫДАН ТАЛҚЫЛАУ

Мәдениет – қоғам дамуының негізгі қажетті саласы. Адам қоғамы қалыптасқан кезден бастап мәдениет бірге дамыды. Мәдениеті өркендеген қоғам әр уақытта ілгерлеп дамиды, мәдениет қоғамдағы барлық құбылыс, үдерістермен тығыз байланысты.

Мәдениет – деген сөз өзінің толық мағынасында адамның өз қолымен, ақыл-ойымен жасағандары және жасап жатқандарының бәрін түгел қамтиды.Жай ғана сауат ашудан және тазалық ережелерін сақтаудан бастап, өмірдің асқан үлгілі шығармаларын жасағанға дейінгі ұғымды қамтып жатқан – мәдениет саласының өрісі кең.

Мәдениет – тұлғаның зияткерлік және әлеуметтік қабілеттерін жүзеге асыруға мүмкіндік беретін адам арқылы жасалған қарым –қатынас әлемі. Ю.М.Лотманның анықтамасына сәйкес,мәдениет – бұл ұжымдық түсінік. Жеке адам мәдениет тасымалдаушысы болуы және оның дамуына белсенді қатысуы мүмкін, дегенмен, мәдениет – өз табиғатында «тіл» тәрізді әлеуметтік құбылыс [1].

Ал бұл түсінік мәдениеттану энциклопедиясында қалай беріледі: мәдениет – ұжымдық әрекет етудің белгілі бір ережелерінен құралады, құбылыстар мен белгілердің болуымен ерекшеленеді, әлеуметтік маңызы бар идея, ақпарат, білім, тәжірибені жазу мен таратудан тұрады [2].

Мәдениет – бұл адам жасаған екінші табиғат. Мәдениет түсінігінің негізгі ұғымдарына: тұлғаның өзін-өзі іске асыруы, әлеуметтік өзара әрекет, мінез-құлықты реттеу кіреді. Бұл түсінік бойынша барлық өзара әрекеттер мәдениеттегі коммуникациялық қарым-қатынас ретінде көрініс табады. Мәдениеттің өзара әрекет коммуникациясына дәлелі біріншіден, ақпаратты жіберушінің болуы, екіншіден, ақпарат ағымының кеңістік пен уақытта таралуы, үшіншіден, жіберілген ақпаратты қабылдап алушының болуы.

Кеңестік ғалым Н.М. Амосовтың пікірінше, ақпарат адам өмірінде өз ізін қалдырады, оның өмір сүру салтына, қарым-қатынас жасауына, адами құндылықтарына өз әсерін тигізеді **[3].**

Неміс философы П.Козловски : «Мәдениет – бұл қоғамның дамуы мен инновацияның кілті, ол жаңа технологияның жүргізіліуін жеңілдетеді, оның қоғамдық мәртебесін, халықаралық қарым -қатынас, өзара түсінісітік пен алмасуды қамтамасыз етеді», - деп көрсетеді [4].

Қоғамның ақпараттану кезеңінде мәдениет ұғымының маңызы арта түспек. Қоғамның мәдени әлеуеті мен ақпараттық әлем арасында қарама-қайшылықтар пайда болады. Бұл мәдени басымдылықтардың өзгеруіне әкеліп қана қоймай, адам қызметін де басқа бағытқа бұрады.

Қоғамның ақпараттануы ақпараттық мәдениетті туындатады . Ақпаратттық мәдениет - жалпы мәдениеттің бір бөлігі. Ол – адамның әлеуметтік табиғатымен тығыз байланыста, қоғамның мәдени әлеуетін, адамзат сан ғасыр жинақтаған тарихи жолын меңгеруіндегі маңызды фактор.

Әлеуметтік мағынада, ақпараттық мәдениет – ақпарат әлемінің көрінісі. Осы тұрғыда мәдениет адамның ақпарат кеңістігіндегі өмір сүру салтына айналады. Технологияның қарыштап дамуы, кәсіби және әлеуметтік құрылымындағы өзгерістері, ақпарат дәуіріндегі мәдениеттің құрылымы мен мазмұнын түбегейлі өзгеруі ақпартық мәдениеттің жаңа мазмұны медиамәдениетті туындатты. Ақпарат дәуіріндегі мәдениет құрылымының күрделенуі бұрынғы мәдениет элементері мен жаңа мәдениет элементтерін қамтымақ. Мәдениет дәстүрі мен мәдениет инновациясының комбинациясы мәдениет мазмұнының күрделі бейнесін айқындайды. Мәдениеттің ескі тұжырымдамасы сабақтастыққа негізделсе, қазіргі тұжырымдамасы көптүрлілікке негізделеді. Мәдениеттің ескі мәні дәстүр болса, жаңа мәні - синкртетизм.

Ақпараттық мәдениет пен медиамәдениет негізінде – бір ұғым. Медиамәдениетті жаңа атау ретінде қабылдаған дұрыс. Адамның зияткерлік қабілеті мен компьютердің техникалық мүмкіндіктерінің бірігуі БАҚ-ның, теледидар, аудиовизуалды, видеолар бұқаралық мәдениеттің жаңа түрі медиамәдениетті құрайды. Яғни, медиамәдениет – ақпараттық – коммуникативтік құралдар жиыны, материялдық және зияткерлік құндылықтардың дамуы, қоғамдық сана мен тұлғаның әлеуметтенуін қамтамасыз етеді. Медиамәдениет – ақпаратты тарату мен қабылдау мәдениеті, тұлғаның даму деңгейін, оқуға, талдау жасауға, медиамәтінге баға беруге, медиашығармашылықпен айналысуға, жаңа білімдерді медиа арқылы меңгеруге мүмкіндік береді.

«Медиамәдениет» терминіне терминологиялық сөздікте берілген анықтамаға сүйенсек, С.И.Ожегов медиамәдениетті:

- адамдардың өндірістік, қоғамдық, және рухани жетістіктерінің жиынтығы;
- мәдениеттілік тәрізді, яғни, мәдениеттіліктің жоғары деңгейінде табылатын,соған сәйкес;
- бір нәрсенің жоғары деңгейі, біліктіліктің жоғары дамуы ретінде анықтайды [5,314б].

Медиамәдениет медиабілім берудің нәтижесі. Медиабілімді барлық мемлекеттердің ұлттық оқу жоспарларына, қосымша, ресми емес білім беру жүйесіне және адамның ғұмырлық білім алуына енгізуге кеңес беріледі. Медиабілім беруді дамыту біздің елімізде енді қолға алынып келеді. Мемлекет басшысы Н.Ә.Назарбаев «Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қабілеттілік» жолдауында сыни ойлауды дамытудың өзектілігін атап өткен болатын: «Ең алдымен, білім беру жүйесінің рөлі өзгеруге тиіс. Біздің міндетіміз – білім беруді экономикалық өсудің жаңа моделінің орталық буынына айналдыру. Оқыту бағдарламасын сыни ойлау қабілетін және өз бетімен іздену дағдыларын дамытға бағыттау қажет» [6].

Д.Н.Назарбаева «Әйелдер Бизнесі - 2009» форумында сөйлеген сөзінде Қазақстандағы медиабілім беруді енгізу қажеттілігі туралы ой қозғаған : «Тек толыққанды білім алған қоғам заманауи прогрессивті идеяларды жылдам қабылдауға және динамикалық дамытуға қабілетті. Медиабілім қоғамның, медиамамандардың және биліктің ынтымақтастығы аймағына айналуы керек. Сонда ғана жақсы нәтижеге жетеміз»,-деді Назарбаева .

ҚР Парламенті Мәжілісінің депутаты, Парламенттегі «Нұр Отан» ХДП фракциясының мүшесі, Г.М.Иксанова медиабілім беруді дамыту керектігін ашып айтқан: «Жастар медианың мазмұнын тұтынып қана қоймай, оны сыни бағалап, медиаақпаратты шығармашылығында пайдаланған жөн. Балалар пайдалы деректерді алуы үшін жаңа технологияларды меңгеріп, ақпарат көздерінің пайдалы мазмұнын шығарып, қауіпті және агрессивті мазмұнындағы ақпарат көздерімен жұмыс жасауға қабілетті болуы керек. Сол үшін медиабілімді мектептерге енгізу қажет» .

Медиабілім медиамәдениетті зерттеуге негізделген. Медиамәдениет технологиялық мүмкіндіктердің жаңа деңгейінде (спутникті телевидение, видео, интернет т.б.) бірігуді жеңілдетеді, жаһандық (халықтардың, елдердің), адамдар арасындағы, сонымен қатар жеке тұлғалық деңгейде мәдениет сұхбаттастығын дамытуға жаңа мүмкіндіктер туғызады.

«Медиамәдениет» ұғымына ғалымдардың берген анықтамалары

Автор	*Анықтамалар*
А.А.Новикова	Адамның бұқаралық ақпарат құралдарын қабылдау, талдау және бағалау қабілеті мен бұқаралық ақпарат құралдарын шебер жасаушыға айналуы.
Ф.Джеймисон, Ж.Бодрийяр, П.Вирильо	Заманауи техникалық әдістердің көмегімен сурет пен дыбыс жазуды таратудың, динамикалық бейнелерді берумен байланысы бар мәдениет саласы.

Н.К.Коновалов	Құндылықтарды, технологиялық және жеке-шығармашылық компоненттерді қамтитын ақпараттық қоғаммен өзара әрекеттесу субъектілерін дамытуға әкелетін мәдениет.
Н.И.Гендина	Дәстүрлі және жаңа ақпараттық технологияларды қолдана отырып, жеке ақпараттық қажеттіліктерді оңтайлы қанағаттандыру үшін мақсатты, тәуелсіз қызметін қамтамасыз ететін , ақпараттық дүниетанымдық көзқарастар мен білімдер жүйесі.
Варламова Т.Н.	Ақпаратпен мақсатты түрде жұмыс істеу және компьютерлік ақпараттық технологияларды, қазіргі заманғы техникалық құралдарды және оны алудың, өңдеудің және оны «адам, қоғам немесе оның белгілі бір бөлігін жетілдіру дәрежесі ретінде ақпаратпен жұмыс жасаудың барлық мүмкін түрлерінде пайдалану.
Н.Б.Кирилов	Адамзаттың мәдени-тарихи даму үдерісінде дамыған және қоғамдық сана мен адамның әлеуметтенуін қалыптастыруға ықпал ететін ақпараттық және коммуникациялық жүйе.

Медиамәдениет ұғымына берілген ойларды түйіндей келе мынадай анықтама шығаруға болады. Медиамәдениет – ақпараттық қоғамның ерекше бір мәдениеттің үлгісі. Осы бағыттағы заманауи зерттеулерде медиамәдениетті кең мағынада, тұлғаның әлеуметтенуі мен қоғамдық сананың қалыптасуына әсерін тигізетін, мәдени-тарихи даму үрдісіндегі адамзат жинақтаған, материалдық және интеллектуалды құндылықтардың ақпараттық-коммуникативті құралдарының жиынтығы ретінде анықтайды. Медиамәдениеттің салыстырмалы түрде кең таралған баспа, визуалды және аудиовизуалды құралдар жүйесі саласы «бұқаралық коммуникация құралдары» түріндегі анықтамасында қазіргі кездегі ғылыми және күнделікті қолданыста айтарлықтай көп айтылатын ұғым болып табылады. Тілші Е. Масанов медиамәдениеттің мәдени-философиялық қырын төмендегідей тұжырымдар негізінде қарастырады:

- медиамәдениет – сөз, дыбыс және визуалды бейнелер арқылы әлемнің мәдени-әлеуметтік түсінігін қалыптастырушы, дәстүрлі және электронды бұқаралық ақпараты құралдарының іс-әрекет ету амалы мен болмысына ие, ақпараттық қоғамның өзектілігімен көрініс тапқан мәдениет;
- медиамәдениет – шынайлықтың қалыпты бейнесі ретінде айқындалып, өзіне тән белгілі кодтар арқылы бұқаралық ақпарат құралдары

көмегімен өмірсүру тәжірибесін игерудің ерекше амалы;

- медиамәдениет – белгі құбылысы әрекет ретінде, адамзат қоғамындағы әрекетінің бағыты, оның мазмұны көпқырлылықпен толықтырылған: әлде біреудің көздеген мақсатынан туындайтын тұлғаны манипуляциялаудан бастап, ғылым, шығармашылық және мәдениет саласының шынына адамды жетелейтін қатынасқа дейнгі ықпал ету. [7, 11- б].

Медиа құбылысының мәдениеттанулық тұжырымын канадалық мәдениеттанушы ғалым М.Маклюэн алғаш рет ғылыми қолданысқа ұсынды. Ол ғылыми қолданысқа «коммуникация құралдары» ұғымын енгізумен қатар, оған БАҚ-нан басқа баспа, кітап, комикс, жарнама, баспасөз, телеграф, жазба машинасы, телеграф, ауызша әңгіме, хат, жол, сан, киім, тұрғын үй, қала, ақша, сағат, электрондық жарық, фотография, автоматты құралдар, ойындар, телефон, фонограф, кино, радио, теледидар, қаруды жатқызды. Бұл «технологиялар» немесе «тасымалдаушылар» адамның қоршаған ортамен (табиғи да, әлеуметтік тұрғыда болсын) коммуникациясына түбірлі өзгерістер енгізіп, оның өмір сүру және дүниетаным амалдарын қайта қалыптастырды. М.Маклюэн зерттеулерінде адамзаттың техникалық дамуының табиғатын анықтайды: « біз өзіміздің орталық жүйке жүйемізді әлемдік деңгейге дейін ұлғайттық және уақыт пен кеңістікті біздің ғаламшар көлемінің шекарасына дейінгі өлшем бойынша қысқарттық... Шоғырланған электрлік күштің қарқынымен, қазіргі кезде әлем – ауылдан да үлкен емес» . [8, 12-б].

Осындай ой-толғамдарды жасай отырып, ойшыл М.Маклюэн медианы адамның әр түрлі қоршаған сыртқы орта туралы түсінігінің ұлғаюы ретінде баяндады. Ұсынылатын анықтама бойынша медиамәдениет түсінігінің көлемі мәдениет категориясымен теңестірілетін деңгейіне дейін ұлғаятындығын байқауға болады.

Ресей педагогикалық энциклопедиясында оқушылар мен студенттердің «бұқаралық коммуникацияның заңдылықтарын» (баспасөз, кино, видео, телеарна, радио және т.б.) үйренуге бағытталған медиабілімді педагогиканың бір бағыты ретінде көрсетеді. Медиабілімнің негізгі бағыттарына:

а) қазіргі ақпараттық жағдайда жаңа ұрпақты өмірге дайындау;

ә) әр түрлі ақпаратты қабылдауға, оны адамның түсіне білуіне;

б) зардабының жүйкеге әсерін түсіне білуне;

в) техника құралдарының көмегімен қарым-қатынас жасау қабілетін игеруге үйрету сияқты мәселелер жатады [9].

Еуропа Одағының құжаттарында «медиабілім (media education) алынған ақпарат негізінде өздерінің ой-пікірлерін айтуға қабілетті, ақпарат құралдарына сыни және өзіндік көзқарасы бар отандық азаматтарды тәрбиелеу мақсатында медиақұзыреттілікті дамытуға бағытталған оқу ретінде айқындалады. Бұл оларға қажетті ақпаратты пайдалануға, оны талдауға, сондай- ақ ақпаратқа қатысты экономикалық, саяси, әлеуметтік немесе мәдени мүдделерді үйлестіруге мүмкіндік береді. Медиабілім

адамдарды хабарламаларды жасауға, коммуникацияға мейлінше тиімді ақпарат құралын таңдауға оқытады. Медиабілім адамдарға өздерінің ойларын және ақпаратты еркін білдіру құқығын жүзеге асыруға мүмкіндік береді. Бұл олардың жеке дамуына ғана әсер етіп қоймай, сондай-ақ, олардың әлеуметтік тұрғыда белсенді атсалысуын және интербелсенділігін күшейтеді. Бұл тұрғыдан алғанда медиабілім демократиялық азаматтыққа және саяси түсіністікке дайындайды. Демек, адам өмірінің барлық ағымында оқыту тұжырымдамасының бір бөлігі ретінде медибілімді дамытқан тиімді болып табылады **[10].**

Ең беделді медиапедагогтардың және медиатеоретиктердің бірегейі Л.Мастерман (L.Masterman) қазіргі әлемдегі медиабілімнің маңыздылығы мен басымдығын айқындайтын жеті себебін негіздеп берді:

1. Медианы тұтынудың жоғары деңгейі және қазіргі қоғамда бұқаралық ақпарат құралдарының шектен тыс көптігі.
2. Медианың идеологиялық маңыздылығы, өнеркәсіптің саласы ретінде олардың аудиторияның санасына ықпалы.
3. Медиаақпарат санының жылдам өсуі, оны басқару және тарату тетіктерінің күшеюі.
4. Негізгі демократиялық процестерге медианың ену интенсивтілігі.
5. Барлық салада визуалды коммуникация мен ақпарат маңыздылығының артуы.
6. Болашақ талаптарға сәйкес бағдарланған оқушыларды, студенттерді оқытудың қажеттілігі.
7. Ақпаратты жекешелендіруде ұлттық және халықаралық процестердің ұлғаюы **[11].**

Медиабілімнің бірнеше теориялары бөліп көрсетуге болады:

- инъекциялық теория;
- аудиторияның «қажеттілігін қанағаттандыру» қайнаркөзі ретіндегі медиабілім теориясы;
- сындарлы ойлау» қалыптасуы ретіндегі медиабілімнің теориясы;
- семиотикалық теория
- мәдениеттанулық теория.

Медиабілімнің «инъекциялық» теориясы бойынша, медиа аудиторияға тікелей және теріс әсер етеді. Мысал ретінде, балалар өмірге экранда көрген зорлық тәсілдерін ендіреді. Аудитория, ереже бойынша, медиамәтіннің мәні неде екендігін ұғына алмайтын баяу тұтынушылар құрамынан тұрады. Медиабілімнің басты мақсаты: медианың балалар және жастар аудиториясында шектен тыс ұлғаюының теріс әсерін жұмсарту. Медиабілімнің негізгі құрамы балаларға шындық пен медиамәтіндер арасындағы айырмашылықтарды ұғынуға жәрдем беруден тұрады. Педагогикалық мақсаты оқушылардың түсінігіне жеңіл нақты мысалдар негізінде, медианың (мысалға алатын болсақ, телекөрініс) теріс әсерін ашудан тұрады.

Аудиторияның «қажеттіліктерін қанағаттандыру» көзі ретіндегі теориясы медианың аудиторияға шектеулі әсер етуін және оқушылардың медиамәтінді өздерінің қажеттіліктерімен сәйкестікте дұрыс таңдай білуі мен бағалауын басшылыққа алады. Медиабілімнің жетекші мақсаты аудиторияның медиадан өз қажеттіліктерімен сәйкестікте барынша пайда алуын көксейді.

Семиотикалық теорияға сәйкес, тілдің таңбалық сипаты оның негізгі ерекшеліктерінің бірі болып саналады. Осылай болғандықтан, философтар мен лингвистер бұл мәселеге (тілдің таңбалық сипаты туралы мәселеге) ертеден бері-ақ көңіл аударып келеді. Ф. де Соссюр тілді таңбалардың жүйесі деп есептейді де, оны таңбалардың басқа жүйесімен салыстыра қарайды [12].

Медиабілім теориясы «сындарлы ойлаудың» қалыптасуы ретінде әртекті адамдар құрамының арасында мінез-құлық үлгілері мен әлеуметтік құндылықтарды тарататын медианы «төртінші билік» ретінде қарастырады. Аталған жағдайда медиабілімнің басты мақсаты жастарды медианың манипулятивті әсерінен қорғау, аудиторияны заманауи демократиялық қоғамның ақпараттық тасқынына бағдарлануға үйрету ретінде көрініс табады. Медиабілімнің мазмұндық қыры медианы «тұспалдардың» (шарттылық-рәміздер) көмегімен қарастырады, ал педагогикалық стратегия медиамәтіндердің білім алушылардың (негізінен колледж деңгейіндегі және одан жоғары) дамуына әсерін талдаудан тұрады.

Мәдениеттанулық теорияда ресейлік ғалым М.М. Бахтиннің «мәдениеттер сұхбаты» теориясына медиа барынша жақын. Осы теорияға сәйкес, сұхбаттағы тұлғалардың қарым-қатынасы кейбір қарым-қатынас өзегі – мәтіннің арқасында жүзеге асырылады. М.М. Бахтин адамды олардың қолынан шыққан мәтіндер арқылы зерттеуге болады деп жазған. Бахтиннің айтуы бойынша, мәтін әртүрлі пішіндерде көрініс табуы мүмкін:

- адамның жанды сөзі ретінде;
- қағазға немесе кез келген бір тасымалдағышқа (жалпақ) таңбаланған сөз ретінде;
- кез келген таңбалық жүйе (иконографиялық, тікелей заттай, қызметтік және т.б.) [13,14 6].

Қазіргі ортада мәдениет бірқатар маңызды функцияларды атқарады:

- тұлғаның қоғамдық қажеттіліктерін қанағаттандырады;
- адамның бос уақытынадғы эмоционалдық қажеттіліктерін, көңіл көтеруін өтейді (ойын, қарым-қатынас);
- әлеуметтік шиленісті азайтады;
- тұлғаның әлеуметтену функциясын атқарады.

Ал Л.А Глазырин, С.И.Колбышев медианы кері әсер етуші құрал ретінде қарастырады[14]:

- жүйке жүйенің бұзылуы,
- манипуляция жүргізу;
-этикалық және эстетикалық нормалардың өзгеруі;

-қоғамдағы құндылықтар жүйесінің өзгеруіне кері әсерін тигізеді;

- Р.Барт болса, медианы шындықты бұрмалау қызметін атқаратын заманауи мифке теңейді [15];

- адамға әлем туралы, өзі туралы салмақ түсіретін ақпарат береді;

- ойлаудың техникалануы (техникалық ойлау, жауапкершілік пен даналықтың болмауы);

- адамның еркін ойлауы мен әркетін шектейтін, тек эмоцияға ерік беретін адам іс-әрекеті;

- тұлға санасының бөлінуі, білім тұтастығының бұзылуы мен бұрмалануы;

- шынайы әлем туралы жеке ойдың қалыптасуы;

- адамның бос уақытын дұрыс пайдалануға кедергі келтіруі;

Сонымен қатар медианың тікелей әсерін ажыратсақ:

- танымдық (медиа жылдам ақпарат пен идея тудырады);

- дүниетанымдық (медиа адам көз-қарасын аз уақыт ішінде өзгертеді,нығайтады.

- эмоционалдық (аз уақыт ішінде эмоционалдық реакция туындатады);

- мінез-құлықтық (медиа адамды бір нәрсе жасауға мәжбүрлеуі мүмкін);

- физиологиялық (медиа қысқа мерзімде тыныштық сыйлауы мүмкін);

Медианың ұзақ мерзімді әсері:

- танымдық (ұзақ мерзімді ақпарат алу, жалпылау, білмейтін құпияларды ашу;

- дүниетанымдық (эрозия, қарсыласу,бұрынғы қарым-қатынастың өзгеруі);

- мінез-құлық (ұзақ мерзімді дәрменсіздік, моральдық тыйымдардың болмауы);

- эмоционалдық (эмоциялық реакциялардың өзгеруі өсуі немесе төмендеуі);

- физиологиялық (белгілі бір медиамәтін мазмұнына толерант-тылықтың жоғарлауы, медиаға физиологиялық тәуелділік, ми қызметінің белсенділігі ұзақ мерзімде жұмыс жасауға ауысы);

Медианы ақпарат көзі ретінде қарастырсақ, ол - тұлғаны жан-жақты дамытушы фактор болса, екінші жағынан қоғам мен тұлғаны бұзушы фактор. Бұдан шығатын қорытынды, жағымды фактордың әсерін күшейтіп, жағымсыз фактордың күшін жою керек.

ХХ ғасырдың кеңестік әлеуметтанушысы П.Сорокин қоғамның дағдарыс кезеңіне өтуі – ғылым, өнер, философия мен дін, мораль мен құқық дағдарысын былай сипаттайды: «Біз екі дәуірдің арасындамыз : кешегі жарқын сезімдік мәдениетіміз бен келешекте құрылатын ойлау мәдениеті. Батып бара жатқан күннің шуағы кетіп бара жатқан дәуірді әлі де болса шуақтандырып тұр. Бірақ жарық біртіндеп өшіп, қоюланған

қараңғылықтан бізге ұлылықты ажырату қиындамақ, алайда біз жаңа мәдениет тудыратын болашақ адамды қарсы алуымыз керек [16]. Олай болса, П.Сорокиннің пікірінше, дағдарыс мәдениеттің үш бөлігіне әсерін тигізбек: ойлау, әлеуметтік формаға, рухани салаға.

Сандық дәуірдің келуін И.С.Мелюхин былай көрсетеді: біз бірнеше он жыл бұрын қоғамның ақпараттануға көшуін адамзат дамуының жоғары кезеңі деп баға бергенбіз [17].

Н.Больцтың пікірінше, кез келген ақпараттың қаруы бар. Қару неғұрлым қуатты болса, адам соншалық әлсіз. Ақпарат дәуірінде ақпарат қаншалық көп болса, адам соншалық білімсіз. Интернет жауаптардың үлкен жиынын құрағанымен бізде дұрыс сұрақ жоқ [18]. Бұл айтылған ойлар медиамәдениеттің қазіргі өркениет заманында қаншалықты маңызды екендігін дәлелдейді.

Жалпы, мәдениет дегеніміз – тарихи құбылыс. Оның дәрежесі мен сипаты қоғамдық өмірдің жағдайларына байланысты өзгеріп отырады. Тарихи дәуірлердің алмасуы мәдениеттің мазмұны мен формаларына сөзсіз терең өзгерістер енгізеді. Медиамәдениет генезисі адамзаттың мәдени-тарихи даму кезеңінде қоғамдық сана мен тұлға әлеуметтенуінің қалыптасуына ықпал ететін ақпараттық коммуникативтік құралдар жиынтығы арқылы анықталады.

Қорыта айтқанда, әлемдік ақыл ойды, ақпаратты, технологияны бір ортаға түйістіруге негізделген, құқықтық, әлеуметтік және саяси институттар арқылы болжауға болатын, бақыланатын және басқарылатын жаңа өркенитті қалыптастырытын үдеріс бұл медиамәдениет болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Лотман Ю. Н. Беседы о русской культуре. СП б.: Искусство, 1994. 5 с.
2. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2-х т. Т. I. СП б.: Университет. книга, 1998. 336 с.
3. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проспект,2005. 448 с.
4. Козловский П. Культура постмодерна. М.: Республика, 1997. 217 с.
5. Ожегов С.М. Толковый словарь русского языка. - М., 1993.- 960.
6. Қазақстан Республикасының 1999 жылғы 23 шілдедегі N 451 «Бұқаралық ақпарат құралдары туралы заңы».
7. Масанов Е.Ж. Медиамәдениеттегі адам мәселесі.// Философия докторы (Ph.D.) ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Алматы, 2012. 151 б.
8. Маклюэн Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / Пер.с англ. В. Николаева. М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц». «Кучково поле»,2003. 464 С.
9. Федоров А.В., Новикова А.А. Медиа и медиаобразование //Alma Mater: Вестник высшей школы. – А., 2001. – №11. – С. 15-23.
10. П.Б.Сейітқазы Шетелдік медиабілім тәжірибесін талдау.//Л.Н. Гумилев атындағы ЕҰУ Хабаршысы.№8, 4 қараша, 2010. 1-8 б.
11. Masterman L. Teaching the Media. London: Co media Publishing Group, 1985, 341p.

12. Tyner K. Literacy in the digital World: Teaching and Learning in the Age of Information. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. 1998. 291 P.
13. Бахтин М.М.Эстетика словесного творчества. М.: Художественная литература, 1979.412 с.
14. Глазырина Л.Д., Колбышева С.И. Основы медиатизации: значение media в социокультурном пространстве // Проблемы управления. 2009. № 3 (32). 218 с.
15. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с англ. М.: Прогресс, 1994. 615 с.
16. Сорокин П. Человек, цивилизация, общество. М.: Политиздат, 1992. 427 с.
17. Мелюхин И.С. Информационное общество: истоки, проблемы, тенденции развития. — М.:Изд-во МГУ, 1999. 48 с.
18. Больц Н. Азбука медиа; пер. с нем. Л. Ионина, А. Черных. М.: Европа, 2011. 135с.

Alekseenko E.V., Kravchenko M.A, Melnik A.V.

EXPERIENCE IN THE PREVENTION OF ADDICTIVE BEHAVIOR IN CHILDREN WITH DISABILITIES (ON THE EXAMPLE OF KNOWLEDGE OF FAMILY TRADITIONS AND BECOME FAMILIAR WITH THE CULTURE OF DIFFERENT PEOPLES)

Алексеенко Е.В., кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета им. И.С.Тургенева (Россия), Кравченко М.А., Мельник А.В.

ОПЫТ ПРОФИЛАКТИКИ ЗАВИСИМОГО ПОВЕДЕНИЯ У ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОЗНАНИЯ СЕМЕЙНЫХ ТРАДИЦИЙ И ОЗНАКОМЛЕНИЯ С КУЛЬТУРОЙ РАЗНЫХ НАРОДОВ)

Коренные изменения в жизни страны, реформирование российского общества, значительно обострив социальные проблемы населения, сказались на физическом и психическом здоровье детей и подростков. Чулахов В.Н. утверждает, что распространение алкоголизма, наркомании, ухудшение криминогенной ситуации, разрушение привычного уклада жизни семьи, экологические катастрофы, недостаточное финансирование спортивно-оздоровительной, внешкольной деятельности и медицинского обслуживания подрастающих поколений привели к росту заболеваемости в детской среде, усложнению характера протекания патологических процессов, увеличению количества и тяжести рецидивов [7].

Из общего числа детей, родившихся к началу XXI века, лишь 20% можно считать абсолютно здоровыми, более 35% родились больными и почти 45% составили группу риска” [5, с.3].

Все категории детей с ОВЗ - дети с особыми образовательными потребностями, нуждающиеся в особых условиях и средствах образования.

Эти потребности реализуют инклюзивные школы, домашнее обучение, специальные общеобразовательные школы. При определении особых

условий обучения и развития детей следует учитывать классификацию особенностей их развития: нарушение зрения, нарушение слуха, нарушен вестибулярный аппарат, задержка психического развития (ЗПР), нарушение интеллектуального развития, тяжелые нарушения речи, нарушение опорно-двигательного аппарата, расстройство поведения и общения, комплексное нарушение развития (сочетание двух или более первичных нарушений).

В г. Орле функционирует ряд детских учреждений, работа которых направлена на организацию и проведение образовательно-воспитательной работы с детьми вышеперечисленных категорий: 212 групп и логопедических пунктов для детей с нарушением речи в 118 учреждениях; 26 групп для детей с нарушением зрения в 7 учреждениях; 8 групп для детей с задержкой психического развития в 6 учреждениях; 6 групп для детей с нарушениями опорно-двигательного аппарата в 2 учреждениях; 2 группы для детей с нарушением слуха в 1 учреждении; 2 группы для умственно отсталых детей в 1 учреждении [9].

Работа с детьми с ОВЗ входит в систему инклюзивного образования. Инклюзия направлена на раскрытие каждого ребенка с помощью образовательной программы, которая достаточно сложна, но соответствует его способностям.

Сфера наших интересов – работа с детьми с нарушениями интеллектуального развития в контакте с их семьями. Такие дети особенно подвержены влиянию зависимого поведения. И как следствие - рост заболеваемости и ухудшение протекания патологических процессов. Индивидуальные и личностные особенности, а зачастую и социальные условия, в которых находятся дети с нарушением интеллектуального развития, обуславливают своеобразие их социально-психологической адаптации, затрудняют и социальное функционирование и делает практически невозможным развитие нормальных отношений со здоровыми сверстниками в дальнейшем.

Семья ребенка с ОВЗ производит пересмотр своих ценностных ориентиров и мотивационных установок. Воспитание таких детей требует от родителей систематической корректировки и контроля, что в результате поможет противостоять возникновению зависимого поведения.

Каков же педагогический инструментарий, помогающий педагогу организовать системную трансляцию традиционных культурных ценностей и диалог культур российских и других народов в работе с проблемными детьми?

Одно из направлений деятельности - система работы по формированию семейных духовно-нравственных ценностей.

В настоящее время имеется достаточно много определений, в которых раскрывается суть семейных ценностей. Так, Олифирович Н.И. утверждает, что ценности, которые окружают семью – это, культивируемая в обществе, совокупность представлений о семье, влияющая на выбор семейных целей, способов организации жизнедеятельности и взаимодей-

ствия [4]. Данное толкование часто использовалось в политических дебатах, темой которых, была тенденция снижения семейных ценностей после окончания Второй мировой войны. Однако, такое определение является довольно неясным, ведь в каждой культуре, имеются свои взгляды на данный термин.

Стоит сказать о религиозном понимании значения семейных ценностей. Как утверждает конституция II Ватиканского собора Католической церкви Gaudium, сам брачный институт и супружеская любовь предназначены для рождения и воспитания потомства, которым они и увенчиваются. Главными целями брака считались: рождение и воспитание детей. Особое внимание уделялось именно этим двум составляющим, родители должны воспитать такие чувства как: любовь, доверие, доброту, верность, взаимопонимание, уважение и т.д. [8]. Ребёнок должен быть нравственным человеком, ведь в нашей время очень трудно сохранить духовное богатство личности из-за различных факторов, приходящих извне.

Для родителей главной задачей является защита детей от этих факторов, будь то, асоциальные сайты в интернете, телевизионные передачи или же плохое влияние сверстников. Нужно учить ребёнка тому, как ему поступать в той или иной ситуации, как достойно вести себя в обществе, помогать нуждающимся, защищать слабых. Благодаря этим качествам ребёнок сможет противостоять зависимому поведению. «Законы воспитания, - по мнению Ш. Монтескье, – это первые законы, которые встречает человек в своей жизни. И так как законы эти подготавливают нас к тому, чтобы стать гражданами, то каждая семья должна управляться по образцу великой семьи, охватывающей все отдельные семьи» [3, 187].

Следует учитывать различные взгляды на понимание семейных ценностей. Так, Б. М. Бим-Бад и С. Н. Гавров заявляют: «Модернизационные трансформации часто представляют собой имплантацию на национальную почву чужих культурных наработок. Во многом вследствие этого меняются нормы, ценности, модели поведения, труда и досуга, принятые в данном обществе. Меняется сама семья, её социокультурные основания. И эти изменения представляют собой не только достижения и победы, связанные с «приобщением к чему-то более цивилизованному и желанному. Эти перемены несут в себе неуверенность, разочарование, падение уровня демографического воспроизводства населения, проблему одиночества» [1]. И с этим сложно не согласиться, ведь проблемы современного общества зачастую разрушают семейные традиции и ценности, передаваемые из поколения в поколение, пагубно влияя на нравственные устои народа, особенно подрастающего поколения.

Что мы понимаем под семейными традициями? В первую очередь это деятельность, которой семья занимается совместно: празднования значимых дат, сбор за общим столом, семейный ужин, совместные поездки на природу и в отпуск, чтение сказок детям на ночь, коллективные игры, по-

ходы в церковь, приготовление печенья к Рождеству или Новому году и многое другое.

В традиционной семье важным объединяющим фактором являлась совместная деятельность. Деревенская семья дружно работала на поле, семьи из городов занимались или торговлей, или каким-то видом ремесла. Согласно семейным традициям профессии передавались по наследству: от деда к отцу, от отца к сыну. Каждая семья уникальна и неповторима, но при этом существует ряд неизменных во все времена семейных ценностей: взаимопонимание, внимание к родным и близким, доверительные и уважительные отношения между членами семьи, готовность прийти на помощь и оказать поддержку, сохранение семейных традиций.

Мы считаем, что обязательному рассмотрению в работе с детьми подлежат следующие вопросы: Какие бывают семейные традиции и праздники? Каковы *семейные культурные традиции в России: их история и современность?* Каковы семейные традиции разных стран и народов мира?

Народные традиции и культура народа, оказывают на ребёнка не только эмоциональное влияние, но и формируют стереотипы поведения и общения с окружающими.

Сложное становление личности с первых дней жизни ребёнка протекает в своеобразии сложных семейных и общественных отношений. Отметим, что в школе сложилась система работы по формированию семейных духовно-нравственных ценностей. Она проводится с родителями обучающихся, с обучающимися, с педагогическими кадрами. Детям необходимо помочь осознать достоинства той нации, которую они представляют, а на этой основе воспитывать у них гордость за принадлежность к своему народу, и в целом к своей стране. Эта важная сторона воспитания касается формирования национальных ценностей, выражающих духовно-нравственные принципы народа.

Особыми возможностями обладает возможность интеграции семейного воспитания и урочно-внеурочной деятельности обучающихся, что позволяет включить их в творческую проектную деятельность, формировать такие качества, как трудолюбие, ответственность, способность к усилию, развивать коммуникативные умения и навыки в неформальной обстановке, что способствует раскрытию внутреннего потенциала личности, стимулирует активность обучающихся, мотивирует их к последующей деятельности. Художественно-эстетическая деятельность обучающихся позволяет более предметно приобщаться к общечеловеческим культурным ценностям, знакомиться с образцами общечеловеческой культуры и отбирать из них наиболее приемлемые для себя, что в целом позволяет осуществлять культурную идентификацию личности. В то же время знакомство с культурой разных народов позволяет вырабатывать способность жить и творить в режиме полилога культур, воспитывает толерантность.

Примером такой интеграции разных видов деятельности могут служить исследовательские, творческие проекты с практическим выходом в виде коллажей по тему «Дружная семейка», «Наши семейные ценности», «Семейные традиции разных народов» и т.п. Интегрированное обучение позволяет показать учащимся мир во всём его многообразии с привлечением научных знаний литературы, музыки, живописи, что способствует эмоциональному развитию личности ребенка и формированию его творческого мышления.

Одним из видов совместной деятельности взрослых и детей разного уровня интеллектуального развития может стать изготовление лэпбука. Это самодельная интерактивная тематическая книжка-копилка, книжка-сокровищница, книжка-раскладушка с кармашками, дверками, окошками, вкладышами и подвижными деталями, которые ребенок может доставать, перекладывать, складывать по своему усмотрению. Это не только особая форма организации учебного материала, это, прежде всего, основа партнерской проектной деятельности взрослого с детьми (педагога с воспитанниками, родителя с ребенком). Лэпбуки помогают быстро и эффективно усвоить новую информацию и закрепить изученное в занимательно-игровой форме. Эти тематические пособия имеют яркое оформление, четкую структуру и в идеале разрабатываются специально под конкретного ребенка с его уровнем знаний, формируя умения и навыки, необходимые для преодоления трудностей и решения поставленной проблемы.

Перспективными, отражающими современные образовательные тенденции являются игровые технологии. Среди характеристик игры, выявленных на основе анализа взаимосвязей ее с различными компонентами учебной деятельности, стоит выделить такие как её эмоциогенность, результативная насыщенность, проблемность, эстетизированность, символическая направленность, интеллектуализм, поведенческая направленность, коллективный, групповой и личностный характер.

Все эти элементы являются переменными составляющими игры, они постоянно трансформируются из учебной в другие виды деятельности. С помощью игр учащийся через саморегулятивные механизмы проявляет своё личностное отношение к предписаниям извне. Игра выступает в качестве стимула познавательной деятельности и предполагает инте-риоризацию внешних побудителей (предлагаемых и используемых игр) в личностно значимые мотивы поведения. Использование привлекательных для учащихся методов (в частности игр) отвечает их мотивации, поэтому поддерживается ими и повышает познавательную активность.

Игра и игрушка и дают ребёнку возможность, живя игрой, наполнить свою душу новыми образами и ассоциациями. К.Д. Ушинский отмечает, что «Дети не любят игрушек неподвижных, оконченных, хорошо отделанных, которых они не могут изменить по своей фантазии; ре-

бёнку нравится именно живое движение представлений в его голове, и он хочет, чтобы игрушки его хоть сколько-нибудь соответствовали ассоциациям его воображения» [2, с. 158].

А.С. Макаренко создал свою оригинальную типологию игрушек. «Игрушка готовая, механическая или простая. Это - разные автомобили, пароходы, лошадки, куклы, мышки, ваньки-встаньки и пр. Игрушка полуготовая, требующая от ребёнка некоторой доделки: разные картинки с вопросами, картинки разрезные, кубики, ящики-конструкторы, разборные модели. Игрушка-материал: глина, песок, куски картона, слюды, дерева, бумаги, растения, проволока, гвозди» [6, с. 51]. Главное достоинство каждого типа игрушек - возможность сочетаться с другими. Макаренко призывает ограничивать количество игрушек, учить ребёнка относиться к игрушке как к ценности, беречь и ремонтировать её. Особое внимание педагог уделяет руководству игрой.

Все виды народной игрушки заслуживают внимания и восхищения: их условность, схематичность не от бедности, а от богатства фантазии. Бесконечно долго можно всматриваться в образы, созданные мастерами - ремесленниками, удивляясь их изобретательности, гадая о смыслах и сожалея о потерянных навсегда экземплярах.

Выбор материала для игрушек зачастую был обусловлен бытовыми условиями мастера. В местах распространения гончарных промыслов популярны были глиняные свистульки, мастер - плотник в свободное время мог выстругать лошадку для сына, а особенно удачные варианты привезти на ярмарку. Тряпичные куклы были уделом женщин. Это самые безопасные и любимые куколки для малышей, это любимое занятие для юных мастериц, а для взрослых куклы были важными участниками ритуалов, которыми была насыщена жизнь в прошлом. Каждая кукла имела свое предназначение. Она могла быть утешением, поучением, лекарством, развлечением. Кукла не являлась «интерьерным решением», красота была вторичной по сравнению с содержанием. Так же куколка без лица всегда разнообразна, лицо ей рисует фантазия хозяина.

Работа с народной игрушкой ведется в соответствии с основными принцами отечественной дидактики: от простого к сложному, систематичность, последовательность и т.д. Дети узнают процесс изготовления, виды игрушек и их значение. Знакомятся с такими куклами, как колокольчик, берегиня, неразлучники и другие.

Таким образом, широкая занятость детей различными видами исследовательской, творческой деятельности в благоприятных условиях для их личностного роста и развития могут нивелировать воздействие на них негативных факторов и способствовать коррекции дезадаптации детей группы риска.

Литература:
1. Бим-Бад Б.М., Гавров С.Н. Модернизация института семьи: социологический, экономический и антрополого-педагогический анализ: [Текст]: монография / предисл. Л. С. Перепелкин. Федеральная целевая программа "Культура России". М.: Интеллектуальная книга - Новый хронограф, 2010. 352 с. ISBN 978-5-94881-139-0
2.Мельников, М.Н. Русский детский фольклор / М.Н.Мельников. М.: Просвещение, 1987.
3.Монтескье 1955 [Текст]/Монтескье Ш. Избранные произведения. М.: Госполитиздат, 1955.- 803 с. ISBN 0-321-01858-3
4.Олифирович Н. И. психология семейных кризисов [Текст]/ Олифирович Н. И., Зинкевич-Куземкина Т. А., Велента Т. Ф. Семейные ценности Архивная копия от 1 июля 2012 на Wayback Machine // Глоссарий терминов. -2006. - №4. – с.21.
5.Трусов С.С. Организация воспитательной работы с соматически ослабленными детьми в лечебно-образовательном учреждении. [Текст]/ Трусов С.С. – Кострома: Копир, 2014.- 207 с. ISBN 978-5-3652-4
6.Хайдеггер, М. Время картины мира / Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. пер. с нем.; комм. В.В. Бибихина; серия "Мыслители XX в. - М., Республика . - 1993. - с. 41- 63
7.Чулахов В.Н. Навыки и привычки человека как источник криминалистической значимой информации [Текст]/ Чулахов В.Н. – М.: Юридич, 1998, 135 с. ISBN 978-5-4365-1696-7
8.Gaudium et spes. Пастырская конституция Второго Ватиканского собора Католического церкви. 48 параграф 1
9.Об организации инклюзивного образования в школах Орла [Электронный ресурс]. – 29.12.-2016. – Режим доступа http://www.orel-organizatsii-inklyuzivnogo-obrazovaniya-v-shkolakh-orla&Itemid=140 Дата доступа: 10.12.18

Amanzholova J.S.

EDUCATION ART IN ACCORDANCE WITH THE AGE CHARACTERISTICS OF THE PRIMARY GRADES

Аманжолова Ж.С.
Мәскеу мемлекеттік педагогикалық университеті, Ресей

ЖАС ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНЕ БАЙЛАНЫСТЫ БАСТАУЫШ СЫНЫПТАРДА БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ

Бейнелеу өнерін 1-2 сыныптарда оқытудың басты мақсаты - ол балаларға өмірдегі кездесетін қарапайым заттарды бейнелеуді үйретумен қатар жаман, жақсыны ажырата білдіру, әдемілік, әсемдік сезімдерін ояту болып табылады. Балалар өздерінің жас ерекшеліктеріне байланысты салған суреттерінде заттардың ұзындығы мен көлемін ғана көрсете біледі. Сондықтан осы жастағы балалар сурет салуда алдында тұрған затты дұрыс көріп, көргені бойынша заттың биіктігін, көлденеңін, сол заттың басқа заттардан қандай өзгешелігі бар екенін ажырату арқылы бейнелеуді меңгеруі керек. Затқа қарап салу тапсырмасын орындау барысында, бала заттардың өз түсін байқауға және басқа заттармен салыстыра білуді үйренеді.

Егерде балалардың осы қабілеттері жүйелі түрде дұрыс қалыптастырылатын болса, жоғары сыныпқа қарай баланың сурет салу мүмкіншілігі дами түседі. 1-2 сыныптарда затқа қарап салу тапсырмасына бөлінетін сағаттар көлемі өте аз беріледі. Затқа қарап салу тапсырмасына қойылатын заттардың перспективалық өзгерулері сыныптағы оқушыларға көрінбейтіндей болуы керек және жан-жағынан қарағанда балаларға бірдей қашықтықта тұрғаны дұрыс.

Сурет салуды үйрету балалардың көріп есте сақтау, қиял деңгейлерін дамытуға көп әсерін тигізеді. Қиял, есте сақтау сияқты танымдық процестердің дамуына арнайы аулаға шығып маңайдағы заттарды бақылаудың да маңызы зор. Осы жастағы балалар сурет салуда заттың алыс, жақын, төмен жоғары орналасу түрлерін түсіне біліп, соны сала білуі тиіс, тек осындай әдістерді меңгере алғанда ғана жоғары сыныптарда балалар сурет салудың күрделі түрі перспектива заңдылықтарын меңгере алуына жол ашады.

Тақырыпқа байланысты композиция тапсырмаларын орындауда заттардың алыс, жақын, алдыңғы жақта, артқы жақтарда тұрған заттардың пішіндік көлемінің өзгерулерін балалар мұғалімнің түсіндіруі арқылы ғана айыра біледі. Кеңес одағы кезінде балабақшада композициялық шешімдерді тез түсіндіруге арналған фланелографты кеңінен пайдаланып келдік. Бұл 50 х50 размерлі планшет, оның үстіне арнайы мата керіледі, керуге қолданатын матаның түгі болуы керек. Түрлі түсті түгі бар қалың қағаздардан арнайы ертегінің мазмұнына қарай заттар мен кейіпкерлер әртүрлі пішінде қиылып жасалады. Планшеттің бетіне осы қиылған заттардың суреттері жабысып қалу арқылы композиция орындалады.

Сабақта қолданылатын заттар мен түрлі аңдардың суреттері әр түрлі размерде болады. Себебі балаларға композицияның алыс, жақын, алды мен артқы жақтарында орналасқан заттарды түсіндіру үшін қажет. Мысалы, жақын жерде тұрған заттың размері үлкен болады да, алыстағы зат кішкентай болып көрінеді. Тақырыпқа байланысты және ертегінің мазмұнына композиция салуда баланың заттарды қағаз бетіне дұрыс орналастыруына көмегін тигізеді. Осы жастағы балаларды сурет салуға үйретуде үнемі естен шығарып, онша мән берілмейтін мәселе ол, баланың дұрыс отыруын ескеру.

Балалардың сурет салу қабілеттеріне қолданылған тестер арқылы сыныптардағы балалардың өзара жас ерекшеліктері мен танымдық процестерінің әртүрлі деңгейлері бейнелеу өнеріне тікелей әсер ететінін анықтадық. Алынған нәтижелерді қорыта келіп, балалардың сурет салу ерекшеліктері баланың жеке даралық дамуына байланысты болатынын дәлелдедік. Бұдан бейнелеу өнері сабағы үшін жазылатын оқулықтардағы тапсырмаларды, әр сыныптағы балаларының сурет салу қабілеттеріне, жас ерекшеліктеріне, психологиялық дамуына қарай құрастыру қажет. Балалардың сурет салуға пайдаланатын қарындаш пен қағаздарына мұғалім үнемі қадағалап отыруы қажет.

Алғашқы сурет салуды балаға үйретуде, қарындашты қатты баспай, жеңіл түрде әр түрлі бағыттарда, оңға, солға қарай, төменнен жоғарыға, жоғарыдан төменге, көлденең, тік бағытта сызықты жүргізуден бастаған дұрыс. 1 ші сынып оқушылары жеңіл түрде қиналмай төртбұрыш, қиғаш, сүйір пішіндерді салуды ғана меңгере алады. Бояу түстерін пайдаланғанда бірінші қағаз бетінде сызықтан шығарып алмай, бірдей қылып бояуды үйренеді. Су бояуын қолданғанда қыл қаламды дұрыс ұстап, қағаздың бос жерін қалдырмай толық жаба білуі тиіс. Осы дағыдылар затқа қарап салу, еркін тақырыптарға, ертегіні иллюстрациялауға, сәндік сурет салуға байланысты композиция салуда дұрыс қалыптаса бастайды.

Сурет салуды жақсы меңгеруге ең қажетті қабілет ол баланың көз өлшемінің дұрыс қалыптасу дағдысы. Мысалы, бір затты салатын кезде, бала сол затты көз өлшемінің жақсы қалыптасқанына байланысты тез арада ешқандай қосымша сызықтарды қолданбай қағаз бетіне дұрыс сала алады. Бейнелеу өнері сабағының сурет салып үйретумен қатар, тағы бір аса қажетті жағы ол, балаларға эстетикалық және патриоттық тәрбие беруі. Сурет салу арқылы әсем табиғаттың түрлі өсімдіктері мен жемістерін, олардың әсемдігін, әдемілігін балалар тез түсінеді. Қоршаған ортада кездесетін әр түрлі заттардың өзара ерекшеліктерін ажырата біледі. Әртүрлі жапырақтардың ашық түстері, түрлі-түсті көбелектердің бояуы, осының барлығы тек жас балаларды ғана емес, үлкен адамдарды да таңқалдырмай қоймайды.

Эстетикалық тәрбиемен қатар патриоттық, отаншылдық, еліне, жеріне деген сүйіспеншіліктерді оятуға бейнелеу өнері сабағында орындалатын тапсырмалардың атқарар міндеттері орасан. Сәндік қол өнері сабағында пайдаланатын оюлардың үлгілері мысалы, тек сабақтың алдына қойған міндеттерін орындау үшін ғана берілмейді, сонымен қатар балалардың эстетикалық талғамын қалыптастыруға, композиция шешіміндегі ырғақ, тепе теңдік сияқты заңдылықтарды түсінуге жол көрсетеді. Сондықтан сабақта қолданатын оюлардың басым көпшілігі халқымыздың қол өнеріндегі пайдаланған геометриялық және өсімдіктерге ұқсас оюлардан болғаны жөн.

Балалардың эстетикалық талғамдарын қалыптастыруға атақты суретшілердің шығармашылық туындыларын талдаудың да өзіндік маңызы бар. Мысалы, атақты қазақ суретшісі кбілхан қастеевтың туындыларындағы қоғамның келеңсіз көріністері бай мен кедейдің су басындағы кездесуі, қазақ ауылының ғажайып табиғаты сияқты салынған жұмыстарды пән мұғалімі балаларға түсіндіре білсе, оның тигізер пайдасы шексіз. Қоғамда мектептегі бейнелеу өнері пәні тек алдындағы көріп тұрған заттың суретін салудың жолын ғана үйрететін пән деп санап мән берілмейді, шын мәнінде олай емес, себебі балаға бейнелеу өнерінің сабақтарының барлық түрлерін дұрыс оқытып, мақсатын түсіндіре білсе, баланы тәрбиелеуге көп көмегін тигізері анық, оны өмір дәлелдеп отыр.

Кейбір геометрия саласының күрделі ұғымдарына байланысты түсініктерді балалар жоғары сыныпқа қарай біле бастайды. Сонымен қатар

балаларға дөңгелек, төртбұрыш, көлденең және тік сызықтар, заттың ортасы, бояулардың басты түстерін ажырата білуі қиынға соқпайды. Балалар осындай ұғымдарды толық біле қоймаса да сурет салу кезінде ажырата білуі, балалардың ойлау қабілеті мен тілінің дамуларына әсер етеді.

Алғашқы сабақтарда балалар домалақ және төртбұрыш заттардың өзара айырмашылықтарын дұрыс ажыратуды үйренеді. Осы сыныптағы балалар заттардың ерекшеліктерін айыра отырып, суретін сызып көрсетуге қабілеттері толық жетеді. Екінші сыныптың оқушылары симметрия туралы ұғымды және оның сурет салуда алатын жолдарын түсінеді. Ал түстер туралы балаларға түсінік бергенде, ең қолайлысы балаларға өздеріне таныс заттарды көрсету арқылы жеткізу керек. Мысалы, қызыл алма, жасыл жапырақ, қияр т.б.

Осындай мысал арқылы түсіндіргеннен кейін балалар өз бетінше бояу түстерді дұрыс айта алады. 1-2 сыныптарда балалар сурет салудың қарапайым жолдарын жас ерекшеліктеріне байланысты меңгереді. Ең бастысы суретті бастарда кезең бойынша салуға үйрете отырып, қосымша сызықтар қолдану арқылы салғызу керек. Әрине, бастауыш сыныптың балалары қосымша сызықтарды 3-4 сыныптарда ғана өз деңгейінде қолдана алады. Сәндік сурет салу кезінде ою салуға түрлі сызық қолданылады. Оюларды салып үйрету үшін, балаларға алдын ала 2 көлденең сызықтар сызып, соның ішіне салғызады. Ұлттық қошқар мүйіз оюын балаларға салып көрсетудің жолын балалардың қабілеттеріне байланысты көрнекілік ретінде мұғалім дайындап көрсетуі қажет. Оюларды дұрыс салып дағдыланған балалар симметрия заңын толық игеріп алатындықтан, ою салуды жақсы меңгереді. 1-2 сыныптың балалары сурет салатын қағазды салатын ойларына қарай пайдалана білуі керек. Мысалы салатын заты ұзындау болса қағазды тік, салатын заттары шашырап жатса, көлденеңіне қарай қолданады. Сонымен қатар мұғалім, қағаз бетіне тым үлкен немесе тым кішкентай қылып салмауға үйрету қажет. Өте үлкен қылып салынған суретті бала толық бітіре алмайды, оған шыдамы жетпейді, ал тым кішкентай болып салған суретінде көптеген қажет детальдары симай қалады. Сабақ беру барысында пән мұғалімінің басты көңіл аударатыны ол:

— Баланың салатын затына мақсат түрінде қарай білуіне;
— Суретті кезеңмен ойлай отырып салып, аяқтауына;
— Сурет салудың қарапайым техникасын меңгеруіне;
— Қарындаш пен қағазды дұрыс пайдалануына.

Сурет салуды үйретудегі осы тұстары бір-бірімен тығыз байланыста болады және осыларды меңгеру жеті-сегіз жастағы балаларға оңай келмейді. 1 сыныпқа келген балалардың көпшілігі суретті өз бетімен салып үйренеді, онда сурет салу ешқандай сұранысқа сәйкес болмайды. Мектепке дейінгі балалар көбіне ойдан композициялар салуға машықтанады, себебі қазіргі уақытта теледидардан көрген түрлі мультфильмдері, таспаға

басылған фильмдер мен кітаптардағы ертегілері бала суретінің басты кейіпкерлеріне айналуда.

Ойдан салуда балалар өзінің есінде қалған бейнелерге сүйенеді, сондықтан салу кезінде көптеген қателер кетеді. Затқа қарап салу мен ойдан салу тапсырмалары балаларға өте қажет. Мысалы, затқа қарап салғанда бала көріп тұрған затын соған ұқсас етіп салуға үйретеді, осыдан барып баланың қиял, ойлау сезімдері қалыптасады, көз өлшемі дамиды, сондықтан сурет сабағы болашақта адамға қажетті сабақтардың бірі болып есептелінеді. Әрине затқа қарап сурет салу тапсырмасы 1 сыныптың балаларының жас ерекшеліктеріне байланысты қиын тапсырма болғандықтан қойған мақсатты дұрыс орындауға мүмкін еместігін көрсетеді.

Белгілі балалар салған суреттерін зерттеген психолог Е.И.Игнатьев өзінің жүргізген арнайы тәжірибелерін қортындылай келе, осы жастағы балалардың алдына затты қойып салғызғанда, ең көп дегенде 2 рет қана қарағанын, балалар затқа қарап салуға әлі үйренбегенін және суретті өз бетімен салғанды ұнататынын дәлелдеген. Балалар затқа байқап қарауды, өзінің суретімен алдына қойған затты салыстыруды толық түсінбейді.

Бұл жерде пән мұғалімі сурет салуға қойған заттың мәнін жүйелі түрде түсіндіріп, заттың ерекшелігін талдап көрсетуі керек. Соңғы кездері балалардың осындай тапсырмаларды дұрыс орындамауларына байланысты кейбір әдіскерлер, сабақты ойын арқылы жүргізу қажет деген пікір айтуда. Әрине балабақшадан келген бала мектепке оқу үшін келгендіктен қандайда болсын үйретуді қажет етеді, сондықтан сабақты дұрыс жүргізген өз нәтижесін берері анық. Ойынға айналдырылған сабақта тәртіп болмағандықтан балалардың барлығының тапсырманы орындаулар-ына мүмкіншіліктері болмайды.

Сурет салуды меңгеруге мектептегі өтілетін басқа сабақтардың да тигізетін зор үлесі бар. Мысалы, дәптерге дұрыстап жазу сабағы, баланың сурет салғанда сызықты қағаз бетінде түзу жүргізудің арқасында жүзеге асады, себебі бала сурет салғаннан гөрі мектепте жазумен көп айналысады. Жазу үшін қаламды қатты қысып ұстап үйренген бала, сурет салғанда қарындашты да солай қатты ұстап салғандықтан, сызған сызықтары қалың қап қара, тіпті қағазды тесіп жібере жаздайды, ондай сызық дұрыс сызылмай қалса, өшіргішпен өшірудің өзі балаға оңайлыққа соқпайды.

Сондықтан балаға сызық жүргізудің тәсілдерін дұрыс үйрету мұғалімнің міндеті. Үйрену барысында бала тек сызуды ғана үйренбейді, сонымен қатар баланың саусақ шеміршектері дамиды, қол буындарының қозғалысы дұрыс қалыптасуына әсерін тигізеді. Кейіннен сурет салудың басқа да күрделі сызықтарын тез меңгеруге қолы жетеді. Осының барлығын бала тез ұғып алуы үшін, пән мұғалімі тақтаға қолымен әріпті жазғанда және сурет салғанда қарындашты қалай ұстау керектігін көрсетуі тиіс. Сурет саларда сурет салатын ақ қағаз баланың алдында көлденеңінен ыңғайлы жатып, бала жеңіл сызықтармен бастауы қажет.

Сабақты өз деңгейінде ұйымдастыру үшін, пән мұғалімі балалардың суретті меңгеруге жетпейтін тұстарын, балалардың жас ерекшеліктерін жете білгені абзал. 1-2 сыныптарда сабаққа пайдаланатын заттарды пішіндеріне қарай ірктей білудің маңызы бар. Қойылым ретіндегі қолданатын заттар балаларға жас ерекшеліктеріне қарай меңгере алатындай, оңай және ол заттар қызықты әрі әсем, мазмұны жағынан әртүрлі болуы шарт.

— 1 сыныпта затқа қарап салу тапсырмасы мынандай түрлерді қамтуы керек:

— Тік пішінді заттар, жазық не болмаса кішкене дөңестеу, бойы тік , тек алдынан қарағандағы заттар: егеменді еліміздің жалауы, кітап, дәптерлер, папкалар т.б. Бұл заттарды салғанда балалар қолдарымен еркін тік, көлденең сызықтарды жүргізуді, түзу сызықтарды, заттардың көлденеңі мен ұзындықтарының өз ара айырмашылықтарын аңғаруға үйренеді;

— Дөңгелек заттар: ойын добы, шар, табақ, жемістерден: алма, қызанақ, қарбыз т.б. Бұл заттарды салғанда балалар қолмен домалақ заттарды бейнелуді және осы заттардың ерекшеліктерін көрсетуге дағдыланады;

— Қоршаған ортадағы кездесетін заттар: талдардың жапырақтары, қайың, алма, қарағай т.б., гүлдердің түрлері, ойыншықтар: балық, құстар, машина т.б. Осы заттарды салғанда балалар заттардың құрылыстарын, пішіндерін ажыратуды және суретке салғанда олардың өз ара бір біріне ұқсамайтын, қандай ерекшеліктері болатынын түсінеді.

Ал 2 сыныптың балаларына берілетін затқа қарап салуға арналған тапсырмалар 1 сыныптың балаларына арналған тапсырмалардан күрделірек болады.

— әр түрлі пішіндегі тұрмыс заттары: күрек, балға, түрлі гүлдер, жеміс-жидектер, алмұрт, қияр, қауынның пішіндері жалпы өзгеше болғанымен суретін салуда бір біріне ұқсастау болуы керек;

— Тепе тең симметриялы болатын заттар мен жәндіктер және өсімдіктер: күрек, шелек, жапырақтар, көбелек, ара т.б. Бұндай тапсырмалар заттың құрылысына қарай сурет салу заңдылықтарын қолданудың жолдарын көрсетеді, заттардың ұзындығы мен көлденеңдерінің өз - ара айырмашылықтарын түсіндіреді, симметрия заңдылығымен таныстырады.

1 – сынып оқушыларына арналған тапсырмаларды балалар сыртқы контурлық сызықтары арқылы ғана бейнелейді. Көбіне бұл жастағы балалар салған суреттерін бояған кезде бояу қарындаштармен немесе фломастерді пайдаланғандары дұрыс, себебі балалардың саусақтары мен қолдарының буындары толық қалыптаспағандықтан. Қазіргі балабақшаның балалары акварель бояуын көп қолданып жүргенін де көруге болады. Ал, 2 - сыныпта балалар жұмыстарын бояу үшін, акварель бояуын

қолдана бастайды. Суретті жалпы барлық сынып оқушылары арнайы сурет салатын альбомда орындауға міндетті.

Затқа қарап салу тапсырмасын балалар тек кітәптан немесе арнайы жұмыс дәптерлерінде көрсетілген суреттерден мақсатсыз көшіру арқылы салуларына болмайды. Тақырыпқа байланысты тапсырмаларды орындау үшін балалардың есінде сақтау қабілеті жақсы дамығаны дұрыс. Ол үшін, балалардың көзқарасын үнемі маңайындағы қоршаған ортаның заттарын байқап қарауына бағыттап отыру керек. Затқа қарап салу тапсырмасындағы салуға қойылатын зат балаға өзгермейтіндей болып көрініп тұруы басты шарт, себебі, егерде салатын заттың пішіні бала қозғалғанда ұзарып не қысқарып өзгеріп тұратын болса, онда оны салу балаға қиынға түседі. Бейнелеу өнерінің сабағына қажетті материалдарды пән мұғалімі өзі жинастыруы қажет. Қазіргі уақытта сабақтың қызықты өтуі тек мұғалімге ғана байланысты болатыны анық. Мұғалімнің тапсырмасы бойынша әртүрлі өсетін ағаштардың жапырақтарын балалар жинап, суретін салу үшін мектепке өткізеді, оны сурет пәнінің мұғалімі сындырмай кептіріп, суретін салғызарда балаларға жеке-жеке таратып береді. Ал пішіні үлкен заттарды балаларға қарап салдыру үшін, арнайы затты қоятын стол дайындап, пайдаланған дұрыс. Ол столдың артқы қабырғасы болуы керек, себебі кейбір заттарды сүйеп қоюға немесе артқы жағына шүберек жауып фон жасаған дұрыс болады. Сыныптың оқушыларының санына және сыныптаға балалар отыратын столдардың орналасуына қарай бірнешеу стол жасаған пайдалы. Осындай столды балаларға жақындатып қолайлы қылып, заттардың перспективалық өзгерісін көрсетпей қоюға мүмкіншілік туады.

Балалардың өз тілектері бойынша сурет салуы. Бұл тапсырманы тек бірінші және екінші сыныптың балалары ғана орындайды. Ерекшелігі, балалар өздеріне ұнаған тақырыптарына байланысты композиция салады. Сурет салуда балалардың өзіндік ерекшеліктері, қиял деңгейлері анық байқалады. Бұл тапсырма арқылы пән мұғалімі баланың психологиялық мінез құлқын, сурет салу мүмкіншілігін түсінуіне болады. Сондықтан бұл тапсырманың балаларға тигізер пайдасы орасан зор. Осы тапсырма бойынша орындалатын жұмыстар балалардың *тақырыпқа байланысты және ертегіні иллюстрациялау* бастауыш сынып оқушыларының ең қызықты тапсырмалары және балалардың көріп есте сақтау, қиял деңгейлерінің дамуына көп әсерін тигізеді. Затқа қарап салу кезіндегі балалардың қол қимылдарының қозғалысы осы тапсырмаларды орындауда орнығып қалыптаса бастайды. Иллюстрациялау кезінде балалар айтылған ертегіге сүйене отырып, композиция салады. Жалпы тақырыпқа байланысты композицияда сол тақырыптың мазмұнын ашу оңай болмасада, балалар бұл тапсырмаларды жас ерекшеліктеріне байланысты өте қызықты және мазмұнды орындап бере алады. Ал тақырыпқа байланысты тапсырма орындауда балалардың қоршаған ортадағы заттарға, мысалы, ағаштарға, техникаларға басқаша қарауына бағыттайды.

Қоршаған ортадағы заттардың атын толық білгенімен қандай да болсын тіпті ересек адамның өзі сол заттың суретін салар кезде көп қиналып қалатынын білеміз, кейде сол заттың сыртқы пішініндегі ерекшелігін аңғарып қарамағандығынан дұрыс сала алмай қаламыз. Затқа қарап салуға берілетін тапсырмалар күрделі және 2-3 заттардан құралмауы керек. Балалар қойылымдағы заттардың қайсысы жақын, қайсысы алыста орналасқанын және осы заттардың орналасуларына байланысты қағаз бетіне бейнелейді. Сурет салу кезінде балаларды осындай өз бетімен ойлана отырып ажырату арқылы салуға машықтандырған жөн. Балалардың жас ерекшеліктеріне байланысты 1-2 сыныпта тақырыпқа байланысты сурет салу тапсырмасының сағаттары басым болады.

Атақты психолог Е.И.Игнатьев осы жастағы балалар затқа қарап салу тапсырмасын орындағанда, қарап салуға қойылған құмыраға ешқандай мақсатсыз, оның заттың суретін дұрыс бейнелеуге ықпал жасамайтынын айта келе, затқа қарап салу тапсырмасының мөлшерін азайтқанды ескертеді, ол шын мәнінде солай екенін бізде өзіміздің соңғы жүргізген ғылыми зерттеу жұмысымызда байқадық. Елімізде соңғы уақытта шыққан оқулықтарда осындай қателер кеткенін анық байқауға болады, тіпті осы жастағы балаларға адам басының суретін салуды тапсырма ретінде берілгені балалардың сурет салу мүмкіншіліктерін толық түсінбейтіндігін аңғартады.

Тақырыпқа байланысты және ертегінің мазмұны бойынша композиция салу тапсырмаларын орындауда балаларға бірдей міндеттер қойылады. Оның бастысы, мысалы, тақырыптың, ертегінің мазмұнын ашу, қағаз бетіне заттарды дұрыс орналастыру, тақырыптағы кейіпкерлерді анық көрсете білу сияқты талаптар. Тақырапқа, ертегіге байланысты сурет салуда сыныптағы балалардың барлығының композициясындағы заттары, кейіпкерлері ұқсас болмауы керек. Бұлай болмас үшін сабақ жүргізетін мұғалім, жаңа тапсырманы түсіндіргеннен кейін, сыныптағы қабілеттері әр түрлі балалардан тез, әрі қысқа түрде болашақ композициясы туралы айтып беруін талап ету қажет. Бұндай әдіс баланың жеке даралық қабілетіне байланысты тапсырманы орындауына тікелей әсер етеді, мұғалімге айтып берген жауабы бойынша баланың санасында салатын композициясының мазмұны сақталып қойғандықтан өз бетінше басқа балалардың композициясына ұқсамайтын сурет орындауға мүмкіншілік алады.

Сәндік сурет салу тапсырмасы балаларға өзіміздің ұлттық қол өнерімізді үйретуге, қазіргі өмір талабына байланысты әр түрлі безендіру жұмыстарымен танысып, мүмкіншіліктеріне байланысты тапсырмалар орындауға және дизайн шешімдерін түсіндіруге бағытталады. 1-2 сыныптардағы орындауға берілетін ою түрлері халқымыздан қол өнеріне деген сүйіспеншілігін, еліне деген патриоттық сезімін оята отырап, әртүрлі мақсат қояды. Бірінші- оюды қағаз бетіне салу барысында балалардың әртүрлі сызықтарды түзу жүргізу қабілеті дамиды, екінші- ырғақ, тепе теңдік, композиция заңдылықтарын ескерудің қажеттілігін түсінеді,

үшінші- балалардың бояу түстерін ажырату оны қағаз бетінде бір – біріне үйлестіре пайдалануы және эстетикалық талғамы қалыптасады.

Қағаз бетіне көлденең, тік, көлбеу сызықтарын жүргізуді үйрене отырып, көз өлшемі арқылы қағаз бетіндегі сызықты тепе теңге бөлуге машықтана бастайды. Затқа қарап салу, тақырыпқа байланысты композиция орындау тапсырмаларына қарағанда, ою салу балаларды бір ғана пішінге байланысты сызықтарды қайталап, балалардың тез меңгеріп шығуына ықпал жасайды және салған оюларын балалар әртүрлі түспен бояп, әсемдейді. Оюларды салумен қатар, домалақтың, төртбұрыштың ішіне әртүрлі жапырақтың, гүлдердің суретін салып үйрене бастайды.

Оюларды еркін салып үйренгеннен кейін, балалар өз бетімен оюларды іріктеп алып, оның суретін безендіру үшін салуы керек. Әрине бұл жерде, кез келген оюды алып сала беруге жол берілмейді, сол үшін мұғалімі үнемі қадағалап, балалармен бірге ақылдасып, балалардың таңдап алған оюларын талдап, түсіндіруге міндетті. Оюды қолдануды балаларға түсіндіру үшін, өзіміздің қол өнеріміздегі заттарды безендіруге қолданған оюлармен оқулықтар арқылы және мұражайларға апарып таныстырған сабақтың мазмұнын аша түседі. Балалар сонымен қатар әртүрлі мерекелік күндерге құттықтау қағаздарын дайындайды, әсіресе 8 наурыз, 9 мамыр, 22 наурыз күндеріне байланысты әсем, әрі көркемдеп безендіреді. Сонымен қатар ермек саздан түрлі заттардың мүсінін жасап үйренеді. Түрлі түсті қағаздардың қиындысынан аппликация жасау балаларға үлкен әсер қалдыратын тапсырма. Қағаздан түрлі пішіндегі заттарды желім арқылы құрастыру баланың кеңістіктегі ой-өрісін дамытуға ықпал жасайды. Коллаж техникасын да толық меңгеруге мүмкіншілік алады.

Бейнелеу өнері туралы әңгіме сабағында балалар атақты суретшілердің шығармашылық туындыларындағы суретшінің сурет салу мәнерін, бояу қолданысын, мағынасын ашу жолдарымен танысады. Танысу барысында мұғалім балаларға түсінікті болуы үшін сұрақтар қояды, балалармен бірге талқылайды. Суретшілердің шығармашылық туындыларындағы заттарды кеңістікте бейнелеуін мұғалім балаларға толықтай түсіндірсе, ол балаларға затқа қарап, тақырыпқа байланысты композиция сабақтарында сурет салу қабілеттеріне көп көмегін тигізеді.

Бейнелеу өнері туралы әңгіме сабағының балаларға берер тәрбиелік мәні өте зор. Мысалы, атақты суретшіміз қбілхан қастеевтің туындыларымен таныстырғанда, балалар тек еліміздің әсем табиғатымен ғана таныспай, еліміздегі өнеркәсіп, өндіріс орындарымен, мал шаруашылығымен, атақты халық қалаулыларының бояу түсімен салғандағы бейнелерін тамашалайды, бұл патриоттық сезімге әсер етсе, бай мен кедейдің өмірдегі теңсіздігі сияқты өмірге келеңсіз жағдайларды ажырата отырып, адамгершілікке, имандылыққа тәрбиелейді.

Айша Алымбаеваның халқымыздың тағамына байланысты жазылған туындысымен танысуда оқушылар ұлттық тағамдардың қадір қасиетін түсінеді. Сол сияқты басқа да суретшілердің туындылары өз алдына ала-

тын орны бөлек және оларды тиімді қолдану пән мұғалімдерінің білімділігіне байланысты болады. Сәулет өнері туралы әңгіме өткізгенде, ертедегі кесенелермен таныстыра отырып, қазіргі жаңа заманның жаңа шешімдеріне байланысты елордамыздағы салынған, салынып жатырған және әлі де болашақта салынатын керемет адам сүйсінерлік әсем ғимараттарды көрсете білуіміз керек, біздің елде басқа озық елдермен терезесі тең ел екенімізді дәлелдеп, балалардың түйсігіне жеткізу әрбір мұғалімнің басты міндеті.

Затқа қарап салу, тақырыпқа байланысты және ертегіні иллюстрациялау, сәндік сурет және бейнелеу өнері бойынша әңгіме өткізу сабақтарының әрқайсысының өзіндік жеке сабақ жүргізу әдістемелері бар, олар бір-біріне ұқсамайды, алдына қойған мақсаттары мен міндеттері әртүрлі. Дегенмен, берілетін тапсырмалар сабақтас болып, бір сабақпен бір сабақты жалғастырып отыруы тиіс. Мысалы, затқа қарап салуда балаларға жапырақтың суретін салғызсақ, келесі сәндік сурет салу сабағында төртбұрыштың ішіне жапырақтың суретінен ою салғызу керек, сонда бала, қиналмай өткен сабақта үйренгенін осы сабақта қолдана біледі.

Осы уақытқа дейінгі бейнелеу өнері сабағы тек суретті көшіріп салуға ғана бағытталған деген теріс ұғымды санамыздан шығаруымыз керек. Сабақты дұрыс жүргізу бұрынғы кеңес одағында қалыптасқан тек барлық балаға бірдей көзқараспен қарау өзінің маңыздылығын жоғалтуда, әрине егерде пән оқытушысы әр баланың қабілетіне қарай көмектесе білсе. Әр баланың сурет салу қабілетіне қарай тапсырма беру, оны сабақ үстінде ескере білу пән мұғалімінен өте жоғары психологиялық білімділікті талап етеді. Сондықтан балаларға берілетін тапсырмаларды пән мұғалімі қалай бастау керектігін және қандай міндеттер қойылатынын, балаларға түсінікті сөзбен айтып, балалардың жас ерекшеліктеріне байланысты ұқтыра білуі керек.

Симметриялық пішіндегі заттардың суретін салғанда балалар заттың тек биіктігі мен ұзындықтарын ескермей, симметриясы мен тепе-теңдік заңдылықты сақтауы талап етіледі. Ою түрлерін салғанда, балаларға арнайы боялып дайындалған көрнекілік құрал көрсету артық болмайды, себебі балалар осы оюды салып аяқтағанда қандай нәтижеге жететініне көздері жетуі керек. Керек жерінде мұғалімнің тақтаға салып көрсетуі балалардың жұмыстарын жеңілдеуіне көп әсерін тигізеді. Ал тақырыпқа байланысты композиция салғанда, мысалы, табиғаттың суретін бейнелегенде, бала қандай талды салғанын оның басқа талдардан ерекшелігін түсіне білуін қадағалау керек. Балалардың тапсырмаларды орындағанда алдына өз түсінігінше мақсат қоя білуге дағдыландыру басты міндет. Балалар алдында тұрған заттың суретін салмас бұрын, жақсылап талдап үйреніп, басқа заттардан қандай айырмашылығы бар екенін, қай жері өзгеше болатынын ажыратуы қажет, бірте-бірте бала заттың жалпы пішінін біле отырып жеке құрылысын түсіне бастайды.

Заттардың құрылысын, ерекшеліктерін түсіндіруге суретшілердің салған суреттерін мысал ретінде қолдануға болады. Балаға түсінікті болатын әрі мұғалімге қолайлы құрал - ол, пән мұғалімінің өзінің қолымен ватман қағазына салып дайындаған көрнекілік құралы. Бұл жерде мұғалім балаларға арналған суретін сурет салу кезеңдеріне байланысты орындайды. Бұл балаларға дайындалған көрнекілік құралды пән мұғалімі түсіндіру үшін пайдаланғаннан кейін, сабақтың соңына дейін қалдырмай жинап алуы керек, егерде сабақтың соңына дейін ілініп тұрса, балалар содан көшіріп салуы мүмкін.

Мұғалімнің тақтаға сурет салып көрсетуі, балалардың суретке деген қызығушылықтарын арттыруға көп себебін тигізеді. Себебі тақтаға заттың пішінін салып көрсету кезінде балалар қосымша қолданылған сызықтардың сурет салудағы атқаратын міндеттерін анық түсінеді және оны қолдануға тырысады.

Сурет салу барысында рет - ретімен қолданылып отырған көмекші сызықтар жарамсыздығына байланысты бірте-бірте өшіріліп тасталынады. Соңында сурет толық салынып біткеннен кейін балаларға түсінбей қалған жерлерін қайталап түсіндіріп, мұғалім тақтаға салып көрсеткен суретін өшіреді. Сыныптың балалары сол түсініктері бойынша тапсырманы орындауға кірісе бастайды, әрине бұл жерде балаларға беріліп отырған тапсырма қиын болмауы керек. Егерде балаларға берілген тапсырманы балалар орындай алмаса балалар мұғалімнен қалмай бірге сурет салып үйренеді

Бұл үйрету әдісі тек затқа қарап салу тапсырмасын орындау барысында ғана қолданылады. Бейнелеу өнерінің басқа тапсырмаларын орындау барысында оқушыларды осындай дайын материалдармен қамтамасыз етуге дағдыландырмау керек. Егерде балаларға берілген тапсырманы орындау жолдары осының алдындағы орындаған тапсырмаға сәйкес болатын болса, мұғалім тек балаларға сол тапсырманы естеріне түсіруі керек. Сурет салмас бұрын жоспарлап, алдына мақсат қояды, қағазды қалай пайдалану керектігін, тік жағын не көлденеңінен бе, заттарды қалай қағаз бетіне орналастыруды, қағаз бетінде заттар өте ұсақ болып кетпеуін түсінуі керек.

Сурет салудың басты ережесі: суретті жеңіл сызықтармен салу, қарындашты қатты баспау, қағаз бетіне сызылған қате сызықтар жеңіл өшірілуі тиіс. Бұл ережені сақтау бейнелеу өнері сабағының барлық тапсырмаларына бірдей. Бояу қарындаштарды қолданғанда балалар суреттің сыртқы сызықтарынан шығып кетпей, біркелкі түрде бояп үйренуі керек. Ал, 2 - сыныптың оқушылары болса тік, көлденең, көлбеу сызықтарды жүргізуді, сурет салуда қолданатын жеңіл көмекші сызықтарды пайдалана білуді меңгеруі керек. Тапсырмалардың күрделілігіне қарай кейбір кездері көз мөлшерін жаттықтыру үшін, қосымша көмекші сызықтарды қолданбай салуға болады.

Бұндай қабілет балалардың барлығында бірдей болуы мүмкін емес. Балалардың сурет салуға ынтасын арттыратын әдістің бірі-ол сол сыныптағы балалардың дұрыс орындаған суретін сурет салу барысында сынып

балаларына талдап көрсету. Баланың суретін, қарап салып отырған затпен салыстыра отырып талдау кезінде, сыныптағы басқа балалар өздерінің жіберген қателерін тез түсіне алады, себебі көрнекілік ретінде көрсетіліп отырған суретті өзінің сыныптас құрдасы салғандықтан. Сурет салуды меңгеруде балаларға әсер ететін компоненттің бірі, ол баланың салған суретіне баға алуы. Балалардың салған суреттерінің барлығын шығармашылық туынды ретінде бағалауымыз қажет.

Бұл жерде әрине егерде оқушы алдындағы ақ қағазына ештеңе салмай, таза күйінде қалдырмаса. Дегенменде суретті бағалау кезінде мынандай ұстаным болуы қажет: а/ баланың салған суретінде заттың пішіндік ерекшелігі, ұқсастығы көрсетілсе, б/ қағаз бетіне заттарды дұрыс орналастыра білсе, в/ суретті жүйелі түрде әліне қарай орындай алса, г/ қарындашты қолдана отырып, сурет салудың қарапайым техникасын меңгере алса, д/ салған суретінде баланың жасына байланысты өзіндік ерекше тәсілі мен композициялық шешімі айқын байқалса және соны көрсете білсе. 1-2 сынып оқушыларының суретін бағалау барысында осы айтылған ұстанымдардың соңғы түріне аса айрықша көңіл аударылуы тиіс.

Сабақ жүргізу кезінде балалардың барлығына көмек, ақыл кеңес беруге жалғыз мұғалімнің мүмкіншілігі болмайтыны белгілі. Сондықтан сыныптағы балаларды қабілеттеріне қарай әр топқа бөліп, көмек беру мұғалімнің міндетті. Бұл жерде сынып ішінде балаларды қабілеттеріне қарай бөліп отырғызуға болмайды, топқа бөлінгендерін балалардың өздері білмеуі тиіс. Балалардың өткен сабақтағы салған суреттерін мұғалім уақыты болмаса үйде тексеріп, жаңа сабақтың алдында балаларға таратып береді.

Сабақ үстінде баланың жіберген болмашы қатесін реті келген жағдайда мұғалім өз қолымен дұрыстап жіберуі керек. Затқа қарап салу барысында жіберілген қатесін мұғалім сол затпен салыстыру арқылы балаға түсіндіріп түзетеді. Балалардың үйде орындайтын өздік тапсырмалары, сыныпта өтілген тапсырмаларға сәйкес болғаны жөн. Мысалы, үйде орындайтын тапсырмалар:

— Сыныпта бастаған суретті үйде аяқтау, оюды бояу немесе тақырыпқа байланысты салған композицияны түрлі түсті бояумен бояу, затқа қарап салу тапсырмасын үйде жалғастыруға болмайды,

— Затқа қарап салған затты, үйде қайталау мақсатында орындауы мүмкін,

— Маңайдағы өсімдіктер мен заттарды өз еркімен салып үйрену,

— Сыныпта салу барысында жіберілген қателеріне байланысты, қосымша қайталап салу,

— Балалардың сурет салу қабілеттеріне байланысты және жақсы салатындармен нашар салатын балаларға арнайы тапсырмалар орындату.

Әдебиеттер:

1. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. Учпедгиз, М.;

1961
2. Жолдасбеков М. «Шың мен шыңырау» Астана қаласы, 2002 ж.
3. Төлепбаев Е. Картинаны көру мен оқудың арасы жер мен көктей.: Нұр Астана, республикалық саяси - қоғамдық газеті. № 30 қаңтар 2008
4. Аманжолов С.А. Бейнелеу өнерін оқыту технологиясы, 2006 ж.
5. Аманжолов С.А. Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі, 2010 ж.

Amanzholov S.A.

MODERN CONDITIONS OF ART EDUCATION AND THE ROLE OF YOUTH EDUCATION

Аманжолов С.Ә.
Мәскеу мемлекеттік облыстық университеті (Ресей), педагогика ғылымдарының докторы, профессор

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУДЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ МЕН ЖАСТАРҒА ТӘРБИЕ БЕРУДЕГІ РӨЛІ

Егемен еліміз саяси және экономикасы тұрақты дамыған ел ретінде қазіргі таңда бүкіл әлем танылды.

Ендігі мәселе, осы егемендігімізді мәңгі сақтап қалуда бәсекеге қабілетті мамандар даярлай алатын ел болып қалыптасуымызды одан әрі жетілдіру. Қазіргі жағдайымызды саралап қарайтын болсақ қоғамымызға қажетті техникалық, педагогикалық мамандықтар бойынша атқарған ісімізден, істемегеніміз, атқарғанымыздан, атқаратынымыз жылдан жылға көбеймесе азаятын емес, «бұл неліктен» деген заңды сұрақта тууы мүмкін. Мысалы, құрылыс, техникалық мамандықтарға жылда мемлекетіміз өте көп арнайы гранттар бөлуде, өкінішке орай біздің мамандарымызға деген сұраныстың төмендігінен болар, елордамыздағы ірі құрылыстарда еңбек ететіндердің басым көпшілігі шет елден келгендер екен.

Біздің мемлекеттік болсын, жеке меншік жоғары оқу орындары болсын жылда мемлекеттік грантта және ақылы негізде оқып диплом алып еңбекке жолдама алып жатырғаны қаншама. Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің оқытушысы, белгілі абайтанушы ғалым, Омар Жәлел теледидарға берген бір сұхбатында: «соңғы 5 жылда еліміздегі әлем танитын университеттерді үздік дипломмен тамамдаған мамандар мен жас ғалымдардың арасынан біздің елдің білімі мен ғылымын болашақта дамытуға жол көрсете алатын бірде бір «серке» шыққанын естімедім, көрмедім» деген ойы да көп мәселенің шешімі табылмай жатырғанын аңғартады.

XXI ғасырдың алғашқы жылдарында білім беру сапасының төмендігіне байланысты талаптар қойылғынын білеміз, мысалы, білім сапасын көтеру үшін, алдымен университет оқытушыларының жағдайы ескерілсе, айлығы көтерілсе, баспана мәселесі шешілсе, осыған мемлекет тарапынан қолдау көрсетілсе, білім сапасы дұрысталады деп сендірдік.

2006 жылы Елбасымыз Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің профессор - оқытушылары мен студенттеріне арнап оқыған дәрісінде, келесі жылдан бастап, 200 оқытушыға кәсіби деңгейлерін арттыруға конкурс жариялау арқылы мемлекеттік грант берілетініне, тұрмыстық жағдайларын көтеруге мүмкіндіктер қарастырылатынына баса тоқталған болатын, қазір сол уақытта айтылған уәделердің барлығы толығымен орындалып жатыр. Танымал ғалым ҰҒА академигі, Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің география және экология ғылыми-әдістемелік орталығының меңгерушісі, белгілі ғалым Әлия Бейсенованың «Егемен Қазақстан» газетінде жарық көрген /25 наурыз, 2016/ «Тәлімді маман: жоғары оқу орындарының жағдайы қалай?» атты көкейкесті мақаласы да осы еліміздің білім беру сапасын көтеруге байланысты жазылған маңызды ой болатын. Елбасымыздың былтырғы халыққа арнаған Жолдауында «педагогикалық мамандықтарға басымдылық беру қажет» деп тоқталғанға дейін, педагогикалық мамандықтарына деген жастардың қызығушылығы төмендеп, оған бөлінетін мемлекеттік гранттар саны үнемі техникалық мамандықтарға қарағанда аз бөлініп келгенді. Сондықтан болар, қоғамда тек бір жақты ғана пікір қалыптасып келді: ол еліміздің дамуы тек техникалық, жаратылыс тану мамандықтарының дамуымен ғана айқындалады деген.

Дегенмен де педагогикалық мамандықтарға оқуға түсушілер саны жылдан жылға артып келе жатырғаны байқалса да қоғамға маңызды, жастарға эстетикалық тәрбие беретін көркем өнерге деген көзқарасымыз төмен, оның ішінде бейнелеу өнерін орта мектепте жеке пән ретінде оқытудан бас тартуымыз осы саланың ғалымдары мен мамандарын алаңдатып отыр. Бейнелеу өнері пәні негізінен XVII ғасырдан күні бүгінге дейін ғылыми негізі бар, оқу әдістемесі қалыптасқан пән ретінде орта мектептерде оқытылып келді.

Болашақта барлық мамандықтар, оның ішінде өнерде жаңа компьютерлік технология арқылы ғана дамиды, сондықтан қолмен сурет салу біртіндеп өзінің көкейкестілігін жоғалтады деген пікірдің ғылыми негізі жоқ. Қазір біздің орта мектептерімізде бейнелеу өнері пәнінің орнына «Көркем еңбек» пәні енгізілді. Бұл «Көркем еңбек» мамандығы жалпы Кеңес одағы кезінде «Бейнелеу өнері, сызу және көркем еңбек» деп бейнелеу өнерінің бір саласы ретінде қолданылған болатын. Себебі бұл пәнді жүргізетін ұстаз бейнелеу өнері және сызу мамандығын толық меңгергенде ғана сапалы білім бере алатын. Көркем еңбек сабағыныңда орындалатын тапсырмалардың сурет, графика, живопись, қолданбалы өнер, дизайн және сәулет сияқты бейнелеу өнерінің салаларымен тығыз байланыста болды.

Қазіргі оқулықтардағы оқушыларға арналған тапсырмалардың мақсаты жүйесіз және ешқандай ғылыми негізге сүйенбей құрастырылған. Білім министрлігі бекіткен оқытудың жаңа бағдарламасы болашақ

жастарымызды өнер арқылы тәрбиелеуде атқаратын рөлін жоғалтып алған. Жоғары оқу орындары болса бұрынғы мамандық дайындаудың «Бейнелеу өнері және сызу», «Музыка», «Кәсіби білім» классификациялары бойынша мамандар дайындауда.

Жоғары оқу орындары ескі бағдарламамен, орта мектептің ұстаздары жаңа оқу бағдарламаларының негізінде дайындалған оқулықтармен сабақ жүргізуде. Мысалы, болашақ Бейнелу өнері және сызу мамандығының мұғалімін дайындауға арналған мемлекеттік грант саны 10-15 тен аспай,келеді, тіпті жылдан жылға оның өзі қысқартылып келе жатырғанын көріп келеміз. Біз балабақша мен мектеп жасынан бастап сурет салудың балаға қандай әсер беретінін әлі толық түсінбеудеміз. Мектеп жасындағы бала сурет салып, сыза білмесе, ол баланың жалпы және танымдық процестерінің дамуына, қандайда болсын мамандық бойынша білікті маман болып шығуына кері әсер беретінін ертеден ғалымдар дәлелдеп берген болатын. Сонымен қатар, бұл пәннің қоғамға маңыздылығы өмір тәжірибесінде толығымен дәлелденген.

Сурет пен сызу пәндерінің қажеттілігі жайлы ғалымдардың жүргізген ғылыми тәжірибелері мен жазған тарихи деректері қаншама. Соның бірі, белгілі ғалым Н.Н.Ростовцев өзінің «Бейнелеу өнерін мектепте оқыту әдістемесі» атты кітабында атақты конструктор Яковлев, 3 дүркін Кеңес одағының батыры Кожедубтың естеліктерінде өздерінің өмірде жеткен жетістіктеріне тікелей себеп болған, ол орта мектептерде дұрыс жолға қойылған сурет пен сызу сабақтары екенін айтады.

Осы тұста айта кетер бір жайт еліміздің саяси-әлеуметтік тәуелсіздігін баянды етудің тегеуірінді бір кепілі - мәдени-рухани жаңғыру болады. Яғни, біз саяси-әлеуметтік тәуелсіздігімізді мәдени рухани азаттыққа ұластыра алғанымызда ғана «Мәңгілік Ел» қамы, халық тағдырына қатысты мұраттарымыз өміршең болары анық. Бұл салада мәдени рухани саланы жаңғырта отырып дамытуға Елбасымыздың ерекше көңіл бөлуінен «Мәдени мұра» бағдарламасы бойынша халықаралық деңгейде мол жұмыстар атқарылғанын да білеміз. Кешегі Елбасымыздың «Рухани жаңғыру» мақаласы да бізге маңызды істер атқаруды талап етіп отыр.

Жалпы өнер рухани байлықтың тұнып тұрған қайнар көзі десек, сол өнердің ішінде – бейнелеу өнерінің орны ерекше. Бейнелеу өнерінің болашақ жастарға, жалпы адамға сыйлар рухани байлығы ұлан ғайыр.

Ертеден қазақ халқы осы бейнелеу, дизайн өнерлеріне өте жақын, және біте қайнасып келді деуге әбден болады. Әжелеріміз кезінде киім-кешек, киіз үйдің іші сыртын безендіруге керемет ою-өрнектер қолданғандарын, қазірде сол қол өнерімізді одан әрі жетілдіріліп жатырғанымызға куәміз.

Шебер аталарымыздың сонау ертедегі киіз үй мен ер тұрман, оны зергерлік бұйымдармен әшекейлегені қайталанбас әлемдік керемет дизайн туындысына қалай жатқызбаймыз. Осы ата бабамыздың ерекше, өзіне ғана

тән өнерін көре тұра, біз алғашқы өнердің қалыптасуына біздің де халқымыздың айтарлықтай үлесі бар екенін ғылыми негізде айта алмай, халқымыздың сәндік қол өнерін жүйелі түрде дамытуға мән бермей келеміз. Ресей мемлекетінде орыс халқының сәндік қол өнерінің әр салалары бойынша арнайы өндірістік институттар ашылған, мемлекеттік оқу гранттары бөліп жастарына жүйелі түрде үйретуде. Біз осы тәуелсіздік алғаннан бері патриоттық және эстетикалық тәрбие берудегі осы ұлттық өнеріміздің маңыздылығын ескермей келеміз.

Рухани жаңғыруды жүзеге асыру мәселесін шешу уақытша көрме, немесе тарихи ескерткіштермен таныстыруға оқушыларға шағын экскурсия өткізу арқылы аз күндік мәдени іс шаралармен ғана шектеп жатырмыз, жалпы, қазақтың көне ескерткіштерінің қоғамда қаншалықты орны ерекше екендігін түсінетін кез келген сияқты. Соңғы кездері Батыс Еуропа елдерінде белең алып келе жатқан азғындық іс әрекеттердің пайда болуының негізгі себептерінің бірі - ол осы әдемілікті, әсемдікті түсінбеушілік, мәдениеттіліктен жұрдай болудың нәтижесі деп ұғынуымыз қажет. Кеңес одағы кезінен дизайн өнерінің қалыптасуы мен дамуы туралы да әр түрлі ойлар айтылып келеді.

Оқулықтарға сүйенсек, дизайннің дамуы тек Еуропадан бастау алған дегенді оқимыз. Алғашқы қазақтың үй тұрмыстарында қолданылған тұрмыстық заттардың дизайнерлік шешімдері, біздің қол өнер шеберлеріміздің туындыларында кездесетінін біз мақтан тұтуымыз қажет. Жалпы дүниежүзінде дизайн шешімдерінің дамуына біздің де ұлттың тікелей үлесі бар болғанын мойындата алсақ, онда бұл жаһандану заманында ұлттық санамыздың дұрыс қалыптасуына жол көрсетер еді. Өйткені дәл осы кезде неше түрлі ағымдар мен бағыттардың бәсекеге түсіп жатқанында, біз соның арасынан ең қажеттілігін, халықымызға, әсіресе жастарымызға небір ой тастап тәрбие беретін, ұлттық сезімге тәрбиелейтін жағына мән бере отырып, оның әрі қарай дамуына бар күш жігерімізді салуымыз қажет. Ондай қажетті бағыттарды үсті-үстіне дамытып, өз ұлтымыздың, еліміздің өнерін, ұлттық құндылықтарымызды өзге жұртқа паш ете білуіміз керек. Осындай қазіргі арпалыс кезеңде өнер адамдары, ғалымдар мен зиялы қауымның аянбай еңбек етулері тиіс.

Сондықтан, егемен еліміздің әрбір азаматы ұлттық рухымыз бен болмысымыздың соншалықты жалаңаштануына жол бермеуге бар күш жігерін аямауы қажет. Осы тұста айта кеткім келеді, кезінде Елордамыздағы Л.Н. Гумиилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің Ректоры С.Ә.Абдыманаповтың көрегендігінің арқасында Бейнелеу өнері кафедрасы ұйымдастырылған еді, мақсаты: елорда халқына, жастарымызға бейнелеу өнері арқылы ұлттық рухани және мәдени-тәрбие беруді жетілдіру.

Сол ашылған жылдардан бастап университет деңгейінде және Астана қаласының мұражайларында кафедра оқытушыларының арнайы көрмелері дәстүрлі өткізіліп тұрды. Бұл кафедра оқытушыларының өзара біліктілік

деңгейлерін дамытумен қатар ұлттық тәрбиені қалыптастыруға оң себебін тигізе білді. Бейнелеу өнері және сызу мамандығына түскен болашақ жас суретшілеріміз шығармашылық көрмелерді жиі ұйымдастырып тұрды. Бір екі мысал келтірейін, бар болғаны 2 курста оқып жүріп, Амандық Талғат бейнелеу өнерінен жеке шығармашылық көрмесін Астананың Президенттік орталығында өткізіп, өнер сүйер жұртшылықты таңқалдырса, Ахман Сұхбан ағаш өңдеу арқылы ұлттық қол өнерімізді Астана өңірінде алғашқы болып қолға алып, жандандырған жас шебердің бірі болды. Студенттеріміз сонымен қатар ғылыми жұмыстармен де айналысып, әр түрлі деңгейлерде өткен ғылыми конференцияларға үзбей қатысып тұрды, әрине, университет тарапынан да кең қолдаулар болып тұрды.

Қазір осы азаматтар Астана қаласында кәсіби дизайнерлер болып қызмет атқаруда. Негізі, осындай жетістіктерге жетуде оқу, ғылыми және тәрбиелік мәні жоғары жұмыстардың жүйелі жүргізіліп тұруында профессор оқытушылардың ғылыми және кәсіби біліктілік деңгейлері маңызды рөл атқарды. Көрмелердегі қойылған жұмыстардың көпшілігі тек ұлттық салт дәстүрлерімізге байланысты болатын. Қазіргі егемен еліміздің болашақ жастарына патриоттық, эстетикалық тәрбие беруде осындай көрмелердің берері мол. Кеңес кезінде айтылған «барлығын кадр шешеді» деген ұран негізінен қазіргі білім беретін оқу орындарында білім сапасын жетілдіруде де маңызды рөл атқаратындығын дәлелдеп отыр.

Қамқорлықты қажет ететін, тіпті бір елдің бетке ұстар қаруы да бола алатын, адам жанын жадыратып, рухани тәрбиелік мән беретін бейнелеу өнерін орта мектептерде жүйелі оқытуды дұрыс жолға қою бүгінгі күннің кезек күттірмейтін талабы деп ойлаймын. Егер біз болашақ жастарымызды, отансүйгіштікке тәрбиелегіміз келсе, бәсекеге қабілетті маман болып шығуына жағдай жасағымыз келсе, осы мамандықты дамытуға, оны орта мектептерде оқытуды қайтадан қолға алуымыз қажет. Бәскееге қабілетті маман дайындау үшін, мемлекеттік грант бөлу кезінде әрбір жоғары оқу орнының ғалымдары мен білікті профессор оқытушыларының деңгейлерін, ғылыми, оқу әдістемелік құралдарын, оқытушылар мен студенттердің халықаралық жетістіктерін ескерген жөн.

Танымал Ұлттық немесе мемлекеттік жоғары оқу орны немесе педагогикалық институттар ғана дайындау керек деген шешіммен мемлекеттік грантты бөле салған дұрыс емес. Қазір бәсеке заманында бәрі жарыс негізінде ұйымдастырылуы керек, мысалы, мемлекеттік, ұлттық және жеке меншік университеттер бірдей жарысқа қатысуға міндетті, бәріне бірдей талап қойылуы керек. Дизайн мамандығына да грант бөлу кезінде осындай тәртіп енгізген дұрыс. Бізде мамандықтың ғылыми деңгейін көтеру мақсатында 2-3 оқу орындарында тек тіркеліп оқытушы болып қызмет атқарып жүрген докторлар мен кандидаттар, мәдениет қайраткерлері жетерлік. Уақытша тіркеліп келіп кететін оқытушылардан сапалы білім беруді талап ету қаншалықты мүмкін болатынына сену қиын.

Бұл жерде көпшілікке топырақ шашудан аулақпын, дегенмен, де бұл шындық.

Қазіргі жаңа информациялық технологиялар мен ғылымның даму шапшаңдығы, болашағын ойлаған елдердің алдына өте маңызды да күрделі мәселелер қойып отыр. Бүгінгі жаһандану заманында елдердің өзара даму бәсекесінің күшейгені соншалықты, тіпті, АҚШ пен Ресей, алпауыт мемлекеттердің өз ара бәсекелестігі түрлі келеңсіз жағдайларға дейін апарып жатырғанын көріп отырмыз. Біздің де мемлекетіміз егемен ел ретінде жан жақты үйлесімді және алдыңғы қатарлы 30 дамыған елдердің қатарынан орын алуымыз үшін ғылым мен біліміміздi дамыту қажет екенін Елбасымыз үнемі жылдағы халыққа арнаған Жолдауларында басымдық беріп келеді. Есімізде, әсіресе Елбасымыздың Л.Н.Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университетінің студенттеріне арнап оқыған дәрісінде «Бүгінгі күн - талантты, жігерлі өзіне сенетін адамдардың, арманға бай және оларды жүзеге асыруға еркін жігері бар адамдардың уақыты», - деп еліміздің барлық студенттері мен оқытушыларын дәрісі арқылы жігерлендірген болатын. Осы дәрістегі мәселелер өзінің өзектілігін осы күнге дейін жоғалтпай келеді.

Сонымен қатар, еліміздің жоғары оқу орындарының білім деңгейін жетілдіруге, сапасы жоғары ғылыми, оқу әдістемелік оқулықтар жазу рейтингісін көтеруде де маңызды үлес қосып жүрген профессор оқытушылардың басым көпшілігі, осы кеңес одағының кандидаттары мен докторлары екенін және олардың арасында әлі де болса ғылымға қосар үлесі мол ғалымдар бар екенін де естен шығаруға болмайды. Зейнеткерлік шаққа жеткенде ондай ғалымдарды оқытушылық қызметтен босатуға жол бермеу керек. Жоғары оқу орындарында қазір белең алған жағдай, ол үнемі батыстың жоғары оқу орындарына еліктеу, солардың ғалымдарын дәріс оқытуға шақыру оған қыруар ақша жұмсау болып табылады. Бұл жерде Елбасымыздың: «Ешқандай ел өзінің ғылымдағы озық тәжірибесін оңай бере салмайды», - деген сөзін келтіргім келеді. Сондықтан, біз неге ғылым жолында аянбай еңбек етіп жүрген өзіміздің ғалымдарымызға жағдай жасамаймыз, олардың еңбегін неге бағаламаймыз, егерде дұрыс қаржыландыра білсек, біздің де ғалымдарымыздың арасынан сол шет елден келетін ғалымнан асып түспесе кем болмайтындар болатынына сенемін.

Соңғы кездері, бір жетіге сырттан профессор шақырып дәріс оқыту, не болмаса бір жетіге шет елдердің оқу орнындарына барып қайту сияқты түрлі іс шаралар кеңінен қолданыс табуда. Шындығына келсек, одан ғылымның дамыуына, білім сапасының көтерілуіне, студенттерімізге сапалы білім беруді жетілдіруге айтарлықтай пайдасы бар деп айту қиын, сонда да болса осы уақытқа дейін, қыруар қаржы бөлініп келеді. Алдағы кезек күттірмейтін мәселе ол ғылыми ізденіс жұмыстарды қоғам сұранысына байланыстыра білу және ғылыми еңбекке деген жас ғалымдардың жауапкершілігін күшейту. Сонымен қатар, халықаралық

деңгейде студенттер мен оқытушыларды өте қажетті мамандықтар бойынша 1 семестрге дейін ұтқұрлықпен келісім шарт негізінде оқытуға ерекше мән беру, сонда ғана біз басқа елдердің жетістіктерін меңгеруге мүмкіндік ала аламыз. Елбасымыз 1994 жылы М.В.Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университетінде сөйлеген сөзінде: «Тарих бізге XXI ғасырға өркениетті жолмен кіруге мүмкіншілік беріп отыр. Осы мүмкіншілігімізді іске асырудың бір жолы, біздің ойымызша, бұрынғы Кеңес одағы мемлекеттерінің қалыптасқан потенциалы, халықтарының ынтымақтас-тыққа деген ойлары арқылы Еуразиялық қауымдастық құру», - деген болатын. Міне, сол Еуразиялық қауымдастық идеясы қазір экономикалық, саяси, ғылыми салаларды жетілдіруге өз жемісін беріп жатқанына куәміз. Қауымдастықтың негізгі мақсаты – Ресей ғылыми мектебімен біріге отырып біздің кейбір мамандықтарымызды жетілдіру еді.

Осы уақытқа дейін Ресейдің көркем білім беретін жоғару оқу орындарымен ғылыми, оқу, шығармашылық байланыстарымыз дамып келеді. 2011 жылдан дәстүрлі түрде Ресей мен Қазақстанның бейнелеу өнері саласында жүрген белгілі ғалымдарының қатысуымен «Еуразиялық білім кеңестігіндегі көркем білім мен эстетикалық тәрбие» тақырыбында халықаралық ғылыми-практикалық конференция өткізіліп, арнайы ғылыми жинақ шығарылып келеді.

Ендігі жерде, осы ғылым мен біліміміздің дамуы тек намысы жоғары, әрбір ұлт азаматының аянбай еңбек етуіне, қоғам алдындағы жауапкершілігіне тікелей байланысты болатынын түсінуіміз қажет.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев.Н.Ә. «Қазақстан -2050:Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ атты Қазақстан халқына арнаған Жолдауы, 18 қаңтар,2014 ж.
2. Ломов С.П Аманжолов С.А. Методология художественного образования. М; Прометей, 2011. 188 с.
3. «Тәлімді маман: жоғары оқу орындарының жағдайы қалай?» //Егемен Қазақстан, 25 наурыз, 2016

Argingazinova Culnara

STATE POLICY ON EDUCATION DURING THE FIRST YEARS OF THE SOVIET PERIOD IN KAZAKHSTAN

Аргингазинова Г.Б.
магистр педагогических наук, докторант PhD КазНУИ

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В КАЗАХСТАНЕ

Цель исследования – анализ ряда правительственных законодательно-нормативных документов, заложивших правовые основы и определивших

политику государства в области народного просвещения и образования в первые годы Советской власти в Казахстане.

Создание советской системы народного образования тесно связано и обусловлено процессами строительства новой формы национально-государственного устройства страны. Поворотным пунктом в истории народов, населявших территорию Российской империи, явились революционные события февраля и октября 1917 года. Февральская буржуазно-демократическая революция (конец февраля-начало марта 1917 года) привела к свержению российской абсолютной монархии и созданию Временного правительства. Октябрьская социалистическая революция (25, 26 октября 1917 года (7-8 ноября по новому стилю) приводит к свержению Временного правительства и установлению власти рабоче-крестьянского правительства – Совета Народных комиссаров во главе с председателем Совнаркома РСФСР В. И. Лениным. В результате Социалистической Революции, одного из крупнейших политических событий XX века, имевшего колоссальное влияние на дальнейшее развитие мировой истории, произошло изменение государственно-политического строя.

Строительство социалистического общества, экономической основой которого являлась общественная собственность на средства производства требовало ликвидации частной собственности. В первые годы советской власти была проведена национализация земли, банков, промышленности, транспорта, всей культурной инфраструктуры (музеи, библиотеки, театры, кинопромышленность, книжные и полиграфические издательства, печать и др.).

Основные принципы национальной политики, имевшие большое историческое значение для Казахстана и других национальных территорий Российской империи, были обозначены в «Декларация прав народов России» (2 (15) ноября 1917 г.) и обращении Советского правительства «Ко всем трудящимся мусульманам России и Востока» 20 ноября (3 декабря) 1917 года). Они провозглашали равенство и суверенитет народов, их право на самоопределение, вплоть до отделения и образования самостоятельных государств, отмену национальных и национально-религиозных ограничений и привилегий, свободное развитие национальных меньшинств и этнических групп, свободу и неприкосновенность национальных и культурных учреждений, обычаев и верований мусульман [3, с.39-41; с.113-115].

Установление Советской власти в Казахстане происходило с октября 1917 по март 1918 года в достаточно сложных условиях борьбы между сторонниками и противниками новой советской власти. Поднимается вопрос об образовании советской национальной государственности.

Вплоть до революции 1917 года территория Казахстана, разделенная на Туркестанское (центр г. Ташкент), Степное (центр г. Омск) генерал-губернаторства, Внутреннюю (Букеевскую) орду (Астраханская губерния),

Мангышлак (Закаспийская область) находилась в составе различных административных образований Российской империи.

На V краевом съезде Советов Туркестана (Ташкент, 20 апреля-1 мая 1918 г.) была провозглашена Туркестанская АССР (столица г. Ташкент), просуществовавшая с 30 апреля 1918 г. до 27 октября 1924 г. В ее состав вошла территория бывшего Туркестанского генерал-губернаторства, включая Семиреченскую, Сырдарьинскую (южные области современного Казахстана), Закаспийскую, Самаркандскую, Ферганскую области. По переписи 1920 года население Туркестанской республики составляло 5 221 963 человек, самую многочисленную группу составляли узбеки (2 050 775) и казахи (1 091 925), также здесь проживали киргизы (522 292), таджики (399 912), туркмены (266 681), каракалпаки (75 334), русские, украинцы, белорусы, немцы, представители других этносов. Большая группа казахской интеллигенции, государственных и общественных деятелей находились в Ташкенте, столице Туркестанской Автономной Республики [4].

В этот же период, с конца 1918 до начала 1920 года, ведется интенсивная подготовка к образованию Казахской Советской автономии. В начале января 1920 г. в Актюбинске была проведена первая краевая советская конференция с участием депутатов от казахских районов Туркестана и Сибири. На совещании при Народном Комиссариате по делам национальностей (август 1920 г.) представителей Казревкома, Сибревкома и Турцика окончательно был решен вопрос о передаче Акмолинской и Семипалатинской областей Казахстану и отношении Казахстана к РСФСР. 26 августа (1 сентября) 1920 года был обнародован Декрет ВЦИК и СНК № 359 «Об образовании Автономной Киргизской Социалистической Советской Республики», подписанный Председателем СНК *В. Ульяновым (Ленин),* Председателем ВЦИК *М. Калининым,* Секретарем ВЦИК *А. Енукидзе* [10, с. 529-531]. Столицей КазАССР был провозглашен г. Оренбург [10, с. 575-576].

27 октября 1924 года Туркестанская АССР упраздняется, южные области (Семиреченская и Сырдарьинская), преимущественно с казахским населением, присоединяются к Казахстану, остальная часть разделена на Узбекскую и Туркменскую республики, чуть позже возникли Киргизская и Таджикская республики. Часть Оренбургской губернии вместе с городом Оренбургом была передана России, в связи с чем возник вопрос о новой столице Казахстана. Выбор пал на центр Сырдарьинской области – город Перовск, переименованный в Кызыл-Орду.

Произошедшее объединение всех казахских земель в составе одной республики отвечало вековым чаяниям казахов, стало важной вехой в истории казахского народа и сыграло огромную роль в возрождении казахской государственности [1].

Органами Управления Киргизской (Казахской) АССР были местные Советы Депутатов, ЦИК и СНК. Наряду с другими Народными

Комиссариатами по управлению различными социально-экономическими отраслями государства, учреждается Народный Комиссариат Просвещения (Наркомпрос). Народные Комиссариаты республики подчинялись НК РСФСР, для сохранения единства финансовой и хозяйственной политики [10, с. 529-531].

После Октябрьской революции 1917 года и гражданской войны в Казахстане начались коренные преобразования в политическом, государственном, социально-экономическом, культурном устройстве, которые затронули также всю систему образования. Происходит становление единой государственной системы образования и народного просвещения. На территории Казахстана, как части РСФСР, распространялись все законы, распоряжения, постановления Советского правительства. Выходит целый ряд правительственных нормативных документов, заложивших правовые основы и определявших политику государства в области образования в период перехода к новой форме государственного устройства. С 1917 по 1930 годы складывается советская система образования, формируются нормативы, регулирующие отношения в сфере образования.

Один из первых документов советской власти в области образования «Декрет об учреждении государственной комиссии по просвещению» от 9 (22) ноября 1917 года, подписанный Народным Комиссаром по Просвещению *А. В. Луначарским (1875-1933 гг.)* кардинально изменяет систему управления образованием. Все функции Министра и Министерства Народного Просвещения Российской империи были переданы Государственной комиссии по Народному Просвещению, которая занялась разработкой основ строительства новой системы образования. Создается 15 отделов, среди которых были также: «1) Отдел по введению всеобщей грамотности. 2) Отдел автономных высших учебных заведений, 9) Отдел искусств, 13) Отдел по подготовке преподавательского персонала» [9, с. 26-28].

В ведение Государственной комиссии по Народному Просвещению вошли образование, наука, библиотечное дело, книгоиздательство, музеи, театры и кино, клубы, парки культуры и отдыха, охрана памятников архитектуры и культуры, творческие объединения, международные культурные связи в масштабах всей страны. Воззвание наркома просвещения А. В. Луначарского «О народном просвещении» (29 октября 1917 г.) обозначило основные направления, задачи и принципы образовательной политики Наркомпроса: централизация управления системой народного просвещения, унификация учебных заведений, достижение в кратчайшие сроки всеобщей грамотности, введение всеобщего обязательного, бесплатного светского образования, открытие учительских институтов и семинарий, поддержка культурно-просветительской деятельности рабочих и крестьян [6].

Для решения задач по организации новой советской системы образования Наркомпрос издает ряд нормативно-правовых документов, которые радикально меняли основы образования. С целью оценки степени глубины

и масштабности проведенных преобразований в области образования, рассмотрим их основные положения.

На основании постановления № 126 «О передаче дела воспитания и образования из духовного ведомства в ведение Комиссариата по народному просвещению» (15.12.1917 г.) и декрета СНК № 263 «Об отделении церкви от государства и школы от церкви» (23.01.1918 г.) все конфессиональные учебные заведения передаются Комиссариату народного просвещения, происходит отделение школы от церкви, провозглашается светский характер образования и запрет на преподавание религиозных вероучений в учебных заведениях, «граждане могут обучать и обучаться религии частным образом» [9, с. 129; с. 286-287]. С 1 января 1918 года Постановлением Народного Комиссариата по Просвещению № 339 упраздняются должности законоучителя всех вероисповеданий [9, с. 346].

Постановление № 367 «О передаче всех учебных заведений в ведение Народного Комиссариата по Просвещению» от 23 (10) февраля 1918 года провозглашает цель новой системы образования - «преобразование учебно-воспитательного дела в России, в целях объединения и обновления его на началах новой педагогики и социализма» [9, с. 386]. Приказами Наркомпроса № 258, 259 упраздняются должности директоров, инспекторов, попечителей, блюстителей [9, с. 280]. Отменяется ношение учащимися различных атрибутов учебных заведений: форменной одежды, учебных значков (Постановление № 361) [9, с. 381]. На основе постановления Наркомпроса РСФСР № 499 «О введении обязательного совместного обучения» 31 (18 мая) 1918 года, регламентирующего организацию учебного процесса, в учебных заведениях вводится совместное обучение учащихся обоего пола. В мужские учебные заведения принимаются преимущественно девочки, а в женские учебные заведения - лица мужского пола [9, с. 530]. Происходит отмена обязательного изучения латинского языка, балльной системы оценки знаний и поведения учащихся, перевод из класса в класс и выдача свидетельств производится на основании успехов учащихся, по отзывам педагогического совета об исполнении учебной работы (Постановление № 500) [9, с. 530]. Здания и помещения учебных заведений в свободное от занятий время беспрепятственно предоставляются для культурно-просветительных мероприятий (Постановление № 172) [9, с. 184]. Для обеспечения учебных заведений и культурно-просветительных организаций учебниками и учебными пособиями было объявлено о проведении общего учета их запасов (Постановление № 739) [9, с. 933-934].

Одним из важнейших документов, регулирующих новую государственную политику в области образования, стал Декрет СНК № 551 «Об организации дела народного образования в Российской Республике (Положение.)» (26 (13) июня 1918 года). В 30 пунктах документа последовательно раскрывается устройство новой системы образования. Выстраивается вертикаль управления и соподчинения органов образования, с определением функций общефедеральных, областных, губернских, уездных,

волостных отделов народного образования НКП. Декрет определил основные задачи Наркомпроса: выработка плана и принципов организации народного образования, определение основ устройства школы, общегосударственное планирование и распределение финансирования системы образования, управление учебными и культурно-просветительными учреждениями, разработка проектов школьных реформ, проведение съездов по народному образованию, организация курсов, выставок, экскурсий и т. д. [9, с. 621-625].

Новые идейно-политические и научно-педагогические принципы и положения по созданию подлинно народной советской школьной системы были законодательно определены нормативно-правовыми актами новаторского по своей сути Декрета № 812 «О Единой трудовой школе Российской Социалистической Федеративной Советской Республики (Положение)» (от 16 октября 1918 г.) и Декларации «Основные принципы единой трудовой школы» (октябрь 1918 г.) [9, с. 1026-1030]. Декрет состоит из 5 глав: «I. Общие положения об Единой Трудовой Школе; II. Основные начала школьной работы; III. Порядок и условия школьной работы; IV. Основные принципы самоуправления Единой Трудовой Школы; V. Меры к проведению плана преобразования школ в жизнь».

В Казахстане положения Декрета «О Единой трудовой школе» были закреплены также Постановлением СНК Казахской АССР «Устав единой трудовой школы Казахской АССР», принятом в мае 1926 года [8, 162].

ЕТШ заменяет все существовавшие до этого периода типы школ, обеспечивая, таким образом, единство проводимых школьных реформ. Упраздняется дореволюционная система образования (низшие и высшие школы: мектебы и медресе, церковно-приходские, русско-казахские, русско-туземные школы, начальные, высшие начальные училища, гимназии, реальные, ремесленные, технические, коммерческие училища и др.). ЕТШ делится на 2 ступени: 5-летняя школа 1 ступени (дети 8-13 лет), 4-летняя школа 2 ступени (дети 13-17 лет). Также к ЕТШ присоединяется детский сад для детей 6-8 лет. Для неграмотных детей организовываются особые или внешкольные занятия.

Положения Декрета о всеобщем обязательном, общедоступном, бесплатном, совместном для мальчиков и девочек обучении, светском характере образования, недопустимости «какого бы то ни было вероучения и исполнения в школе обрядов культа» определили основные принципы советского образования на многие годы, сыграли решающую роль в установления равенства полов и раскрепощения женщин Востока [9, с. 1026-1030].

Структура школы с течением времени изменилась, и к середине 20-х годов XX века сложилась следующая система: начальная 4-летняя школа (I ступень);7-летняя школа как фундамент школьной системы; 9-летняя школа (II ступень); 7-летняя школа фабрично-заводского ученичества (ФЗУ); школа крестьянской молодежи, являющаяся продолжением 1

ступени для сельской молодежи; рабфак, дающий среднее образование рабоче-крестьянской молодежи [5].

Структура и типы школ в Казахстане имели свои особенности: были распространены *школы I ступени* (срок обучения - *2 и 4 года)*; *7-летняя школа из двух концентров* в городах и русских деревнях; *9-летняя II ступени с тремя концентрами* в городах; рабочие факультеты, дававшие среднее образование рабочей и крестьянской молодежи. Наиболее приспособленными к условиям степного быта стали *школы-коммуны интернаты* для кочевого казахского населения. Организованные как начальных классы, затем они преобразовывались в 7 и 9-летние школы. Такие школы считались опорными для окружающих казахских школ, на их базе проводилась методическая работа с учителями, во всех школах-коммунах дети казахской бедноты и красноармейцев находились на полном государственном обеспечении. Также были открыты *школы подростков-интернаты* (батрацкая молодежь, сироты и полусироты в возрасте 14-17 лет) с проживанием в интернатах на полном государственном обеспечении, срок обучения по сокращенным учебным планам и программам составлял в них два-три года [7]. «Русско-туземные школы» преобразовываются в *национальные трудовые школы* [11, с.79].

После принятия СНК Казахской АССР в мае 1926 года «Устава единой трудовой школы Казахской АССР», начинается сокращение одно- и двухгодичных школ, и увеличение трех- и четырехлетних школ, в Чимкенте, Алма-Ате, Туркестане, Урде открываются отдельные школы для девочек, расширяется строительство интернатов на средства колхозов и совхозов.

Законодательной основой организации в Казахстане, также, как и на других национальных территориях РСФСР, обучения на родном языке стали Постановление Наркомпроса № 835 «О школах национальных меньшинств» (31 октября 1918 года) и «Положение об организации Просвещения народов нерусского языка», принятое на Всероссийском съезде по просвещению национальностей (август 1919 г.). Документы провозглашали право открытия национальных школ «где имеется достаточное количество учащихся данной национальности», обязательное обучение на родном языке на обеих ступенях ЕТШ, в ВУЗах, предусматривали мероприятия по подготовке национальных учительских кадров, изданию учебников, укреплению материально-технической базы национальных школ для «культурного сближения и развития классовой солидарности трудящихся различных национальностей» [9, с. 1101-1102].

Новая советская система образования, декларируя своей целью всестороннее развитие личности, ставила большие задачи по культурному, художественно-эстетическому, музыкальному просвещению и образованию.

Принятие новаторских по своей сути, направленных на создание подлинно народной советской школьной системы декретов «Об организации

дела народного образования в Российской Республике» (26 (13) июня 1918 года), «О Единой трудовой школе РСФСР (Положение)» (16 октября 1918 г.), декларации «Основные принципы единой трудовой школы» (16 октябрь 1918 г.) стало началом нового исторического периода для развития музыкального образования и воспитания. Документы впервые на государственном уровне признавали необходимость и обязательность преподавания пения и музыки в общеобразовательной школе, отводили культурно-эстетическому развитию и образованию школьников «видное место», «предметы эстетические: лепка, рисование, пение и музыка, отныне не являются чем-то второстепенным, какой-то роскошью жизни. Ритмике и хоровому началу должно быть уделено самое важное место, как предметам, развивающим коллективные навыки, способность к общим объединенным переживаниям и действиям» [9, с. 1026-1030].

Для решения задач в области художественно-эстетического образования в июле 1918 года при Наркомпросе РСФСР создается Музыкальный (МУЗО), Литературный (ЛИТО), Изобразительных искусств (ИЗО), Театральный (ТЕО) отделы. Структура МУЗО состоит из отделов «Общего музыкального образования», «Специального музыкального образования», «Концертный», «Академический», «Издательский». Подобные отделы затем были организованы во всех отделах народного образования, начиная с республиканского и заканчивая районным уровнем. МУЗО заведовали композитор Артур Лурье (1918-1921 гг.), музыковед Б. Л. Яворский (1921-1925 гг.). Отдел Общего музыкального образования (ОМО) до 1921 года возглавила Н.Я.Брюсова, к работе МУЗО были привлечены сестры Евгения, Елена и Мария Гнесины [2].

В Казахстане область музыкально-эстетического образования находилась в ведении Государственного Отдела Художественного Образования (ГОХО), организованного в 1919 году при Главпрофобре ОНО Военно-революционного комитета по управлению Киргизским краем (г. Оренбург) [14, ЛЛ.1-15.]. С образованием Киргизской АССР Отдел Художественного образования был образован в Наркомпросе КирАССР [12, Л.3.]. Для решения теоретических и методических вопросов художественного образования при ГОХО был образован Государственный Художественный совет из представителей главков и художественных организаций, работающих в краевом масштабе [13, Л.2.].

Актуальность создания данных отделов в структуре Наркомпроса РСФСР и Наркомпроса КирАССР продиктована масштабностью целей государственной политики по культурному преобразованию страны. Основными задачами ОХО стала, прежде всего, организация массового и общего музыкального образования и введение преподавания пения и музыки в школах Казахстана, одновременно с этим разворачивается культурно-массовая работа по созданию творческих коллективов, кружков, секций, проведению музыкально-просветительских лекций, концертов, изданию нотной литературы, словарей, брошюр. Уроки музыки и пения ста-

новятся обязательными, включены в учебные планы всех классов I и II ступени ЕТШ, разрабатываются учебные программы по предмету «Музыка», учебно-методические пособия и руководства. Настоятельно встает вопрос о развитии специального музыкального образования и открытии музыкальных учебных заведений (народных консерваторий, техникумов, школ), подготовки музыкально-педагогических кадров, музыкальных руководителей.

Таким образом, исследование показало, что национально-государственное строительство советского государства привело к образованию Киргизской (Казахской) АССР. Политика страны была направлена на создание единой государственной системы образования, формирование законодательных нормативов, регулирующих отношения в сфере образования, построение государственной инфраструктуры управления, материально-техническое и финансовое обеспечение образования. В законодательно-нормативных документах большое внимание уделяется культурному, художественно-эстетическому, музыкальному просвещению и образованию, что стало основанием для становления системы общего и специального музыкального образования.

Литература:

1. Артыкбаев Ж.О. История Казахстана. Астана, 2004 г. – 159 с.
2. Брюсова Н.Я. Массовая музыкально-просветительская работа в первые годы после Октября: из воспоминаний // Советская музыка, 1947. № 6. – С. 46-55.
3. Декреты Советской власти. Т. I. 25 октября 1917 г.-16 марта 1918 г. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Ин-т истории акад. наук СССР. – М.: Политиздат, 1957. – 640 с.
4. Жумагазиева Н.М. Особенности развития советской государственности в Кыргызстане // Вестник Барнаульского юридического института МВД России. – 2013, № 1 (24). – С. 20-21
5. Константинов Н.А., Медынский Е.Н., Шабаева М.Ф. Советская школа и педагогика в период восстановления народного хозяйства и социалистической индустриализации (1921–1930) URL: http://psihdocs.ru/sovetskaya-shkola-i-pedagogika-v-period-vosstanovleniya-narodn.html (дата обращения 21.12.2018)
6. Луначарский А. В. Обращение народного комиссара по просвещению 29 октября 1917 года. URL: https://docplayer.ru/36844190-Obrashchenie-narodnogo-komissara-po-prosveshcheniyu-o-narodnom-prosveshchenii.html (дата обращения 22.12.2018)
7. Народное образование в СССР. 1917-1967 / под ред. М. А. Прокофьева [и др.]. – М.: Просвещение, 1967. – 541 с.
8. Сембаев А. И. Очерки по истории казахской советской школы / Под общ. ред. проф. Н. А. Константинова. - Алма-Ата : Казучпедгиз, 1958. – 327 с.
9. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917-1918 гг. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. – 1483 с. URL: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3ACобрание_узаконений_РСФСР_1917—1918.djvu (дата обращения 20.12.2018)

10. Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1920 г. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1943. – 818 с. URL: http://istmat.info/node/40851 http://istmat.info/node/42546 (дата обращения 20.12.2018)
11. Сулейменов Р. Б., Бисенов Х. И. Социалистический путь культурного прогресса отсталых народов: История строительства советской культуры Казахстана. 1917-1965 гг. / Академия наук Казахской ССР. - Алма-Ата: Наука Казахской ССР, 1967. – 424 с. URL: http://meeting.nlrk.kz/result/ebook_195/ index.html (дата обращения 05.01.2019)
12. ЦГА РК. Ф.Р.81. Оп.1. Д.28. Л.3. Народный комиссариат просвещения КирССР. г. Оренбург (1920-1924 гг.). Художественный отдел
13. ЦГА РК. Ф.Р.81. Оп.1. Д.479. Л.2. Государственный Художественный совет
14. ЦГА РК. Ф.Р.921. Оп.1. Д.2. ЛЛ.1-15. Протоколы заседания военно-революционного комитета по управлению Киргизским краем. 26.09.1919-22.12.1919

Akhmetova Tulesh, Sultanova Nurgul

KAZAKH NATIONAL FOLKLORE AS A MEANS OF FORMING THE TOLERANCE AMONG PRIMARY SCHOOL STUDENTS

Ахметова Т.Ш. кандидат педагогических наук, доцент
Султанова Н.К. кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор
Государственный университет им. Шакарима г. Семей

КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ТОЛЕРАНТНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

В мировом образовательном процессе наметились тенденции, свидетельствующие об особом значении системы образования в контексте духовной и художественной культуры. На современном этапе образованность, интеллект и творческая деятельность признаны в качестве духовных составляющих национальных ценностей, на основе которых реализуется культурно - творческий потенциал личности в жизни общества. Прямая задача учреждений образования детей состоит в развитии этих качеств, и прежде всего, в гуманитарной, художественно - эстетической культуре, приобретении основ культуры поведения. Важным является помощь детям в приобретении и практическом применении идеалов и ценностей демократического общества (толерантности, ответственности и уважения прав других), определяющей духовно - нравственные ориентации детей.

Однако тенденции современного мира, условия смены социально - экономической ситуации в обществе значительно изменили качественные психические, психофизиологические и личностные характеристики детей. Изменения выразились в снижении уровня когнитивного развития, социальной и коммуникативной компетентности, нарушении в эмоциональной

сфере детей. В этой связи переход к духовно-нравственной парадигме общения и формирование толерантности детей средствами казахского национального фольклора в концепции систематического, целенаправленного приобщения школьников к культуре и искусству приобретает особое значение [1].

Решение этих вопросов актуально, требует совершенствования и обновления, поиска современных форм и средств обучения, использование новых методов эстетического и культурного воспитания, накопленного в системе образования. Новая государственная концепция образования Республики Казахстан повышает роль изучения традиционной казахской музыки в эстетическом и нравственном воспитании школьников, открывая пути и перспективы в вопросах музыкального образования [2, с.3].

Учебная программа по музыке (в рамках обновления содержания среднего образования) предлагает необходимость владения такими навыками, которые в совокупности позволяют учащимся анализировать и оценивать ситуацию, идеи и информацию для решения задач, творчески использовать имеющиеся знания и опыт для синтеза новой идеи и информации. Актуальными становятся такие личностные качества как инициативность, любознательность, толерантность, готовность к изменениям, коммуникабельность.

Президент Республики Казахстан Н.А.Назарбаев в своей книге «В потоке истории» выдвигает следующие цели казахстанской государственной политики:

— формирование новой культурно-цивилизационной целостности на основе синтеза культур, основанной на диалоге национально-культурных систем;

— необходимость превращения полиэтничности общества в устойчивый консолидирующий фактор.

Казахстанское государство стремится проводить сбалансированную национальную политику, направленную на обеспечение толерантности, межкультурного и межэтнического согласия. Для реализации данной цели был учрежден соответствующий институт - Ассамблея народа Казахстана, разработана и претворяется в жизнь программа «Культурное наследие», обеспечивается государственная поддержка национально – культурных центров. Такая направленность внутренней политики государства имеет большое значение для воспитания молодежи, овладевшей культурой, духовными традициями как своего этноса, так и элементов общечеловеческой культуры, духовности и толерантности. Благоприятное развитие этого процесса может послужить и более успешной интеграции представителей различных этносов в общеказахстанское социокультурное сообщество. По-прежнему остаются актуальными как теоретические разработки в этой области, так и поиск эффективных форм формирования толерантности, способствующих консолидации общества (мирового сооб-

щества), мирному сосуществованию различных этносов и религиозных конфессий, межкультурному диалогу.

Казахстан - страна многонациональная, этнически многообразная, поэтому на первый план выдвигается потребность формирования у подрастающего поколения целостной картины окружающего мира, духовных, культурных, нравственных ценностей в их национальном и общечеловеческом понимании.

Воспитание в духе толерантности, прежде всего, решает задачу раскрытия смысла бытия человека в мире через понимание характера и способов его взаимодействия с этим миром. В конечном счете, речь идет о восприятии толерантности как личностно-значимой ценности.

Толерантность является практической нормой общения и связана с самоопределением личности, ее целостности в деятельности и общении. Понимание толерантности как уважения и признания равенства, отказа от доминирования и насилия, признания многомерности и многообразия человеческой культуры, норм, верований, отказ от сведения этого многообразия к единообразию или преобладанию одной точки зрения находит отражение в работах А.Г.Асмолова, Г.У.Солдатовой, этнокультурные и поликультурные теории воспитания в исследованиях Б.Ш. Алиева, Л.Л. Супрунова и др.

Обновление школы, педагогической науки в целом на основе национального фольклора выступает важным условием повышения эффективности воспитания толерантности.

Проблема толерантности является предметом изучения многих наук, таких как философии, социологии, психологии, этнографии, истории, религиоведения, культурологии и др.

В.С.Кукушин указывает, что этническая общность выбирает ту или иную практику воспитания в зависимости от качеств, необходимых для выживания человека в данной культуре, формирование которых в значительной степени зависит от жизни людей во взрослой жизни: «среди членов земледельческих и скотоводческих общин, прежде всего, требуются и ценятся добросовестность, ответственность, заботливость, а для обществ кочевников, охотников, собирателей необходимы независимость, самостоятельность, готовность пойти на риск, агрессивность. Соответственно в этих обществах выбирается разный тип воспитания, формируются и закрепляются из поколения в поколение определенные черты национального характера» [3].

Если анализировать казахскую культуру, то она складывалась как земледельческая, требовавшая совместных трудовых усилий людей в условиях суровой природы, поэтому детей воспитывали так, чтобы у них росла вера не столько в собственные силы, сколько в совместные усилия и помощь членов группы, стремление к послушанию и коллективизму. Во всех культурах, в том числе и в казахской, признается «золотое правило», которое и генетически, и по существу представляет собой отрицание тали-

она, расставляет акценты на отношении человека к себе через его отношение к другим.

Различные аспекты педагогики толерантности нашли отражение в диссертационных исследованиях последних лет: формирование межнациональной толерантности у младших школьников; педагогические условия воспитания толерантности у младших школьников (Е.В. Брянцева); психологические условия формирования толерантности у младших школьников (О.И.Крушельницкая); становление толерантности у младших школьников в процессе художественно-эстетической деятельности (О.Ф. Рыбакина) и др. Вместе с тем, ощущается недостаточная исследованность проблемы формирования толерантности у младших школьников средствами казахского национального фольклора.

Казахстан является полиэтническим государством, в составе которого проживают представители более 130 этносов и этнических групп. Каждый этнос имеет специфические особенности, совокупность которых образует его национальный характер или психический склад, проявляющийся в национальной культуре, характере и традициях труда людей, в особенностях быта, представлениях о семейных взаимоотношениях и взаимоотношениях с другими людьми. Формируются этнические особенности под влиянием природно-географической среды, экономических, социальных, религиозных и других обстоятельств, в которых проживает тот или иной этнос. Происходящие в Казахстане преобразования, связанные со сменой политической системы и государственного устройства, с проведением социально-экономических реформ осуществляются на фоне возрождения и обновления этнического самосознания людей.

Зачинателями изучения казахстанской модели формирования толерантности у детей были ученые, изучающие онтологический, гносеологический и культурологический (Б.Е.Каирова) аспекты, личностно-ориентированный (А.Г.Асмолов, Г.У.Солдатова), личностно - деятельностный (Э. Ф. Зеер, В.В. Сериков), компаративистский (С.А. Узакбаева, И. В. Щербакова) аспекты.

Авторы отмечают, что неотъемлемой составной частью системы воспитания у казахов являлось воспитание толерантности, носившее целенаправленный характер. Казахов с детства приобщали к восприятию мира человеческих отношений, воспитывали у детей такие качества как уважение к старшим, терпимость к людям другой веры и национальности. Казахский национальный фольклор располагает разными средствами воспитания толерантности у подрастающего поколения.

В исследованиях ученых музыкальная культура является неотъемлемой частью всей духовной культуры человека, его духовным миром [4]. Как отмечает В.А. Школяр, музыкальная культура должна восприниматься ребёнком не как некая «сумма» заранее сложившихся нравственных истин, а как процесс вхождения в общечеловеческие ценности вместе с музыкальным искусством и благодаря ему [5, с.20]. При этом, считает исследователь, сами ценности не существуют как застывшие заповеди. Переосмысливая жизнь, искусство заостряет внимание на духовных ценностях

для всего человечества, что закономерно способствует развитию философского осмысления жизни [5, с.20].

Национальный фольклор казахского народа (пословицы, поговорки, сказки, легенды, мифы и т.п.) обладает богатым воспитательным потенциалом и представляет собой самобытный педагогический материал, который необходимо использовать в процессе воспитания толерантности у младших школьников. Использование средств казахского национального фольклора в воспитательном процессе способствует: знакомству детей с принципами уважения человеческого достоинства всех без исключения людей; пониманию того, что каждый человек - уникальная личность; уважению различий между людьми; формированию у детей культуры сотрудничества и сотворчества в учебной и внеурочной деятельности; развитию навыков толерантного поведения; закреплению толерантных ценностей на личностном уровне.

У детей в младшем школьном возрасте формируется определенная самооценка, которая складывается под влиянием двух основных факторов: оценки окружающих людей и сравнения результатов своей деятельности с результатами деятельности других людей, с образцом.

Если ребенок, в особенности младший школьник, сталкивается с неуспехом, то у него легко возникает чувство неуверенности в себе, формируется неадекватная, заниженная самооценка. Однако по мере того, как самооценка складывается, она начинает в свою очередь активно влиять на поведение ребенка, определяя его реакции на воздействия воспитателей.

Фольклор, входя в систему традиционной духовной культуры, имеет свои специфические формы творчества, которые также включаются в художественную культуру.

Музыкальный фольклор является своеобразной аркой, устанавливающей связь музыкальных культур Востока и Запада, так как его восприятие «без перевода» обеспечивается структурно-типологической общностью архетипов, связанных с всеобщим пониманием духовных ценностей жизни, а также сходными для всех культур способами общения – интонацией и движением.

Взаимовлияние музыкальных культур Востока и Запада способствует преодолению культурных границ и расширению межкультурного диалога. Именно на этой основе происходит сближение различных этносов, их толерантное взаимодействие, обогащение чувств, эмоций, толерантного сознания. Так как взаимодействие западного, восточного и других архетипов культур приводит к изменению музыкальных предпочтений в социуме, то, выявляя музыкальные предпочтения представителей разных культур, можно фиксировать не только результат сложной социальной эволюции коренного этноса, процесс адаптации этносов-мигрантов, но и уровень проявлений формирования толерантности в обществе.

В наше сложное и противоречивое время, в условиях трехъязычия, необходимо вернуться к нашим истокам, лучшим традициям, привить растущему

поколению лучшие традиции народов, воспитывать подрастающее поколение в духе национальных традиций и обычаев. Реализуемая в музыкальном искусстве и музыкальном образовании модель диалогической межкультурной коммуникации представляет способ включения «чужого» бытия в «моё», и наоборот. Традиционная художественная культура нашей республики как интегральное образование базируется на древней многожанровой культуре казахского народа и включает в себя, синтезирует различные этнические культуры, издавна представленные в казахстанском ареале. Они составляют самобытные пласты или фрагменты, нашей традиционной художественной культуры и во взаимосвязи и взаимовлиянии обеспечивают современный уровень национальной (общегосударственной) культуры, который мы и называем в общем виде традиционной художественной культурой Казахстана. Инструментальная музыка казахов, древнейшим обозримым пластом которой была музыка синкретического шаманского действа, с распадом последнего оказалась связанной с различными сферами жизни кочевого общества. Основными из них были шаманский ритуал, танец, обслуживание военно-охотничьего быта, сказительство эпоса. В силу различных исторических причин, развитие почти всех древних ветвей инструментальной культуры к XIX веку либо прекратилось, либо склонялось к упадку. И только ветвь, связанная с деятельностью жырау, со сказительством эпоса, претерпев значительные эволюционные изменения и вобрав многое извне, привела казахский инструментализм к расцвету [6]. Казахский синкретический кюй демонстрирует удивительное разнообразие форм и жанров вербального и музыкального компонентов, входящих в него, а также разнообразие их сочетаний. Словесная часть кюев может быть представлена мифологическими, эпическими, историческими преданиями, рассказами о конкретных жизненных событиях. Музыкальная часть предстает как в виде коротких фрагментов, так и в виде развитых композиций.

Поэтому духовно-нравственное развитие школьников через казахскую инструментальную музыку, в частности через кюй, является одним из основных условий формирования толерантности младших школьников, глубокого понимания обычаев и традиций своего народа, становление характера и внутреннего морального стержня.

В изучении тем внеклассных занятий "История Казахского национального фольклора", в преподавании которых использовались материалы народной педагогики и культуры - регионально значимых сведений о рождении жизни наших предков, об их обычаях, обрядах, религии, менталитете, особенностях, самобытности, традициях, психологии были весьма уместны. При изучении тем на уроках музыки использовались художественная историческая литература, устное народное творчество, картины художников, периодическая печать, документы из архивов и музеев.

Одним из основных условий формирования толерантности у младших школьников средствами казахского национального фольклора является создание благоприятной среды для детей разных национальностей, организация встреч учащихся с иными культурами в специально подготов-

ленной педагогической среде, привлекательной и ценной. Тем самым устанавливаются контакты школьников с другой культурой.

Литература:

1. Журова Е. Б. Воспитание ценностного отношения у обучающихся теории музыки в учреждениях дополнительного образования детей: аксиологический подход. - Москва, 2014.
2. Концепция высшего педагогического образования Республики Казахстан //Учитель Казахстана. – Алматы.: 14.04.2004. - № 13 – 15.
3. Кукушин В.С. Этнопедагогика: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. психолого-соц.ин-та; Воронеж: Изд-во НПО «Модэк», 2002 – С.304
4. Как учить музыке одарённых детей // Серия «Мастеркласс». Классика –XXI, 2010. 238 с.
5. Школяр, В.А. Восприятие музыкальной классики как психолого педагогическая проблема // Методологическая сюита в шестнадцати частях на тему: «Научная школа Д.Б. Кабалевского в педагогике искусства». – М.: ИХО РАО, 2011. – 206 с.
6. Мухамбетова А.И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. М., 1989. с. 106-130.

Balagazova Svetlana, Borambaeva Kunimgul

THE TECHNOLOGY OF CHOIRMASTER'S PREPARATION OF MUSIC EDUCATION BACHELORS

Балагазова Светлана,
кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор,
Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
Борамбаева Кунимгуль

ТЕХНОЛОГИИ ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОВКИ БАКАЛАВРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Профессиональные действия студентов в практике работы с хоровым коллективом отличаются разнообразием. Педагогическая технология выступает как своеобразный проект образовательного процесса, формирующий профессиональные качества будущего учителя музыки (руководителя хорового коллектива). Нами выдвигаются такие технологии, как *овладение оценочного суждения*, *мобилизация знаний, умений и навыков для создания собственной эмоционально-смысловой интерпретации хоровой музыки.*

Оценивая свои действия в работе с хоровым коллективом, студенты включаются в саморегуляцию мыслительных процессов, выступая одновременно и как «Я-исполнитель» и как «Я-контролёр» (Ю.Н.Кулюткин). Под содержанием понятия «оценочное суждение» определяется комплекс основных теоретических положений, отражающий общее и включающий сущность, структуру, механизм формирования, основные функции, а также типологию [1, с. 65]. Благодаря оценочным суждениям повышается ин-

теллектуальная активность обучающихся, формируются своеобразные «категориальные рамки», сквозь призму которых они воспринимают и интерпретируют конкретные исполнительские действия, возникающие в процессе взаимодействия с хором. Оценочное суждение по форме является высказыванием, умелое варьирование которым значительно влияет на эффективность педагогического воздействия на исполнителей.

Последовательность действий, составляющих технологию оценочных суждений, строится на таких умственных операциях, как анализ, синтез, сравнение, абстракция и конкретизация, а их показателем выступает аргументированность оценки, где важна операция конкретизации, движение мысли от общего к частному, выделение наиболее значимого и характерного элемента хорового исполнительства. В хороуправленческой функции, где объектом становится звучание коллектива, к основам оценочного суждения могут быть отнесены: предшествующее звучание, предполагаемое исполнение, идеальное звучание. Характеризуя «предшествующее звучание», укажем на то, что оно представляет образ воспринятого ранее, где оценка заключается в запоминании, воображаемом воспроизводстве и сравнении только что услышанного с предшествующим звучанием, предполагая развитие памяти и навыка воспроизведения. В анализе понятий «предполагаемое исполнение» и «идеальное звучание» участвует механизм воображения как процесс создания новых образов.

В технологии оценочного суждения существенную роль выполняет способность педагога-музыканта-хормейстера к идентификации, то есть к нахождению своего личностно-значимого способа связи с музыкальным произведением. В данном случае происходит мобилизация «психической органики» в состояние творческой исполнительской деятельности с субъектом сочинения (по определению В.В.Медушевского, с «лирическим героем» музыки) [2]. В действительности хормейстер ставит себя на место композитора, стремясь подвергнуть содержание произведения объективно-субъективной оценке «перевоплощению», выражая собственную позиция.

В структуре соотношения ценностей и оценок особая роль принадлежит умению учителя-музыканта в работе с хоровым коллективом оценивать результаты своей деятельности, то есть владеть качеством самооценки своих действий, которая несёт в себе функцию механизма самовыражения личности. Рефлексия в данном процессе рассматривается как самоуглубление, обращенная сознанием на ценностно-смысловые ориентиры в определении своего видения управления хором. В частности, М.Л.Ростропович отмечал, что «существуют парапсихологические гипнотические эффекты во время работы с коллективом музыкантов». «Если ты хочешь, пояснял он, чтобы эта фраза звучала так, и ты знаешь, как, ты каким-то образом можешь это выделить, для этого должно быть очень сильное чувство и желание». По мнению М.Л.Ростроповича, если у дирижёра нет своей концепции, какой бы техникой он не обладал, всё равно ничего не передать» [3, с. 256]. Иными словами, речь идёт о том, что процесс са-

мосознания тесно связан с уровнем притязаний – установки на выбор значимых целей, успешное достижение которых может удовлетворить стремление музыканта-исполнителя при определённых условиях корректировать самооценку при непосредственном соприкосновении с объектами оценки. Вместе с тем, в мыслительных действиях, ведущих к образованию самооценки, наличествует и эмоциональный аспект, поскольку в оценивании всегда проявляется определённое отношение личности к себе. От соотношения рационального и эмоционального в самооценке в значительной степени зависит характер последней. То есть, чем больше хормейстер руководствуется в оценке своих качеств, свойств осознанными знаниями, логическими рассуждениями и доказательствами, тем больше реальной будет его самооценка, и наоборот, уменьшение удельного веса рационального в пользу эмоционального ведёт к возрастанию расхождений между его суждениями в вопросах собственно хоровой звучности и исполнительства.

Следовательно, в процессе хоровых занятий, целью которых является воплощение созданного в результате совместных творческих поисков руководителя коллектива и студентов в хоровом исполнении воображаемого художественного образа, творческую активность обучающихся целесообразно развивать в оценочных суждениях конкретных звуковых средств для материализации замысла в реальном исполнении, особенно хорового звучания при работе над выразительностью музыкальной и поэтической фразировки, тембровой драматургии, необходимыми техническими деталями. Овладение умением находить трактовку сочинения, глубоко проникнуться в композиторский замысел, а также определять варианты интерпретации исполнения музыки и приводит к разработке технологией хормейстерской работы как *мобилизации знаний, умений и навыков для создания собственной эмоционально-смысловой интерпретации хоровой музыки*.

Воспринимая музыкально-образную характеристику хорового сочинения, студент постигает эмоционально-смысловое его содержание, осуществляя направленность на эмоционально-смысловую интерпретацию. Метод эмоционально-смысловой интерпретации построен на комплексном подходе к музыкальному произведению при сохранении главной установки на воплощение образно-эмоционального содержания хорового материала. Работа над хоровым сочинением представляет собой целостный процесс, направленный на проникновение в художественный образ и исполнительское его освоение через первичное восприятие, техническое воплощение, анализ исполнительских средств, осознание его эмоционально-смыслового содержания и реализацию музыкального замысла дирижёра [4, с. 94].

Все этапы над хоровой партитурой: вокальный, инструментальный, аналитический, дирижерско-исполнительский органично связаны между собой:

- создание музыкально-слуховых представлений;
- постепенное углубление в сущностную характеристику произведе-

ния за счёт воспроизведения текста;

- выявление общей «картины» звучания хора путём исполнительского анализа;

- отбор дирижёрских средств для реализации звучания вокально-хоровой партитуры.

В ходе исполнительского анализа осуществляется отбор дирижёрских жестов для выразительного исполнения музыки, создаётся *собственная интерпретация* в результате синтеза элементов, проанализированных, эмоционально пережитых и объединенных между собой. При этом проходит единение личностных позиций обучающихся, сюжетно-тематическое родство произведений различных видов искусства, способствуя расширению эмоционально-художественного опыта, жизненного кругозора. Например, при изучении хоровой партитуры «Қазағым» (Казах) (А. Абдинурова) большую помощь в осмыслении её идейно-художественного содержания окажут стихи «Мен қазақпын» (Я-казах) (Ж. Молдагалиева) и памятник «Тәуілсіздік таңы» (Заря независимости) скульптора Ш. Валихан. Смысловое значение интерпретации как понятия эстетики исполнительского искусства, заключает в себе «оттенок индивидуализированного прочтения. В целом, рассматривая понятие "интерпретация", следует рассматривать определение Корыхаловой Н.П., как собственное «видение» произведения в пределах композиторского замысла, дающее исполнителю право говорить от себя то, что композитор высказал от своего имени. Касаясь непосредственно деятельности руководителя хора, обратимся к высказываниям В.Л.Живова, который отмечает: «Воссоздание…музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, во многом зависит от творческого воображения дирижёра, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаще всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижёру необходимо. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана» [5, с. 48].

Описывая встречу с художественным произведением, Г.Зедльмайер пишет: «…произведение искусства пробуждает к новой жизни во встрече с интерпретатором, к которому оно соблаговолит обратиться, с которым заговорит и которому откроет себя» [6, с. 242]. Но так как идея композитора не просто скрыта за музыкальным текстом в результате его истолкования, то одной из центральных проблем в системе музыкальной коммуникации становится проблема интерпретации. В данном случае задача студента – интерпретатора в работе с хором, по мнению М.М.Бахтина, определяется двумя задачами:

- понять вокально-хоровое произведение так, как его понимал сам композитор;

- включить музыку в свой, чужой для автора контекст, создавая тем самым

адекватный, но не тождественный авторскому художественный образ.

Другими словами, в интерпретации музыкального текста одновременно отражаются и построенная на объективном осмыслении преемственность авторскому замыслу, и субъективность его трактовки, в силу чего вопрос об интерпретации текстового содержания решается с позиции композитора и исполнителя как процесс сотворчества двух сторон [7]. Интерпретация хорового текста музыки композитора и исполнителя в музыкальной педагогике имеет в своём технологическом ракурсе имеет различные *подходы:* личностный [8], стилевой [9], личностно-ценностный [10], редакционный [11]. Причём, рассматривая проблему интерпретации как основную методологическую проблему современного музыкального исполнительства, интерпретатор музыкального произведения рассматривается как исполнитель, «воспроизводящий художник», а также «воссоздатель» [6, с. 135]. Но при этом замысел композитора всегда преломляется сквозь призму индивидуальности исполнителя, который в музыке слышит и выбирает то, что находится в соответствии с духовно-эстетической и художественно-образной природой каждого восприятия. А это в значительной степени характеризует наличие у будущего педагога-хормейстера личностной позиции в управлении певческим коллективом.

Ценные мысли в аспекте рассматриваемого вопроса принадлежат М.Е.Фейгину. В частности, музыкант-исполнитель в своей музыкально-педагогической деятельности подчеркивал тот факт, что каждое музыкальное сочинение рассчитано на множественность истолкований: «Пусть авторская интерпретация была сверхгениальна – в один раз не могло быть исчерпано всё глубочайшее содержание произведения» [12, с. 136]. При этом задачу настоящего исполнителя М.Л.Ростропович видит в том, чтобы «вернуть те эмоции, которые были у композитора, когда он это сочинение создавал». Нельзя не согласиться с мнением Г.С.Тарасова, который в главную задачу исполнителя вкладывает определение смысла передаваемого в музыке содержания через стремление почувствовать и понять позицию автора. Исследователь считает, что «смысл, позиция, деятельность другого человека составляют основное содержание деятельности исполнителя».

Со своей стороны заметим, что интерпретация хорового произведения студентами заключается в собственной методической трактовке его исполнительского содержания. Она захватывает личность исполнителя, его технику передачи авторского текста, применение художественной логики, творческого самочувствия, умелое использование выразительных средств в создании образной характеристики произведения. Благодаря творческой индивидуальности, по мнению С.А.Гильманова, создаются гибкие, вариативные технологии, густо замешанные на личностных качествах [13]. Воспроизведение в создании исполнителя-хормейстера композиторского замысла как субъекта, обладающего статусом «собеседника» представляет творческий процесс, сопровождаемый напряженной мыслительной деятельностью, ибо, воспроизвести чужое смысловое убеждение

можно лишь переосмыслив услышанное, варьируя и дополняя его содержание.

Литература:

1. Горская И.Ю. Педагогические условия становления оценочных суждений учащихся-музыкантов в процессе хормейстерской подготовки: дисс...канд. пед.наук: 13.00.02. – Екатеринбург, 1977. – 147с.
2. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254с.
3. Хентова С.М. Ростропович. – С.-Петербург, 1993. – 303с.
4. Безбородова Л.А. Дирижирование: учебное пособие для студентов педвузов. – М.: Просвещение, 1990. – 159с.
5. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М.: Владос, 2003. – 272с.
6. Зедльмайер Ганс. Искусство и истина: Теория и методика истории искусства / перев. с нем. Ю.Н.Попова. - СПб.: Axioma, 2000. – 272 с.
7. Абульханова-Славская К.А Стратегия жизни. – М., 1991. – 301с.
8. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. – М.: Рос.акад.музыки им. Гнесиных, 1998. – 247с.
9. Николаева А.И. Стилевой подход в фортепиано-исполнительском классе педагогического вуза как фактор формирования личности ученика-музыканта. – М.: МГПУ, 2003. – 253с.
10. Щербакова А.И. Аксиология музыкально-педагогического образования: учебное пособие / отв. ред Э.Б.Абдуллин. – М.: Прометей, 2001. – 423с.
11. Корноухов М.Д. Учить невозможному // Преподаватель. Общероссийский журнал о мире образования. – М., 2001. - №6. – С.40-42.
12. Фейгин М.Е. Индивидуальность ученика и искусство педагога. - 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. – 528с.
13. Гильманов С.А. Педагогические основы актуализации творческой индивидуальности педагога: автореф.… докт. пед.наук: 13.00.01. – Казань, 1996. – 48с.

Butin M.,
Khussainova G.A.

MODELING AS AN ATTRIBUTE PEDAGOGICAL SKILLS MUSIC TEACHERS

Бутин М.,
Хусаинова Г.А.
кандидат педагогических наук, PhD, академик МАНПО

МОДЕЛИНГ КАК АТРИБУТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Исторически сложилось так, что внешний облик педагога люди воспринимают как консервативный и безвкусный, и чаще всего ассоциируют с образом «серой мышки». И стоит согласиться с тем, что внешний вид сказывается на отношении детей к предмету «Музыка» и самому учителю.

Но благодаря стильной и правильно подобранной одежде можно изменить данный факт. И совсем не требуется одеваться от *кутюр* (фр. Haute Couture, что дословно переводится как «высокое искусство пошива», означает индивидуальный пошив одежды высокого уровня качества и соответственной ценовой категории), *прет-а-порте* сегмента De Luxe или Ready To Wear (фр. prêt-à-porter — «готовая одежда») и *диффузных линий* (англ. diffusion lines — «линии распространения», — вторая и третья линии выпуска одежды, переходные между классом «премиум» и менее престижными). На наш взгляд, необходимо придерживаться мнения британского дизайнера, основательницы стиля панк в моде Вивьен Вествуд: «Покупайте меньше и выбирайте лучше!»[12].

Как уже сложившийся факт, сегодня современное общество, стремительно быстро прогрессирующее молодое поколение требует от учителя идти в ногу со временем, соответствуя всем нормам и тенденциям. И роль учителя музыки в этом плане намного обширней и является трудоемкой. Педагогам приходится не только оставаться компетентными в своей сфере, но и учитывать новые тренды и увлечения подрастающего поколения для вовлеченности их в музыкально-воспитательный процесс, в том числе, становится необходимостью знание и понимание течений в области моды и моделинга [1;2].

Воспитание в ребенке морально-духовных ценностей, эстетического вкуса в музыкальных произведениях, осуществление художественно-просветительской, интеграционной инновационной деятельности учителем музыки на сегодняшний день является недостаточным для полного, комплексного развития детей. В связи с этим, необходим учёт жизненных интересов учеников, а в нашем случае, важным становится знание тенденций современной молодежной моды, навык «быть на одной волне», «быть в теме» с ними, умение вовлекать в процесс моделинга как школьникоцентрированного фактора, познавательно-игрового компонента их учебно-музыкальной деятельности [2;6].

Учитель всегда и во всем должен быть примером для подражания, и поэтому становятся актуальными слова Вивьен Вествуд: «Ваша жизнь становится гораздо лучше, когда вы носите одежду, которая вызывает восхищение» [2].

Мода со всеми своими составляющими элементами всегда вызывала большой резонанс. Так, почему бы это не использовать для большей вовлеченности молодежи в музыкально-образовательный процесс? Конечно, по началу, это покажется нечто нелепым и пробуждает много вопросов. Но только задумайтесь, это ведь обширное поле креативных действий самого учителя и школьников, мода окружает нас всегда и всюду[1;2].

Мода (фр. mode, от лат. modus — мера, образ, способ, правило, предписание) — совокупность привычек, ценностей и вкусов, принятых в определённой среде в определённое время. Атрибутом моды всегда являлся моделинг, который изначально понимался как процесс психологической

коррекции человека, его индивидуальной или групповой работы над собственными чувствами неуверенности, страха, самооценкой и т.д. [12;7].

На сегодня взрослый моделинг непосредственно связан с процессом демонстрации моделей одежды манекенщицами (манекенщиками) в процессе их движения по подиуму. В нашей статье, мы актуализируем детский моделинг как возможность применения в музыкально-образовательной деятельности музыкально[1;2].

Здесь подразумевается возможность использование моделинга как реально существующего процесса создания моделей урока музыки, его составных частей, в том числе, моделей внеклассных музыкальных мероприятий со школьниками в их двигательной активности. Детский моделинг, как показывает музыкально-педагогическая практика, позволяет раскрывать творческие способности школьников, дарит им веру в себя и позволяет познавать мир в движении по законам красоты. Ведь возможность передвижения самая наиважнейшая часть живого организма, а красивая походка всегда украшает и отличает каждого человека от других людей, в том числе, в умении носить одежду[2].

Конечно, мы имеем в виду, использование дефиле как основного действа детского моделинга для усиления музыкально – эстетического эффекта на уроке музыки и школьных музыкальных мероприятиях[2].

Дефиле (фр. défilé) — многозначный термин, но рассмотрим его значение в моделинге. Дефиле как прием модного бизнеса изобрел французский модельер британского происхождения Чарльз Фредерик Уорт в середине XIX века, когда он впервые ввёл в мир моды профессию манекенщицы[12].

До него для показа готового женского платья использовались только искусственные манекены. Считается, что самой первой моделью Уорта стала его помощница Мари Верне. Он устроил в своем ателье специальную комнату, где манекенщицы демонстрировали клиенткам новые модели одежды. В 1905 году дизайнер Люсилль Глин провела в Лондоне первое публичное дефиле – показ мод со сценой и музыкальным сопровождением. А первое мужское дефиле организовал в 1952 году Модный дом Brioni [12].

Если говорить об уроке музыки, то использование дефиле не только смотрится эстетично, но и помогает освоить сложные ритмы и определять темп, учит музыкально-слуховой и музыкально-двигательной концентрации детей, плавному переходу при смене ритма без потери последовательности сохраняя концепцию, что идеально подходит для музыкально-ритмической деятельности. Особое значение дефиле может приобрести в качестве позитивного, эстетически ориентированного начала урока музыки, даже его предикта. Для успешного начала урока музыки необходимо воспользоваться первыми эмоциями учащихся при входе в класс. Ведь вызвать интерес к предмету, построить хорошее взаимоотношения и взаимо-

понимание - это первичная задача учителя музыки в воспитании поликультурной личности школьника [8;10].

Как писал академик Д.Б. Кабалевский, есть три основных составляющих урока музыки в школьном периоде, которые должен выполнять каждый педагог, три кита, три столпа музыки – это марш, танец и пение[5].

Использование марша в начале урока дисциплинирует школьников и учит ощущать сильные и слабые доли. Танцы, а именно классические, как вальс, полька и другие, помогают развить у школьников самоконтроль, пластику и различать простые ритмы. Но проблема современных учителей музыки, в том, что они, вместо того, чтобы модифицировать эти два понятия под современный лад, напрочь от них отказались. Вместо марша детей заводят и выводят на урок под фонограмму какого-нибудь произведения из современной музыки или вовсе без всякой подготовки, чтобы сохранить время для изучения другого музыкально-учебного материала. А вместо полноценного танца, заставляют выполнять бессмысленные и не развивающие пластику движения на одном месте. Хотя вся эта деятельность не только является полезной, но и создает особенную художественную ауру урока искусства, отличимую от других общеобразовательных предметов [5;8;10].

Поэтому неоценимое значение приобретает организация специального дефиле на уроках музыки. Касаемо музыкально-пластических движений, в современных танцах есть множество разных, относительно несложных танцевальных видов и стилей. А для экономии времени учителю музыки целесообразно использовать танцы, основанные на походках, к примеру, такие как Jazz Funk, Dancehall, Waacking и Vogue. Таким образом, своеобразно будет организовано начало урока и школьники регулярно будут учиться технологии правильно организованной походки[2;12].

Бытует стереотип того, что это «плевое дело» и каждый может пройтись красивой походкой, но на самом деле это трудоемкая работа, которая требует физического и умственного труда каждого школьника. Красивая походка – это один из наисложнейших человеческих навыков, которое требует дифференциации всей физиологии школьника. И сравним лишь с дирижерским жестом при репетиторстве, который учителя музыки применяют при разучивании музыки. Речь идёт о том, когда учитель музыки обладает интегрированной профессиональной компетенцией, когда одновременно одной рукой наигрывает мелодию на фортепиано, второй дирижирует, поет вместе с детьми, лицом он показывает эмоциональный окраску и педалью связывает мелодическую линию. Сопоставимо с одновременным дирижированием разнодольных размеров [3].

Общеизвестно, что дефиле – это сложный язык жестов, язык тела, которое позволяет донести до школьника о качестве музыкально-ритмического материала, так и в дефиле каждая деталь, каждое движение, даже пальцем, имеет большое значение, задуманный смысл от чего берут свое начало виды и стили данной музыкально-пластической деятельности [1].

Существуют несколько видов и стилей женского и мужского дефиле, которые отличаются техникой и характером для создания какого-либо образа. И применяя тот или иной вид и стиль на практике, у школьников будет формироваться не только манера ходьбы данной походки, но также это положительно будет сказываться на их образе жизни[12].

Красивая походка школьников – это походка правильная для здоровья и эмоционального состояния, панацея души и тела. И поэтому помимо психологического назначения, детский моделинг существует как возможность для физиологической коррекции и профилактики правильной осанки каждого школьника. Это на сегодняшний день является одной из многочисленных учебно-воспитательных задач, выполняемых учителем музыки, поскольку существует проблема гиподинамии детей, слабой двигательной активности детей, многочасового пребывания школьников за компьютером, мобильными персональными устройствами (сотовыми телефонами, планшетами и т.д.) [9;11].

Одно из необходимых условий нормального развития костно-мышечной системы школьников – правильная осанка, так как эластичность детского скелета при неправильном положении тела легко приводит к нарушению его развития и образованию искривлений, которая должна также развиваться на уроках музыки путём правильной посадки школьников на стуле, когда необходимо сидеть не на его кончике, а на полном сидении, с заботой о копчике, который травмируется при вышеназванном нарушении [9].

Правильная осанка школьника – это привычное положение туловища в пространстве, поза, обусловленная конституциональными, наследственными факторами, зависящая от тонуса мышц, состоянии связочного аппарата, выраженности физиологических изгибов позвоночника людей [1].

Поддержка осанки - это двигательный навык, то есть определенный комплекс условных рефлексов, обеспечивающий сохранение привычного положения тела школьников. Осанка относится к группе трудноформируемых и быстро забываемых навыков при отсутствии контроля. Большую роль в формировании правильной осанки имеет соблюдение навыков здорового образа жизни (ЗОЖ) школьников, целенаправленное внимание учителя музыки на состояние осанки и навыки самоконтроля со стороны самого школьника [8;9].

Как показывает жизненная практика, очень часто на формирование нарушений осанки влияет стресс. Это ссоры с друзьями и родителями, строгие замечания и наказания со стороны учителей, плохие отметки, волнения, связанные с экзаменами, и многое другое [9].

В таких ситуациях получается замкнутый круг. Стресс приводит к нарушениям осанки, из-за этого (как уже говорилось выше) нарушаются дыхание, кровообращение и очень страдает центральная нервная система (ЦНС), что еще более усиливает угнетенное состояние и плохое настроение [9].

Неправильная осанка ухудшает фигуру, общий облик, походку и делает человека малопривлекательным. В народе говорят: «без осанки конь – корова». И совершенно справедливо. Никакое симпатичное лицо, модная броская одежда или самая современная прическа не спасут, если у человека плохая осанка и нескладная походка. Причем при плохой осанке не бывает правильной походки. Человек с плохой осанкой производит впечатление усталого, согнувшегося под непосильным бременем жизни. Сгорбленная спина старит даже очень молодого человека [9].

Очень портит внешний облик привычка размахивать руками, раскачивать бедрами, стоять, широко расставив ноги, подбоченясь. Самая скромная одежда прекрасно выглядит, если у человека высоко поднята голова, прямая спина и легкая походка. Правильная осанка делает фигуру человека стройной и красивой [9].

Молодые люди, и особенно девушки, которые ходят на высоких каблуках, сильно сгибают колени. Это вредно, очень некрасиво, и девушки плохо выглядят. Кроме того, обувь на высоких каблуках, а также узкая, большая или маленькая по размеру, может вызвать неправильное развитие стопы и привести к плоскостопию. Для дальних прогулок рекомендуется обувь только на низком каблуке, а для дома – тапочки [9;4].

Причиной сколиоза служит привычка носить тяжести (на сегодня у школьников очень тяжёлые по весу портфели) постоянно в одной (часто в правой) руке. Однако развитию плохой осанки и искривлению позвоночника также способствует привычка постоянно стоять, опираясь на одну ногу. Другой причиной может стать неодинаковая длина ног (одна короче другой) из-за неравномерного их развития. В этих случаях страдает силуэт: одно плечо становится выше другого [9].

Искривление позвоночника является патологическим состоянием. Оно бывают трех видов: кпереди (лордоз), кзади (кифоз) и боковое (сколиоз). В отличие от физиологического лордоза возникает кифоз и наоборот. Все это затрудняет работу сердца, уменьшает жизненную емкость легких школьников. Ухудшается деятельность органов дыхания кровообращения, пищеварения, мочевыделения и так далее. Что, в свою очередь, приводит к быстрому утомлению, головокружениям, учиться и работать таким школьникам становится труднее. Искривления позвоночника могут развиться из-за перенесенного в раннем детстве рахита, в результате травмы позвоночника, но чаще всего – в детском и подростковом возрасте из-за плохой осанки [9].

Сколиоз и нарушение осанки являются наиболее распространенными заболеваниями опорно-двигательного аппарата у детей и подростков и относятся к числу сложных и весьма актуальных проблем современной ортопедии. По данным Министерства образования РФ 2001 года, в различных регионах страны сколиозы регистрируются у 6%, а нарушения осанки – у 35%-65% детей в различных возрастных группах[11].

Очень важно выявить патологию позвоночника в самом начале развития заболевания. Лишь при этом условии своевременного и правильного лечения в 80% случаев позволяет стабилизировать дальнейшее развитие болезни. Нарушения осанки может проявляться уже у детей раннего возраста в ясельном периоде у 2,1%, в 4 года у 15-17%, в 7 лет у каждого третьего ребенка, в школьном возрасте процент детей с нарушением осанки продолжает расти.

Поэтому правильно организованное учителем музыки дефиле будет способствовать улучшению осанки, которая считается правильной, если при стоянии и ходьбе естественные изгибы позвоночника человека выражены умеренно. Школьник должен свободно, без напряжения держать голову и корпус, лопатки должны быть расположены симметрично, плечи – на одном уровне, опущены и слегка развернуты (они не приподняты, не слишком низко опущены и не выдвинуты вперед), живот подтянут, грудь слегка выступает вперед, как говорится «грудь колесом», колени выпрямлены, тогда будет получаться красивое дефиле с правильно организованной походкой [9].

Должна соблюдаться технология дефиле, когда при ходьбе бедра двигаются очень незначительно вверх и вниз. Бедро несколько поднимается в тот момент, когда меняется опорная нога, и отпускается, когда при следующем шаге пятка касается земли, колени полностью выпрямлены, даже несколько вогнуты внутрь, руки немного согнуты в локтях. Идти необходимо средним шагом, не маленьким и не большим, а соответственно росту. Шаг должен быть легким, пружинистым и довольно быстрым. Данная технология будет способствовать развитию правильной осанки у школьников и должна постоянно применяться со стороны учителя музыки [9].

Во внеклассных мероприятиях развитие моделинга возможно при использовании учителем музыки элементов моделирования для раскрытия творческих способностей школьников, что подарит им веру в себя и позволит креативно познавать мир. Это касается проведения конкурсов красоты, проведения балов, показа моделей и модельной одежды (её конструирования из подручных материалов самим или вместе с родителями). При этом, у каждого ребенка получается свой особенный, уникальный и неповторимый проект, развивающий интеллект, пространственное воображение, моторику рук, двигательную активность, а в целом, способствующий общему оздоровлению школьников, формированию их музыкально-эстетической культуры [2].

Использование моделинга в музыкально-педагогической деятельности учителя музыки позволит ему совершенствовать музыкально-теоретические, музыкально-психологические, музыкально-исполнительские компетенции, достигать музыкально-педагогического мастерства с его индивидуально-творческим характером, отличающимся оптимальностью в выборе средств, проявляющимся в достижении оптимальных результатов

на основе синтеза научных знаний, умений и навыков методического искусства и личных качеств по законам красоты [1;2].

Литература:

1. Кабалевский Д.Б.Как рассказывать детям о музыке? / Д.М. Кабалевский, – Изд. 2-е. – М.: Советский композитор, 1982. – 212, [2] с., [14] л. ил., ил.
2. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.-Л.: Академия педагогических наук РСФСР (АПН РСФСР), 1947. – 355с.
3. Лисицкая Т.С.Ритм + пластика. / Т.С. Лисицкая. – М.: Физкультура и спорт, 1987. – 160с.: ил.
4. Карвасарский Б.Д., Ледер С.Групповая психотерапия / Б.Д. Карвасарский, С. Ледер. – М.: Медицина, 1990. – 384с.: ил.
5. Теплов Б.М.Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. – М.-Л.: Академия педагогических наук РСФСР (АПН РСФСР), 1947. – 355с.
6. Мирская Н.Нарушение осанки. Типичные ситуации / Н. Мирская. – М.: Чистые пруды, 2005. – 32с.: ил. (Библиотечка «Первого сентября», серия «Здоровье детей», выпуск 3).
7. Халемский Г.А.Коррекция нарушений осанки у школьников. Методические рекомендации / Науч. Ред. Г.А. Халемский. – СПб.: «ДЕТСТВО-ПРЕСС», 2001. – 64с.
8. Егоров М.Ф., Гунин К.В., Тетерин О.Г.Ортопедическая косметология. Коррекция стопы / М.Ф. Егоров, К.В. Гунин, О.Г. Тетерин. – М.: Российская академия медицинских наук (РАМН), 2003. – 80с.
9. Кабалевский Д.Б.Прекрасное пробуждает доброе / Д.Б. Кабалевский. – М.: Педагогика, 1973. – 336с.
10. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Академия, 2004.– 336с.
11. Абдуллин Э.Б.Методологическая культура педагога-музыканта: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, О.В. Ванилихина, Н.В. Морозова и др.; Под ред. Э.Б. Абдуллина. – М.: Академия, 2002. – 272с.
12. ru.wikipedia.org
13. vfashion.ru/programma-obucheniya
14. womanadvice.ru

Gao Iyuan

METHODGICAL IMPLEMENTATION FORMATION OF INNOVATIVE POTENTIAL OF A TEACHER-MUSICIAN

Гао Июань
аспирант Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова (Киев, Украина)

МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИННОВАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

Проблема профессиональной подготовки личности в области художественного образования требует нового взгляда на ее методическое обеспечение с учетом практического успеха. По мнению многих ученых художественное образование становиться слишком рационализированным, что приводит к утилитарной профессионализации на фоне потери жизненных

ориентиров. Мы считаем, что инновационный потенциал педагога-музыканта непосредственно касается проблем развития системы творчества. В этих условиях задачей высшего художественного образования является подготовка специалиста, способного творчески мыслить, применять полученные знания, используя их в художественно-творческой и сценической деятельности. Актуальной проблемой высшего музыкального образования является подготовка не только исполнителей, но и самостоятельных художников, всесторонне одаренных личностей, творческих индивидуальностей.

Обобщая разработки исследователей проблемы инновационного потенциала личности, отметим, что ключевыми аспектами ее понимания являются: ход основных психических процессов личности; детерминанта познавательной деятельности, объем и качество информации, которой располагает личность на конкретный момент; психологические качества, актуализирующиеся по инициативе самого субъекта; взаимосвязь между внутренними процессами и их проявлением извне.

Психолого-педагогическая наука рассматривает инновационность как отдельную характеристику субъекта инновационной деятельности, как его способность воспринимать, оценивать и осуществлять внедрение новых идей и технологий. Исходя из того, что инновационность способствует течению обновленных процессов, данное понятие можно трактовать как отдельную способность, прежде всего интеллектуальную, что является важной предпосылкой успешного осуществления инновационной деятельности в материальной или духовной сферах.

Необходимым условием осуществления процесса формирования инновационного потенциала педагога-музыканта является целенаправленная организация процесса профессиональной подготовки учителя, поскольку «инновации - это целенаправленная реализация того потенциала, который содержится в творчестве личности. Специфика инновации как деятельности порождает определенный тип личности» [3, с. 26].

Системообразующим фактором процесса формирования инновационного потенциала педагога-музыканта мы считаем гуманистическую парадигму, проявлением которой являются такие подходы, как: акмеологический, аксиологический, гуманистический, ценностно-ориентированный и рефлексивно-креативный. Данные подходы обусловливают сущность инновационного потенциала личности педагога-музыканта в высших формах его деятельности: готовность к профессиональному росту, организаторские и исследовательские способности, инициативность, целеустремленность, креативность, настойчивость в достижении целей, лидерство, самореализация и самоактуализация.

Результаты теоретического анализа научных источников позволили конкретизировать ряд педагогических принципов формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов:

принцип гуманизации способствует созданию благоприятных условий для самореализации педагогов-музыкантов как активных членов общества, способных к сознательному осмыслению и оценке собственного опыта и личностных качеств;

принцип мотивационного обеспечения предусматривает мобилизацию и направленность на достижение общих и личных целей, помогает мотивационно закрепить интерес к инновационной деятельности;

принцип интерактивности обучения предполагает постоянное активное взаимодействие всех участников учебного процесса (сообучение, взаимообучение);

принцип сотрудничества определяет личностно ориентированное общение, обогащение содержания обучения эмоциональными материалами, привлечение будущих педагогов-музыкантов к самоанализу, самооценке собственной музыкально-творческой и музыкально-педагогической деятельности, формированию педагогической рефлексии;

принцип проектирования образовательной среды как целостной социокультурной структуры обеспечивает условия развития мотивационно-смысловой и интеллектуально-коммуникативной сфер личности педагога-музыканта.

Предложенные подходы и принципы обусловили разработку методического обеспечения (педагогические условия, этапы, методы и формы работы) как неотъемлемой составляющей методических основ формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов в соответствии с главной целью - обеспечением целостного системного процесса формирования рассматриваемого качества педагога как субъекта инновационной образовательной деятельности.

В обосновании педагогических условий формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов мы ориентировались на работы авторов, в которых представлена проблематика инновационности в подготовке специалиста новой формации. В педагогическом дискурсе отдельные аспекты данной проблемы были предметом исследований А. Гончаровой, Н. Ильиной, К. Кириленко, И. Черней и других.

Наиболее эффективными педагогическими условиями формирования инновационного потенциала педагога-музыканта мы считаем следующие: 1) создание художественно-инновационной среды высшего учебного заведения как «инкубатора» для реализации структурно-содержательных компонентов инновационного потенциала педагогов-музыкантов: мотивационно-ценностного, когнитивного, субъектно-операционного и рефлексивного; 2) обеспечение гуманистического подхода путем признания индивидуальной ценности и приоритета студентов, предоставление им возможности выбора индивидуального вектора проявления инновационного потенциала в процессе их подготовки к выполнению профессиональных функций в системе художественного образования; 3) формирование положительного мотивационно-ценностного отношения педагогов-музыкантов к

инновационности как основе их успешной самореализации в процессе будущей профессиональной деятельности; 4) овладение будущими педагогами-музыкантами приемами рефлексивного анализа собственной инновационной деятельности.

Первое педагогическое условие содержит духовное и материальное окружение, в котором происходит комплексная деятельность по созданию, освоению и использованию инноваций. Теоретической основой художественно-инновационной среды высшего учебного заведения художественного направления является совокупность принципов: открытости (к жизни; прогрессивным теориям, концепциям и идеям; личности и обществу); системности; опережающего развития растущих профессиональных, социальных и личностных потребностей; сотрудничества как внутри, так и вне учебного заведения; коеволюционности, что обеспечивает инновационной системе самосохранение, саморазвитие и самоуправление; непрерывности образования; корпоративности педагогического сообщества; синтеза традиционного и новаторского.

Второе педагогическое условие базируется на идее, что методические инновации, которые являются результатом поисково-творческой, нестандартной деятельности учителей, обусловливают формирование нового типа образования, основанного на «трех китах новой философии образования: гуманизации, индивидуализации, интеграции». Л. Онищук считает, что проблема «очеловечивания человека» в области учения и воспитания требует осмысления, важной задачей которой является создание условий для целенаправленного систематического развития человека как субъекта деятельности, как личности и индивидуальности [5].

Третье педагогическое условие основано на утверждении, что мотивационно-ценностное отношение выражает внутреннюю позицию личности, обусловливает конкретную структуру ее взглядов на действительность. Отношение к инновационности приобретает положительную мотивацию при трансформации внешних стимулирующих воздействий на личность студента во внутренние побудительные силы, то есть интериоризации мотивации к успешной самореализации в процессе будущей профессиональной деятельности.

Четвертое педагогическое условие предполагает актуализацию способности будущего педагога-музыканта к самоконтролю и профессиональной самооценке; умение прогнозировать и соотносить личностно-профессиональные возможности; формирование четкой рефлексивной позиции, связанной с самоактуализацией, осознанием себя инновационным педагогом.

В процессе исследования установлено, что педагогические условия формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов обеспечивают согласованность между необходимой эффективной подготовкой будущих специалистов с одновременным стремлением будущего специалиста развивать индивидуальный профессионализм в выполнении профессиональных функций в системе художественного образования. Данные педагогические условия позволяют выработать у будущего педагога-музыканта

адекватное отношение к нововведению, способствуют умению быстро реагировать и принимать грамотные решения на опережение.

Процесс формирования инновационного потенциала педагога-музыканта мы условно поделили на три этапа: *мотивационно-информационный*, на котором студенты знакомятся с сущностью инновационной деятельности, особенностями и ролью инновационных процессов в современном художественном образовании; *формировально-деятельностный*, который предусматривает углубление и систематизацию педагогами-музыкантами знаний о процессах инновационной деятельности, инновационном педагогическом опыте, овладении ведущими формами и методами, умениями и навыками, которые необходимы для дальнейшего развития их профессионально необходимых личностных качеств; *прогнозирующий,* на котором инновационный потенциал педагога-музыканта раскрывается через его практическую инновационную деятельность и происходит развитие рефлексивных умений и навыков оценки и самооценки результатов этой деятельности; закладывается программа дальнейшего развития инновационного потенциала педагога-музыканта на этапе его дальнейшей музыкально-творческой и музыкально-педагогической деятельности.

Каждый этап характеризуется использованием инструментария (формы, методы, приемы), который обеспечивает эффективность методического процесса формирования инновационного потенциала педагога-музыканта.

В своем исследовании мы опирались на комплекс методов, классифицированных по Е. Пометун [6]:

- пассивные, которые предусматривают усвоение педагогами-музыкантами готовой информации без выполнения с их стороны активных действий (рассказ, лекция, демонстрация, наблюдение и т.д.);

- активные, которые обусловливают частичное включение педагогов-музыкантов в процесс поиска необходимой информации (беседа, дискуссия, мини-исследования, создание коллективных и индивидуальных музыкально-образовательных проектов, решение ситуационных музыкально-творческих и музыкально-педагогических задач и т.п.);

- интерактивные, которые заключаются в построении процесса поиска неизвестного на основе активного взаимодействия студентов между собой (деловые игры, психологические тренинги, моделирование ситуаций, мозговой штурм, «Аквариум», «Шесть разумных шляп», кейс-метод, «Ажурная пила»).

В своем исследовании мы также опирались на известную классификацию методов рефлексивного обучения М. Голубевой. Она разделяет методы рефлексивного обучения на четыре группы:

1. Диагностико-аналитические методы, которые направлены на оценку и анализ знаний по определенной теме, проблеме, разделах курса в форме таблицы. Результат: способность рассматривать явления с разных точек зрения, в целом, способность к анализу. Приемы, которые можно

предложить для реализации этих методов «Заполнить таблицу по графам плюс - минус - интересно; легко - сложно - важно - резюме», «Лекционный дневник», «Трехчастный дневник».

2. Нарративные (повествовательные) методы, способствующие развитию навыков научного аналитического мышления, самооценки и умения аргументировано выражать свою позицию в форме рассказа. Результат: способность к аналитической, индивидуальной, личностно-эмоциональной оценке явления в письменной форме. Приемами, которые реализуют данные методы, есть разные виды произведений: аналитические (по предлагаемым преподавателем вопросами), проблемные (самостоятельное выявление значимой проблемы и доказательство ее актуальности), эссе.

3. Графические методы, позволяющие актуализировать интеллектуальный потенциал студентов в форме различных схем, рисунков и коллажей. Результат: рефлексивный анализ усвоения конкретной темы, раздела или курса в целом. Приемы для реализации графических методов: составление опорной схемы-коллажа из учебных материалов («Дерево предсказаний» Дж. Белланса, «Сталкер» - составление подвижной схемы из трех зон: от зоны «непонимание» темы, раздела курса через зону «пути» к зоне «понимание»).

4. Интерактивные методы, основанные на активном взаимодействии студентов в процессе изучения сложных вопросов теории и практики, самооценки качества результатов обучения. Оптимальной формой интерактивных методов является групповая работа. Результат: способность самостоятельно решать профессиональные задачи на основе рефлексивной деятельности. Приемы: фокус-группы - сфокусированное групповое интервью, проводимое модератором в форме дискуссии по сценарию [4].

В процессе исследовании мы использовали также отдельные дидактические способы развития рефлексии С. Вдовиной. Наиболее эффективными, по ее мнению, являются: эмпатийное слушание в педагогических ситуациях; самооценка с объяснением как способ самостоятельного оценивания отношения к изучаемой теме; шкалирование с использованием разнополюсных шкал («интересное» - «неинтересное» задание); интерактивная беседа как заключительный этап моделирования педагогических ситуаций, рефлексивный журнал с разделами «Мои возможности», «Мои планы» с самоанализом итогов обучения.

Учитывая специфику этапов процесса формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов мы поделили вышеуказанные методы на три группы: декомпозиционные, трансформационные и конвергентные [1].

Учитывая то, что формирование инновационного потенциала педагога-музыканта происходит в ходе учебно-методической работы, нами были определены формы и способы организации процесса получения новых знаний, которые регулируются заранее определенным распорядком [2, с. 374] (классификация за Н. Волковой):

- индивидуальные, которые являются составной частью самообразования педагога-музыканта и осуществляются по индивидуальным планам с

учетом его профессиональных потребностей, рекомендаций опытных педагогов;

- групповые, которые требуют одновременной постановки общей цели перед всеми студентами, обусловленные потребностью в целенаправленном развитии личностных черт и профессиональных качеств педагогов-музыкантов, которые базируются на определенных, конкретных показателях уровней сформированности отдельных компонентов инновационного потенциала (участие в реализации проектов и опытно-экспериментальной работе, временные творческие коллективы, групповые консультации и т.д.).

Неотъемлемой частью работы в рамках реализации указанной модели является творческо-самостоятельная работа студентов, их практическая подготовка к творческому решению педагогических ситуаций, которая заключается в совершенствовании умений определять возможности для нстандартного использования учебного материала и педагогического инстру-ментария в собственной деятельности, самостоятельного подбора дополнительной литературы по теме и способности находить необходимую информацию в сети Интернет, использовать знания об образовательных инновациях и перспективном педагогическом опыте для решения конкретной задачи или набора задач, умении давать обоснованную оценку эффективности своей творческой деятельности, систематизировать и представлять свои творческие достижения, формулировать и обобщать результаты музыкально-творческой и музыкально-педагогической деятельности.

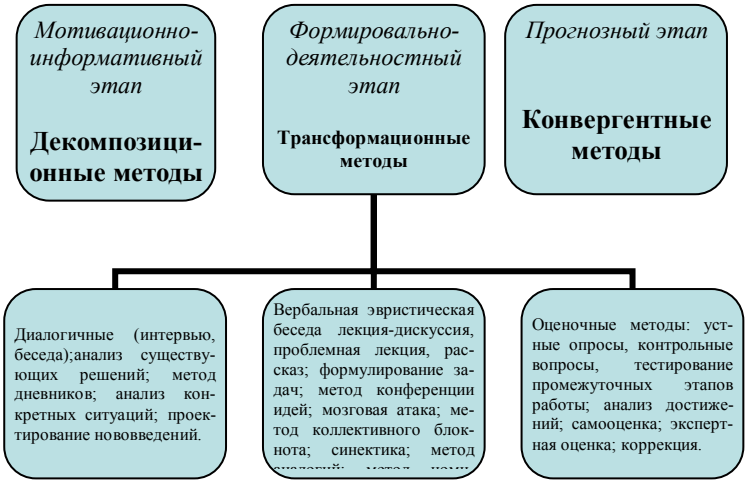


Рис. 1. Методы формирования инновационного потенциалу педагогов-музыкантов

Таким образом, методическое обеспечение (этапы, формы, методы работы), как неотъемлемая составляющая методических основ формирования инновационного потенциала педагогов-музыкантов, определялось в соответствии с поставленными задачами, а именно: налаживании согласованности между необходимой эффективной подготовкой будущих специалистов с одновременным стремлением будущего педагога-музыканта развивать индивидуальный профессионализм в исполнении профессиональных функций в системе художественного образования; выработка у будущего педагога-музыканта адекватного отношения к нововведениям и умение грамотно их применять в сфере художественно-творческой деятельности и художественно-педагогической деятельности.

Литература:

1. Вдовина С. А. Педагогические средства развития рефлексии / С. А. Вдовина // Педагогическое образование и наука. – 2007. – № 6. – С. 64–67.
2. Волкова Н. П. Педагогіка : Навч. посіб. / Н. П. Волкова. – 2-ге вид., перероб., доп. – К. : Академвидав, 2007. – 616 с.
3. Герасимов Г. И. Инновации в образовании: сущность и социальные механизмы / Г. И. Герасимова, Л. В. Илюхина. – Ростов-на-Дону, 1999. – 136 с.
4. Голубева М. В. Рефлексивное обучение активному отношению к познанию / М. В. Голубева // Образовательные технологии. 2011. – № 2. – С. 78–86.
5. Онищук Л. Інноватика – істотна складова гуманістичної парадигми учіння / Л. Онищук // Шлях освіти. – 2000. – № 4. – С. 13-15.
6. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання : Наук.-метод. посіб. / [за ред. О. І. Пометун ; авт. О. І. Пометун, Л. В. Пироженко]. – К. : Вид-во А.С.К., 2004. – 192 с.

Korganbek Sholpan

COLLECTIVE LEARNING MUSIC TECHNIGUES IN THE FURTHER EDUCATION

Қорғанбек Шолпан

ТЕХНОЛОГИИ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В условиях коллективных форм музицирования, каковыми являются ансамбли и оркестры в музыкальной школе, от руководителя ансамбля и оркестра требуется постоянная творческая инициатива, умение найти методы обучения, способствующие развитию индивидуальных способностей учащихся.

Руководитель коллектива должен хорошо понимать психологию каждого оркестранта и участника ансамбля, знать его привычки и интересы, уметь всегда найти с ним контакт. Важнейшей задачей руководителя является воспитание у учащихся трудовой дисциплины и сознательности, без которых невозможно добиться каких-либо успехов в работе. Руководитель

обязан стремиться к максимальному контакту с коллективом оркестра, ансамбля в процессе работы, уметь просто, доступно обьяснить учащимся свои требования.

Система знаний и навыков на отдельных ступенях педагогического процесса складывается на основе учета возрастных особенностей психики детей и подростков. Это является условием планомерности развертывания учебного процесса. Необходимо не только тщательно разрабатывать план работы в классе ансамбля, оркестра, но и представлять круг вопросов, затрагиваемых в ходе каждой репетиции. Необходимо иметь план занятия коллектива, твердо знать, чего нужно добиться от учащихся на данном этапе.

Важно, чтобы руководитель интересовался также вопросами, освещае-мыми на других уроках в школе, проявлял внимание ко всем сторонам учебной и общественной жизни ученика.

Форму занятий необходимо разнообразить. Наряду с урочной формой

могут использоваться и внеурочные формы: тематические собрания, посещение и обсуждение концертов, прослушивание радиопередач и фонозаписей, экскурсии, газеты, фотовыставки, встречи с музыкальными деятелями, исполнителями, композиторами.

В процессе занятий в классе ансамбля, оркестра у учащихся нужно развивать способность к художественному переживанию, эмоциональное начало в постоянной связи с интеллектуальным. Понимание музыкальных взаимосвязей невозможно без развитого мышления, без формирования устойчивых музыкальных представлений. Коллективные формы музицирования помогают формировать художественную индивидуальность ученика, способствуют выявлению его творческих наклонностей.

В творческом процессе развивается мышление, ассоциативные связи, воображение, формируется находчивость, сообразительность.

Совместные занятия являются благоприятной почвой для исправления общих и индивидуальных погрешностей в исполнении. Занятия в ансамбле - ступень для подготовки к оркестру и активное средство музыкальной пропаганды. Работая над ансамблевым произведением в младших классах, педагог должен добиваться синхронности при взятии звука, равновесия звучания, вырабатывать умение передать мелодическую линию от партии к партии, воспитывать ощущение общего ритмического пульса. Совместная работа в ансамбле способствует формированию у учащихся необходимого для их будущей деятельности чувства коллективизма.

Ансамбли могут быть использованы и как аккомпанемент солистам-инструменталистам и певцам. Выразительные средства ансамблей дают возможность исполнять самые разнообразные по содержанию и степени трудности музыкальные произведения.

В отличие от оркестра, где партии, как правило, дублируются, в ансамблях каждый голос - солирующий. Сложность и ответственность такого

исполнения помогает развить инициативу и музыкальную самостоятельность исполнителей.

На всем протяжении занятий в классах ансамблей и оркестра педагог должен фиксировать внимание учащихся на необходимости правильной, свободной посадки за инструментом, правильного исходного положения рук и всего корпуса, соблюдения единого метра, правильных позиций, приемов игры, штрихов.

Преподаватель не должен забывать, что развитие вкуса, художественного воображения, исполнительского мастерства невозможно без освоения конкретных музыкально-технических приемов (развития техники исполнения штрихов, формирования правильных приемов звукоизвлечения, освоения движений, обусловленных художественными и техническими задача - ми). Воспитание культуры игровых движений учащегося неразрывно связано' с выработкой мышечной свободы. Ученики, не сумевшие на начальном этапе обучения овладеть правильными профессиональными навыками, в дальнейшем с трудом могут ликвидировать этот недостаток. Следует отметить, что упоминавшаяся ранее работа руководителя с отдельными участниками ансамбля и отдельными оркестровыми группами также является одним из важнейших компонентов постепенного и глубокого освоения учащимися приемов и навыков игры.

В процессе занятий в классе ансамбля, оркестра необходимо постоянно пополнять слушательской багаж учащихся в целях расширения их музыкальнгого кругозора. С первых лет обучения необходимо, используя разнообразные технические средства (СД, радио, телевидение, кино), предлагать учащимся при прослушивании мысленно выделять различные компоненты музыкальной ткани. В активизации музыкального воспитания решающая роль принадлежит развитию внутреннего слуха учащихся. Без формирования данного навыка невозможно совершенствовать обучение чтению нот с листа, которое так важно для занятий в классе ансамбля и оркестра. Педагог, фиксируя внимание ученика на важнейших сторонах нотного текста (лад, тональность, размер, ритм, ключевые знаки, исполнительские ремарки, нюансы динамики) должен учить ученика осмысленно прочитывать нотную запись. Чтение с листа расширяет аппликатурные навыки, развивает находчивость. В процессе занятий коллективными формами музицирования преподаватель может широко использовать такую активную форму, как ознакомление с музыкальным произведением. При ознакомлении, помогая ученику осознать содержание произведения, педагог ограничивается общими указаниями (рассказывает о композиторе, подчеркивает стилистические, фактурные особенности, характеризует жанровые закономерности произведения). Совершенствование навыков ознакомления зависит от общего музыкального и технического развития учащихся, от богатства и яркости получаемых ими музыкальных впечатлений, от количества изучаемых разноплановых музыкальных произведений, от теоре-

тических знаний. Легче осуществляется разбор произведения, в котором есть повторность, удобна фактура, естественны аппликатура и штрихи.

Репертуарный план работы в классе ансамбля, оркестра предусматривает знакомство с произведениями, различными по жанрам, стилю, педагогической . Педагогу необходимо руководствоваться принципом постепенности и последовательности обучения. Подбор интересного нотного материала, соответствующего степени подвинутости оркестра, ансамбля является одним из важнейших факторов его успешной работы. Учитывая наличие в оркестре учащихся разных классов и их различную подготовку, руководитель должен подбирать произведения, доступные по содержанию и техническим трудностям для каждого участника коллектива. Завышение репертуара ведет к загрузке учащихся утомительной и неинтересной работой. Планирование учебной работы и глубоко продуманный выбор учебного материала - важные факторы, способствующие правильной организации учебного процесса. План должен выстраиваться дифференцированно, в зависимости от исполнительских, индивидуальных особенностей учащихся, в тесной связи с целями и задачами обучения на конкретном его этапе. В течение года необходимо выучить 3-4 произведения в оркестровом классе, 4-5 произведений в классе ансамбля.

Также важно продумывать и планировать репетиционный период. Отличное знание партитуры изучаемого произведения обязательно для каждого руководителя. Необходима и домашняя работа по выработке ясного и четкого дирижерского жеста, умения быстро и точно настроить оркестр, ансамбль на репетициях или выступлениях. Каждая репетиция заблаговременно обеспечивается нужным количеством инструментов, четко переписанными и проверенными партиями, пультами, хорошо подобранными медиаторами, струнами и т. д. - за все это целиком отвечает руководитель коллектива.

Как формируются ансамбли и оркестры. Есть несколько видов ансамблей, это однородные и смешанные составы.

Ансамбли формируются из учащихся 4 - х - 7-х классов. Основные составы ансамблей, практикуемые и наиболее часто встречающиеся в музыкальных школах, - дуэты, трио. Реже встречаются квартеты, квинтеты, секстеты и т. д. Ансамбли могут быть составлены как из однородных инструментов , например домбровые, кобызовые, ансамбли жетигенистов. баянистов и др., так и из разнородных инструментов. Так называемые смешанные составы, куда могут входить домбры разных тембров, шертеры, кобызы, жетигены.

При составлении ансамблей необходимо учитывать, что каждый инструмент в ансамбле должен выполнять определенную функцию: вести мелодию, аккомпанировать ей или давать басовую основу. Составы могут в той или иной степени варьироваться, изменяться, но структурная и функциональная основа их остается незыблемой. Ансамбли могут быть различны как по количеству, так и по инструментальному составу.

Большие трудности обычно встречает руководитель при формировании басовой партии оркестра. В музыкальных школах нет специального обучения на бас-домбре и домбре-контрабасе, поэтому дирижер должен заранее готовить своих оркестрантов-исполнителей партии баса. Рекомендуется обучать игре на этих инструментах учащихся с хорошими ритмическими данными.

В ряде школ для развития и расширения оркестрового класса практикуется дополнительное обучение детей , обучающихся на других инструментах игре на струнных народных инструментах: басах, контрабасах, шертерах, на инструментах ритмической группы в порядке ознакомления.

Хорошее звучание оркестра, помимо соблюдения определенных количественных пропорций, обеспечивается правильным расположением его групп. Существует общая схема расположения оркестров: инструменты, ведущие мелодию, находятся в первых рядах, аккомпанирующие - в середине, позади них - басы и контрабасы. При расположении большого оркестра амфитеатром желательно использовать специальные станки. На репетициях и концертах руководитель должен учитывать все факторы, влияющие на звучание оркестрового коллектива.

Очень важно правильно рассадить учащихся в группах оркестра в зависимости от степени их музыкальной подготовки и опыта. Концертмейстерами оркестровых групп следует назначать наиболее способных и подвинутых учащихся, имеющих навыки игры в оркестре.

Поскольку состав оркестра в большинстве школ ежегодно изменяется, следует в начале года выбирать для разучивания произведения более легкие и доступные, что поможет новичкам влиться в ансамбль.

Важно, чтобы за годы участия в оркестре каждый учащийся как можно глубже ознакомился с различными функциями оркестровых инструментов. Необходимо, чтобы каждый оркестрант за время своего пребывания в оркестре охватил круг музыкальных произведений, самых различных по жанру, форме и характеру.

Руководитель коллектива обязан требовать от учащихся серьезного и внимательного отношения к домашним заданиям по изучению своих оркестровых партий. Хорошее знание партий даст возможность уделять основное время работе над художественной стороной исполняемых произведений.

Во время занятий нужно подробно знакомить учащихся с музыкальной терминологией, объяснять значение терминов и требовать строгого их соблюдения.

Необходимо, чтобы все оркестранты принимали самое активное участие в организации и проведении занятий. В начале учебного года в оркестре должен быть избран староста - учащийся, пользующийся авторитетом у остальных оркестрантов. В функции старосты входит назначение дежурных на каждую репетицию, наблюдение за дисциплиной, чистотой и порядком в оркестровом классе, как на репетициях, так и в перерывах

между занятиями. Следует избрать библиотекаря оркестра - учащегося, отличающегося прилежностью и аккуратностью. Его обязанность - своевременно приготавливать ноты на пультах перед занятиями, следить за сохранностью нотного оркестрового материала.

Для групповых занятий и занятий с ансамблями достаточно обычных классных комнат. Для общих репетиций оркестра желательно иметь специально оборудованную большую аудиторию. Это изолированное, сухое помещение. Углы репетиционной комнаты необходимо заставить специальными щитами. В аудитории имеется достаточное количество жестких стульев, два шкафа для хранения инструментов, небольшой шкаф для нотной библиотеки, школьная доска с нанесенными на ней масляной краской нотоносцами.

В учебной работе рекомендуется использовать наглядные пособия: плакаты, таблицы, фотографии.

Необходимость в течение репетиции решать многие задача требует от руководителя максимума сосредоточенности, организованности, умения рационально использовать ограниченное репетиционное время. Поэтому к репетиции необходимо тщательно готовиться.

Помимо календарного планирования, очень полезно поурочное планирование. Поурочные планы могут быть двух видов: общего характера, в которых указывается предмет, тема занятий и время, отведенное на ее изучение, и детально разработанные на каждую репетицию. В них подробно, но кратко описывается цель занятия, содержание и схема построения его, методы работы над учебно-тренировочным и художественным репертуаром, указывается время и последовательность этапов репетиции. В проведении репетиции нельзя придерживаться раз и навсегда заведенного порядка, в каждом отдельном случае структура ее может меняться в зависимости от конкретных условий работы, обстоятельств и учебных задач. Объем работы, темп и режим репетиции зависят от возраста учащихся, их подготовки, продвинутости коллектива, степени трудности материала. Репетиционная работа должна чередоваться с отдыхом.

Во время репетиций лучше не делать слишком много замечаний учащимся и остановок игры, так как это отвлекает их и рассеивает внимание, необходимо фиксировать лишь грубые ошибки, обращать внимание на существенные детали и общий характер исполнения разучиваемого произведения.

Содержание работы на репетиции определяется материалом, над которым необходимо работать. В условиях музыкальной школы репетиция является основой учебно-воспитательной работы. Руководитель должен сочетать текущую работу данного этапа обучения оркестрантов с воспитательным процессом.

Одним из важнейших условий успешной работы на репетиции является хороший строй оркестра. Поэтому качеству строя постоянно уделяется самое серьезное внимание.

Особое внимание при работе с оркестром уделяется ансамблю - хорошо слаженному и уравновешенному звучанию. Очень важно научить учащихся начинать пьесу с любого места в нужном темпе, поэтому для удобства репетиционного процесса произведение желательно делить на небольшие части: предложение, период и т. д.

Специфика работы с оркестром требует занятий по оркестровым группам и партиям. Это необходимо особенно в начальном периоде. В оркестровой практике существует два способа разучивания репертуара - общеоркестровый и групповой. Их следует умело сочетать и чередовать. Групповые занятия облегчают проведение общих репетиций, помогают быстрому освоению произведений, совершенствованию оркестровых и исполнительских навыков.

Для выработки единых приемов игры и штрихов лучше объединять в группы учащихся, играющих на инструментах одинакового строя и одинакового способа звукоизвлечения. Оркестр иногда также разбивается на две группы: ведущую и аккомпанирующую. Возможно разделение оркестра на группы, состоящие из однородных инструментов. Иногда полезно соединять аккомпанирующую группу с инструментами, ведущими мелодию.

Репетиция в школьном оркестре требует умелого сочетания процесса репетирования музыкальных произведений с процессом обучения и воспитания учащихся.

В процессе репетиции руководитель прибегает к беседе, которая в значительной степени активизирует восприятие учащихся, помогает им глубже вникнуть в содержание исполняемого произведения. В зависимости от конкретных условий беседа может проводиться как перед исполнением музыкального произведения, так и после. В беседе с детьми, имеющими небольшую подготовку, можно ограничиться некоторыми биографическими сведениями композитора, выяснением общего характера разучиваемого произведения, не останавливаясь детально на выразительных средствах. В ходе беседы с учащимися более старшего возраста нужно обратить внимание на особенности музыкального языка: характер музыкальных образов, выразительность мелодии, гармонических оборотов и т. д. Конечная цель репетиции - добиться глубоко содержательного и выразительного исполнения разучиваемых произведений.

Оркестр и ансамбль может исполнять роль аккомпанемента солистам - вокалистам и инструменталистам. В таких случаях произведения, предназначенные для совместного исполнения хора и оркестра, разучиваются отдельно, но совместные репетиции проводит руководитель оркестра или ансамбля. При этом обращается особое внимание на равновесие звучания солистов и оркестра.

Учитывая большое воспитательное значение концертных выступлений, следует готовить коллективы и для участия в отчетных концертах, смотрах, проведения шефской работы среди населения, в период предвыборных кампаний и других мероприятий по обслуживанию населения.

Репертуарный список, предлагаемый в утвержденной программе не может быть исчерпывающим. Руководитель коллектива должен по своему усмотрению, учитывая уровень подготовки оркестра или ансамбля, пополнять предлагаемый список новыми, вновь созданными произведениями. Это могут быть оригинальные произведения, обработки народных песен и собственные инструментовками и аранжировки.

Литература:

1. Тастанов Х. Домбыра оркестрін қалай ұйымдастыру керек. ҚМКӘБ, Алматы, 1956
2. Байжұманов С. Халық аспаптары оркестрі. Алматы, Өнер,1993
3. Халық аспаптар оркестріне арналған пьесалар. Алматы, Мектеп, 1969
4. Каргин А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов. – М.: Музыка, 1982. – 159 с.
5. Чунин В. Методическое пособие для руководителей самодеятельных коллективов. – М.: Музыка, 1981.

Krus Oksana

THE ROLE OF THE REGIONAL MUSICAL FOLKLORE IN THE SYSTEM OF DEVELOPMENT OF MUSICAL PEDAGOGICAL EDUCATION

Крусь О.П.
старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и методики музыкального образования
Ровенского государственного гуманитарного университета (Украина)

РОЛЬ РЕГИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СИСТЕМЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Постановка проблемы. В условиях глобализации проблема утверждения национального сознания, восстановление или укрепление государственности, сохранения и использования народных традиций и культурных ценностей относятся к числу актуальных. Взаимосвязанность и взаимообусловленность культуры, наследия предыдущих поколений и перспектив духовного расцвета нации очевидны. Воспитательные функции традиций высоко ценил выдающийся педагог А.С. Макаренко, который подчеркивал, что ничто так не укрепляет коллектив, как традиция. Поэтому сохранить их - чрезвычайно важная задача воспитательной работы [3, с.57]. Потому что воспитываясь на традициях, в частности народных, молодой человек лучше чувствует связь времен и поколений, хорошо знает историю родного края, духовные сокровища своего народа. С их помощью трудовой, политический, культурный и нравственный опыт прошлых поколений становится необходимым фундаментом для дальнейшего углубления национально-культурного самосознания, на выработку потребности в национальной культуре как основополагающему элементу, фундаменте

духовного здоровья и общества, и личности, в том числе и будущего учителя музыки.

Целью статьи является выяснение и освещение места мелоса Волынского Полесья в системе развития музыкально-педагогического образования.

Анализ исследований. Почетная и ответственная миссия высших учебных заведений - готовить сознательные, образованные национальные кадры с высоким интеллектуалом и широким кругозором. Однако воспитанию национального сознания будущего учителя музыки не способствует характер современного педагогического образования в стране, в содержании которого недостаточно отражены духовные достояния украинского народа. Учитывая это, учебно-воспитательный процесс в педагогических вузах должно опираться на реальную национальную почву, основываясь на культурно-исторических традициях, в частности, народных. В этом убеждают исследования современных ученых (О.Алексийчук, С.Горбенко, О.Докукина, А.Лобова (Яфальян), В.Мишедченко, Л.Хлебникова, В. Шульгина, Г. Якивчук и другие), которые обосновали воспитательный потенциал украинского народного творчества, особенности его использования в процессе обучения учащихся разных возрастных групп и студентов.

Среди научных исследований, которые так или иначе касаются темы "Молодежь и традиционная народная культура", большая часть работ посвящена проблеме реализации педагогического и воспитательного потенциала фольклора в практике работы школы, внешкольных учреждений, использование фольклора и его традиций как важных средств музыкально-художественного, морально эстетического воспитания уча-щихся в процессе их учебной, внеклассной и внешкольной деятельности.

В области культурно-просветительной работы и педагогики досуга авторы исследований в основном касаются вопросов использования фольклора в деятельности культурно-просветительных учреждений, реализации его воспитательного потенциала, а также определение роли учреждений культуры в процессе сохранения, пропаганды и развития традиционного народного творчества.

Отдельные вопросы организации воспитательного процесса (анализ научно-методического, информационного и кадрового обеспечения деятельности фольклорно-этнографических объединений в системе национального образования, концепция целостного подхода к изучению этнических историко-культурных традиций; педагогические условия воспитания творческой активности в фольклорно-этнографических о ' соединениях) были раскрыты в диссертации Н.М.Соломко [5, с.11].

Вместе с тем, специального исследования, сосредоточенного на освоении традиционного регионального фольклора волынско-полесского региона в современной урбанизированной среде (имеем в виду современный город и село), как показал анализ литературных источников, не проводилось.

Именно поэтому, по нашему мнению, заслуживает пристального внимания в контексте подготовки будущих учителей музыки региональный музыкальный фольклор, который является неотъемлемой частью нашей большой национальной культуры, своеобразная летопись прошлого, перекличка веков, интегральная часть духовной сокровищницы нации.

*Изложение основного материала***.** Пожалуй, сейчас ни у кого не возникает сомнения, что здоровье общества невозможно без обращения к первоистокам культурного бытия, осознание роли и значения устного народного творчества, в частности, в контексте подготовки будущих учителей музыки. Насущная необходимость овладения национальными духовными достижениями и формирование национально ориентированной личности педагога оговариваются целым комплексом социокультурных, морально-этических проблем, связанных с характером нынешнего цивилизованного процесса, ломкой традиционных поведенческих установок, банкротством многих мировоззрений и гуманистических иллюзий, с ценностным нигилизмом, приобретающим значение симптома социальной патологии [2, с.108].

Среди национальных духовных сокровищ не случайно выделяется такой яркий и уникальный феномен, как фольклор, "содержит такую сумму знаний и универсальных истин о человеке, человеческих отношениях, человечестве, к которой не каждый крупный философ древности или современности" дотягивает ". Это и не удивительно, ведь, как известно (хотя и забыто): глас народа - это глас Божий "(И.Дзюба). В фольклоре, в том числе и волынском, нашли отражение лучшие черты украинского народа - стремление к свободе, осуждение зла, социальной несправедливости, стремление к развитию в человеке добрых начал. А еще - "плоды глубоких сердечных движений, плоды исторических событий, верования, следы пережитой боли, пережитой радости" (К. Д. Ушинский).

Песенное творчество Волынского Полесья чрезвычайно роскошное. "Что сторона - то новости", - говорят волыняне, когда речь заходит о богатстве и разнообразии их песенного творчества. И действительно, почти каждое село и город имеют много "своих" - местных жемчужин поэзии, в которых нашли отражение история края, его своеобразная природа, чувствительная натура свободолюбивых и трудолюбивых людей. Многие из них можно сегодня услышать по радио и телевидению, в концертах известных вокалистов и в народном быту.

Выступая оберегом национальных традиций, которые во многом определяют художественно-эстетическую специфику и культуру украинского народа, и имея ярко выраженное национальное лицо, волынское музыкально-песенное творчество выступает важным и эффективным средством воспитания будущих учителей музыки общеобразовательных школ. Актуальность познания фольклора для современного человека, и особенно ребенка, - в ценностном стержне национальной культуры в системе языка, в жанровой определенности устного народного творчества, морально-

эстетическом кодексе, про-дуктивном опыте песенного народно-обрядового наследия волынско-полесского региона, связанного с трудом, семейным бытом народа. В этом заключается большой воспитательный потенциал фольклора, поэтому пренебрежение духовными сокровищами разрушает и культуру, и общество, и личность. Пренебрежительное отношение к историческому опыту, памяти неизбежно ведет к деградации нации. Культурная, то есть историческая память, как осознанная память рода, обязательно предполагает определенный уровень самосознания будущего учителя музыки [7, с.777].

Повышение роли национальной культуры в развитии государственности обуславливает необходимость дальнейшей разработки теоретико-культурологических проблем, в свою очередь будет способствовать формированию студенчеством программ собственного участия в реальном культурном процессе. При этом важно учитывать свойство искусства (фольклор как частная его форма, как комплекс сложных полиэлементных видов синкретического искусства), всесторонне и целенаправленно влиять на духовную структуру будущего учителя музыки: на ум и чувства, на свободу и на воображение. Другими словами, осуществляя тем самым формирующее влияние на личность специалиста, становление его мировосприятия, морали, политических взглядов и т. п., и проявляя очень прочную связь в такой последовательности, как контакты человека с искусством, развитие художественных потенциалов личности, формирования других ее потенциалов, успешное выполнение личностью социальных ролей [6, с.73].

Ряд неоднозначных проблем возникает при осмыслении механизмов действия традиций и обычаев, которые на Волыни в прошлом осуществлялись стихийно, в условиях глубокой децентрализации социальной жизни. Овладение духовными сокровищами осуществлялось вне отлаженной системы народного образования, благодаря устной и наглядной передачи традиций, обычаев, мастерства, которые бережно хранились и фактически выступали в роли аккумуляторов нашей культуры. Народный мелос на протяжении веков выступал главным средством воспитания и приобщения полещуков к культуре. В современных условиях, в результате урбанизации и перехода к типичной для городских условий нуклеарной семье, обособленности работающих взрослых и детей, вынужденных большую часть времени проводить среди сверстников - в дошкольном учреждении, школе, дворе, произошло нарушение преемственной связи поколений. Поэтому функции трансмиссии культуры все больше переходили от непосредственных форм общения в социальные институты воспитания - школы, внешкольные и культурно-образовательные учреждения. Кстати, они в подавляющем большинстве активно используют фольклор и его традиции в решении целого комплекса педагогических задач.

Идеи возрождения народного наследия Волыни основываются на понимании художественно-творческой самоценности фольклора, необходи-

мость сохранения и развития традиционной национальной культуры (в ее локальных, региональных вариантах, а также в целом). Такие благородные стремления объединяют ныне многочисленных поклонников фольклора, движение которых активизировалось после чернобыльской катастрофы как в сельской местности, так и городской среде. Относительно современной культуры это патриотическое движение выполняет очень важную функцию - создает фундамент существования традиционной культуры в новых условиях.

Бесспорно, фольклорное движение на Волыни неоднородено по своему составу. В нем отдельные группы отличаются отношением к традиционной культуре, уровню овладения ею (аутентичные и не аутентичные, или вторичные), своим местопребыванием (в селе или городе), социально-демографическими характеристиками участников, направленностью творческой деятельности, формами и методами ее реализации и тому подобное. Вместе с тем в нем традиционно наблюдаем стремление не только сохранить народные культурные национальные ценности, но и передать их последующим поколениям, то есть в движении происходит тенденция к расширению спектра направлений деятельности, включение наравне с собирательской, научно-исследовательской, художественно-исполнительской деятельностью еще и учебно-педагогическую. Это, безусловно, положительно влияет на расширение форм в привлечении детей полещуков к традиционной национальной культуре - детские фольклорные ансамбли, студии, школы народного творчества (народной культуры), академии народного искусства, многосемейные фольклорно-этнографические объединения, клубы по интересам, фольклорные (фольклорно-этнографи-ческие) кружки, детские мастерские народного творчества. При этом не забывается о необходимости и целесообразности всестороннего изучения процесса освоения фольклора детьми в современной урбанизированной среде. Во многих учебных заведениях особое внимание обращают на осуществление анализа роли факторов, влияющих на него, создают условия, которые детерминируют его совершенствование. В результате становится возможным поиск эффективных путей, форм и методов приобщения школьников - этого главного наследника и будущего носителя информации традиционной национальной культуры, обучение основам народного художественного творчества. Последнее включает передачу традиционных знаний, умений, навыков, мастерства, а также организацию исполнительской и творческой деятельности [1, с.19].

Актуальность исследования процесса освоения фольклора будущими учителями музыки определяется всем комплексом практических задач, стоящих перед обществом в связи с общей тенденцией ее гуманизации. Перестройка социальной среды в соответствии с высокими гуманістическими идеалами способствует наиболее полной реализации потенций национального духовного наследия и требует новых подходов в наследо-

вании народной культуры, от деформации прошлого в подготовке учителей музыки общеобразовательных школ.

Если внимательно рассмотреть структуру нынешних институций культуры, не трудно заметить: важное место рядом с отраслями, которые производят и транслируют художественные ценности, принадлежит малоизученной области, которая обеспечивает приобщение к тем духовным ценностям, которые уже прочно вошли в арсенал классического наследия. Эта отрасль может быть определена как сфера приобщения личности к ценностям культуры, популяризации высших достижений классического наследия, народной культуры, как механизм присвоения ценностей прошлому, их включение в оборот актуальной культуры [4, с.16].

В науке процесс освоения и трансформации фольклора в общественной жизни, культуре и профессиональном искусстве получил наименование фольклористики. Рассмотрение темы диссертационного исследования с позиции фольклористики является очень важным, так как формирование и эволюция традиций, их исторически обусловленные видоизменения и обновления - суть жизни фольклора. Наиболее подробное определение устного народного творчества как сложного, противоречивого процесса освоения фольклора в различных сферах культуры современным человеком можно обозначить так: «Фольклоризм - социально детерминированный эволюционный процесс адаптации, репродукции и трансформации фольклора в условиях, отличающихся от тех, в которых развивался и использовался традиционный фольклор " (В.С.Гусев). Некоторые ученые считают фольклоризм историческим явлением современного городского быта и определяют его как фактор искусства.

Автор придерживается точки зрения, что фольклористика в современных условиях выступает не только средством приобщения к народным духовным истокам, их имплантацию в современность, но и средством познания. К тому же это познание осуществляется не схоластически, не изолированно от других граней фольклора, и в этом особая сила такого проникновения в фольклор.

Выводы. Итак, высокая духовность и высокая культура - это в первую очередь возвращение к истокам или к своей природной сущности, о чем, к сожалению, часто забывают. Поэтому можно утверждать, что овладение фольклором, его песенным народнообрядовым наследием, волынско-полесского края студентами музыкально-педагогических факультетов является эффективным фактором дальнейшего повышения уровня профессиональной подготовки к их будущей практической деятельности со школьниками на уроках музыки и во внеурочных воспитательных мероприятиях общеобразовательных школ.

И еще одно напрашивается замечание. Если хотим сохранить наши традиции и шагать в ногу со временем, нужно позаботиться о новом типе образования. Учебный план должен соотноситься с современными потребностями нации, ее подрастающего поколения. Ведь в условиях глобали-

зации выживут те культуры, которые могут воспринять новое по-своему, отвергая то, что вызывает насилие над их традиционным образом жизни, их духовностью. Не забывайте, что общество, где не поют, морально деградирует, там прорастает преступность как аброзия на заброшенной земле ...

Литература:

1. Дикало В.І. Традиції ентосів / В.І. Дикало // Мистецтво та освіта: наук – метод. журнал. – 2008. - №4. – с. 17-21.
2. Докукіна О.М. Національно-ціннісні орієнтири у сімейному вихованні// Цінності освіти і виховання: Наук.-метод. зб./За заг. ред. О.В.Сухомлинської. - Київ, 1997. - С. 107-109.
3. Макаренко А.С. Педагогические сочинения: В 8-ми т./Сост. Л.Ю.Гордин, А.А.Фролов. - М.: Педагогика, 1984. - Т. 3. - 512 с.
4. Отич О.М. Естетико-педагогічний потенціал української народної пісні: Навч. посібник. - Полтава, 1998. - 35 с.
5. Соломко Н.М. Діяльність фольклорно-етнографічних об'єднань як фактор виховання творчої активності старшокласників: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. - К., 1992. - 17 с.
6. Стрюк М.І., Стрюк Л. Б. Відродження історичної свідомості українців в пісенному фольклорі//Сучасний стан та проблеми розвитку українського суспільствознавства: Зб. наук. праць. - Дніпропетровськ-Київ, 1993. - С. 71-74.
7. Яківчук Г.В. Український музичний фольклор та його роль у вихованні особистості: з історії питання // Педагогічний дискурс. – Київ, 2013. – Вип. 15. – С. 777.

Kryzhanovska Tetyana

AN ART OF N. D. LEONTOVICH AS SOURCE OF MUSICIAN-PEDAGOGUE'S PROFESSIONALISM

Крыжановская Т. И. кандидат педагогических наук доцент,
Ровенский государственный гуманитарный университет (Украина)

ТВОРЧЕСТВО Н.Д. ЛЕОНТОВИЧА КАК ИСТОЧНИК ПРОФЕССИОНАЛИЗМА МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА

Бурная динамика жизни современного общества заставляет нас задуматься над культурным будущим человечества. В поисках примеров обращаемся к переломным моментам истории, когда на арену выходят выдающиеся личности - выразители духовных потребностей народа. Вспомним реформационную деятельность теоретика партесного пения Н.П.Дилецкого, создателя духовного хорового концерта М.С.Березовского, музыкального трибуна французской революции Людвига ван Бетховена, основателей национальной музыкальной классики Н.И.Глинку и Н.В.Лысенко и многих других. Отвечая на актуальные вопросы своего времени, они обозначили ориентиры развития музыкального искусства, способствуя его прогрессу.

На рубеже двух эпох творил один из зачинателей украинского музыкального искусства XX века Н.Д.Леонтович (1877 - 1921), которого назы-

вают «украинским Бахом», «ювелиром народной песни», «Орфеем Украины». Произведения Н.Леонтовича – сотни хоровых обработок украинских народных песен, оригинальные и духовные хоровые произ-ведения, незаконченная опера «На Русалкин великдень» (за Б.Гринчен-ком). Богатство его творческого наследия составляет выдающаяся хормейстерская, педагогическая, фольклористическая, просветительская деятельность. Эти стороны творчества Н.Д.Леонтовича - ценный источник профессионализма современного учителя музыки в свете содержательной многогранности требований к этой специальности.

Целью предложенной статьи есть обоснование отдельных методичес ких аспектов развития профессионализма учителя музыки на основе творческого наследия Н.Д. Леонтовича.

Творчество данного композитора сегодня широко и разноаспектно исследуется. Это искусствоведческие работы (Н. Гордейчук, В. Дяченко, М. Загайкевич, В. Иванов, В. Кузик, Б. Луканюк, И. Околович, С. Орфеев и др.); педагогические (Д.Билиенко, Л.Гавриленко, Т. Головань, А. Завальнюк, Л. Иванова, В. Уманец, М. Яровая и др.), культурологические исследования (Е. Аликсийчук, Г. Карась, В. Кващук, Д. Щербань и др.). Признанием значительных учебно-воспитательных возможностей произведений композитора стало их включение в качестве музыкально-дидактического материала в украинские школьные программы «Музыкальное искусство», в концертный репертуар детских хоров. В то же время потенциал других составляющих его творческого наследия реализуется не в полной мере, требуя более детального методического осмысления в контексте развития профессионализма музыканта-педагога.

Определим содержание и составляющие данного понятия. Профессионализм – профессиональное мастерство (за Т.Ф.Ефремовой); хорошее владение своей профессией (за С.И.Ожеговым, Н.Ю.Шведовой); показатель уровня овладения человеком основами и глубинами определенной профессии (за В. Т. Буселом) [4, с. 1177]. Напомним, что сегодня широко используются близкие ему понятия «квалифицированность», «профессиональная образованность», «профессиональная культура», «профессиональная компетентность», содержания которых имеет определенные смысловые акценты. Например, квалифицированность – характеристика, которая указывает на наличие у работника специальных знаний и подготовки. Профессиональная образованность представляет собой результат профессионального становления личности, т.е. овладения ею необходимыми знаниями, умениями, навыками. Категория «профессиональная культура» комплексно объединяет профессиональную характеристику, отношение к работе, общую культуру человека, т.е. проявляется в когнитивной, аффективной, аксиологической и праксеологической составляющих. Профессиональная компетентность включает в себя профессиональную образованность как систему приобретенных знаний, умений, навыков, а также способность личности эффективно их использовать в профессиональной дея-

тельности. Таким образом, это система профессиональных компетентностей и необходимых для данной профессии личностных качеств.

К.Альбуханова трактует профессионализм как комплекс, освоенных индивидом теоретических знаний, практических навыков, сформированный практический опыт по их использованию в определенной сфере человеческой деятельности [1, с. 129]. Исследователь Г. Ломакина, апеллируя к выводам психологов Л. Выготского, С. Рубинштейна, А. Леонтьева, утверждает: профессионализм личности включает в себя не только усвоение определенного объема знаний, умений и навыков, но и формирование сложных психических систем регуляции социального поведения личности, свойственного представителям данной профессии, накопление профессионального опыта и формирование способности к дальнейшему его углублению и развитию [10, с. 276-279]. Профессионализм как высокая степень подготовленности личности к выполнению задач профессиональной деятельности, проявляется в систематическом повышении квалификации, творческой активности [6, с. 283]. Таким образом, с учетом постоянно возрастающих материальных и духовных требований современного общества, важной составляющей профессионализма индивидуума есть его способность к саморазвитию, творчеству.

На этих составляющих особенно акцентирует внимание М.Поташник, утверждая, что педагогика – это «сплав науки и искусства, нормативного и творческого (личностного)». Поскольку всегда неповторимы личности учащихся и учителей, постольку… творческий подход учителя к исполнению требований к современному уроку всегда будет необходим и оправдан [12, с. 249].

Говоря о педагогическом профессионализме, считаем необходимым вспомнить синонимическую категорию «педагогическое мастерство», т.е. функционирующую систему знаний, навыков, умений, психических процессов, свойств личности, обеспечивающую выполнение учебно-воспитательных задач [6, с .250]. Среди важных личностных качеств, определяющих педагогический профессионализм, отметим гуманность, справедливость, тактичность, терпеливость, отзывчивость, стрессоустойчивость, коммуникативность, чувство аудитории, организаторский талант, оптимизм, педагогическую принципиальность и требовательность, креативность, способность к саморазвитию и т.д. Как справедливо указывает Н.Гузий, развитие данных качеств в условиях профессиональной деятельности приводит к квалифицированному овладению учителем совершенными педагогическими действиями на основе усвоенных алгоритмизированных рациональных технологий и отработанной педагогической техники [5, с. 82].

Основой уточнения дефиниции «профессионализм учителя музыкального искусства» нам послужили обобщения ведущих ученых современности, касающиеся цели и содержания музыкального воспитания, в частности. Е. Абдуллина, Ю. Алиева, Л. Безбородовой, Д. Кабалевского; а

также Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовского, О. Рудницкой, В. Черкасова. Так, Д. Кабалевский подчеркивал личностно развивающую цель созданной им концепции музыкального воспитания, которая реализуется через постижение школьником музыки как целостного и многогранного явления жизни. В. Черкасов интерпретирует данную цель как формирование музыкальной культуры молодежи - составляющей духовной культуры личности [14, с. 151]. Объёмность, многовекторность цели и задач современного музыкального воспитания позволяет трактовать профессионализм учителя музыкального искусства как комплекс музыкально-педагогических компетенций, т.е. способностей специалиста решать определённый спектр профессиональных задач. Согласно определению Л.Арчажниковой сюда входят общепедагогические и специальные компетенции [2, с. 34], обобщенные нами в Таблице 1. «Профессиональная компетентность учителя музыкального искусства».

«Профессиональная компетентность учителя музыкального искусства»

Таблица 1.

Общепедагогические компетенции	*Специальные компетенции*
Информационная. Предусматривает опыт работы с необходимой информацией, т.е. способность осуществлять её самостоятельный поиск, анализ, отбор, обработку, интерпретацию, передачу.	Музыкально-теоретическая. Связана з наличием системы музыкальных знаний (теоретических, исторических), опытом их использования в решении учебно-воспитательных задач.
Организационно-управленческая. Ориентирована на формирование профессионально значимых качеств педагога, связанных с его способностью руководить учебно-воспитательным процессом а также осуществлять самоорганизацию, саморегуляцию [11, с. 165-169].	Дирижерская. Связана с готовностью к организации и управлению музыкальным коллективом (хором, ансамблем, оркестром).
Творческая. Ориентирована на способность к самосовершенствованию, саморазвитию, педагогическому творчеству.	Музыкально-творческая. Связана с готовностью к музыкальному творчеству (исполнительскому, композиторскому).
Продуктивная. Ориентированная на умение эффективно работать, достигать поставленных целей.	Музыкально-исполнительская. Связана со знаниями, практическими умениями в сфере музыкального исполнительства (вокального, инструментального).

Конструктивная. Ориентированная на умение проектировать учебно-воспитательный процесс [11, с. 165-169].	Музыкально-методическая. Связанная с опытом педагогического руководства разными видами музыкальной деятельности (процессом музыкального восприятия, творчеством, аматорским, профессиональным исполнительством и др.).
Морально-коммуникативная. Ориентирована на умение жить в соответствии с нормами общечеловеческой морали, общаться с людьми.	
Психологическая. Ориентированная на опыт использования психологических факторов в учебно-воспитательной деятельности.	
Научно-исследовательская. Ориентированная на опыт использования новых знаний для достижения педагогических целей.	

Подытожим: профессионализм учителя музыкального искусства – это компетентностный комплекс, включающий личностную, общепедагогическую и специальную составляющие. Сложность структуры данного феномена расширяет спектр средств, способствующих его совершенствованию. В центре нашего внимания – творческое наследие Н. Д. Леонтовича как источник профессионализма музыканта-педагога.

Больше половины жизни Леонтович работал учителем пения, объединяя педагогическую, хормейстерскую, композиторскую деятельность. О его высоком профессионализме говорят личностные качества, о которых вспоминают его современники. Это влюбленность в музыку, увлеченность фольклором, постоянная работа над личным профессиональным прогрессом (А. Бужанский); коммуникативность, прекрасное чувство юмора, склонность к самокритике (К.Стеценко); тактичность, колегиальность, готовность помочь (И.Гадзишевский): энтузиазм, энергичность, оптимизм, сердечность, мягкость и одновременно педагогическая требовательность (Н. Нечипорук). Ученики, коллеги, друзья особо выделяли исключительное трудолюбие и работоспособность Николая Леонтовича. Ему принадлежат слова: «Для настоящего художника жизненным завещанием должен стать труд в полную силу при любых обстоятельствах» [3, с. 201 - 205].

Леонтович не заканчивал профессиональных учебных заведений, получив традиционное для детей священников духовное образование. Занятия хоровым дирижированием с С. Бармотиным, композицией с Б. Яворским – безусловно важные составляющие профессионального образования данного деятеля. Но особо отметим самообразование (изучение украинского фольклора, педагогическую и хоровую практику, обработку народных мелодий) как основной метод его профессионального становления.

М.Д. Леонтовичу пришлось работать в духовных и светских, сельских и городских учебных заведениях, двукласных школах и гимназиях, на дирижеских, театральных и др. курсах, в образовательных кружках для рабочих и Музыкально-драматическом институте им. Н.В. Лысенко. Педагог

преподавал не только пение, но и арифметику, географию, чистописание, русский язык [7, с. 18-19]. Это требовало постоянного личностного развития в таких общепедагогических составляющих профессионализма как информационная, организационно-управленческая, творческая, продуктивная, конструктивная, научная и др. компетенции. Подобный опыт многопредметного преподавания стал предпосылкой возникновения ряда ценных, актуальных сегодня педагогических идей. Прокомментируем некоторые из них.

Идея использования элементов педагогического краеведения. Сам Н.Д. Леонтович был прекрасным знатоком культуры родного края. Его хоровые обработки демонстрируют доминирование фольклорных напевов Подолья. Используя их в качестве дидактического материала, педагог обращался к страницам истории, этнографии этого региона. Творческая адаптация данного подхода позволяет современному учителю способствовать решению конкретных педагогических задач в комплексе с такими воспитательными целями как развитие у учеников чувства патриотизма; способствование гармонизации их художественного сознания путем объединения мировой, национальной и региональной культурных составляющих; формирование способности к межкультурному диалогу.

Идея полихудожественного подхода выразилась в синтезе музыки и живописи, музыки и театра. На занятиях в Первой Киевской гимназии педагог сопровождал музыкальное звучание с показом живописных репродукций. Здесь же, работая по просьбе гимназистов над сказкой Б.Гринченко «На Русалкин великдень», композитор планировал её постановку в синтетическом жанре музыкально-драматической картины. Сегодня эта идея художественной интеграции очень актуальна в украинском школьном образовании. Так современный урок музыки демонстрирует черты урока искусства, в котором сочетаются полихудожественное восприятие, исполнительство, творчество.

Общедидактический принцип единства теории и практики конкретизировался педагогом в идее включения в урок пения музыкального восприятия инструментальной музыки (сам Леонтович играл на скрипке, фортепиано, некоторых духовых инструментах), движений под музыку (практиковал пение з образными и танцевальными движениями), музыкального творчества. По сути последнего Н.Д. Леонтович говорил: «Нужно дать ученикам возможность проявить свою фантазию без всякого влияния учителя» [9, с. 18]. Конкретно на уроках музыки он использует такие творческие задачи: придумать мелодию и записать её и спеть; придумать мелодию на основе текста с последующими записью и пением; создать мелодию по определенным критериям (жанр, размер, лад, интонационные особенности мелодии и т.д.) [9, с. 23-61].

Исследователь Л. Иванова отмечает, что Н.Д. Леонтович всегда был противником формализма в обучении, механического усвоения учебного материала. Он много работал над поиском методов активизации учеников в

процессе освоения ими нотной грамоты, разучивания хорового или инструментального произведения. Для него важной была постановка реальных заданий, которые решались учениками на основе имеющихся знаний [8, с. 58]. Таким образом, можем утверждать: педагог был сторонником идеи активности и проблемности обучения.

Отметим, что как истинный ученый, педагог был знаком с достижениями современной музыкальной педагогики, которые творчески использовал с целью решения учебных задач. Находясь в оппозиции к идеям «свободного воспитания», которые трактовали обучение пению как антиприродное вмешательство и насилие над деликатным детским голосом, Н.Д.Леонтович настаивал на полезности и огромной воспитательной ценности процесса пения. Он систематизировал свой огромный практический опыт, передовые педагогические идеи Н Лысенко, К. Стеценко, Б.Яворского а также К. Римана, Е. Жак-Далькроза в уникальном пособии «Практический курс обучения пению в средних школах Украины» (1919), изданного в 1989 году [9]. Данный труд предлагает пути решения музыкально-воспитательных проблем, которые не утратили актуальности и сегодня.

Целью музыкального воспитания Леонтович видел охват широкого круга учеников: «петь должны все – кто умеет и не умеет, кто имеет слух и голос и не имеет их» [9, с. 40]. Это обусловило опору его методики на принцип массовости, доступности. Исследователь А.Соколова утверждает, что суть обучения пению педагог понимал как обучение нотному пению, в процессе которого учениками осваивалась музыкальная грамота [13, с. 89]. Можем предположить, что последовательная и систематическая реализация выше названого принципа рациональности, осмысленности певческой деятельности в работе с современными юными хористами будет способствовать её большей результативности.

Не менее важны в хоровой работе с детьми и другие методические основы, сформулированные М.Д. Леонтовичем, например последовательности, логичности, движения от простого, знакомого к сложному, незнакомому, возрастного соответствия, комплексного развития певческих навыков, опоры на фольклор и др., что позволяет считать Н.Леонтовича одним из основоположников отечественной вокально-хоровой педагогики. Сложно переоценить значение хормейстерско-педагогических идей этого выдающегося деятеля, но учебно-воспитательный потенциал его произведений поистине неисчерпаем. Его методы свободной обработки украинской народной песни - прекрасный образец для учителя музыкального искусства, который пробует себя в композиторской деятельности. Перспективным может быть создание учебных упражнений, музыкальных приветствий, остинатных формул сопровождения на материале произведений Леонтовича («Вишни-черешні», «Дударик», «Пряля», «Щедрик», «Грицю, Грицю, до роботи», «Чого соловей» и др.). Среди его композиций - много ярких, характерних, сюжетних, интересных для детского исполнения, позволющих включать элементы драмматического, танцевального дейс-

твия, музицирования на элементарных инструментах («Гра в зайчика», «Ой лис до лисиці», «Женчичок-бренчичок», «Добрий вечір, дівчино» и др.)

Таким образом, многогранное творческое наследие Н.Д.Леонтовича позволяет выявить ряд аспектов, которые могут быть целесообразными и эффективными в работе современного учителя музыкального искусства. Они касаются как личностных качеств выдающегося деятеля, так и его прогрессивных идей, которые отражают содержание общепедагогических и специальных компетенций в структуре профессионализма музиканта-педагога.

Литература:

1. Альбуханова, К. А. и др. Акмеология: Учебник / К. А. Альбуханова // Под общей редакцией А. А. Деркача. - М.: Издательство РАГС, 2004. — 300с.
2. Арчажникова Л. Г. Профессия — учитель музыки: Кн. для учителя / Л. Г. Арчажникова. — М.: Просвещение, 1984. — 111 с.
3. Бец О. Д. Микола Дмитрович Леонтович у спогадах сучасників / О. Д. Бец // Педагогічна освіта: теорія і практика. - 2011. - Вип. 9. - С. 201-205. – [електронний ресурс].- режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2011_9_38.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ; Ірпінь: Перун, 2007. – 1736 с.
5. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти: монографія / Н. В. Гузій. — К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. -243 с.
6. Дьяченко М. .И., Кандыбович Л. А. Психологический словарь-справочник / М. И. Дьяченко.- Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001.- 576 с.
7. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. До 125-ї річниці від дня народження / А. Ф. Завальнюк.- Вінниця: «Поділля – 2000», 2002.- 256 с.
8. Іванова Л. О. Педагогічні ідеї М. Леонтовича / Л. О. Іванова // Музика в школі : збірка статей.- Випуск 8.- К.: Музична Україна, 1982.- С. 58 – 61.
9. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора) / М. Д. Леонтович // Упор. Л. О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989. – 135 с.
10. Ломакина Г. Р. Педагогическая компетентность и компетенция: проблемы терминологии [Текст] / Г. Р. Ломакина // Педагогическое мастерство: материалы Междунар. науч. конф. (г. Москва, апрель 2012 г.). — М.: Буки-Веди, 2012. — С. 276-279.- [электронный ресурс]. - режим доступа: https://moluch.ru/conf/ped /archive/22/2190/
11. Олексюк О М. Музична педагогіка: навчальний посібник / О. М., Олексюк. — К.: КНУМіМ, 2006. — 188 с.
12. Поташник М. М. Требования к современному уроку. Методическое пособие / М. М. Поташник.- М.:Центр педагогического образования,2007.- 272 с.
13. Соколова А. В Проблеми навчання школярів хоровому співу у 20-х роках XX століття / А. В. Соколова // Теоретические и практические научные инновации \Teoretyczne i praktyczne innowacje naukowe 29.01.2013 - 31.01.2013 Краков\Kraków.- с. 86 – 90.- [электронный ресурс].- режим доступа: http://conference.scholar.ru/ conference/5106/
14. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти: [підручник] / В. Ф. Черкасов. — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. — 528 с.

Prokopchuk (Dykalo) Viktoriia

MUSICAL STUDIES IN TRAINING OF MUSIC TEACHERS

Прокопчук (Дыкало) В.И.,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры игры на музыкальных произведениях
Ривненского государственного гуманитарного университета, Украина

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ

В Украине неоспоримо важными являются задачи ормирования национального сознания, патриотизма, укрепления исторической памяти народа, решение которых начинаются со знания о родном крае, передаваемые из поколения в поколение на родном языке через народные обычаи и традиции.

Изучение истории родного края учит уважать не только свой народ, но и другие народы и этносы, которые исторически проживали в Украине. Вбирая в себя традиции прошлых поколений, молодое поколение наполняется движущей силой, которая является орудием прогресса в развитии государства.

Краеведение, сохраняя исторический опыт поколений, объединяет прошлое, настоящее и будущее, исследует источники национальной ментальности. Изучение истории и культуры "малой родины" составляет представление о судьбе всей нации.

Художественное краеведение изучает творчество деятелей художественной культуры, связанных с краем, распределяясь на музыкальное, театральное, хореографическое, краеведение в сфере изобразительного искусства, архитектуры, деятельности музеев художественного профиля и т.п.

Музыкальное краеведение, в свою очередь, являясь частью художественного краеведения в системе краеведческих наук, определяется как изучение музыкальной культуры региона, области, города с целью выявления ее специфики образования, функционирования и развития [8].

Музыкальное краеведение автор рассматривает в двух аспектах: как научную отрасль и содержание музыкальной культуры родного края в краеведческом ракурсе и как дисциплину в высшем учебном заведении.

Изучение студентами дисциплины "Музыкальное краеведение Ривненщины" в подготовке педагогов-музыкантов определяется потребностью решения государственных задач, связанных с интенсификацией национально-патриотического воспитания молодежи, о чем говорится в "Концепции национально-патриотического воспитания детей и молодежи» [1], Указе Президента Украины "О мерах по улучшению национально-патриотического воспитания детей и молодежи» [6], "Стратегии национально-патриотического воспитания детей и молодежи на 2016-2020 гг." [7], "Национальной стратегии развития образования в Украине на период до 2021 г." [3].

В указанных документах национально-патриотическое воспитание определяется стратегической задачей и должно охватывать среди других сферу образования, науки, культуры и искусства, краеведения, истории и др. Также Указом Президента Украины "О мерах по поддержке краеведческого движения в Украине" Министерству образования и науки Украины поручено обеспечить включение в учебные программы общеобразовательных, профессионально-технических и высших учебных заведений краеведческих тем с учетом специфики регионов Украины [5].

Целью Проекта Государственной программы развития краеведения на период до 2025 г. [4] является развитие краеведения как области научных знаний и краеведческого движения как неотъемлемой составляющей общества.

На краеведческом подходе акцентируется в Концепции (автор Л.Н. Масол) и Комплексной программе художественно-эстетического воспитания учащихся в общеобразовательных школах и внешкольных учреждениях, который предусматривает овладение культуры, искусства родного края с максимальным использованием воспитательного потенциала художественно-эстетической среды. Отмечается, что в школьном краеведении доминирующим является именно этнохудожественное направление в связи с возрастанием в Украине тенденции возрождения народного искусства [2].

Современная социокультурная ситуация в Украине характеризуется ориентирами общества не только на возрождение национальной культуры, но и на сохранение этнорегиональных ценностей.

Отечественное образование оказалось перед необходимостью мобили-зовать воспитательный ресурс для подготовки личности, способной к культуротворчеству в обществе и ориентированной на интеграцию этнонациональных и общечеловеческих ценностей через осмысление культурно-образовательных традиций регионов, воспитание толерантной личности в контексте взаимодействия этносов и идей диалога культур. Общество нуждается в людях, способных к социально-культурному диалогу, которые осознают себя представителями определенного этноса и способны к взаимодействию с представителями других культур и стран.

Актуальность учебной дисциплины "Музыкальное краеведение Ривненщины" определяется запросами современного общества на подготовку специалиста, компетентного в сфере этнокультурных процессов, толерантного во взаимоотношениях этносов и этнонациональных культур.

Искусство Ривненщины рассматривается как историко-этнографический регион Волыни, который развивался под влиянием взаимодействия культуры украинского и других этносов, исторически проживавших на территории края. Изучение его специфики в аспекте музыкального краеведения необходимо для воссоздания целостной картины украинских культурных процессов.

Музыкальные, художественные, краеведческие аспекты Ривненщины исследовали ученые С. Виткалов, Г. Демьянчук, В. Ковальчук, И. Лукашевич, И. Пащук, Б. Столярчук, А. Украинец, Р. Цапун и др. Образовательные традиции Волыни анализировали А. Борейко, С. Коляденко, Н. Костюк, В. Омельчук, Н. Сейко, А. Сулименко и др. Музыкальное образование Волыни исследовали Н. Бовсунивская, Л. Игнатова, П. Шиманский.

Значительный краеведческий материал показывает, что Ривненский край связан с деятельностью многих музыкантов, этнографов, фольклористов, певцов, исполнителей. Однако, этот материал не введен в учебный процесс.

Предметом изучения дисциплины является музыкальное краеведение как научная отрасль и содержание музыкальной культуры региона в краеведческом ракурсе.

Содержательное наполнение курса, сосредоточенное на музыкальной культуре края, охватывает и другие виды искусства – изобразительное, сценические искусства (театр, хореографию), что отражают логику движения художественных процессов в пространстве и времени, опираясь на единство и целостность художественной культуры как духовного и эстетического феномена. Таким образом, курс формирует студента как специалиста с целостным и творческим взглядом на мир.

Курс является особенно актуальным в контексте обучения студентов-музыкантов как будущих учителей музыкального искусства, этики, эстетики, художественной культуры, методистов-воспитателей, поскольку направлен на усиление эффективности подготовки студентов путем интеграции педагогической, музыкальной и краеведческой составляющих.

Изучение курса оптимизирует усвоение знаний и практических навыков по методике музыкального воспитания и воспитательной работы, а также выполняет пропедевтическую роль в изучении истории украинской музыки, народоведения и музыкального фольклора, этики, эстетики, истории искусства. Освоение музыкального краеведения неразрывно от изучения истории Украины и украинской музыки, фольклора Украины, народной педагогики, этновоспитания. Курс является органической составляющей подготовки учителя музыкального искусства; консолидирует предыдущий опыт овладения специальным и дополнительным инструментом, знания историко-теоретических дисциплин и интегрируется с такими дисциплинами, как история Украины, история украинской культуры. Межпредметные связи курса обеспечивают формирование у студентов целостного общекультурного мировоззрения, способствуя качественной подготовке студентов-музыкантов в приобретении профессиональной компетентности. Инновацией курса является формирование специалиста на последовательном соблюдении содержания курса: сочетая музыковедческую и краеведческую линии, курс акцентирует внимание студента на использовании полученных знаний в его деятельности как педагога-музыканта.

Основными *подходами* к организации содержания курса являются:

культурологически-контекстный, где музыкальная культура Ривненщины рассматривается в целостном контексте музыкальной культуры Волыни и шире – как составляющая культурно-музыкальных процессов всей страны;

иерархически-полиэтнический, согласно которому национальная культура рассматривается в единстве культур этносов и народов в едином культурном пространстве Украины, трансформируясь в культуре каждого края; в этом ракурсе Ривненщина представлена как многоэтнический культурный регион, в котором достижения каждого этноса обогащают целостную культуру края;

полихудожественный, согласно которому музыкальное краеведение рассматривается и должно осознаваться студентами как неотъемлемый фактор художественного краеведения.

Цель дисциплины – ознакомление студентов с музыкальной культурой Ривненщины на основе методов и приемов краеведческих наук, направленных на формирование системы профессиональной компетентности как у будущих музыкантов-педагогов, исследователей и пропагандистов культуры края.

Программа курса направлена на реализацию учебно-воспитательных *задач:* достижение у студентов саморефлексии национального сознания, чувства патриотизма; расширение профессионально-педагогической компетентности, знаний о музыкальной культуре края в контексте развития украинской музыкальной культуры в историческом и общекультурном контексте; воспитание ценностного отношения к культуре родного края; освоение исследовательских умений в практической краеведческо-исследовательской деятельности; формирование навыков художественного самообразования; воспитание потребности и способности к творческой самореализации и духовному самосовершенствованию; подготовка студентов к культуротворчеству в направлении изучения, развития, сохранения и пропаганды культурных традиций края, в том числе в будущей деятельности.

В результате изучения курса студенты должны

- *знать*: теоретические основы и законодательное обеспечение музыкального краеведения; процесс становления, периодизации и эволюции музыкальной культуры Ривненщины; историческое развитие искусства и художественных процессов края; специфику музыкальной жизни края; творчество композиторов, исполнителей и деятелей искусства Ривненщины; основные формы музыкального исполнительства Ривненщины; виды и жанры искусства, особенности его художественно-образного языка, художественно-эстетических понятий и категорий на примере музыкальной культуры Ривненщины; историю зарождения, становления, направление деятельности образовательно-художественных, научно-культурных и культурных заведений Ривненщины; место музыкальной культуры края в

развитии украинской музыкальной культуры в историческом и общекультурном контексте;

- *уметь*: использовать знания в фольклорной практике и музыкально-краеведческой исследовательской деятельности; выполнять исследовательские задачи на основе архивных источников, анализа периодических изданий; осуществлять анализ произведений искусства художников края; работать с учебной, научной, методической, справочной, энциклопедической, педагогической литературой; использовать полученный опыт в самостоятельной деятельности по популяризации музыкальной культуры края.

Источниковедческой базой курса являются отечественные и международные документы по национально-патриотическому воспитанию, нормативно-правовая база по вопросам развития краеведения и культур национальных меньшинств в Украине; источники нормативно-правового характера государственных структур Российской империи, УССР, позволяющие проследить становление музыкальной культуры края в контексте процессов, обусловленных культурно-образовательной политикой государства в исторической ретроспективе; диссертационные исследования, посвященные развитию музыкальной культуры и образования Волыни; музыкально-эстетическая, искусствоведческая, историческая, краеведческая литература; энциклопедические и справочные материалы; документы фондов Государственного архива Ривненской области, музеев области, музыкальных учебных заведений; периодические издания, афиши, программы концертов; материалы о современных музыкальных коллективах, композиторах, музыкантах, краеведов края и всех причастных к созданию художественно-культурной, в частности музыкальной среды Ривненщины и Волыни.

Программа курса состоит из 14 тем и структурируется тремя разделами: I – Теоретические основы музыкального краеведения; II – Краеведческий подход к изучению музыкальной культуры. Музыкальная культура Ривненщины как историко-этнографического Волынского края; III – Музыкальное краеведение как составляющая художественного краеведения.

В *первом разделе* "Теоретические основы музыкального краеведения" предусмотрено темы: "Музыкальное краеведение в системе краеведческих наук" и "Законодательное обеспечение развития музыкального краеведения".

Второй раздел "Краеведческий подход к изучению музыкальной культуры. Музыкальная культура Ривненщины как историко-этнографического Волынского края" знакомит студентов с темами: "Исследование фольклора в системе музыкального краеведения", "Понятие о полиэтническом составе культуры края", "Народная музыка в мировой композиторской практике как основа формирования национальной музыкальной культуры", "Музыкальный фольклор этносов Волыни", "Становление академической музыкальной культуры в Украине и на Волыни", "Духовная музыка

как носитель музыкальной традиции", "Эстрадная культура как предмет музыкального краеведения".

Третий раздел "Музыкальное краеведение как составляющая художественного краеведения" охватывает темы: "Музыка в системе других искусств", "Театральное и хореографическое искусство Волыни", "Особенности изобразительного искусства Ривненщины", "Памятники архитектуры Ривненщины", "Музеи края в развитии художественного краеведения".

Тематический материал курса двухпланово проектирует краеведческие аспекты художественной культуры края в педагогическую плоскость: в плоскость обучения студентов и их ориентации в осуществлении эстетико-педагогического воздействия на школьников.

Методика преподавания курса предусматривает традиционные *формы работы*: лекции, беседы, практические занятия, самостоятельная работа, индивидуальные и творческие задания, научное проектирование, анализ музыкальных произведений, а также погружение в культурное пространство края (фольклорная практика, посещение концертов, музеев).

Изучение курса неотъемлемо от активной исследовательской деятельности студентов: сбор фольклорного материала, поиск фольклорных сборников, исторических сведений, публикаций и очерков о выдающихся земляках края, биографических и этнографических справок и т.п. Познавательный интерес и творческий характер проведения занятий побуждает студентов к активности в краеведческой работе. Творческие задания, интерактивные (диалоговые) индивидуальные и групповые методы и формы краеведческой работы обеспечивают их активную познавательную позицию.

Таким образом, введение учебного курса "Музыкальное краеведение Ривненщины" в программу высших учебных заведений для подготовки студентов всех художественных специальностей является актуальным и целесообразным для развития национальной музыкальной культуры.

Литература:

1. Концепція національно-патріотичного виховання дітей і молоді, Заходи щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді та методичні рекомендації щодо національно-патріотичного виховання у загальноосвітніх навчальних закладах (Наказ МОН України від 16.06.2015 р. № 641) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://osvita.ua/legislation/Ser_osv/47154/.

2. Концепція та комплексна програма художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах / Л. М. Масол, Н. І. Ганнусенко, О. А. Комаровська, С. А. Ничкало та ін. // Інформ. зб. М-ва освіти і науки України. – К. : Пед. преса, 2004. – № 10. – 32 с.

3. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року від 25.06.2013 № 344 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/344/2013.

4. Проект Державної програми розвитку краєзнавства на період до 2025 р. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://history.org.ua/ JournALL/ kraj/kraj_2013_1/2.pdf.
5. Про заходи щодо підтримки краєзнавчого руху в Україні (Указ Президента України від 23.01.2001 р. № 35) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/35/2001.
6. Про заходи щодо поліпшення національно-патріотичного виховання дітей та молоді: Указ Президента України від 12.06.2015 р. № 334 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/334/2015.
7. Стратегія національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки: Указ Президента України від 13.10.2015 р. № 580 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.president.gov.ua/documents/5802015-19494.
8. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

Joaspay A., Khussainova G.A.

THE DEVELOPMENT OF A CONSCIOUS RELATION TO MUSIC AS A BASIS OF SCHOOL-CENTERED EDUCATION

Жуаспай А., Хусаинова Г.А.
кандидат педагогических наук, PhD, профессор

РАЗВИТИЕ ОСОЗНАННОГО ОТНОШЕНИЯ К МУЗЫКЕ КАК ОСНОВА ШКОЛЬНИКОЦЕНТРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ

Общеизвестно, что в основе школьникоцентрированного подхода лежит личностно-ориентированное обучение на основе развития культуры самовыражения каждого обучающегося.

Школьникоцентрированный подход, призван в общеобразовательной системе способствовать становлению культуры самовыражения подрастающего поколения особенно с помощью предметов художественно-музыкального направления с развитием осознанного отношения интереса к изучаемому виду искусства.

Что такое осознанный интерес? Это, когда ученик, по настоящему понимает, что данный урок, или данная тема ему нравится, или по душе. Что, это не чье-то привязанное ему мнение или эмоции.

Многие учителя не заостряют на этом своё профессиональное внимание, или не хотят замечать данную проблему, аргументом этому является, поджимающее время, утвержденные годовые программы, которые нужно успеть хотя бы «коснуться».

Интерес, конечно, является прекрасным стимулом к учению и приобщению к музыке, в частности. При наличии интереса развивается музыкальная наблюдательность, интеллектуальная активность, обостряется воображение, восприятие, усиливается произвольное внимание, сосредоточенность.

С первых впечатлений во входе в класс, где проходят занятия уроков музыки, учащиеся должны понять, что они вступили в творческую атмосферу, где отвлекутся на некоторое время от других дисциплин, и т.п. А творческую ауру в классе должен создавать учитель музыки. Это касается оформления класса, который должен соответствовать творческой атмосфере урока музыки, которая является одним из основных профессиональных достижений учителя в организационном моменте. К этому относится также разное музыкально-иллюстрационное оформление с начала урока. Чтобы успешно начать урок музыки необходимо воспользоваться первыми эмоциями учащихся при входе в класс, тем самым заранее расположить, подготовить к творческому занятию. А это первые небольшие шаги к привитию и развитию осознанного интереса школьников к уроку.

Процесс развития ребенка, становление его творческой личности – это таинство, в которое учитель должен вмешиваться очень осторожно.

Придя в школу, ребенок впервые начинает самостоятельно учиться, творчески мыслить. И даже если он ошибается и думает не как все, то это его решение, его собственный учебный путь. Главное – поддержать это желание и интерес к уроку музыки через выполнение важных правил, которых необходимо придерживаться учителю в развитии осознанного отношения к музыке:

— не сковывать, а освобождать;

— не сдерживать, а поддерживать;

— не сгибать, а распрямлять [1].

Школьники должны понимать, и чувствовать себя неотъемлемой частью урока, они не должны себя чувствовать марионетками, которыми просто управляют и пичкают учебно-музыкальной информацией. А учитель музыки должен быть заинтересован в достижении осознанного отношения к музыке со стороны школьников.

Главное в деле учителя - чтобы учащиеся прочувствовали, что без музыки разных направлений и жанров, что без предмета «Музыки», их жизнь могла быть не такой интересной и красочной. Ведь музыка является одним из предметов, направленных на воспитание позитивного эмоционально-ценностного отношения к жизни [2].

Согласно требований государственного общеобязательного стандарта среднего образования Республики Казахстан школьники должны обладать следующими компетенциями (таблица 1), которые адаптированы нами для школьного предмета «Музыка» [5] и особенно актуальны для проявлениями ими осознанного отношения к музыке:

Таблица1.

Школьник должен:	*Содержание*
Быть любопытным	Иметь чувство любопытства в области музыкального искусства. Необходимо обладать этим качеством и развивать его для исследования в области музыкального искусства. Активно наслаждаться процессом музыкальным познания.
Быть мыслителем	Уметь применять свои мыслительные способности как критически, так и творчески. Это необходимо для вынесения обоснованных решений и разрешения сложных/неординарных задач в процессе музыкального обучения
Быть общительным	Уметь выражать свои мысли по поводу изучаемой темы по предмету «Музыка» легко, уметь это делать на более чем одном языке.
Быть рискующим	Сталкиваясь с неформальными ситуациями, всегда быть уверенными и независимыми в исследовании новых ролей, идей и стратегий в изучении школьного предмета «Музыка».
Быть знающим	Постоянно пополнять багаж знаний, исследовать темы, имеющие значение для предмета «Музыка».
Быть принципиальным	Иметь набор принципов, рассуждений о морали. Обладать цельностью натуры, честностью и чувством справедливости.
Быть заботливым	Оставаться чувствительным по отношению к нуждам и чувствам других. Сохранять чувство личного долга к действию и службе.
Быть с широким кругозором	Уважать разные точки зрения, ценности и традиции людей разных национальностей, уметь рассматривать мнение с разных позиций.
Быть гармоничным	Осознавать важность физического, музыкально-познавательного и интеллектуального равновесия.
Уметь размышлять и анализировать	Уметь размышлять и анализировать в рамках предмета «Музыка».

При этом, как подчеркивают психологи, педагоги-музыканты должны учитывать в своей работе тот факт, что вышеназванные компетенции школьников, параметры музыкального внимания, его устойчивость, переключаемость, распределение тесно связаны с индивидуальными особенностями школьников, музыкальным опытом, и, что особенно важно, тренированностью во всех видах музыкальной деятельности.

Конечно, осознанное отношение к музыке полностью основано на процессе музыкального восприятия и его трех ступенях: собственно восприятия (перцепции), осознания на основе музыкального и жизненного опыта (апперцепции) и оценке [3].

Физиологическими механизмами восприятия музыки (как процесса слушания и слышания) являются все разновидности слуха. Поэтому, уровень развития слуха является важнейшим показателем осознанного отношения к музыке со стороны школьников. При этом, на первых этапах развития музыкального восприятия ученик в роли слушателя воспринимает главным образом «внешний слой» музыкального произведения. На следующих этапах уже воспринимается отдельные детали и фрагменты сочинения. На следующем этапе музыкальное произведение осмысливается как целиком, так и отчетливым слушанием деталей [3] .

Проблема развития осознанного отношения школьников к музыке связана с активизацией их музыкально-познавательной деятельности и соответствующей положительной мотивации для получения желаемого от них поведения, их заинтересованности и привлечения к процессу музыкального обучения и воспитания.

В числе принципов активизации особое место отводится мотивации учебной музыкально-познавательной деятельности. Учебная мотивация влияет на характер деятельности учащихся, отношение ребенка к учению, на становление ученика как личности. Изучение и формирование мотивации учения должно иметь объективный характер, с одной стороны, и осуществляться в гуманной, уважительной форме к личности ученика – с другой.

Формировать мотивацию и осознанное отношение к музыке – это не значит заложить готовые мотивы и цели в голову обучающегося, а поставить его в такие условия и ситуации развертывания активности во всех видах музыкальной деятельности (от слушания музыки до элементарной музыкально-исполнительской деятельности), где бы желательные мотивы и цели складывались и развивались с учетом и в контексте прошлого опыта, внутренних устремлений самого обучающегося [6].

Это во многом зависит от самого учителя музыки, обладающего рядом профессионально-значимых качеств, таких как: увлеченность музыкой, любовь к детям, интерес к профессии педагога-музыканта, способность к творчеству, эмпатия как способность к эмоциональному заражению, к сопереживанию, артистизм как способность создавать особую обстановку на восприятие музыки, креативность как отражение специфики музыкально-педагогической деятельности.

Обладая данными личностными качествами учитель музыки сможет создать в классе благоприятный для развития школьников музыкально-психологического климат, который будет определяться продуктивным общением детей с музыкой, возможностью проявления осознанного отношения к музыке.

Положительное отношение, доверие к учителю вызывает желание заниматься учебно-музыкальной деятельностью, способствуют формированию познавательного мотива в процессе музыкального обучения.

Основным источником интереса к учебной деятельности и осознанного отношения к музыке является её содержание, знания о музыке.

Однако имеются и некоторые специальные методы, направленные на повышение стимулирующего влияния содержания обучения. К ним, в первую очередь, можно отнести методы создания ситуаций новизны, актуальности, приближения содержания произведения к реальным событиям и образам. Например, можно использовать опыт с водой и песком при изучении морской тематики в музыке, чтобы полноценно были включены осязательные и зрительные ощущения у школьников помимо слуховых.

Задача учителя - направить многогранные чувства, волю, мысли к глубокому освоению школьниками изучаемого музыкального произведения, воспитывать убеждение в том, что окружающий мир музыки прекрасен не только в необычных явлениях, но и в том обыденном, мимо чего мы проходили каждый день, возбудить постоянное стремление больше знать, открывать в уже известном новые стороны в процессе осознания музыки.

Взаимодействие ребенка и преподавателя, ребенка и его сверстников также способствует формированию учебной мотивации. Только та информация, которая созвучна музыкальным потребностям школьников, подвергается эмоциональной и умственной переработке.

В результате ребенок получает импульс к последующей учебно-музыкальной деятельности на уроке. Поэтому учителю музыки важно знать музыкальные потребности и предпочтения школьников, постоянно развивать их музыкально-эстетические вкусы. На всех возрастных этапах музыкальное искусство выступает как особая форма духовно-практической деятельности школьников, в процессе которой происходит их эмоционально-ценностное самоопределение и «просыпается» осознанное отношение к музыке, которое должно строиться на принципах отбора специальных методов применительно к возрасту и способностям школьников.

Урок музыки - прежде всего урок общения с искусством. Музыка - это едва ли не первое явление окружающего мира, которое эмоционально воспринимается школьниками, но все это возможно в опоре на активно организованное, творчески-личностное восприятие музыки с учётом их музыкально-познавательных потребностей. Свобода в суждениях и ответах, творческая активность и инициатива самих школьников, удовлетворенность от совместных занятий возникают именно благодаря музыке.

Важной задачей повышения качества обучения является поиск таких форм и методов организации музыкально-учебного процесса, которые позволят обеспечить его максимальную эффективность. Успешному решению этой задачи способствует применение игрового подхода: уроки-соревнования, уроки-конкурсы, уроки – игры. Одна из задач таких уроков - создать психологическую обстановку эмоционального подъема и активно-

сти, при которых знания естественно и легко обнаруживаются. Учащиеся, сохраняя приятные впечатления, постигают и науку общения с музыкой. Очень часто такие уроки, применяясь как заключительный этап работы, являются самым счастливым переживанием каждого школьника.

Для осуществления контроля уровня восприятия музыки школьниками, улавливания динамики их музыкально-познавательного развития, моментов их «личностного катарсиса» важно использование элементов полихудожественной деятельности, что позволит школьникам выбрать из серии художественных иллюстраций картин, архитектурных сооружений, литературных фрагментов соответствующих или не соответствующих «духу» прозвучавшего произведения, а также:

— подобрать свой спектр цветов художественного направления;

— графически передать свое музыкальное впечатления;

— выбрать из нескольких предположенных вариантов фотографию композитора, периода, совпадающего с сочинением произведения;

— ответить на вопросы проблемного характера;

— досочинить музыкальную интонацию [6].

Особую актуальность приобретают игровые методы как важные музыкально-дидактические инструменты музыкантов-педагогов. При этом, как считают зарубежные педагоги Т.Тейлор, С.Картер, игровые методы – это лучшие методы обучения, в том числе, в проявлении школьниками осознанного отношения к предмету изучения, при этом необходимо:

— объявлять игру как «право» ребенка, которое должно быть защищено от вмешательства взрослых, школьники должны быть свободны в ходе музыкального обучения в любом направлении, которое они желают, также как и дома при использовании гаджетов, когда они свободно выражаются и мыслят [4];

— поощрять учащихся подвергать сомнению и развивать свои собственные идеи;

— использовать драматический запрос, как хорошо изученный и эффективный педагогический инструмент без прямых инструкций и прямой критики со стороны учителя, которые отбивают у школьников охоту учиться [1].

Смысл данных заданий заключается в пробуждении музыкально-познавательной активности школьников, в естественном включении их в процесс изучения произведения, в ходе которого можно выявить индивидуальную динамику развития их музыкальных способностей, уровень осознанности по отношению к музыке, который не может быть раскрыт без знания интонационной и эмоциональной природы музыки как вида искусства.

При этом школьники переживают самые разные чувства. Здесь – и сомнения в правильности музыкальной оценки, и радость самостоятельного открытия, и восхищение глубиной музыкального сочинения, и удивле-

ние, и восторг. Интересные уроки музыки – это не развлекательные занятия и конечно не сухое «вдалбливание» музыкального материала, музыкальных фрагментов, дат жизни композиторов. Это те уроки, которые вызывают разнообразную гамму чувств, размышлений, раздумий, эстетических переживаний.

Именно увлечение музыкальным искусством наполняет ребёнка духовным содержанием, формируя всесторонне развитую личность.

Урок музыки в общеобразовательной школе - это самый творческий процесс из всех изучаемых предметов школьниками. Это обусловлено тем, что у каждого человека процесс развития креативности индивидуален. Поэтому стратегической задачей учителя музыки является создание благоприятных музыкально-педагогических условий на уроке для успешного развития мышления и творческих способностей обучающихся, при этом должен актуализироваться процесс развития осознанного отношения к изучаемому произведению музыкального искусства со стороны школьников.

Литература:

1. http://pedsovet.su/publ/164-1-0-845
2. Казакова А. Г. Высшее профессиональное и послевузовское научное образование (аспирантура, докторантура): монография М., 2010.С.18.
3. Петрушин В.И., Петрушина Н.В. Психология здоровья. Учебник. А.: Юрайт, 2017,432с
4. https://www.google.kz/amp/s/amp.theguardian.com/teacher-network/teacher-blog/2013/feb/27/play-education-creative-learning-teachers-schools
5. Государственный общеобязательный стандарт среднего образования (начального, основного среднего, общего среднего образования) Постановление Правительства РК №292 от 01.09.2017г.
6. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия,2004.336с.

Zhumasheva A.

MUSIC MAKING IN THE CLASSROOM AND CZECH MUSIC EDUCATION

Жумашева А.

ЧЕХИЯДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ МЕН КОМПОЗИЦИЯ

Қазір біз он жыл бойы Чехияда музыкалық білімнің негізгі моделіне балама ұсынған жоба туралы әңгімелесеміз. Ұлыбритания немесе АҚШтан айырмашылығы, жалпы білім берудің кез-келген деңгейінде музыкалық білім берудің қазіргі әдістемелік құрамы жоқ. Осы салада жалғыз ерекшелік - бұл Slyset jinak (Different Hearing) жобасы. Көптеген құралдар арқылы студенттер өздерінің бұрынғы мәртебесін музыканың жартылай бақыланған байқаушылары мен сезім ағыны мен композиторлар мен басқа да басшыларға қатысты ақпараттардың қозғалыссыздығы арналарын, му-

зыкалық шаблондарға тап болған дайын эксперименттерге айналдырады [1].

1960-шы жылдардың басынан бастап Чехиядағы музыка тәрбиешілердің ядросы Норман Делло Джоио, Джон Пайнтер және Питер Астонның жетекшілері сияқты жобаларды іске асырды. Алайда сол кездегі саяси жағдайдың басым көпшілігі «қолайлы емес», оны жұмсара айта, ал 70-ші жылдардың соңына дейін тірі қалған жалғыз адам Орф Шульвкерктің чех нұсқасы болды. Дегенмен, 1969 жылдан бері музыкалық білім берудің ұлттық көзқарастарында өндірістің композициялық компоненттерімен қатар компоненттерді біріктіру, компоненттерін құруға қозғалыс пайда болады. 1980 жылы Британиядағы Джон Пайнтердің музыкадағы Ұлттық оқу бағдарламасының құрамына енуіне көмектесу үшін Чехияда 20 жыл бойы шын мәнінде бұл білім болған жоқ, сол кезде кем дегенде мектеп пен студенттердің баламаларын ұсына бастады, шығармашылық музыкалық білім беру бағдарламаларын да енгізді. Чехияда күшіне енген білім берудің барлық деңгейлеріне арналған жаңа негіздегі білім беру бағдарламалары оқу жоспарының бөлігі ретінде композицияға анық сілтеме жасамайды, бірақ ол 2006 жылы әр түрлі деңгейде орналасуы мүмкін. Есту бағдарламасы екі педагогикалық ағымнан өтті. Өнерлік практикадан бөлек, көркем шығармаларды зерделеу керек, онда оқушылар композиция арқылы бар жұмыстарды біледі және түпнұсқа автормен кездесетін қиындықтарды еңсеруге тырысады, сондықтан олар қазірдің өзінде толығымен естімейді, өз күшімен, онымен сөйлесу арқылы ғана жетілдіре алады [2].

Түрлі есту. «Түрлі тыңдау» бағдарламасы ең алдымен 5-тен 18 жасқа дейінгі балалар мен жастарға бағытталған және бастауыш мектептердегі бастауыш мектеп оқушыларының ерекше қажеттіліктері бар мектептер арқылы музыкалық мектептерге дейін кең ауқымда сыналды. Қазіргі уақытта ол «стандартты» мектептегі музыкалық біліммен бірлесе отырып, бастапқы және жалпы білім беретін мектептерде қолданыстағы музыка сабақтарына қосылып, қосымша мақсатта қолданылады. Осы себепті бірнеше күндік курстардың формасы білім беру факультеті мен жоғары сынып оқушыларының жұмысқа орналасуына, басқаша айтқанда біздің болашақ мұғалімдерімізге және композиторларға жұмысқа орналасуға мүмкіндік береді. Болашақта қазіргі педагогтарды өмір бойы оқыту бағдарламалары арқылы кеңейтуге үміттенеміз. Бағдарлама 3Cs деп аталатын үш параллель негізгі мақсаттарға қол жеткізуге ұмтылады. Біріншісі - балалар шығармашылығының ашылуы, дамуы мен ынталан-дыруы, дыбыс, композиция және көрермендер саласындағы шоғырланудың екінші қолдаушы күштері, ал үшіншіден, ұжымдағы коммуникативтік мүмкіндіктер мен әлеуметтік мінез-құлықты нығайтады. Екінші мақсат - көрнекі контейнерлерге дыбыстық-визуальды көшу - дыбыстық немесе ұқсас қарапайым импровизациялық және композициялық әрекеттердің графикалық дисплейі.

Шығармашылықты дамыту. Жоба барлық қатысушылардың, ешқандай алғышартты білмейтін, тіпті «жалпыға» арналған, ән айту неме-

се аспапта ойнау негізіне бағытталған. Ол музыкалық білімге толығымен негізделмей, шекараларды және кедергілерді жоюға ұмтылады - көбінесе мектептегі жас сыныптарда - балалар арасында, шеберлікке негізделген, шеберлігі бар адамдарға және аспапта ән айту туралы білімге және т.б. музыкалық сабақтарға, әдетте, қайғы-қасіретке ұшырайтын көріністердің шексіз көзі болып табылатын «музыкалық сынға ұшыраған» (MC). Бұл MCs жобасының көрсеткеніндей, белгілі бір акустикалық және вокалдық таланттарға негізделген, MC ретінде анықталған кез келген адамды жоққа шығаратын тар жолға негізделген музыкалық сенімділік жолдарынан мүлдем адасып, тамаша музыкалық қиял мен түпнұсқалықты қамтиды. Мұндай тосқауылдың төмендеуі жобаның диірмені үшін өте маңызды. Сол себепті күнделікті заттардан ойыншықтар арқылы бала-лардың өздері жасаған заттарға дәстүрлі емес «музыкалық аспаптарды» қолдануға болады. Дене бөліктері мен жасөспірімдер ойыншықтары сүйемелдейтін тастар, бөренелер, жұмыртқа қабықтары, пластикалық бөтелкелер мен контейнерлер, целлофан парақтары және тіпті лимон қабығының құрғатылған қабығы, сондай-ақ балалардың әрдайым шығармашылық қабілеттерін және көрнекі визуалды, есту қабілеттерін білдіру үшін біріктіреді. Жоба бірқатар өзара әрекеттерден тұрады. Ең алдымен жылыту немесе стартерлік іс-шаралар бар. Олар жаратылыстану шырындарын ағып, қиялын ашып, әртүрлі формаларда және аспектілерде байланыс пен қозғалыстың синхронизмінен туындайтын, және кез келген ұзаққа созылған нервтік қызмет көрсетушіні «жалпыға ортақ» орындаудан бас тартуға үміттенеді.

Екіншісі - жеке дыбыстарды ашу және дамыту, олар үшін ұжымдық импровизацияда орын таба білу, толығымен еркін немесе біртіндеп құрылымдалған - әдетте қандай да бір дирижермен, балалардың айнала алатын рөлі, қарапайым қимылдарды көтеру. Импровизацияның кез-келген «бөлігі» қайталануы мүмкін, дирижер немесе онсыз, және әр уақытта әртүрлі қызықты нәтиже береді. Дегенмен, концентрация мен қарым-қатынасқа жақын идеал орта құрамы ұтымды ойлаумен және пішін мен пішінді сезіну үшін композицияның зерттеу принциптеріне барынша ұнамайды.

Анимация. Балалардың жасаған шығармалары арқылы орманды алғыстарынан басталған басқа жол пайда болады - кәсіби композиторлардың шығармаларымен танысуға негізделген жол. Нәтиже ұқсас болуы мүмкін, бірақ рәсім айтарлықтай ерекшеленеді. Композиция өздігінен музыкаға қатысты жаңа сезімталдықтың дамуы мүмкін құрал болады. Бірлескен 1980-жылдардағы британдық-неміс Response жобасын немесе Лондондағы Sinfonietta білім беру жобасын еске сала отырып, «Түрлі есту» студенттерге музыкамен танысуға көмектесу үшін композицияны пайдаланады. Ойын, жаттығу және музыкалық эксперимент арқылы - пайдаланылатын композиторлар дайындаған объектілерді тамаша пайдалана отырып - балалар ұқсас қағидалар мен тәсілдермен, формамен және мазмұн

деңгейімен танысады, оның негізінде композицияның танылуын міндетті түрде қажет етпейді.

Оқытушы тобы (музыкалық тәрбиеші және композитор) осындай жобалар контексінде таңдайды, сонымен қатар танымал шығармалардан талдау негізінде және негізгі принциптерге сүйене отырып, ұғымдарға және композициялық-түсіндірме жаттығуларға негізделеді. Олар композициялық жаттығуларды ыңғайлы тәсілдермен және акустикалық материалдармен өзгертеді немесе толықтырады. Міндеттердің нақты тәртібі анықталатын қиындық деңгейіне, музыкалық параметрлерге (ырғақтан музыкалық құрылымға) және қосымша музыкалық байланыстарға (тақырып, символизм, тарихи маңызы және т.б.) байланысты болады, сол арқылы оқушылар секвенция жасай отырып, курс барысында бірнеше күрделі сабақтардың (жобаның күрделілігі мен параметрлеріне байланысты нақты сан) ұжымдық түрінде олардың жеңімпаздарын құрастырады, яғни түпнұсқа жұмыс анимациясы болып табылады. Осылайша, олар өздерінің композицияларын жасаған кезде ғана біледі. Осындай сценарийде материалдарды және құрылғылардың жиынтығы үйде жасалған құралдарды, соның ішінде қоқыс жинау, қайта өңделген материалдарды немесе тіпті тапсырманың анимациялық бөлімінде жұмыс істейтін заттарды жасау үшін пайдаланылуы мүмкін. Бұл жерде ұжымдық әдіс қолданылады және командалық жұмысты күшейтуге арналған. Екі бөлік - түпнұсқалық жұмыс және студенттердің «рефлексия» - концертте бірге орындалады.

Жобаның әртүрлі нұсқасы - қазіргі кездегі жаттығуларда, командалық оқытуға арналған - жақсартуға және композициялық қағидаттармен тәжірибе жинақтайтын композитордың және жобаның көшбасшысының рөлін толықтыра алатын, сонымен қатар қажет болған жағдайда педагогтың ынтымақтастығы көмектеседі. Әрбір қызмет, білім беру және мәдениет мекемелерінің көркемдік бөлімдермен бірлесіп жұмыс істеуіне толықтай байланысты. Бұл, ең алдымен, анимация аспектісіне қатысты, бірақ жобаның түпкілікті талабы бойынша Чехияның бастауыш және орта мектептерінде музыкалық білім беру бағдарламасының бөлігі болуы керек.

Композицияны оқыту. Егер біз бейресми мектептерде сабақ беру және мұғалімнің осы үдерістегі рөлі туралы қарапайым әңгімелеу тақырыбын талқылайтын болсақ, ең алдымен композицияны оқытудың қысқаша шолуы қажет. Соңғы төрт ғасырда музыкалық композицияның іргелі табиғаты барлық негізгі параметрлерде үздіксіз өзгерді. Қатаң ережелер мен қағидалар - олар формальды схемалар, контраундинг техникалары немесе орталықтан функционалды гармоникалық жүйе арқылы ұзартылған тоналдылыққа дейінгі жол бірте-бірте босатылды. Бұл үдеріс 20-шы ғасырда жедел қарқынмен дами бастады. Кейбір параметрлерге келсек, оның логикалық дамуы сақталып қалды (тонналы он екілік тононның кез келген тонына артықшылығын алып тастау - ол қатты нысанда - атомдыққа дейін кеңейтілді - оның dodecaphonism және сериализм арқылы тудырған). Кейбір параметрлер болған жағдайда, босатылудың негізі - барлық тарихи да-

мудан, сондай-ақ кез-келген жеке шешімдерден (мысалы, дыбыс ұзындығының ауданы немесе жұмыс формасы). Маңызды түрде өзгертілген, әр жаңа үрдістің контекстінде жеке параметрлердің басым-дықты позициясы болды, ал әуе-ритмдік атрибуттың басым болуына және бұрынғыға дейін пайда болған параметрлерге (мысалы, тембр) және жаңа иерархияларды құратын композиторларға көшкен, сонымен қатар әрбір бөлік үшін қарым-қатынас, осылайша жаңа шеңбер тудырған. Сәйкестік техникасы жақында қолданылды, импровизацияның маңызы артып келеді.

Жоғарыда айтылғандай, бұл даму музыкалық композицияны оқытудағы түбегейлі өзгерістерге әкелуі тиіс. Тарихи музыкада педагогикалық білім мен практикалық жетістіктерге негізделген бірнеше параметрлер мен әдістерге негізделген - формальды схемалар, жетекші бөліктердің контрапталистік принциптері, гармоникалық қарым-қатынастар, практика және т.б. негізделген, сонымен қатар өзгертілген болатын. Үздік композиторлар бұл процессті алға жылжытты. Олар осы кезеңде өздерінің теориялық және педагогикалық трактаттарында бекіту арқылы өзін-өзі кодификациялады немесе теоретиктерді өздерінің жұмысы арқылы осылай жасауға итермеледі. 20-шы ғасырдың пайда болуымен кез-келген жалпыға ортақ ұсыныстардың беріктілігі тез қалпына келген болатын. Жариялаушы адамның манифестін дәлелдейтін, басқа да көптеген жеке көзқарастар (Schonberg's dodecaphony, Eimert сериясы, Bartok's симметрия және полимодальдық хроматизм және аккордтар, Messiaen режимдері және т.б.) соның негізінде пайда болды. Мақсатты топ - болашақ композиторлар болып табылатын композицияны оқыту бірнеше бағыттарда өзгерді. Жоғарыда айтылған рудемент бұрын композитордың көркемдік үлесі белгілі бір «қоршау» ауқымында - әдеттегі әуенді-ырғақты өнертабыс саласында дамыған - Екінші Дүниежүзілік соғыстан кейінгі музыкаға дейінгі бірқатар нәрселерді анық негізде қамтамасыз еткен еді. Ең бастысы, өнертабыс тақырыбы музыкалық идеяға қарағанда, музыкалық идеядан, музыкалық емес идеядан және оның проекциясынан жұмыстың музыкалық кадрларына, оның ішінде рамка салынған барлық қағидаттары мен процестеріне қарай кең ауқымды қызмет түрлерін қамтиды, жұмыстың формалары және барлық музыкалық параметрлер өнертабыс процесі арқылы өтуі тиіс. Соңғы 50 жылда пайда болған көптеген үрдістерді құрған кезде, жоғарыда аталған рудименттерді игеру қаншалықты және қандай дәрежеде қажет екендігі туралы мәселе өзектілігін арттырды. XX ғасырдың екінші жартысындағы музыканың арқасында инновациялардың жылдам өркениеті, басты критерий романмен бір нәрсе ойлап тапқанымен, мықты Дельтаның орнын басады, ол бірқатар жағынан бар трендтер мен тәсілдерді қамтиды және көп немесе кем қайшы. Тиісінше, композицияны оқыту әдістемелік нұсқаулар мен әдістемелерді үйренуден бастап, рудименттерге тән көптеген мүмкіндіктер мен нұсқалардың кең спектрін ұсынуға, оқушылардың ішкі құрылымы мен олардың тақырыптарын маңызды бағытта сәйкестендіруге айналдырды, оның іргетасы заманауи өнерді тану

арқылы нақты көрініс, жиырма бірінші ғасырдағы суретшілерге теңестіріледі, бірақ олар кез келген ғасырдың құралымен және кез келген үрдісті немесе стильмен жұмыс істейді. Заманауи композицияның материалы тондар, дыбыстар, мотивтер, тақырыптар, ырғақтар, сондай-ақ, бүкіл композициялар, оның тарихы өткен және / немесе жақында өткен оқиғаларды шығаруға болатын үлкен қоймадан қалыптасады. Бұл тек жаңа заманға сай жұмысты қайта жаңғырту мәселесі ғана. Бұған қоса - өткенге қарағанда - дұрыс және ненің дұрыс емес бағалануы жоқ, өйткені бәрі өте жеке, барлық тізбектің соңында қабылдау да мүлдем жоқ.

Сыныпты құрастыру және мұғалімнің рөлі. Кәсіби музыканттарға қатысты бұл жағдай, сондай-ақ музыкалық білімнің әртүрлі деңгейлеріндегі оқушыларға арналған сыныпта жасалатын кейбір тұжырымдар мен ұсынымдар үшін бастапқы нүкте болып табылады. Мұны балалардың жас құрылымы мен музыкалық әрекеттерге арналған алғышарттарының әртүрлі дәрежесі, сондай-ақ мектептің типі мен сіздің педагогикалық-көркемдік атрибуттарымен ерекшеленетін көптеген ерекшеліктермен қатар, мұғалімнің қарапайым композиторлық және аралас рөлі мен мақсаттарына жетуге әкелетін әдістер. Бұл мақсат композициялық үдерісте процестің өзі сияқты нәтижеге жету емес. Бұл үрдіс барысында балалар өздерінің денелерімен құрылған жаңа дыбыс әлемдерін, таңғажайып ұлы потенциалмен (бөтелкелер, гүлдер, ағаштан жасалған заттар немесе басқа материалдар, шырақтар, балалар ойыншықтары, мысалы, жемістер мен көкөністер және т.б.), балалар өздері шығарған аспаптарды, сондай-ақ дәстүрлі интерпретацияда әдеттегідей ерекшеленетін дәстүрлі музыкалық аспаптарды шығарады. Кейіннен балалар әртүрлі импровизация түрінде де, музыкалық композицияның негізгі қағидаларын қолданып, әр дыбыстың графикалық белгіленуін және кейінгі орында графикалық ұпайларды жасауды жалғастыруда.

Мұғалім мұғалімге тәлімгерге қарағанда интеграциялық және тұрақтандырушы элемент функциясы бар серіктес әлдеқайда көп. Басымдықты ұстаудың орнына, ол топтың бір бөлігі болып табылатын ортақ орындаушы ұстанымын қабылдайды, оның рөлі осы ортаға және жағдайға бейімделуге және түсінуге көмектеседі. Мұғалім сондай-ақ бүкіл процесс құрастырушысы болып табылады, ол табиғаты көбінесе импровизационды және ашық болып табылатын іс-әрекеттердің нақты жоспарына негізделеді. Ақпаратты беру түрінде оқытудан тысқары шығып кету, ол мүмкіндікті сынап, ресурстарды іздеуге тырысады, бұл өз кезегінде кезектесіп келе жатқан күрделіліктің дәрежесін қамтиды, алайда бұл тапсырманы орындауға мәжбүр болмайды, бірақ оның біреуі мүмкіндіктері мен қосылыстарын өлшеу үшін қызмет ететін қадамдар және қанағаттанарлық шешімдердің біртіндеп табылуына әкеледі. Шешім қабылдауда жеке тәжірибе енгізу әрбір процесте синергиялық әсер етеді. Бұл ретте әлемдегі эмоционалды қабылдаудың және өз тәжірибесі арқылы барлаудың үлесі маңызды емес. Әрине, бұл тәжірибе өте ерекше және басқа

қатысушылардың жауаптарымен тікелей қарсы тұру. Мұның бәрі «оқу арқылы оқыту» немесе «ашуды үйрену» деп аталатын тәсілден туындайды. Мұғалім әрқашанда жоғары икемді және шабыттандырушы болуы қажет. Жекелеген және ұжымдық шоғырлануға негізделген, сонымен қатар топ ішіндегі қарым-қатынасқа негізделген қызметтің сипаты туралы мұғалімнің қатысуы барлық қатысушылардың назарын ұстаудың негізгі шарты болып табылады. Бұл сондай-ақ өте маңызды, себебі барлық балаларда өзара қарым-қатынастың, қызығушылықтың және абсорбцияның дәрежесі бар деп күтуге болмайды. Дегенмен, топты белсенді түрде ойластыру, сондай-ақ өз іс-әрекеттерін жүргізу, мысалы, сұрақтарды немесе демонстрацияларды лайықты көтеру арқылы ынталандыруға болады. Бұл процестің барысында мүмкін элементтерді үнемі іздестіру және балаларға оларды насихаттау арқылы жігерлендіру әрекеті маңызды рөл атқарады.

Классикалық композицияларға қарсы ұжымдық композициялар. Консерваториялар мен академиялардағы оқыту, композицияларының студенттер арасында негізгі айырмашылықтары сыныпта жазылған топта жұмыс істейді, ол көптеген аспектілерде ұжымдық құрамға ұқсас. Бұл көркемдік әдіс Чехияның қазіргі заманғы музыкасында ұзақ дәстүрге ие және бірнеше композиторлар бір мезгілде қатысатын жалғыз жұмысты құруға ерекше көзқарас ретінде қарастыра алады. Бұл тәсілдің принципі - бұл жұмыс бірбірімен әрдайым ойластырылған жеке бөлімдерге, ал бөліктер мен құралдардың жекелеген бөліктері немесе топтары болуы мүмкін көлденең қабаттарға бір-бірімен жұмыс жасайтын суретшілер арасында тігінен бөлінбейтіні абзал. Композиция композиторлар арасында ауысады, олардың әрқайсысы өзінің жаңа қабатын бар мәртебеге қосып, процестің аяқталғанына келіседі. Композиторлар бірінші «қылқалам-инсультті» кім жасайтыны туралы келісімге келді. Команданың құрамы барлық қатысушы композиторлар шығарған көркемдік жарналардың синергетикалық жинақталуына, өздерінің шешім қабылдауға және өзгелердің өздерінің композициялық жұмыстарына кірісуге мүмкіндік беруіне негізделген. Дегенмен, қайшы пікірлер туралы мәселені шешу керек және әріптестің жұмысын басқа әріптестіктің ұғымынан айырмашылығы бар бағытқа ауысуының маңыздылығын мойындау керек. Балалар тобын жасаған кезде, мұғалім дәл осы дұрыс емес нәрсені анықтайтын шешуші билікке ие болмай-ақ, сол сәттерді жеңе білуі керек. Тек қана композитордың таңдаудың әртүрлі мүмкіндіктерінен үнемі қолданылуы екенін түсіну арқылы бүкіл процестің мақсатқа жетуіне мүмкіндік бар. Бұл тұрғыда импровизация, бұл шешімдер нақты уақыт режимінде қабылданады, балалардың талқылау мүмкіндігіне ие болмай, билік фигурасы бағытында сұрақтар қоюына немесе тіпті даудың енгізілуіне жол берілмейді, өйткені бәрі нақты уақыт режимінде орын алады.

Сыныпта жұмыс жасалған кезде, педагогикалық және композициялық әрекеттер әрине бір-бірімен араласады. Демек, тікелей өзі ұсынатын мәселені шешу керек: композициялық процестің қаншалықты дәрежеде түзілуі керек болмайтындығы. Түрлі есту әр түрлі жолдармен байланыстыратын

жобаларда олардың авторлары мен промоутерлері көбінесе композиторларға (Джон Пайнтер, Питер Астон, Майер-Денкманн, Мюррей Р. Шаффер, Брайан Дэннис) немесе педагогтар мен композиторларға (Hans Schneider және Klangnetze, Josef Grundler, Vit Zouhar, Ivo Medek және Jaromir Synek, Gabriela Coufalova әртүрлі есту) бірге жұмыс істейді. Педагогикалық және композициялық тәсілдердің араласуы немесе байланыстары қарастырылып жатқан іс-әрекеттер үшін пайдалы болып табылады. Мишель Каськуб былай дейді: «Кез-келген құзыретті музыкалық тәрбиеші бастамашы композиторларды басқара алады, бірақ сайып келгенде композицияны өздерін құрметтеуді ынталандыратын мұғалімдер оқытуы керек.

Мұғалімдер композитормен бірге қосымша сабақтар, жазғы шеберханалар немесе жеке оқу арқылы композицияның дағдыларын меңгеру үшін өздеріне қолдана алады. Көптеген мектептер композиторлық бағдарламаларды жүзеге асырғандықтан, композицияларды оқып-үйренуге және жастарға қалай үйретуге болатынын білетін шығармын». Педагогтардың жағдайында әлеуметтік, психологиялық және ұйымдастырушылық аспектілерді жобаларға жұмсайтын педагогикалық үлесі, композиторлар әкеледі, бір жағынан, шығармашылық көзқарастар мен әдістер туралы, ал екінші жағынан, балалардың қарапайым композициялары мен импровизациясының шығармашылық үрдістерінде жеке шығармашылық көзқарас пен энергияны білу. Өйткені іс жүзінде композитордың тұрақты қатысуын есепке алу мүмкін емес, әсіресе, жоба мектеп толық желісі ретінде қамтылса, музыкалық композициялар саласында педагогтардың белгілі бір дәрежеде дамуы қажет. Бұл, ең алдымен, композициялық жұмыс үшін ерекше аспектілерге қатысты және, мысалы, үйлесімділік немесе контрпунктпен салыстырғанда, композициялық процестің «жоғарғы қабаттарынан», мысалы, музыкалық емес идеялар, техника, процестердің проекциясы және музыкалық рендерингке, композицияны құрастыруға, аспаптық шешімдерге байланысты ұлы қиялға және т.б. бағдарламаларға (балалар жиі әңгімеге байланысты) ие болады.

Әдебиеттер:

1. Bacik F. Luks J. K tvorbe profilu absolventa stredni ekonomicke skoly 1990. In: Sbornik praci pedagogicke laboratore VUOS, V cast. Praha, VUOS 1982, s.141- 248.
2. Capek V. Didakticka analyza tematickeho celku uciva a volba vyuco-vacich postupu. In: Sbornik UUVPP. Praha, 1985. s.34-75.

Kovalev D.A.

THE ESSENCE OF PEDAGOGICAL MANAGEMENT OF EDUCATIONAL ACTIVITY OF STUDENTS IN MODERN UNIVERSITY

Ковалев Д.А.,
заслуженный деятель РК,
кандидат педагогических наук

СУЩНОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ СТУДЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ

Образовательный процесс современного вуза находится в ситуации кардинальных изменений. Предметно-знаниевая парадигма, положенная в основу его организации и отвечавшая запросам индустриального общества, перестала удовлетворять запросам сегодняшнего дня. В условиях информационного общества начинает формироваться новая теория обучения: происходит переосмысление традиционных дидактических основ процесса обучения, появляются новые термины, новые закономерности, обусловленные изменением цели образования. В виду растущей сложности и системных вызовов социокультурной среды образовательные институты должны отвечать актуальным задачам формирования нового спектра компетенций, включающих способность обрабатывать, структурировать, аналитически осмысливать большие объемы разнородной и разноплановой информации и творчески работать с информацией в сжатые сроки, генерировать свои идеи, превращая их в инновации; действовать в ситуации изменчивости, неопределенности и уметь «достраивать» информационную картину мира, гибко приспосабливаясь к изменениям. Эти изменения являются глубокими и системными, затрагивают все компоненты образовательного процесса и связи между ними, поскольку изменились объект стандар-тизации (не содержание образования, а образовательные результаты), определяющий логику проектирования процесса обучения, и целевые ориентиры образования (не привычная триада знания, умения, навыки, а компетентность), что предполагает иные условия достижения и оценки образовательных результатов. Понятие компетентности неразрывно связано с профессионально-личностными качествами, мотивацией и ценностными установками, становление которых возможно в деятельности, имеющей для человека личностный смысл, интерес, значимость.

Таким образом, учебная деятельность, в которой студент выступает ведомым, воспринимающим преподанное знание, не позволяет ему формировать познавательную компетентность и не вписывается в современный формат реализации компетентностного подхода в образовании. Позиция студента, в которой он проявляет самостоятельность, ответственность, инициативу, творчество, делает востребованными иные характеристики учебной деятельности, а значит, и иной характер педагогического управления ею. Для традиционной линейной модели обучения свойственно по-

нимание педагогического управления как системы определенных воздействий, необходимых для осуществления целевых установок образовательного процесса: функционирование (поддержание его в рамках установленных границ) и развитие (переход в новое состояние) (Н.Ф. Талызина) [1].

С этих же позиций исследованы функции педагогического управления относительно учебной деятельности студентов и определенный алгоритм управления. В предметно-знаниевой парадигме образования педагогическое управление рассматривается как согласование субъект-субъектных отношений и действий участников образовательного процесса относительно содержания образования, которое проявляется на интерперсональном и интраперсональном уровнях, а также в деятельностном (деятельность преподавателя и деятельность студента) и личностном (личность преподавателя и личность студента) аспектах. При этом педагогическое управление осуществляется посредством обучающих воздействий при взаимодействии между обучающимся (деятельность обучающегося – управляемая подсистема) и обучающим (деятельность обучающего – управляющая). Педагогическое управление (часто рассматриваемое как синоним педагогического менеджмента, образовательного менеджмента) как самостоятельный предмет стало активно исследоваться с 90-х г. XX века [2.].

Следует отметить, что исследователи сосредотачивали свое внимание на управлении образовательным учреждением, образовательным процессом управлении учебной деятельностью студентов [1]. Наряду с традиционной линейной моделью обучения в образовательной практике вуза начала формироваться принципиально новая нелинейная модель образовательного процесса. Несмотря на то, что в последнее время появился ряд работ, отражающих изменения в характеристиках учебной деятельности, обусловленных современной социокультурной ситуацией, остается недостаточно изученной проблема педагогического управления учебной деятельностью студентов в новых условиях.

Таким образом, анализ теории и практики педагогического управления учебной деятельностью студентов в современном вузе позволил зафиксировать следующие противоречия между:

– доминирующей линейной моделью образовательного процесса, не учитывающей личностные предпочтения и особенности студентов и преподавателей, и требованиями внешней среды, отличающейся многообразием возможностей удовлетворения личностных потребностей обучающихся и обучающих;

– преобладанием ориентации педагогического управления в вузе на предметно-знаниевую парадигму образовательного процесса и потребностью практики в специалистах, которые обладают высоким интеллектуальным потенциалом, способностью к креативному взаимодействию, профессиональному поведению в нестандартных ситуациях, постоянному обучению и готовностью к инновациям;

– формирующейся в образовательной практике вуза нелинейной моделью обучения, требующей новых механизмов управления, и традиционной системой педагогического управления, ориентированной на репродуктивную учебную деятельность; педагогического управления относительно учебной деятельности студентов и определенный алгоритм управления [3].

В предметно-знаниевой парадигме образования педагогическое управление рассматривается как согласование субъект-субъектных отношений и действий участников образовательного процесса относительно содержания образования, которое проявляется на интерперсональном уронях, а также в деятельностном (деятельность преподавателя и деятельность студента) и личностном (личность преподавателя и личность студента) аспектах. При этом педагогическое управление осуществляется посредством обучающих воздействий при взаимодействии между обучающимся (деятельность обучающегося – управляемая подсистема) и обучающим (деятельность обучающего – управляющая). Педагогическое управление (часто рассматриваемое как синоним педагогического менеджмента, образовательного менеджмента) как самостоятельный предмет стало активно исследоваться с 90-х г. XX века. Следует отметить, что исследователи сосредотачивали свое внимание на управлении образовательным учреждением, образовательным процессом управлении учебной деятельностью студентов. Наряду с традиционной линейной моделью обучения в образовательной практике вуза начала формироваться принципиально новая нелинейная модель образовательного процесса. Несмотря на то, что в последнее время появился ряд работ, отражающих изменения в характеристиках учебной деятельности, обусловленных современной социокультурной ситуацией, остается недостаточно изученной проблема педагогического управления учебной деятельностью студентов в новых условиях.

Под учебной задачей понимается междисциплинарная ситуация, заданная в контексте профессиональной деятельности. Разрешение ситуации принято и осознано студентом как цель учебной деятельности и позволяет формировать универсальные познавательные процедуры, что невозможно без привлечения научных знаний.

Сущность педагогического управления учебной деятельностью студентов в вузе, отвечающего вызовам современной социокультурной ситуации заключается в качестве вызовов современной социокультурной ситуации и рассматриваются:

- множественность и доступность информации наряду с повышающейся ценностью и ростом экономического потенциала знаний;
- стремительное развитие информационно-коммуникационных средств, создавших огромные информационный и коммуникативный ресурсы;
- неопределенность и динамичность, разнообразие и изменчивость внешней среды, процедуры выбора материальных и духовно-нравственных аспектов жизни человека [4].

Цель педагогического управления учебной деятельностью в современном вузе – развитие познавательной компетентности студентов как базиса их профессионального становления и развития. Сущность педагогического управления учебной деятельностью студентов в современном вузе раскрывается:

– в принципах:-дидактического резонанса, актуализирующего персонификацию на уровне учебного модуля как активизацию личностной позиции студента и вовлечение его в построение и осуществление собственной образовательной деятельности при педагогической поддержке и сопровождении преподавателем;

– гибкости и ситуативности, которые ориентируют на построение нелинейной модели образовательного процесса в вузе;

– событийности, основанной на общности эмоционально-ценностных, смысловых и деятельностных пространств участников образовательного процесса, объединенных в коллективный субъект чувством МЫ, и стимулирующей учебно-познавательную активность и креативность мышления посредством рефлексии преподавателей и студентов;

– субсидиарности, заключающейся в делегировании полномочий и ответственности для вовлечения студентов в соуправление их учебной деятельностью по всем системным характеристикам образовательного процесса;

– в характеристиках:

А) ценностно-смысловая: приоритет персонификации образовательного процесса, проявляющейся в активности и осознании студентом личностного смысла обучения, реализации индивидуального маршрута обучения, как на уровне образовательной программы, так и на уровне учебной дисциплины, что сопряжено с удовлетворением человеческой потребности в смысле;

Б) технологическая: обеспечение нелинейности образовательного процесса в условиях многообразия путем использования современных средств коммуникации, через взаимообмен знаниями, сотрудничество, вовлечение студентов в соуправление;

В) рефлексивная: усиление рефлексивного начала в деятельности преподавателя и учебной деятельности студентов для конструирования общего смыслового образовательного пространства;

Г) в содержании функций педагогического управления: мотивации, основанной на принятии студентами идеи свободы выбора и ответственности за учебные результаты, создании ситуаций событийной общности; планирования посредством совместного (преподаватель и студенты) формирования индивидуальных и групповых целей изучения модуля (предметных и личностных), планирования индивидуальных и групповых маршрутов овладения учебным содержанием; организации целостного образовательного процесса на основе осуществления индивидуальных образовательных маршрутов; оперативной координации действий всеми участ-

никами образовательного процесса на основе понимания общих предметных и личностных целей, интересов, предпочтений; приоритетности само и взаимоконтроля над внешним контролем; коррекции, актуализирующей потребность участников образовательного процесса в изменениях себя и своей деятельности; в коммуникативной системе взаимодействия, возникшей в информационной образовательной среде, обеспечивающей мобильной гибкость в выборе различных моделей организации обучения на основе информационно-обменных процессов в системе «человек – информация – человек» [3].

Характеристики познавательной компетентности студентов как результата педагогического управления учебной деятельностью студентов в образовательном процессе современного вуза определяются познавательными компетентностями студентов в виде способностьей и готовности осуществлять познавательную деятельность на основе умений по управлению знаниями. Познавательная компетентность студентов в вузе характеризуется:

- устойчивой мотивацией обучения на основе принятия идеи постоянной ревизии актуальности личностного знания, значимости для его развития объективного знания и способов работы с ним в современной социокультурной и профессиональной средах;
- опытом осуществления операций сознанием в соответствии с его жизненным циклом;
- выстраивание целостной системы личностного знания;
- конструирование стратегии взаимодействия содержательной и операциональной сторон познавательной деятельности для развития личностного знания (управление знанием);
- способностью организации коммуникаций в процессе реализации жизненного цикла знания, рассматриваемых как взаимодействие творческих процессов участников коммуникаций, взаимообмен знаниями и способами действий [4].

Познавательная компетентность, являясь условием формального, неформального и информального образования, и обладает такими общими свойствами любой компетентности, как динамичность, незавершенность, постоянство развития. Критерии сформированности познавательной компетентности разделяются на предметные/знаниевые (показатели: сформированность обобщенных знаний, инновационность знаний, восприимчивость к другому знанию) и личностные (показатели: мотивация обучения, степень владения умениями по работе с информацией и знаниями –отбор, хранение, систематизация, интерпретация, распространение; умение строить личностное знание на основе информации; коммуникационные умения; умений критически оценивать свои знания и умения по управлению знанием; уровень самоуправления).

Готовность преподавателя вуза к новому педагогическому управлению учебной деятельностью студента – позиция преподавателя, основан-

ная на принятии идеи изменений, понимании причин, направлений, сущности, последствий этих изменений, уверенности в достаточности собственной профессиональной компетентности для реализации изменений, желании к самоизменению и изменению своей деятельности. Подготовка к новому педагогическому управлению учебной деятельностью студентов рассматривалась как составная часть комплексной подготовки к системным изменениями образовательного процесса вуза и проводилась в нескольких направлениях.

1. Использование системы повышения квалификации, ориентированной на снятие выявленных затруднений преподавателей и подготовку их к работе в новых условиях. Модульные программы которые реализуются с применением методов активного обучения (проектирование, в том числе с использованием метапроектов, консультирование, дискуссии, метод открытого пространства) и актуализации их опыта, рефлексии в процессе деятельности по созданию элементов новой модели учебной дисциплины /модуля. Модуль по педагогическому управлению, фактически, выступил обобщающим дидактические знания и умения, полученные при освоении других модулей.

2. Проведение методических семинаров на кафедрах как площадках по анализу позитивного опыта преподавателей при переходе на новое педагогическое управление учебной деятельностью студентов, возникших затруднений, поиска решений. Основными методами должны выступать профессиональная рефлексия, обсуждение и групповые дискуссии, тренинги, моделирование, анализ методических разработок преподавателей и результатов деятельности студентов.

3. Организация постоянно действующих консультаций для преподавателей на базе консультационных центров, использующих возможности электронных консультаций и непосредственного общения преподавателей [3.].

Готовность преподавателей к новому педагогическому управлению учебной деятельностью студентов должна оцениваться в следующих аспек-тах: личностно-ценностном; системно-деятельностном; рефлексивном.

Литература:

1. Талызина Н. Ф. Педагогическая психология: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений -- М.: Издательский центр «Академия», 1998. - 288 с.
2. Игнатьева, Е.Ю. Менеджмент знаний в современном университете // Качество. Инновации. Образование. 2006. No3 (19). –0,75 п.л.
3. Игнатьева, Е.Ю. Компетентностный подход в менеджменте знаний вуза // Интеграция образования. –2007. –No1 (46). –0,7 п.л. (поступила 25.05.06).
4. Игнатьева, Е.Ю. Системообразующая роль менеджмента знаний в тенденциях развития высшего образования // Сибирский педагогический журнал. –2008. –No2. –0,7 п.л.

Komarovska Oksana

METHODOLOGICAL AND EDUCATION GUIDELINES OF ARTISTIC COGNITION OF STUDENTS

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

МЕТОДИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ УЧАЩИХСЯ

Глобализация всех сфер жизни – как процесс, который коснулся образовательных систем практически всех стран и культур, – предполагает, что и в художественном образовании должно состояться переосмысление константных понятий и одновременно должны измениться педагогические векторы организации художественного познания мира учащимися.

Прежде всего, напомним, что искусство – чрезвычайно действенный фактор воздействия на духовную сферу личности, а значит – на ее жизнь и поступки касательно себя и окружающих людей, мира в целом. Истоки этого объективны и содержатся в способности познавать и воплощать познаваемый мир в художественных образа через художественную эмпатию и рефлексию, через эстетическую сущность переживания.

Уроки искусства в системе общего художественного образования уникальны тем, что априори содержат воспитательную составляющую, которую невозможно отделить от обучающей, то есть тезис «обучая – воспитываю, а воспитывая – обучаю» является исходной позицией учителя искусства.

Рассмотрение обозначенной позиции представляет цель статьи, автор которой в некоторой степени продолжает размышления, представленные в предыдущих материалах Боранбаевских чтений [1]. Напомним, что в центре опубликованных материалов было представлено понимание роли личностной художественной ценности в формировании системы ключевых компетентностей, механизмы ее возникновения и связанные с этим общие стратегии школьного художественного образования: любая компетентность не может сформироваться вне личностной ценности как эмоционально пережитого и введенного в свой внутренний мир отношения.

Что же еще должно быть вынесено на первый план в современном художественном образовании для реализации этого воспитательного потенциала?

Еще раз подчеркнем, что сформированная личностная художественная ценность как результат переживания и ценностного «принятия» человеком знания из любой сферы жизнетворчества – основа *общекультурной компетентности,* которая входит в перечень базовых, формирующихся у

человека на протяжении всей его жизни и охватывает все образовательные отрасли [4].

Как ключевая и интегральная, общекультурная компетентность предполагает осмысление через «проживание» целостного образа мира и собственной культурной идентичности, в том числе и этнонациональной через искусство, при толерантном отношении к культурным отличиям, а также креативное развитие как пребывание в состоянии творчества и невозможности жизни вне творчества, что открывает человеку возможности самопознания, самовыражения, самоутверждения в выражении своего опыта и воплощения идей. Освоение искусства в таком понимании «выводит» художественное познание за пределы самого искусства, поскольку художественные ценности, которые оно творит и транслирует, влияют на жизнесмысловые ценности общества и его культуру в широком значении.

Понимание интегральности общекультурного развития как такого, что отличается от собственно художественного и одновременно базируется на нем, позволит современному учителю организовывать художественное познание учащихся, во-первых, как ни парадоксально, шире, чем собственно художественное; а во-вторых, как «пронизывание» в ощущениях учеников эстетическим содержанием всех сторон жизни.

Неслучайно, если на протяжении длительного времени разноаспектные исследования художественного образования традиционно сосредотачивались на вопросах эстетического воспитания средствами определенного искусства и обучения определенному искусству, то в последнее десятилетие все больше приходит понимание как раз обозначенного «выхода за пределы» искусства, но именно через искусство.

Понятно, что тут возникает риск, которого следует изначально избегать: речь идет об увлечении учителями как раз «выходом за пределы» и упомянутым «через искусство». В результате возникает опасность «забывать» о художественном образе, вне которого искусство перестает быть искусством, и переносить акцент на иллюстрацию произведениями искусства знания из разных научных сфер или «сообщать» процессу художественного познания несвойственные ему качества.

Таким образом, важным моментом для реализации воспитательного потенциала уроков искусства со школьниками является *готовность педагога* к развитию художественного познания учащихся, в частности его способность мобильно реагировать на те процессы в художественно-информационном пространстве, из которого современный ребенок извлекает информацию, претворяя ее в личностную ценность.

Такая готовность тесно тоже связана с проблемой ценности, но уже ценности самой личности. Это особенно актуально, поскольку, как утверждает современный украинский ученый-философ Г.Филипчук, сейчас сам «человек стал менее затребованной ценностью, чем того требуют реалии XX1 столетия… Жизненно важные сферы культуры, образования, науки…, которые творят человека, втянуты в стихию рынка, для которо-

го… человеческая личность превратилась не в цель, а в средство» [5, с.208].

В этом плане проблема готовности современного учителя связана с динамикой изменений в обозначенном пространстве, что в контексте художественного образования определяем как художественно-интонационное пространство, где именно интонационность как воплощение смыслов детерминирует образование своего рода субкультур каждого человека как субъекта этого пространства.

Сложность в том, что в XX ст., как отмечает В. Медушевский [3], на смену «интонации эпохи» (по известной теории Асафьева, согласно которой мы анализировали все, что происходило в музыкальном искусстве вплоть до начала XX ст.), приходит эпоха интонаций (у Медушевского – эпоха стилей, где стиль предстает как сконцентрированная интонация), а в XXI ст. наступает своего рода «интонационного хаоса» [7]. Такой «хаос» как многообразие и своеобразный «плюрализм смыслов» касается всех искусств, не только музыки, и из него каждый извлекает именно то, что близко только ему. При этом характерный для наших дней информационный «натиск», рождение такого распространенного теперь феномена как клиповое мышление, приводит ограничению художественного диалога и усугублению субкультурности как сужению художественных предпочтений. Возникает опасная ситуация, когда субкультурные границы учителя и учащегося никак не пересекаются. Более того, сосуществование в одном информационном пространстве высокохудожественного и квазихудожественного не осознается и даже не распознается подрастающей личностью, которая просто не успевает в быстро меняющихся потоках информации задействовать эмпатию и рефлексию по поводу того или иного нового для себя явления, но эмоционально реагирует на агрессивное «квази», проникающее в подсознание фоном [2].

В такой ситуации проблема готовности учителя детерминирует проблему доверия учащегося к нему в процессе художественного общения и общения «по поводу» того или иного явления в информационном пространстве, вне которого педагогическое воздействие заменяется «педагогически неуправляемым».

Очевидна еще одна позиция, связанная с переосмыслением проблем художественного познания. Динамичность художественно-информационных (как и антихудожественно-информационных) процессов актуализируют в системе эстетического (художественного) сознания дефиницию *художественных предпочтений* учащихся.

Обратим внимание, что в теории художественного образования и эстетического воспитания как самостоятельная дефиниция «художественные предпочтения» не рассматривается, а обычно употребляется как синоним «художественных интересов», «художественных оценок», художественных вкусов». Однако, быстрота изменений векторов внимания учащихся к

объектам информационного пространства и обусловливает введение этого понятия именно как обоснованной дефиниции.

Причем, в отличие от «интересов» и «вкусов» как характеристик относительно стойких проявлений эстетического отношения к объектам художественно-информационного пространства, а также «оценок» как осмысленного и сформулированного в суждениях отношения, *художественные предпочтения* предлагаем интерпретировать как форму проявления личностью такого ее эстетического отношения к произведениям искусства и жизни через искусство, которой присущи одновременно динамичность и четкая векторность, произвольность, хаотичность – и определенная избирательность выбора, окрашенная ощущением личностной значимости и привлекательности для себя в определенный момент времени [6, с.11-12].

То есть, в педагогической трактовке «художественные предпочтения» с одной стороны, отражают изменчивость, гибкость овладения субъектом образовательного процесса эмоционально-эстетической (художественной) информацией; но с другой стороны, неизбежно предполагают овладение этим субъектом системой объективных художественных ценностей, которые преобразуются в сформированные личностные ценностные ориентации и будут побуждать к действиям и поступкам.

Дефиниция художественных предпочтений предстает в дуалистичности и неразделимости противоположных процессов художественного познания – изменчивости и константности, которые действуют одновременно.

Обозначим объективные ориентиры педагогического воздействия на художественные предпочтения учащихся на уроках и во внеурочной деятельности:

- урок искусства – это основа формирования именно интересов и оценок; на уроке учитель привлекает учащихся к познанию тех объектов искусства, которые уже стали «классикой» в широком понимании и которые должен узнать каждый образованный человек (речь идет о мировых шедеврах профессионального творчества, народных художественных традициях и т.д.);
- во внеурочное время возрастает значимость корригирующего воздействия именно на художественные предпочтения с погружением и учащихся, и учителя в дискуссионное информационное пространство. Безусловно, следует учитывать: действенность такого совместного «погружения» зависит от системности, последовательности освоения учащимися мирового наследия на уроках.

Педагогическим механизмом воздействия и на ценности, и на предпочтения становится совместная персонализация художественно-информационного пространства как поэтапное действие, когда принятие (или непринятие) как ценности части пространства сменяется осознанным действенно-практическим вхождением в него именно как в художественное, при том, что удельный вес «квази» сокращается.

Прогнозируемым результатом становится возникновение у учащегося стойкого желания осмысливать свои предпочтения, что, в свою очередь, обеспечит его самостоятельное, многовекторное, но при этом гармоничное по его собственным ощущениям вхождение в искусство.

В этой связи, готовность учителя к формированию художественного познания учащихся, определяется по параметрам: 1) осведомленность педагога в процессах в художественно- информационного пространства; 2) гибкость в реагировании на изменения в предпочтениях учащихся; 3) толерантность отношения к художественным предпочтения учащихся, в том числе и в случае их квазихудожественного содержания.

Вместе с тем, исследование самооценок готовности учителя к воздействию на сферу художественных предпочтений учащихся и оценок учащимися открытости учителя к диалогу по поводу искусства (проведено на протяжении 2016-2018 годов) выявляет спектр проблем. Прежде всего, это как раз недостаточная осведомленность учителя в ареале предпочтений учащихся и отсутствие в силу этого диалога между ними з точки зрения учеников; это и «запаздывание» учителя в осмыслении того, что именно интересует учащихся и самих объектов предпочтений; это и недооценка учителями сложности проблемы влияния на художественные предпочтения учеников; традиционность и присутствие некоторых штампов в предпочтениях (вкусах, интересах) самого учителя, что нивелирует влияние на личностные художественные ценности учащихся и т.д.

Выборочные факты из опросов учащихся: только 2,5 % опрошенных девятиклассников и 0,5 % выпускников школы смогли подтвердить вышеупомянутую осведомленность учителя в том, что их интересует. Старшие подростки и старшеклассники, как правило, указывали на слабое (по их мнению) желание учителя проявлять толерантность к их пред-почтениям и интересам (например, об этом сказала треть семиклассников, 39,5 % девятиклассников, 83,1 % выпускников школы).

Как же обобщить суть педагогического воздействия на художественные предпочтения учеников, понимая, что это важный этап в отношении формирования их интересов, вкусов, наконец, ценностей? Очевидно, что это процесс насыщения художественного познания уча-щихся тактичным, соразмерным и целесообразным педагогическим руководством, вследствие которого личность начинает осознанно и по своей инициативе расширять круг художественного познания, оценивать и управлять им самостоятельно, самовыражаться и выстраивать соб-ственную траекторию культурного развития, приобретая через входжение в новые для себя художественные явления личностную гибкость, креативность, адаптивность, информационную грамотность, способность к самопознанию с оптимистическим настроем на жизненную успешность.

Не вызывает сомнений, что перед учителем возникнем вопрос поиска методик воздействия на художественное познание учащихся, адекватных описанной ситуации. Безусловно, в арсенале у каждого учителя свои инно-

вативные находки, адатптированные «традиционные» приемы, формы, методы и т.д. Но все они в современных процессах должны нацеливаться на диалог, причем своего рода «диалог противоположного», например, как сопоставление того, что в представлении учащихся никак не соединяется, поскольку принадлежит к разным информационно-интонационным, то есть смысловым, сферам, а значит, предполагает совместный поиск «точек соприкосновения» в специально создаваемой ситуации эмоционального проживания «полюсных» явлений. И, конечно же, каждое явление должно познаваться как художественное событие, в котором и учитель, и учащиеся предстают как равноправные субъекты – организаторы или участники.

Литература:

1. Комаровская О.А. Художественное образование в контексте реформирования школы в Украине VII-е Боранбаевские чтения: научный поиск в художественном образовании: проблемы. Опыт, перспективы». – Астана, КазНУИ, 2018. – 504 с. С.11 – 18.
2. Комаровська О. А. Художньо-інтонаційний простір життя як джерело цінностей підростаючої особистості // Topical issues of education: Collective monograph. Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal, 2018. – P. 260−280.
3. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стиль и стилевой анализ (Часть 1). Пособие для студентов педвузов [Електронний ресурс] / В. В. Медушевский – Название с экрана. – Режим доступа: http://www.twirpx.com/file/
4. 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.
5. Філіпчук Г.Г. Українськість: витоки, виклики, відповіді / Г.Філіпчук: монографія. – К.: Майстер книг, 2018. – 448 с.
6. Формування мистецьких уподобань учнів основної і старшоїшколи на уроках мистецтва та в позаурочний час :монографія / О. А. Комаровська, Н.Є. Миропольська, С. А. Ничкало, І. С. Денисюк, І. В. Руденко; за ред. О.А. Комаровської. – Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2018. –192 с.
7. Чекан Ю. І. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів Нового часу [Електронний ресурс] / Ю. І. Чекан. – Назва з екрану. – Режим доступу: http://er.nau.edu.ua:8080/handle/NAU/28742

Kuzdeubayeva Aliya, Uvaliyeva Saltanat

TABLE OF CONTENTS OF FORMING OF PROFESSIONAL MASTERY OF FUTURE MUSIC MASTER

Куздеубаева А.Б., Увалиева С.Н.

БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМНІҢ ҚӘСІБИ ШЕБЕРЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ МАЗМҰНЫ

Болашақ мұғалімінің әлеуметтік білім беру кеңістігінде білім алу жолын оң шешіммен қарауы, оң жүйелі түрде қарастыруы, ғылыми-әдістемелік тұрғыдан өзінше тұжырым жасай отырып, оқу-тәрбие

процесінде пайдалана білуі бастауыш сыныптарда өтілетін музыка сабағындағы негізгі мәселенің бірі болып саналады. Мұғалім өзінің іс-әрекетін үнемі педагогикалық жаңашылдыққа, көркемдік құндылықтар мен білім берудің негізгі жолдарын меңгеруге, оны жеткізе білуі арқылы мектептегі тың бастамалардың қолдаушысы болуы тиіс.

Бүгінгі музыка мұғалімі жан-жақты білім алған, оқушылардың бойында әсемдікке, көркемділікке деген нәзік сезімін шыңдай алатын шығармашылық бағыттағы тұлға болуы қажет. Болашақ ұрпақтың білімділігі мен оның рухани байлығын музыка сабағы арқылы байытуда мәдениетті, білімді, өзіндік ұстанымы мен таным-көзқарасы жетілген тұлға тәрбиелеудің маңызы зор. Мектеп мұғалімі жеке тұлға ретінде өзін-өзі шығармашылықпен жүзеге асырған жағдайда ғана зерттеушілік мәдениеті қалыптасады, өзінің кәсіби шеберлігін шындауда өзін-өзі зерттеу, кәсіби іс-әрекетін талдау, оқу-тәрбие жұмысында қолданатын әдіс-тәсілдерінің тиімділігін пайымдау, музыкалық білім мазмұнын жобалау, болашақ нәтижелерді талдау сияқты толып жатқан іскерліктерін үнемі жетілдіріп отыруы тиіс.

Болашақ мұғалім педагогикалық шеберлігінің негізі - ең алдымен, олардың ғылыми тұжырымдама жасау әдістемесін бойларына сіңіруіне байланысты. Танымдық қызығушылықтың өз уақытында пайда болып, дамуымен шығармашылық бесленділігі, қызығушылығы, өз бетінше жұмыс жасау қалыптасады.

Мұғалім-ұйымдастырушы, тәрбиеші ретінде жетекші өзінің педагогтық шеберлігін арттырып, барлық жағынан үлгі болуға міндетті. Ол дайындықты ұйымдастырудың барлық мәселелерін шешуге, оның жоспарын жасауға, музыкалық шығармамен жұмыс істеудің мазмұны мен әдістерін, жеке-дара және топтың сабақтардың формаларын, тәсілдері мен әдістерін құралдарын динамикалық келісімділігін және т.б. мұқият ойластыруға тиіс.Бұл зерттеулерде болашақ мамандырдың педагогикалық шеберліктерін қалыптастыру мәселесі бойынша теориялық-әдістемелік бағалы ақпараттар мен тиянақты көмек бере алатын мәліметтердің бай қоры сақтаулы. Педагогикалық шеберлік әртүрлі теориялық білімдерден нәр алып, теория мен тәжірибе арасындағы өзінше бір жалғастырушы ролін атқарады. Сондықтан мұндай қабілеттерді жоғары оқу қабырғасында жүргенде қалыптастыру қажет. Бұл мәселелер кәсіпқой–педагогикалық музыға мұғалімдерін дайындаудағы жағдайды көтеру зерттеушілер О.А.Апраксина, Л.Г.Арчажникова, Э.Б.Абдуллин, т.б. зерттеушілердің еңбектерінде көрініс тапқан.

Шығармашылық ізденіс барысында, белгілі бір жағдайларда бұларды танымдық қызығушылықтың қалыптасуына және шеберліктің жаңа жолдарын табуға болатындығын мұғалімдердің жұмыстары көрсетіп отыр, бірақ бұл үшін алдыңғы қатарлы іс-тәжірибелерді байытып, педагогикалық және әдістемелік нанымды қалыптастыру, дамыту, жаңа ой түю қажет. Күрделі сараптама жасай білу қабілеті музыка мұғалімі шеберлігін

білдіреді. Бәрінен бұрын-музыка мен аудитория арасындағы қарым-қатынас орнату шеберлігі — әртүрлі жастағы оқушылар мен музыканы оқып үйренуде, әртүрлі қабілетті балалармен байланысты табу қасиеті.

Мұғалім жетістігі көпшілігінде студенттермен арада орнатылған қарым-қатынас шеберлігіне де байланысты. Студенттермен жүргізілетін әрбір сабақ ара қатынас тек айтылған сөзде, мимика мен қозғалыста ғана көрініс тауып қана қоймайды. Оның бояуының реңі тек өнер сабағына тән көптеген компоненттерден құралады, ішкі жан дүниеге әсер ететін, орындаушылық процестер кезінде, музыка тыңдағанда және музыка жайлы ой жүгірткенде туындайтын музыканың-өз тілі, сөзі, мимикасы, көзқарасы болады. Ал, Ю.П.Азаровтың пікірінше, «дәл сол жерде болашақ мұғалімдер педагогикалық шеберліктің алғашқы түп нұсқасын, жоғары педагогика мен мектептегі білім реформалары мен негізін қалыптастырады» [1,402 б]. Алайда, тек жалғыз білім педагогикалық санатты анықтай алмайды. Егер мұғалім осы айтылғандарды іс-тәжірибеде қолдана алса ғана олар жүзеге асады.

Егер мұғалім балалардың әнді қалай айтып жатқанын естімесе, былайша айтқанда, олардың бет әлпетіндегі өзгерістерді көрмесе, көңіл-күйлерін түсінбесе, сөйлемнің айтылу мәнерін байқамаса, музыка сабағы бүлінеді. Әсіресе, жоғары сынып оқушылар мұғалімнің жасанды қылығын бірден байқайды. Бұл жерде қарым-қатынасты ұйымдастыру және айтылатын сөздің мәніне тікелей әсер ететін сөйлеу өнері де маңызды. Барлық педагогтарға белгілі, бастауыш мектеп оқушылары ұзақ мазмұннан құралған, берілген тапсырманы толық игере алмайды. Көпшілігінде мұғалім бұл туралы ұмытып, ұзақ және көп сөйлеуге әуестеніп кетеді.

Музыка мұғалімі музыка сабағының өзіне тән белгілерін есепке ала отырып, дәстүрлі қарым-қатынас ретінде сұрақ қоюды белсенді түрде қолданып қоймай, айтылған сөз-ойлау, айтылған сөз-белгілі бір мәселе, айтылған сөз-қарым-қатынас деп қарастыру керек. Балалардың сабақта ойлануы-бұл әңгімелесу процесі сияқты музыкамен көркемдік байланыс кезінде туындайтын іс-әрекет. Оқушылар әрқашан тыныш ойлануға, ал мұғалім осы ойларды, пікірлер мен айтылған сөздерді шебер дамытуға үйренуі керек. Музыка мұғалімінің мәнерлі сөзі, дыбыстау құралдарының барлық жиынтығы, дыбыс күшінің өзгеруі, биіктігі, дыбыстың ұзақтығы мен сапалы бояуы дауыс ырғағының арқасында жүзеге асады.

Мұғалімнің рухани бай екендігі оның ойлау мәдениеті мен сөйлеу мәдениетінен көрініс табады. Бұл қабілет сонымен қатар, тұлғаның қалыптасуында басты құрал ретінде көрініс береді. В.А.Сухомлинский өз сөзінде: «Мұғалімнің сөзі-тәрбиеленушілердің жанына әсер ететін ештеңемен алмастырылмайтын құрал. Атап айтқанда-тәрбие өнері-бәрінен бұрын сөйлеу өнері, адам жүрегімен байланыс жасау ісі» [2, 101б.]. Адам санасына ғана емес, сонымен қатар, сезіміне де әсер ету педагогикалық шығармашылықтың шынайы шеберлігі. Қазіргі кезде мектептегі музыка сабағын беру әдіс-тәсілі мынадай сенімді көрсетіп отыр. Ойнаған

шығармасын үзіліссіз байланыстыра, айтылған ой немесе айтылған сөздер ішкі жан-дүниесімен қабысса, өзінің дыбыстар үндестігіне деген қарым-қатынасының өзінің өмірлік тәжірибесімен жалғастырса мұғалім-сонда ғана өз ісінің шебері, жасаушысы.

Шебер музыка мұғалімі алға қойылған тапсырманы, музыкалық сабақтың идеясын өз жүрегінің елегінен өткендей сезінуі қажет. Белгілі зерттеушілердің айтқандарын негіздеп, саралай жеткізер болсақ, педагогикалық шеберлік-бұл педагог-музыкант тұлғасы, оның кәсіпқой білімі, педагогикалық қабілеті мен педагогикалық іс-әрекеттен тұратын тұтас жүйе. Болашақ маман келтірілген компоненттерді өз бетімен іс-әрекет еткенде игеру қажет. Өз бетінше жұмыс жасау жауапкершілігін түсінгенде ғана, алға қойған талапқа ұмтылу мен балаларға деген махаббат, оның кәсіпқой шеберлігін қалыптастыратын болады. Біздің пікіріміз бойынша, педагог-шебер-бұл педагогикалық техниканы әдістемелік дайындық барысында игерген, оқып үйретудің әдіс-тәсілдерін меңгерген және оны өзгерген жағдайларға байланысты шебер қолдана алатын жоғары кәсіпқой маман. Тұтас алғанда, әрбір мұғалімнің шығармашылық мүмкіншілігінің дамуына қажетті білім көзі мен белгілі бір әдістер жинақталады.

Болашақ мамандар мектепте оқытудың мақсаттары мен міндеттерін есепке алып, негізі бағдарлама материалдарының мазмұнын, оқушылардың шынайы мүмкіндіктерін, оқу процесінің қамтылу деңгейін, ең соңғысы өзінің қабілеті мен қазіргі музыка мұғаліміне деген талап олардың педагогикалық шеберліктерін арттыру себебінен екенін білулері керек.

Шығармашылық ізденіс, өзін-өзі көрсету үшін оңтайлы жағдайлар жасау және ұжымның, жетекшінің талаптарына міндетті түрде бағыну, жоғары тәртіптілікті талап етеді. Музыкалық шығарманы ұжымдық үйренуге кірісуде, шығарманың музыкалық текстін дәлме-дәл орындау, әуеннің сипатын анықтау, музыка дыбысын шығаруда барлық тәсілдерді белгілеу, бүкіл шығарма барысында дыбыстың тепе-теңдігіне қол жеткізу, орындаушылық шеберлігінің дәлдігіне жетуде музыка мұғалімінің қосатын үлесі мол.

Музыка мұғалімі оқушыларды музыкалық шеберлігі пен дағдыларды игеруде белсенділік пен дербестікті дамыту және халық музыкалық творчествосының негіздерін оқып үйреніп, оларды жүйелі жүргізуді қамтамасыз етеді. Сонымен қатар, белсенділік пен дербестікті дамыту және халық музыкалық шығармашылығының негіздерін оқып үйреніп, істәжірибеде қолдануды жүйелі түрде жүргізуді қамтиды.

Музыка мұғалімі шеберлігінің құпиясы-оны зерттеу ісінде ғана емес, жинақтаған мұраға және оқыту әдістеріне шығармашылық шабытпен келуі, оларды жаңа өзгерген жағдайларға байланысты қолдана білу, сонымен қатар, ғылыми жаңалыққа өз сараптамаларын жасай білу талаптары, кездескен қиыншылықтарға өз бетінше даяр бола білу мен оларды шешу болып табылады. Оқушыларды өз бетінше ізденуге, салыстыруға, талдау жасауға және зерттеу ісіндегі құбылыстарды қор-

шаған ортамен байланысын табуға, ақиқат іздеуге, шығармашылықпен ойлау қабілетін қалыптастыру музыка сабағының мақсаты болып табылады.

Жоғарғы оқу орындарында біз кейде аспапты жете меңгерген, бірақ ауызша материалды түсіндіруге қиналатын, не керісінше, музыкалық қабілеті ойдан шыққанымен аспапты игере алмайтын студенттерді кездестіреміз. Бұндай сыңаржақтылық балалар даярлығына зиянын тигізеді. Жоғары оқу орындарында музыка пәні мұғалімінің кәсіптік-мамандық шеберлікке даярлаудың табысты болуының көзі мынада: барлық өтілетін оқу пәндердің кәсіби-педагогтік және бағыттылығын жетілдіру және қоғамдық сабақтарда, психологиялық-педагогтік және негізгі музыкалық пәндерде қалыптасатын білімдерді, іскерліктерді және дағдылардың бір-бірімен біте байланысты болуын қамтамасыз ету.

Әдебиеттер:

1. Азаров Ю.П. Тайны педагогического мастерства: Учебное пособие. - М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2004. — 432 с. (Серия «Библиотека школьного психолога»).
2. Сухомлинский В.А. Избранные педагогические сочинения в 3 т., т. 1, с. 101

Maimakova Laura

THE FEATURES OF INTERACTION OF ARTS IN THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION

Маймакова Л.К.,
кандидат педагогических наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИДОВ ИСКУССТВ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Программа «Рухани жаңғыру» получила широкую поддержку и придала мощный импульс модернизационным процессам в обществе. Модернизация содержания образования и обновление методов и средств обучения являются основой новых педагогических поисков [10].

Моделируя образ будущего педагога-музыканта, необходимо определить, что это - человек культуры – свободная, духовная личность, ориентированная на ценности мировой и национальной культуры, способная к креативности, коммуникабельности, творческой самореализации, критическому мышлению, нравственной саморегуляции и адаптации в изменяющейся социокультурной среде.

Все это стимулирует научных исследователей к проектированию оптимальной системы образования, которая должна максимально полно соответствовать складывающемуся новому типу культуры.

Формирование профессиональных качеств педагога-музыканта тесно связано с процессами гуманитаризации высшего педагогического образо-

вания, с ориентацией этого образования на личность учителя, владеющего знаниями и навыками в различных видах искусства.

Многосторонняя разветвленная система взаимодействия различных видов искусств складывалась на протяжении всей истории художественного развития человечества и представляет собой два встречных процесса: от синкретизма к образованию отдельных видов искусств и от отдельных искусств - к их синтезу [4].

В середине XVIII века теоретики сопоставляли отдельные виды искус-ства: попарно, или в триаде живопись-музыка-поэзия. Далее количество сопоставляемых искусств возрастало, но они не были объединены единым взглядом. Ш.Батте в трактате «Изящные искусства, сведенные к одному принципу» пытался соединить живопись, ваяние, музыку, танец и поэзию с другими сферами человеческой деятельности – ремеслом и наукой, включая архитектуру и красноречие, так как их полезность соединена с изяществом. Дальнейшее развитие данного направления использовано в немецкой классической эстетике, в которой под культурой стали понимать не всякую деятельность человека, а только ту, в которой в максимальной мере выражается её человеческий смысл и характер. Гегель нашел строго логическое обоснование строения своей «системы отдельных искусств» и соединил её логический анализ с историческим, показав измерения соотношения видов искусства в каждом историческом типе художественной культуры [7].

Несколько иначе подошли к рассмотрению этой теории представители романтического направления. Шеллинг выявил внутреннее родство в сис-теме видов искусств, не придавая значения их внешнему сопоставлению. Он находит место каждому виду искусства, связывает искусство с мифологией, но абстрактность и идеалистическая основа философии и эстетики Шеллинга ограничивали ценность его морфологических измерений[13].

У другого романтика А.Шопенгауэра в основе системы видов искусств и на высшей ступени среди других искусств стоит музыка, в которой, по его мнению (и только в ней) открывается сущность мира [14].

Предпосылкой и основой синтеза искусств выступают общие законы его развития как единой системы, в которой каждый вид искусства обладает общими чертами, единичными и особенными. Одной из классификаций видов искусства, в основе которых лежат наглядные изображения, понятия или средства являются: изобразительные, понятийные, синтетические, выразительные.

Другой тип классификации основан на статичности и динамичности формы. С этой точки зрения, искусства делятся на пространственные, временные и пространственно-временные. Следующий тип: к какому органу чувств обращен данный вид искусства, т.е. «слуховые» или «зрительные».

Музыка – единственное искусство, являющееся одновременно выразительным, временным и «слуховым» [6].

В педагогической науке взаимодействие искусств больше направлено на рассмотрение её личностного аспекта. В ряде работ, связанных с эстетическим и художественным воспитанием рассматривается структура мышления, позволяющая приобщаться к художественной культуре общества. Данное направление выявляет взаимосвязь художественного и нравственного воспитания, при котором художественная культура представляется как интегрированное свойство личности, проявляющееся в потребности развиваться по законам добра и красоты, воспитанной через достижение художественных ценностей [15] .

В педагогической науке становится определенной необходимостью создание педагогической концепции, которая бы давала направление формированию музыкальной культуры школьников в условиях развития современного общества. Такая педагогическая интерпретация музыкальной культуры была впервые создана Д.Б.Кабалевским, и получила свое воплощение в «Основных принципах и методах программы по музыке для общеобразовательной школы». Д.Б.Кабалевский выдвигает цель: сформировать у школьников музыкальную культуру на основе целостного представления о музыкальном искусстве. Автор пишет: «…постепенно на протяжении всех занятий художественный и жизненный кругозор ребят будет расширяться, разные искусства начнут вос-приниматься ими как связанные общими корнями ветви одной худо-жественной культуры…» [8, с. 7].

Следует отметить, что в музыкознании отмечалась особая значимость трудов, авторы которых понимали музыкальную культуру как деятельность, направленную на создание, исполнение и восприятие музыкальных произведений, высокой идейной ценности их, для форми-рования духовной культуры подрастающего поколения: Б.В.Асафьев [2], Б.Л.Яворский [16] и др.

Немного позднее стали развиваться культурологические идеи музыкального образования: Э.Б.Абдуллин [1], О.А.Апраксина [3], Р.А. Тельчарова [12] , А.Н. Сохор [11] и др.

В научных исследованиях термин «синтез искусств» в широком смысле означает взаимодействие искусств внутри системы, в узком смысле-формирование устойчивого синтетического образования и синтетических по своей природе видов искусства [5].

В современной педагогике продолжается поиск новых путей и форм синтеза музыки с другими видами искусства. В педагогическом плане сложно однозначно определить существующую взаимосвязь различных видов искусств. При использовании такой взаимосвязи в музыкальном образовании используются следующие термины: взаимодействие, интеграция, синтез, синкретизм, комплексное освоение искусства.

В педагогической науке усилились две тенденции школьного обучения: дифференциации и интеграции. При дифференцированном обучении учебных курсов, обучающиеся не всегда в целом воспринимают всю картину окружающего мира. Интеграция – это система, предполагающая объединение, слияние, соединение отдельных родственных предметов в единое целое. Интегрированные занятия в музыкальном образовании формируют у обучающихся целостную картину мира, позволяют систематизировать знания и рассматривать предметы с нескольких сторон. Такой процесс способствует развитию восприятия, воображения, мышления, способности к творческому отношению к учебным занятиям, объединяя художественные средства разных видов искусств в единое целое. В обучении и воспитании обозначился интеграционный процесс комплексного взаимодействия искусств.

В музыкальном образовании используются разные подходы в обучении посредством взаимодействия искусств: межпредметные связи, комплексный подход к поликультурному воспитанию школьников, преподавания отдельных видов искусств на полихудожественной основе с использованием аналогов из других видов искусств, объединение нескольких учебных дисциплин в учебный предмет.

Межпредметные связи явились специальным разделом учебной программы «Музыка» автора Ю.Б. Алиева – использование знаний и умений, формируемых у учащихся на других уроках.

Еще одной моделью функционирования межпредметных связей в зарубежной педагогике, является модель, основанная на «вертикальном тематизме» нескольких учебных предметов (И.В. Кошмина). Вертикальные темы понимаются автором как нравственно-эстетические ориентиры, т.е. одна тема может быть разработана средствами искусства слова, музыки и живописи [6].

Комплексное освоение искусств в процессе формирования художественной культуры учащихся в контексте различных видов творческого познания рассматривается авторами: Н.А. Терентьевой и Р.Г. Шитиковой; в программу «Эстетическое воспитание» автора Л.П. Ильенко заложена идея интеграции как альтернативной, нетрадиционной системы обучения-глубже понять слово, художественное произведение помогают изобразительное искусство и музыка.

Внедрение в Казахстане 12-летнего образования повлекло разработку новых программ обучения школьников, которые характеризуются обновленными подходами в образовании, в частности и преподавания музыки в школе. Современные учебные программы подошли к необходимости комплексного включения дифференциации, интеграции и межпредметных связей в реальный процесс обучения.

Межпредметные связи явились эффективными составляющими отечественной обновленной программы «Музыка» (НИШ), цель которой – сформировать художественную культуру учащихся в контексте различных

видов творческого познания действительности и оптимизировать созидательные качества личности [9].

Интегрированные занятия рассматриваются как основа формирования целостного восприятия различных видов искусства, заложенных в концепции программы. Учебный процесс строится на основе комплексного использования произведений различных видов искусства (музыки, литературы, элементов танца, живописи). В содержании программы определяются новые педагогические подходы: деятельностный подход, коммуникативный подход, дифференцированный подход, обучение на основе сквозных тем, художественно-музыкальный подход. Учебно-познавательная деятельность учащегося или группы учащихся, направленная на достижение результатов по применению знаний основ музыкальной грамоты в процессе различных видов музыкальной деятельности (исполнительская, музыкально-творческая, коммуникативная и речевая деятельность) в соответствии с возрастными особенностями учащихся. Музыкальная деятельность учащихся не ограничивается лишь урочными часами, поэтому предусматривается и интеграция с внеурочной деятельностью, а именно, участие учащихся в различных художественно-музыкальных, драматических, танцевальных и других кружках.

Музыку и другие виды искусств объединяет то, что каждый вид искусства обладает определенной коммуникацией. В музыкальном искусстве она осуществляется посредством музыкального звука, в изобразительном искусстве является преимущественно визуальной и тактильной. Использование данной взаимосвязи оказывает влияние на повышение мотивации при обучении музыке, активизацию мыслительной деятельности и внимания, эффективного усвоения, восприятия и закрепления учебного материала, развития творческих способностей учащихся, используя работы художников для воодушевления и создания музыкального сочинения, композиции; передачи тембра музыки через цвет, характер и настроение в музыке, выражая через линии, формы и др.

Содержание интегрированных занятий осуществляется через комплекс методов: проекта, моделирования, словесно-иллюстративный метод, метод творческих заданий, метод сравнения и сопоставления, педагогического воздействия и общения, на основе индивидуально-коллективных форм обучения. Примерами заданий для чтения по предмету «Музыка» могут служить: произведения художественной литературы и изобразительного искусства как источник вдохновения для создания работ по музыке; чтение информации в различных печатных или онлайн-источниках (о жизни композиторов и музыкальных произведениях). Примеры заданий по письму: запись ассоциативных рядов, возникающих во время прослушивания музыки или просмотра картин художников, также работ мастеров и дизайнеров, межпредметное обучение; использование музыки и произведений искусства для создания музыкально-творческих работ (сочинений, композиций, рассказов, стихотворений, представлений и др.) [9].

Взаимодействие различных видов искусств дисциплин художественно-эстетического цикла имеет ряд особенностей в структуре музыкального образования: развитие полихудожественных творческих возможностей обучающихся и способности сопоставлять, осмысливать взаимосвязи всех явлений окружающего мира, природы, предметного окружения, явлений культуры, науки, традиций, истории и т.д.

Дисциплины художественно-эстетического цикла - живопись, музыка, литература, хореография, история искусств и т.д., взаимодействуя между собой, способствует целостному формированию личности, ее интеллектуально-художественному и творческому потенциалу. Так как он целостно воспринимает реальный мир, появляется личностная заинтересованность, повышается самооценка, которая способствует адаптации и развитии личности в социуме.

Литература:

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е. Методика музыкального образования. Учебное пособие.- М.: Музыка, 2006г.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1973 – 142с.
3. Апраксина О.А. Современные требования к школьному учителю музыки. Музыкальное воспитание в школе. М.: Музыка. Вып. 15., 1982 – с.32-43.
4. Борев Ю.Б. Эстетика - Москва: Издательство политической литературы, 1981 - с.399 с., ил.
5. Зись А.Я. Виды искусства. М.: Знание, 1979 – 128с.
6. Ильина Е.Р. Музыкально-педагогический практикум : учеб. пособие для вузов. Серия: Gaudeamus/Гаудеамус - фундаментальный учебник Издательство: Академический Проект,Альма Матер, 2008 г.
7. Каган М.С., Иванов В.Г., Прозерский В.В. Научный редактор М.С. Каган. Художественная культура в докапиталистических формациях: Структурно-типологическое исследование. Издательство ЛГУ, 1984- 303с.
8. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы. Программа по музыке для общеобразовательной школы. 1-3 классы. М.: Просвещение, 1981.
9. Музыка. 1 класс. Учебное пособие. / сост.: АОО «Назарбаев Интеллектуальные школы» совместно с Национальной Академией образования имени И.Алтынсарина. - Астана, 2015 г. – 66 стр.
10. Послание Президента РК Н. Назарбаева народу Казахстана. 5 октября 2018г.
11. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исследования. Л.: Советский композитор, 1983 -304с.
12. Тельчарова Р.А. Уроки музыкальной культуры. Книга для учителя: Из опыта работы. М.: Просвещение, 1991 – 156с.
13. 13.Шеллинг Ф.Е. Философия искусства Под общей редакцией М.Ф. Овсянникова. Перевод с немецкого П.С.Попова. М.: Мысль, 1999 – 608с.
14. Шопенгауэр А. Избранные произведения /сост. И.С.Нарский.
15. Шевченко Г.П. Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков: Автореферат дисс… док-ра пед. наук КГПИ-Киев, 1994-15с.

16. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. Сост. И.С.Рабинович. Общая ред. Д.Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1972- 711с.

Nychkalo Svitlana

ARCHITECTURE AND FINE ART IN THE CONTEXT OF ARTISTIC PREFERENCES OF SCHOOLCHILDREN

Ничкало С.А.,
научный сотрудник лаборатории эстетического воспитания и художественного образования Института проблем воспитания Национальной академии педагогических наук Украины

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ШКОЛЬНИКОВ

Эстетическое воспитание – одно из приоритетных направлений развития украинской педагогики. Оно представляет собой целостный и, вместе с тем, многосторонний процесс, открывающий разные грани своего психолого-педагогического содержания в ходе практической реализации. В последнее время внимание учёных привлёк такой аспект эстетического воспитания как формирование художественных предпочтений школьников в сферах различных искусств, в частности – изобразительного искусства и архитектуры.

Научную основу для изучения художественных предпочтений школьников и разработки эффективных технологий их формирования составляют идеи гуманистической направленности образования, единства функций обучения и воспитания, индивидуально-ориентированного подхода, диалоговой формы учебно-воспитательного процесса. В этом контексте сохраняют актуальность фундаментальные научные труды выдающихся педагогов и психологов Ю. Афанасьева, М. Бахтина, В. Библера, Л. Божович, И. Зязюна, Д. Леонтьева, О. Рудницкой, В. Сухомлинского и др. Большой потенциал для использования и развития в эстетическом воспитании заложен в психологических исследованиях природы и формирования эстетических чувств Б. Ананьева, Л. Выготского, Г. Костюка, А. Леонтьева, С. Рубинштейна, Б. Теплова. И. Беха. На современном этапе осуществления научных и практических разработок в области эстетического воспитания, когда выделяются определённые его стороны как самостоятельные объекты исследований (в частности - формирование художественных предпочтений), особый интерес представляют работы украинских учёных в области эстетики (Л. Левчук, В. Панченко), педагогики искусства (Г. Падалка, Г. Шевченко), закономерностей влияния и восприятия искусства (Д. Локарева), культурологического вектора эстетического воспитания школьников (Н. Миропольская, Л. Масол), изучение таких особых феноменов как художественный образ и художественное пространство

(О.Комаровская), а также искусствоведческие работы (Д. Горбачев, Г.Скляренко) и др.

Целесообразность выделения в научном тезаурусе понятия «художественные предпочтения» с целью более глубокого теоретического изучения и применения в педагогической практике обусловлена заложенными в нём смыслами. Предпочтения выражают сферу индивидуальных интересов, склонностей, вкусов человека. Это то, что нравится, вызывает резонанс с внутренним миром, затрагивает лично. Предпочтения стимулируют к рефлексии, размышлению, а значит - к более глубокому самопознанию и развитию. Понятие «художественные предпочтения» сродни понятию «художественные интересы», но не идентично ему, как может показаться на первый взгляд. В зависимости от контекста, оба понятия обнаруживают различия в смысловых нюансах. В частности, в том, какое из них обозначает более устойчивое, а какое – более подвижное явление. На наш взгляд, в контексте эстетического воспитания предпочтения являются менее стабильными, по сравнению с интересами, психическими образованиями. Их продолжительность во времени разная. Одни предпочтения ослабевают и исчезают, на смену им приходят новые, а некоторые эволюционируют до уровня стойких интересов, сохраняясь в течение многих лет и даже всей жизни.

Степень переменчивости художественных предпочтений связана с процессами, которые происходят в духовной сфере личности. Это может быть как развитие, так и регресс, как стабильность, так и динамичность. Предпочтением ещё нельзя назвать первичную заинтересованность, возникшую в результате действия определённого визуального раздражителя, информации, любого внешнего стимула, но и уже нельзя назвать стабильные художественные интересы, которые, при условии непрерывности эстетического развития личности в течение жизни, дополняются новыми предпочтениями и интересами.

Особенности формирования предпочтений, интересов и вкусов школьников на основе использования различных видов искусства обусловлены спецификой средств художественной выразительности каждого из них. Владение педагогами, работающими в сфере эстетического воспитания, художественными средствами видов искусства, понимание их специфики необходимы для корректного осуществления учебно-воспитательного процесса. Что же касается изобразительного искусства и архитектуры, то они наделены большим количеством близких сущностных свойств. Это послужило одной из причин того, что в искусствоведческой и художественно-педагогической традиции архитектуру нередко рассматривают в контексте изобразительного искусства.

Действительно, архитектуру, за которой прочно закрепилась характеристика «матери искусств», и изобразительное искусство невозможно отделить друг от друга. Они апеллируют к эмоционально-чувственной и рациональной сферам человеческого «Я» посредством визуальных форм,

представляя собой определённое «изображение» - материальную фиксацию образа. Архитектуре также присуща «изобразительность», она формирует пространственную среду, в которой находятся произведения искусства, служит основой для возникновения синтеза искусств. В сравнении с изобразительным искусством, архитектура - более сложное и многофункциональное явление. Это особый вид человеческой деятельности и одновременно условие обеспечения этой деятельности. Главное отличие архитектуры от изобразительного искусства - её масштабность, преобладание функционального назначения и мощная конструктивно-технологическая составляющая. Поэтому мы рассматриваем архитектуру и изобразительное искусство как взаимосвязанные и, вместе с тем, различные проявления художественного гения человечества, требующие особых навыков восприятия.

Способность к восприятию является непременным условием художественного образования и эстетического воспитания. Она вырабатывается вследствие постоянного личностного развития, опыта общения с искусством, обогащения художественной эрудиции. «Восприятие личностью произведения искусства, а точнее содержание восприятия, то, что попадает в художественно-перцептивное поле индивида, зависит от многих факторов. Такие личностные характеристики как мировоззрение, система личных идеалов (общественный, нравственный, эстетический), ценностные ориентиры, отношение к жизни в целом, морально-эмоциональная сфера (чувствительность) определяют избирательность восприятия не только вида искусства и конкретного произведения, но и того или иного типа художественной информации этого произведения» [3, с. 167]. Все указанные качества социально обусловлены, они приобретаются в процессе общественной коммуникации, а это неизбежно приводит к усвоению уже выработанных оценок. Научно доказано, что на оценку человеком произведения искусства влияет социально-конъюнктурный контекст: мода, престиж, статус, финансовая успешность художника, степень его популяризации. Это касается как современного, так и классического искусства. Отдавая должное устоявшимся оценкам в отношении произведений, которые уже заняли своё место в национальном и мировом культурном наследии, необходимо настраиваться на собственные ощущения, а в итоге - стремиться к равновесию между непосредственностью индивидуального восприятия и учётом общепринятых мнений.

Определённые художественные предпочтения и вкусы в той или иной степени присущи каждой социально интегрированной личности, отличаясь по широте охвата и качественному уровню. Они реализуются посредством индивидуального влечения к искусству на эмоционально-чувственном, когнитивном, креативном уровнях. Если новое явление искусства, с которым человек ознакомился случайно или вследствие действия внешнего фактора (например, рекомендации друзей, информации в СМИ) понравилось, а значит - вызвало удовольствие, то естественным об-

разом пробуждается желание в продолжении удовольствия. Это и является скрытым психологическим механизмом для возникновения предпочтений в каком-либо виде искусства, архитектурном стиле, жанре живописи и тому подобное.

Таким образом, художественные предпочтения реализуют и одновременно развивают эстетическую потребность - естественно и социально обусловленное человеческое свойство. «Эстетическая потребность - это то внутреннее побуждение, которое не только ориентирует личность на восприятие прекрасного, но и через данный художественно-перцептивный процесс предоставляет возможность получать удовольствие, наслаждение, радость, восторг от прекрасного. Все это придаёт процессу восприятия указанных выше видов информации гедонистический характер. Данная потребность определяет частоту актов восприятия, встреч с конкретным произведением. Безусловно, уровень эстетической потребности у каждого человека разный…»[3, с.170].

Однако, не всегда именно эстетическое любование приводит к формированию предпочтений. Есть произведения, которые привлекают внимание необычностью, оригинальностью, отличаются от традиционного искусства. Это касается, прежде всего, тех направлений, которые не укладываются в формат классической эстетики. Они удивляют и подчас озадачивают, бывают сложными для понимания, пробуждают противоречивые чувства. И именно поэтому вызывают желание разгадать авторский замысел или выработать собственное толкование.

Толчком к возникновению предпочтения, как уже отмечалось выше, иногда становится желание банального следования моде, трендам, распространяющимся, главным образом, благодаря разнообразным средствам массовой информации. Этот фактор также может быть использован в педагогически направляемом формировании у школьников индивидуальных художественных предпочтений, действительно близких, эмоционально «прочувствованных» и подвергнутых хотя бы попытке осмысления. Поэтому педагогам стоит привлекать своих воспитанников как к испытанной временем художественной классике, так и к новейшим арт-практикам, учитывать тенденции молодёжных субкультур. При этом, с одной стороны, прививать толерантность к непонятному и порой даже отталкивающему, а с другой - способность сохранять собственный вкус, отстаивать свои взгляды вопреки бытующим стереотипам.

Ведущая роль в формировании художественных предпочтений школьников возложена на содержание художественного образования, то есть «системное сочетание знаний художественных произведений (фактического материала), теории искусства и истории его развития, практических умений и навыков в области художественной деятельности, опыта восприятия искусства, критически-оценочного отношения и интерпретационных подходов к достояниям художественного наследия, а также творческой работы в области искусства» [5, с. 87].

Педагогические условия для достижения оптимальных результатов - это, прежде всего, расширение художественного информационного поля, побуждение к рефлексии, устному и письменному высказыванию, дискуссиям, обмену мнениями. Чем больше знаний об искусстве усвоено учеником, чем больше эстетических впечатлений им получено, тем легче он воспринимает новые знания и впечатления. Таким образом, «проис-ходит процесс с двумя взаимообусловленными сторонами: восприятие определяется тезаурусом личности, а тезаурус пополняется в процессе восприятия информационной системы произведения» [4, с. 178]. Это также поощрение к непосредственному творчеству, к тому, чтобы попробовать себя в различных художественных практиках без страха ошибиться или потерпеть неудачу. Важным условием здесь является создание положительной психологической атмосферы, лишённой давления, директивности, навязывания чего-либо. Уважение личности ученика, его творчества и его суждений, субъект-субъектные отношения между учениками и учителем выступают залогом успешности эстетического воспитания.

Формирование художественных предпочтений школьников происходит на пересечении различных социально-культурных факторов, которые во взаимодействии образуют особый феномен - художественное пространство. По определению О. Комаровской, «художественное пространство, в котором формируется личность, - довольно разнообразное, сложное и системное явление, которое условно характеризуется, по меньшей мере, тремя взаимосвязанными факторами: 1) собственно искусство - художники и результаты их деятельности - художественные произведения в разнообразии видов и жанров, включая интерпретацию исполнителями. Иначе, это художественные ценности, которые рождаются, сохраняются, воспроизводятся учреждениями культуры и искусства - музеями, театрами, кинотеатрами, филармониями и тому подобное; 2) «трансляция», опосредование, регулирование взаимодействия произведений с реципиентом, то есть многочисленные организационные формы «донесения» искусства к зрителю - слушателю. Кроме учреждений культуры, для школьника важную роль играют также школа, внешкольные учреждения, семья; 3) взаимосвязь между произведениями и реципиентом, а также между формами опосредования и теми, кому они адресованы» [2, с. 79].

Итак, формирование, расширение и развитие художественных предпочтений и интересов - одно из важнейших условий духовного и интеллектуального совершенствования, путь к личностному «самооп-ределению», выделению из общей массы. Педагогам, сопровождающим и направляющим своих воспитанников на этом пути, в большей степени следует обращать внимание не на внешние показатели, а на осмысление ими собственных реакций, стремление понять, почему им нравится то или иное произведение, какие эмоции, мысли, чувства у них возникают, какие новые черты они открыли в себе.

С целью диагностики художественных предпочтений школьников в сфере изобразительного искусства и архитектуры проводились опросы и

анкетирования в общеобразовательных школах столицы Украины. Предложенные ученикам вопросы и задания были направлены на выявление их личностного отношения к искусству в целом и к отдельным художественным явлениям, знаний о произведениях изобразительного искусства и архитектуры, художниках, скульпторах, зодчих, а также индивидуальных склонностей и стремления к развитию в художественной деятельности. Полученные результаты констатировали заинтересованность участников эксперимента предложенной тематикой. Более трети из них занимаются рисованием (в кружках или самостоятельно), примерно столько же хотят научиться рисовать. У многих есть любимые архитекторы, художники, скульпторы, среди которых преобладают хорошо известные имена. Они интересуются современным искусством, знают ведущие галереи и арт-центры своей страны, крупнейшие мировые собрания (Лувр, Эрмитаж, Прадо). Но посещают по собственному желанию художественные музеи и галереи нечасто; чуть более половины ответили, что делают это изредка, ссылаясь на нехватку времени. Значительная часть опрошенных уверены в своем знании родного города, его историко-архитектурных и художественных памятников настолько, что готовы даже без предварительной подготовки провести экскурсию гостям Киева.

Художественное пространство современной Украины охватывает большое количество возможностей для формирования различных художественных предпочтений у подрастающего поколения. В нём сосуществуют прошлое и настоящее, традиции и новации, национальное и зарубежное. Как пишет искусствовед Галина Скляренко, «Мир, стремительно меняющийся, в котором источником визуальных образов выступают не только традиционное изобразительное искусство, но и масс-медиа, реклама, политика, мода, спорт и т.п., заставляет художников заново искать в нём своё место, изобретать всё новые и новые языки, приёмы и методы, открывать всё новые смыслы в реальном и виртуальном пространстве. Но искусство не исчезает, оставаясь тем «самым человечным», а значит сложным, противоречивым, полным сомнений, переживаний, часто странным и непонятным, или наоборот - очень прозрачным и светлым пространством, где каждый может найти для себя важное и интересное» [6, с.10].

Изобразительное искусство и архитектура во всём разнообразии их стилей и направлений - это бескрайнее поле, где каждый может отыскать свои предпочтения, углублять и развивать их. Развитые художественные предпочтения усиливают эстетическую чувствительность к окружающему миру, всему, что в прямом смысле попадает в поле зрения. Индивидуальная эстетическая чувствительность выходит за пределы восприятия и создания искусства. Она распространяется на ценностное восприятие природной и социальной среды, в которой осуществляется жизнедеятельность человека. Таким образом, эстетическая чувствительность способствует развитию чувствительности этической, нравственному и духовному совершенствованию. В связи с этим считаем целесообразными дальнейшие

исследования художественных предпочтений, интересов и ценностей школьников в направлении интеграции эстетического, морально-этического, патриотического и экологического воспитания.

Литература:

1. Зязюн І. А. Естетичні засади розвитку особистості // Мистецтво у розвитку особистості: монографія / [за ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало]. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. – С. 14–36.
2. Комаровська О. А. Художній простір як передумова естетичного розвитку особистості // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи: Наук. збірник. – Вип. 5. – К.: Науковий світ, 2003. – С. 76–82.
3. Локарєва Г.В. Основні чинники сприйняття художньо-інформаційної системи твору мистецтва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб.наук.праць.- Ч. 2. – К., 2001. – С. 166 - 179.
4. Обертинська А.П. Художня мова масової культури // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. – Т.14. – К., 1999. – С. 182 – 187.
5. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). – К.: Освіта України, 2008. – 274 с.
6. Скляренко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. – К.: Huss, 2016. – 376 с.: іл.
7. Формування мистецьких уподобань учнів основної і старшої школи на уроках мистецтва та в позаурочний час: монографія / О. А. Комаровська, Н. Є. Миропольська, С. А. Ничкало, І. С. Денисюк, І. В. Руденко; за ред. О. А. Комаровської. – Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2018. – 144 с.

Sagatova A.ZH.

FUNCTIONING OF TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTATION IN MODERN EDUCATION OF KAZAKHSTAN

Сагатова А.Ж.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА

В статье «Семь граней Великой степи» Лидер нации Н.Назарбаев поставил перед научным сообществом задачу раскрыть и показать мировое значение достижений материальной и духовной культуры Великой степи: «Фольклор и мелодии Великой степи должны обрести *«новое дыхание»* в современном цифровом формате….. Модернизация устных и музыкальных традиций должна обрести форматы, близкие и понятные современной аудитории[1]. В связи с этим возрождение и сохранение памятников духовной культуры с целью нравственного и эстетического воспитания подрастающего поколения приобретает особую актуальность. Освоение народных традиций, изучение фольклора, внедрение лучших образцов традиционной культуры в современное образовательное пространство поз-

воляет решать задачи сохранения и духовно-нравственного развития казахского этноса.

Как известно, многие различные компоненты традиционной культуры казахского народа не утратили своего значения. Таким важным компонентом культурного наследия является музыкальное искусство, в котором особое место занимает народная инструментальная музыка и традиционный музыкальный инструментарий, являющийся одним из древнейших пластов этнокультуры. В развитии инструментальных традиций казахского народа нашли отражение индивидуальные черты этноса, что определило самобытный состав инструментария, свои принципы изготовления и культуру исполнения.

В современных условиях функционирования культуры происходит унификация музыкального искусства, поэтому необходимо направлять интерес слушательской аудитории, и особенно подрастающего поколения, к традиционной инструментальной музыке как неотъемлемой части духовной культуры народа.

Объектом изучения настоящей статьи является функционирование традиционного музыкального инструментария в системе музыкального образования РК. Так, проблеме изучения традиционных инструментов посвящены работы музыкантов-исследователей Б.Сарыбаева, Б.Кара-кулова, С.Утегалиевой, Ж.Нажимеденова, благодаря которым впервые введены в научный оборот многие археологические и фольклорные материалы, дана их этномузыковедческая интерпретация. По описаниям этнографов и по музейным образцам было реконструировано свыше 50 инструментов. Делу изучения, возрождения, усовершенствования казахских музыкальных инструментов посвятили жизнь замечательные деятели музыкальной культуры Казахстана композитор А.Жубанов, этнограф Б.Сарыбаев.

Благодаря трудам Б.Сарыбаева в национальную культуру вошли многочисленные инструменты, которые возродили древнюю народную музыку, а также способствовали раскрытию забытых исполнительских традиций. Как пишет сам Б. Сарыбаев: «Необходимо было воскресить древнее ремесло музыкальных мастеров, учитывая запросы современной концертной практики. Требовалось усилить звучание, расширить технические возможности инструментов, сохраняя специфику формы, приемов игры и тембра» [2, с.169]. Интересным фактом в деятельности Б. Сарыбаева явилось создание коллекции музыкальных инструментов (около 300), многие из которых экспонируются в музее казахских народных инструментов. Развитие этой ветви народного музыкального искусства в отразилось на создании самобытного коллектива «Жетыген» в 1968 году, во многом отличающегося от известного оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы. «При умелом использовании все древние инструменты могут занять свое достойное место в партитуре оркестра, для чего создаваемые произведения надо подчинить возмож-ностям каждого инструмента. Существующие ансамбли и ставят своей целью показать это на практике.

При создании ансамбля из древних музыкальных инструментов уясняются особенности каждого из них, необходимые для дальнейшего научного подхода к реконструкции инструментария. Затем идет реконструкция основных видов древних инструментов и изучение приемов игры на них. Для завершения этого этапа работы потребуется много времени, после чего только возможно приступить к созданию семейства каждого инструмента и постепенной организации большого оркестра народных инструментов» [2, С. 170].

Исторически сложившаяся система казахских народных инструментов включает в себя следующие группы, согласно классификации Сарыбаева Б. духовые (аэрофоны), струнные (хордофоны), мембранные (мембранофоны), самозвучащие (идиофоны) [2, С.47]. Струнно-щипковые народные инструменты относятся к группе хордофонов. Эволюция каждого народного инструмента, развитие исполнительства на нем, имеет свои специфические черты, исторические особенности. Вместе с тем, не все из них прошли путь от инструментов устной традиции до профессиональных. Например, такие инструменты как сыбызгы, саз сырнай, шертер, жетыген, қылқобыз. Остались фольклорными и употребляются в рамках фольклорного исполнительства такие инструменты как дауылпаз, асатаяқ, қоңырау.

Благодаря деятельности Б.Сарыбаева большая часть старинных инструментов (жетыген, асатаяқ, саз сырнай, ускирик, шертер, и др.) получила распространение и стала использоваться в фольклорных ансамблях и оркестрах казахских народных инструментов. Он сам много экспериментировал и реконструировал древние музыкальные инструменты, восстанавливая способы игры, расширяя технические возможности, качество звука, тембровые, аппликатурные особенности.

Духовые инструменты у тюркских народов бытовали с древних времен. Название «сырнай» является общераспространенным термином, применяемым к различным видам музыкальных инструментов. К общему названию «сырнай» добавляли слово, связанное с особенностью устройства или изготовленного материала. Например, қамыс сырнай - инструмент из камыша, мүйіз сырнай - инструмент из рога, қос сырнай – состоит из двух трубок, саз сырнай – инструмент, изготовленный из глины. Мүйіз сырнай применялся в походах как сигнальный инструмент, на қамыс сырнае и қос сырнае играли в основном молодые, исполняя небольшие по диапазону несложные народные мелодии. Во время археологических раскопок города Отрара был найден инструмент саз сырнай с двумя отверстиями. В результате экспериментов и реконструкции этот инструмент сейчас имеет шесть отверстий, певучий и и приятный для слуха тембр средней звучности. Музыканты, умело используя возможности инструмента, исполняют на нем разнообразные сложные произведения, написанные специально для этого инструмента.

Древний инструмент *ускірік* был найден в 1974 году в Мангистауской области, глиняный инструмент с тремя отверстиями, напоминающий

силуэт летящей птицы. Звук его похож на завывание ветра в трескучий мороз. На нем исполнялись несложные короткие наигрыши, в основном был забавой детей, хотя и среди взрослых находились искусные исполнители. В процессе реконструирования на инструменте имеется четыре отверстия, стало возможным исполнять на нем более сложные народные песни и кюи.

Излюбленным духовым музыкальным инструментом казахского народа является сыбызгы. Это инструмент был широко распространен в первой половине XIX века, считалось любимым инструментом пастухов, но к концу столетия инструмент становится уже редкостью. Сыбызгы представляет собой инструмент, изготовленный из тростника или дерева, имеет три или четыре отверстия. С этим инструментов у казахов связано множестово легенд и преданий. Академик А.Жубанов, придавая, огромную роль казахской инструментальной музыке в воспитании, писал: «Наша современная советская казахская инструментальная музыка куда богата по наличию разнообразных музыкальных инструментов, так и по обширному своему репертуару. Но, как бережливые хозяева, мы не хотим терять и скромную пастушескую сыбызгы с ее личным, задушевным голосом и настойчиво работаем над ее усовершенствованием» [3,С. 268].

Сыбызговые кюи обычно двухголосные: один голос извлекается из инструмента, второй представляет горловой звук самого исполнителя. В современном образовании на уровне вузовского обучения открыт класс сыбызгы (в КНК им. Курмангазы ведет класс сыбызғы Т.Мукушев). Трудность в обучении на этом инструменте состоит в том, что нужно освоить технику одновременного исполнения двух голосов.

Одним из распространенных в современном образовании является струнный инструмент қылкобыз. Так, этномузыковед С. Утегалиева в своей книге «Хордофоны Центральной Азии пишет: «кылкобыз – смычковый хордофон с ковшеобразным корпусом и двумя волосяными струнами... Легкость извлечения обертонов, их реальная слышимость поз-воляют отнести кыл-кобыз к обертоновым музыкальным инструментам» [4, С.66]. В советское время в музыкальном образовании в основном обучали игре на усовершенствованном четырехструнном кобызе. Лишь в 1968 году, при содействии известного традиционного музыканта Д.Мыктыбаева в КНК им. Курмангазы был открыт класс қылкобыза.

Но самое большое место в музыкальном быту казахского народа занимала домбра. С. Утегалиева отмечает: «В прошлом на домбру навязывались кишечные струны…Наличие навязных ладов на грифе инструмента свидетельствуют о развитости звуковысотного слуха» [4, С.67]. Сегодня в музыкальных учебных заведениях обучение на домбре имеет большой исполнительский и педагогический опыт. К настоящему времени осуществлено написание методических работ, составлены нотные сборники как отдельных народных композиторов, так и современных произведений, написанных для этого инструмента.

Названные инструменты дают возможность их практического использования в художественных самодеятельных и профессиональных коллективах, в процессе подготовки педагогов-музыкантов, будущих специалистов в области музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения.

Особое явление в казахской культуре во второй половине XX века – деятельность фольклорно-этнографического ансамбля «Отрар сазы», организованного в 1979 году этнографом Болатом Сарыбаевым при Алматинской филармонии им. Джамбула. Главной задачей ансамбля явилась пропаганда и распространение казахской музыки. Репертуар ансамбля включал народные песни и кюи, кюи профессиональных композиторов и произведения современных композиторов Казахстана. На основе ансамбля в октябре 1982 года был создан Государственный оркестр с этим же названием. Руководитель и главный дирижер оркестра Нургиса Тлендиев, продолжая дело Б.Сарыбаева, включил в ансамбль древние инструменты, практически не использованные в современной культуре: саз-сырнай, үскірік, жетіген, шертер, сыбызгы, мес-қобыз, шаңкобыз, различные виды асатаяков, коңырау, тұяқтас.

Освоение различных видов традиционных музыкальных инструментов осуществляется в процессе профессиональной подготовки специальности «Традиционное музыкальное искусство» в Казахской национальной консерватории им.Курмангазы, Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова (домбыра, қылқобыз, жетіген, саз сырнай, шертер, сыбызғы). Так, в Казахском национальном университете на специальности «Традиционное музыкальное искусство» саз сырнай, жетіген студенты изучают как дополнительный музыкальный инструмент. В рамках дисциплины изучаются акустические и конструктивные особенности, звукоряд, аппликатура, принципы звукоизвлечения, исполнительские и динамические возможности инструментов.

Древние музыкальные инструменты адырна, саз сырнай, сыбызғы, қылқобыз, шертер, жетіген, шіңкілдек, дауылпаз, даңғыра, кепшік, дабыл, тұяқтас, асатаяқ, тоқылдақ, шаңқобыз, ағашқобыз, используются в профессиональных коллективах как «Адырна» «Сазген» (Талдыкорган), «Сазген сазы» (Алматы), «Алатау» (КазНАИ им Т.Жургенова), «Ақжелен» (РКСМШИ им. Жубанова), а также в фольклорных ансамблях областных филармоний, музыкальных школ и колледжей Республики. Сейчас музыкальные древние инструменты изготавливают в музыкальных мастерских таких, как ТОО «Шертер», ТОО « Дала сазы» и т.д..

Использование традиционного инструментария на уроках музыки и в коллективах художественной самодеятельности позволяет сформировать у детей навыки, необходимые для музицирования, что создает возможность организации разнообразных фольклорных групп и инструментальных ансамблей в любой школе.

Интересен многолетний опыт приобщения школьников к традиционному искусству педагога-новатора А.Раимбергенова, автора программы «Мурагер» по предмету «Музыка» для казахских общеобразовательных школ, особенностью которой стала уникальная система обучения игре на домбре, разработанная на принципах народной педагогики. Знакомство с передовыми методиками музыкального воспитания многих стран позволило создать новую методику работы с детьми, чей творческий потенциал позволит воспитать новую элиту Казахстана.

А.Раимбергенов является директором и художественным руководителем неправительственного колледжа «Көкіл». В колледже разработаны новые методики и программы для учебных заведений страны. Сам А.Раимбергенов мастерски владеет игрой не только на домбре, но и на сыбызғы, қылқобызе, шаңқобызе, үскірік.

«Мурагер» уникальная программа, призванная раскрыть творческий потенциал детей средствами традиционной казахской музыки. Так, в 1-ом классе содержанием программы стали кюи-легенды, рассказы о происхождении казахских народных инструментов. На материалах детских упражнений дети учатся играть на домбре. Во 2-ом классе ученики знакомятся с творчеством великих кюйши Коркыта, Құрманғазы, Дины, Қазанғапа, продолжая совершенствовать навыки игры на домбре. В 3-ем классе программа содержит изучение традиционных обрядов казахского народа и творчества композиторов Ахан-сері и Біржан-сала. В 4-ом классе дети осваивают родственные инструменты и заканчивают начальную школу созданием детского фольклорного ансамбля. В старших классах содержание программы направлено на изучение айтыса, эпоса, классической музыки Востока и Европы.

С целью распространения уникальной методики ежегодно проводятся Республиканские практические семинары для учителей-экспериментаторов. В ходе эксперимента работу над программой направляли и консультировали видные казахские ученые: А.Мухамбетова, Б.Ибраев, А.Сейдимбеков, Б.Тлеуханов, К.Муратаев, М.Наконов, З.Какимова, К.Матажанов. Значительную помощь в разработке программы оказали учителя-практики Р.Тажи, С.Жумабаева, А.Байбек, Р.Есбосынова, которые в течение многих лет апробировали программу.

Программа «Мурагер» способствует усвоению родного языка, культуры и искусства, знанию обычаев и традиций народа, формированию творчески активной личности и показывает учащимся, что современное казахстанское искусство является частью мирового культурного наследия.

Необходимо отметить, что в настоящее время использование педагогического потенциала традиционного музыкального инструментария приобретает новые формы, находит применение как в школьной практике и системе дополнительного образования, так и в профессиональных музыкальных учебных заведениях, где широкую популярность получили фольклорные ансамбли, выступающие на праздничных концертах, смотрах, фе-

стивалях и конкурсах. Это особенно важно в условиях городской среды, где естественный процесс постижения народной музыки путем преемственности ее через поколения постепенно утрачивается.

В последние десятилетия музыкальные конкурсы и фестивали стали одной из наиболее востребованных форм взаимодействия между творческими коллективами и способствуют раскрытию и реализации творческого потенциала обучающихся в области инструментального исполнительства. При этом очень важны поддержка образовательных учреждений в приобретении музыкальных инструментов, концертных костюмов и чуткое и внимательное отношение родителей к интересам и увлечениям своих детей.

Участвуя в исполнительском процессе, обучающиеся познают истоки народной духовной культуры, что особо важно в подростковом возрасте, когда формируется самосознание, мировоззрение, нравственные убеждения. Музыкальный репертуар фольклорных ансамблей в основном включает народную музыку, произведения современных композиторов Казахстана. Руководители коллективов в основном сами делают переложения для своего состава и испытывают недостаток нотного материала именно для коллективного музицирования.

Таким образом, в контексте государственных задач актуальным представляется использование традиционного богатства народного инструментария и приобщения новых поколений к ценностям, традициям казахской культуры. Посредством привлечения обучающихся к постижению инструментальных жанров через освоение народного инструментария формируется бережное отношение к этнокультурным традициям как духовному национальному достоянию.

Литература:

1. Назарбаев Н. Семь граней Великой степи // www.akorda.kz
2. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты//А., Жалын, 1978.-174с.
3. Жубанов А. Струны столетий// А., 1958.- 298с.
4. Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии//Алматы, 2006. – 114 с.

Khan Yuytsen

FORMS AND METHODS OF FORMATION OF ARTISTIC SELF-ORGANISATION SKILLS OF A MUSIC ART TEACHER

Хань Юйцень,
аспирант Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова (Киев, Украина)

ФОРМЫ И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ УМЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

На фоне глобализационных и интеграционных процессов, общественных изменений, одной из насущных проблем остается поиск эффективных путей обеспечения качественной системы образования, в частности профессиональная подготовка будущих учителей музыкального искусства к выполнению профессиональных задач. Данный процесс требует оптимальных форм, методов, содержания и технологий обучения, которые отвечают особенностям профессиональной деятельности учителя музыкального искусства.

Анализ представленных в научно-методической литературе методов доказывает, что обучение будущих учителей музыкального искусства должно выйти за рамки общепринятой традиционной модели, когда даже на старших курсах преподаватель является не только поставщиком знаний, но и субъектом, определяющим образовательный вектор каждого студента. Студент же, как правило, является пассивным получателем знаний. Для выхода из подобной ситуации необходимо расширить привычные границы профессиональной подготовки будущих учителей музыкального искусства, а это значит, что методы и приемы обучения должны основываться на предыдущем опыте студентов, интеграции различных концепций и практик, переносе полученных знаний в багаж новой профессиональной информации.

На основе исследований М. Гапонцевой, В. Гапонцева, В. Федорова в процессе формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства мы адаптировали и использовали ряд методов, которые получили название методов художественно-творческого резонансного взаимодействия. То есть это методы, которые опираются на самоуправляемый процесс, когда влияние преподавателя резонансно выбранному студентом (автономно и самостоятельно) варианту развития собственной художественно-творческой деятельности.

В основу процесса формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущего учителя музыкального искусства, который строится на методах художественно-творческого резонансного взаимодействия, положена теория совместного действия (термин введен Г. Хакеном). Согласно этой теории, любой системе, в том числе педагогической, нельзя навязывать способ поведения или развития, но можно выбирать и стимулировать один из заложенных в конкретных условиях вариантов, рассчитывая не столько на управленческий, сколько на самоуправленческий процесс [1].

В разработке методического обеспечения формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства мы также остановились на методах, связанных с умственной деятельностью студента-музыканта и его художественно-творческой деятельностью, то есть с использованием усвоенных новых художественно-творческих понятий, действий, умений, навыков на практике. Эти методы

были направлены на активизацию мышления, памяти, познавательной самостоятельности.

На первом, *мотивационном этапе* формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства, происходит актуализация интереса к художественно-творческой самоорганизации, формирование навыков самосознания, развитие рефлексивных и эмпатийных способностей, формирование положительного принятия альтернативных способов решения профессиональных проблем.

На этом этапе полезным будет *метод проб и ошибок*, который заключается в том, что студенты, сориентировавшись в проблеме художественно-творческой самоорганизации, поочередно выдвигают идеи, оценивают их, отвергают (в случае ошибочности) и переходят к новым. Этот метод еще называется методом перебора вариантов. Лозунг метода «А если попробовать сделать так?». Ценность метода - в развитии терпения и настойчивости, адекватного отношения к неудачам.

Действенным считаем также *метод психологической поддержки* (создание ситуаций получения положительного результата), поскольку уникальность каждого человека в выражении собственных потребностей и мотивов деятельности проявляются в зависимости от собственной самооценки. Студенты в связи с этим должны осознавать, что чем активнее они будут овладевать умением самостоятельно действовать, тем больше появится уверенность в своих достижениях.

Также важным на этом этапе является *метод стимулирования студентов к организации своего времени*. Формирование умений художественно-творческой самоорганизации требует владения приемами тайм-менеджмента, которые помогут научиться работать с предметной и профессиональной информацией, структурировать и перерабатывать ее, овладевать приемами личного управления временем, учитывая свой психотип.

В качестве ведущего метода художественно-творческого резонансного взаимодействия на этом этапе является *метод автономного поиска*. Главной задачей этого метода является обучение в индивидуальной деятельности. Это непрерывный процесс, в результате которого студенты учатся выявлять собственные пробелы в знаниях и умениях художественно-творческой самоорганизации. Работа строится таким образом, чтобы студент постоянно находился в поиске, в активном действии, поскольку действия, выявляя неизвестное, требуют обучения. Для реализации этого метода художественно-творческие задания строятся так, чтобы следующие действия студента отвечали определенному алгоритму. Прежде всего, студент должен выявить для себя предметную часть задачи, то есть ту дисциплинарную информацию, о которой идет речь в практической работе. Информация может быть как внутрипредметного, так и межпредметного характера. И здесь очень важно установить взаимосвязь между всеми частями предметной информации. Эта часть деятельности студента очень инди-

видуальна, поскольку уровень владения предметными знаниями у всех субъектов обучения разный.

На втором, *когнитивном этапе* формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства, ведущим методом художественно-творческой резонансного взаимодействия является *ситуативный*. Этот метод, по выражению А. Шумки, трансформирует процесс познания в процесс открытия нового опыта связей и отношений между событиями, явлениями, предметами, их критическое осмысление [5, с. 100].

Ситуативный метод делится на два типа. Первый - это когда определенную, часто проблемную, ситуацию планирует преподаватель. Создаваемая им проблема должна носить определенную информационную новизну; решить эту проблему студенты обязаны самостоятельно. Второй тип - это возникновение ситуации спонтанно, в зависимости от пути решения исходной проблемы. Данная ситуация решается студентами также самостоятельно, но в определенных ситуациях с помощью преподавателя, что может быть связано с необходимостью ознакомиться с большим блоком незнакомой предметной информации [1].

Одним из главных психологических барьеров в решении задач художественно-творческой самоорганизации является инерция мышления студентов. По нашему мнению, использование *метода организованных стратегий* [4, с. 285-288] поможет в определенной степени решить эту проблему. В основе метода лежат: а) принцип самоуправления личности в выборе новых стратегий решения задачи художественно-творческой самоорганизации; б) принцип отстранения (отграничения), то есть рассмотрение объекта, предмета, процесса каждый раз с новой точки зрения.

Правило метода состоит в том, что в процессе решения задачи художественно-творческой самоорганизации необходимо использовать следующие стратегии:

1) стратегии функционально-целевого анализа:

- для чего это необходимо сделать? (Анализ потребностей);
- что нужно сделать? (Цели решения задачи?);
- почему следует это сделать? (Анализ и синтез причин);
- где необходимо это сделать? (Уточнить место действия);
- когда это можно сделать? (Время действия);
- с помощью чего? (Средство);
- Как это сделать? (Метод).

2) стратегии анализа противоречия:

- проанализировать противоречие, то есть его исходное состояние;
- сформулировать, конкретизировать суть противоречия;
- усилить противоречие, то есть довести его до стадии конфликта;

- рассмотреть противоречие в динамике, с начала его возникновения;

- осмыслить наиболее вероятные процедуры разрешения противоречия;

- проанализировать, что произойдет, если противоречие будет решаться самовоздействием;

- выявить условия, при которой можно управлять процессом разрешения противоречия.

3) стратегии преодоления барьера (помехи):

- преодолеть препятствие;

- обойти препятствие;

- решить препятствие;

- частично влиять на препятствие;

- усилить препятствие;

- преодолеть препятствие поэтапно;

- влиять на препятствие с новой позиции или принципиально новыми средствами.

4) стратегии использования информации:

- использовать известную информацию, которая применяется в решении определенной задачи художественно-творческой самоорганизации;

- собрать вспомогательную информацию из смежных наук;

- использовать опыт других;

- преобразовывать информацию с учетом специфики задачи художественно-творческой самоорганизации;

- избавиться от второстепенной информации;

- проверить достоверность, точность, надежность информации;

- использовать принципиально новую информацию.

5) стратегии поиска идеи. Если в процессе решения задачи художественно-творческой самоорганизации все стремились:

- уменьшить что-то, а не лучше ли увеличить?

- ускорить что-то, а не лучше ли замедлить?

- расширить поле поиска, а не целесообразно ли сузить?

- рассмотреть явление в статике, а не сделать ли это в динамике?

- проанализировать прошлое, а не лучше ли осмыслить, что произойдет в будущем?

- соединить элементы, а нет ли возможности оставить их разъединенными?

- решить задачу сразу, а не лучше ли решить ее по частям?

6) стратегии оценивающих суждений:

- оценить сложность, тяжесть исходной ситуации;

- уточнить критерии (признаки), по которым будут даны оценочные суждения;

- оценить результаты наиболее важных этапов решения задачи;

- оценить степень риска;

- оценить преимущества и недостатки каждого варианта решения;

- сравнить и оценить самые оригинальные варианты решения задачи;

- сравнить эталон - идеальный конечный результат - с самым оригинальным, оптимальным вариантом решения.

7) стратегии принятия решения:

- мысленно проиграть, представить наиболее оригинальное решение задачи художественно-творческой самоорганизации в ее конечном варианте;

- отменить решение, не обосновывая, почему;

- принять оригинальное, но своевременное решение;

- проанализировать все возможные решения, продиктованные «здравым смыслом», и выбрать из них наиболее эффективное;

- проанализировать все возможные решения, которые выдвигаются вопреки здравому смыслу, оценить их эффективность;

- искать серию поэтапных решений;

- принять окончательное решение.

На данном этапе целесообразно реализовать *оценочно-регулятивный метод*, который предполагает самоанализ, оценку своих достижений, результатов умственной и эмоциональной активности в процессе сопоставления уже полученных знаний и умений с новыми достижениями, эмоционального сопереживания художественных образов музыкальных произведений.

Важным феноменом и механизмом формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства является рефлексия, в частности - критическая. Именно вследствие рефлексивного отображения и осмысления художественно-творческой деятельности становится возможной активность личности в процессе художественно-творческой самоорганизации. Как отмечает Я. Любивый, «особым видом рефлексии есть отрефлексирование обратных связей в оценке степени и качества реализации стратегии и целей деятельности в процессе самой этой деятельности и ее сопроводительная корректировка с целью наилучшего ее осуществления. Здесь рефлексия представляется не только как интеллектуальный, но и как волевой феномен» [2, с. 10]. Итак, учитывая выше сказанное, *метод позитивной и критической рефлексии* способствует высокому качеству, эффективности и интенсивности формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства в процессе профессиональной подготовки.

Метод эстетической эмпатии логично следует из факта, что эмпатические процессы (проекция, интроекция, идентификация) неизбежно включаются в акт художественно-критической деятельности. Исследова-

тель эмпатии Р. Даймонд отмечал, что эмпатия - это не только мнимый перенос себя в мысли и действия другого, но и структурирование мира по своему образцу [3, с. 19]. Эмпатия, как метод творческой деятельности, понимается как отождествление человека в процессе решения творческой задачи с живой или неживой природой. Но существенным в эмпатийном процессе является сохранение собственной позиции субъекта эмпатии.

На третьем этапе формирования умений художественно-творческой самоорганизации будущих учителей музыкального искусства, *этапе профессионального самопроектирования*, ключевым есть *метод оптимального решения задач художественно-творческой самоорганизации*, который построен на основе развития поисково-инверсионного стиля мыслительной деятельности, базирующийся на различных точках зрения. Такой подход к решению задач художественно-творческой самоорганизации позволяет рассматривать проблему не только с традиционной, но и с нестандартной позиции. Метод учитывает закономерности и, соответственно, принцип дуализма, диалектического единства и оптимального использования противоположных (прямых и обратных) процедур творческого мышления: анализ и синтез; логическое и интуитивное; статическую и динамическую характеристику объекта исследования; конкретное и абстрактное; реальное и фантастическое; разъединение и объединение; конвергенцию (сужение поля поиска) и дивергенцию (расширение поля поиска). Если не удается решить задачу от начала до конца, то можно попробовать решить ее от конца к началу. Несомненным достоинством этого метода является то, что он позволяет развивать диалектику мышления, отыскивать выход из, казалось бы, безвыходной ситуации, находить оригинальные, порой очень неожиданные решения различного уровня трудности и проблемности творческих задач.

На данном этапе действенным есть также *метод постоянного и регулярного изучения приобретенных умений художественно-творческой самоорганизации*. Этот метод обогащает процесс обучения, поскольку по своей психологической роли обучение превращается в процесс становления производительности личности. Производительность означает, что будущий учитель музыкального искусства чувствует себя одновременно в качестве и преобразователя своих сил, и в качестве действующей силы; он чувствует единство со своими силами. Таким образом, по мере продвижения в сторону положительной динамики изучения приобретенных умений художественно-творческой самоорганизации, меняются способы понимания ситуации и способы взаимодействия и общения, готовности не только к принятию, но и к переформулированию целей и смыслов художественно-творческой деятельности, выдвижение ее новых смыслов и целей.

Аналитико-выборочный метод направлен на совершенствование способности студентов анализировать, корректировать и совершенствовать собственный художественно-творческий рост и должен реализовываться в их готовности к систематическому приобретению опыта художественно-

творческой самоорганизации. Этот метод детерминируется стремлением студента к выработке собственного стиля художественно-творческой деятельности.

Диалогический метод предполагает общение в форме субъект-субъектных отношений. Иными словами, собеседники (преподаватель и студент) имеют равные права на: «свою систему ценностей; достоинство и уважение; индивидуальность, своеобразие, отличие от собеседника; незави-симость, суверенитет; свободное, ничем не регламентированное мнение; отстаивание своих прав, позиции; доверие со стороны собеседника; понимание; поиск, ошибку; чувства и их открытое выражение». Указанный метод также предусматривает внутренний диалог личности, который способствует построению общения с другими людьми (например, во взаимодействии педагог-воспитанник). Поэтому будущему учителю музыкального искусства нужны основательные знания о функциях внутреннего диалога, формах его проявления. Итак, внутренний диалог позволит каждому найти правильный путь к взаимопониманию, посмотреть на себя глазами «другого», предотвратить противоречия или преодолеть их. Результаты внутренне диалоговой рефлексии будущих учителей музыкального искусства помогут им делать сознательный выбор, гибко реагировать на ход событий во время занятий, корректировать свои действия, самосовершенствоваться.

Анализ перечисленных выше методов, в частности художественно-творческого резонансного взаимодействия, позволил нам определить их основную цель, которая заключается в управлении уровнем психической и художественно-творческой активности и рефлексии будущих учителей музыкального искусства как основных механизмов развития их самоорганизации. Все перечисленные методы позволяют студентам создать индивидуальную систему эффективной организации работы, художественно-творческой среды и информации в зависимости от личностных свойств и потребностей.

Литература:

1. Гапонцева М. Г. Применение идеологии синергетики к формированию содержания непрерывного естественнонаучного образования / М. Г. Гапонцева, В. А. Федоров, В. Л. Гапонцев [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://spkurdyumov.ru/education/primenenie-ideologii-sinergetiki
2. Любивий Я. В. Соціальна рефлексія як механізм самоорганізації соціальних мереж / Я. В. Любивий // Мультиверсум. Філософський альманах. – 2016. – Вип. 1–2(149–150) – с. 3-24.
3. Матюх Т. М. Емпатія як умова людської творчості / Т. М. Матюх // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2015 – Вип. 7. – с. 17-27.
4. Міщиха Л. П. Психологія творчості. Навчальний посібник / Л. П. Міщиха. - Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. – 448 с.
5. Шумка А. Ситуативний метод та використання автентичного відео у навчанні іноземної мови / А. Шумка // Studia methodologica. – 2014. – Вип. 36. – с. 99-105.

Khasyanova T.V.

THE ROLE OF ELECTRONIC TOOLS IN MUSIC EDUCATION

Хасьянова Т.В.

РОЛЬ ЭЛЕКТРОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Электромузыкальные инструменты имеют противоречивую репутацию. С одной стороны, без них сегодня невозможно представить себе популярную музыку, поэтому для очень многих людей и особенно молодежи их тембры являются своего рода эстетическим эталоном музыкального звучания. С другой стороны, эта же ассоциация электромузыкальных инструментов и популярной музыки зачастую становится причиной предубеждения против них музыкантов-профессионалов и любителей, ориентированных на академические музыкальные жанры.

Но действительно ли электромузыкальные инструменты фатально связаны с каким-то одним музыкальным направлением? В чем причина столь бурного распространения этих инструментов, и какова перспектива их воздействия на музыкальную жизнь общества?

В своей конструкции музыкальные инструменты всегда опирались на передовые достижения научно-технической мысли, поэтому здесь не могли остаться незамеченными и явления, связанные с электричеством. Первый электроклавесин, где для звукоизвлечения использовалось статическое электричество, был построен во Франции еще в 1759-м году.

Успешные опыты по генерированию звука с помощью электричества 19-м веке дали толчок активным поискам в конструировании электромузыкальных инструментов. Среди многочисленных и самых разнообразных предшественников их современных видов назовем такие экзотические как телармониум С. Кэхилла (1910г.) – огромный в 200 тонн электроорган, предназначавшийся для рас-пространения музыки по сети абонентов телефонной станции Чикаго, терменвокс Л.Термена (1920г.) – первый электроинструмент, выпущенный серийно, игра на котором напоминает пассы экстрасенсов, и оптический синтезатор Е.Мурзина (1964 г.), где звук можно было нарисовать на стекле.

Чем шире в звукообразовании использовалось электроника, тем более интересные и неожиданные перспективы открывались в звуковом материале. И если тембровый спектр электрифицированных инструментов оказывался значительно разнообразнее их акустических прототипов, то звуковой потенциал электронных инструментов поистине безграничен. «Скудная палитра примитивных шумов, которыми мы некогда пользовались в кино и на радио, обогатилась многими совершенно новыми и очень интересными возможностями – писал Д.Б. Кабалевский. – Сейчас можно пропеть «тембром ветра» или «тембром гудящих телеграфных проводов» двух-трехголосную хоровую песню, даже фугу, шум набегающих на берег морских волн может быть интонационно «уточнен» и включен в партитуру

наряду с любым инструментом оркестра. Неслыханные ранее тембры уводят наше воображение в причудливые миры фантастики, в космическое пространство» [3, 65].

В том, что электронные тембры заняли сегодня столь заметное место в музыке, немалая заслуга принадлежит композиторам-авангардистам, расширившим наши представления о ее звуковом материале. Здесь следует назвать П.Шеффера, своим концертом по французскому радио в 1948-м году давшего начало конкретной (шумовой) музыке, Э.Вареза, создавшего первую композицию электронной музыки в 1947-м году, а также – К.Штокхаузена, П.Булеза, Я.Ксенакиса, Д.Кейджа, В.Усачевского, внесших заметный вклад в электронную музыку и способствовавших распространению электронных студий во всем мире [4, 34]. Нельзя не упомянуть здесь также и имена инженеров Р.Муга, Т.Оберхайма, Д.Чоунинга и Р.Курцвэя – создателей современных синтезаторов, тембры которых стали для нас столь привычными.

В чем же состоят преимущества синтезатора в глазах многих музыкантов? Прежде всего, – это многотембровость. Не менее сотни (!) тембров даже в самой простой его современной модели способны ответить самым разнообразным запросам пользователя. Дополнительные эффекты: вибрато, портаменто, глиссандо, скользящая форманта, шумы и т.п. стимулируют фантазию музыканта в построении богатой насыщенной оригинальными звучаниями фактуры. Автоаккомпанемент, возможность использования которого предусматривает конструкция синтезатора, приближает его звучание к ансамблю или даже к оркестру, исполняющих музыку самых разных бытовых жанров и стилей, а ритмические сбивки, также заложенные в его памяти, оживляют это звучание, придают ему блеск и импровизационную непосредственность. Секвенсер дает возможность исполнителю заранее записать свою композицию или отдельные ее фрагменты, например, трудные, эффектно звучащие места, и в результате он чувствует себя намного увереннее на сцене или в студии звукозаписи. Наконец, компьютер, с которым синтезатор коммутируется, позволяет озвучить любую самую сложную партитуру, отредактировать сочинение, достигая при этом идеального качества его звучания, и получить при наличии принтера нужное количество экземпляров его нотной распечатки.

Таким образом, задачи музыканта здесь далеко выходят за рамки воспроизведения готового нотного текста и включают в себя помимо чисто исполнительской функции еще функции инструментовщика (выбор тембра), аранжировщика (уточнение фактуры, выбор автоаккомпанемента и определение мест ритмических отыгрышей), звукорежиссера (установка правильного баланса голосов фактуры, подбор звуковых эффектов) и редактора (корректировка вносимого в память инструмента или компьютера звучания и уточнение нотной записи музыки) [1, 23].

Вместе с тем, управление всеми этими богатыми звуковыми возможностями оказывается гораздо проще и доступнее чем игра на традицион-

ных музыкальных инструментах. Массу чисто технических проблем здесь берет на себя электроника, и, чтобы ярко озвучить музыкальную композицию, здесь совсем не обязательно обладать виртуозной беглостью пальцев и массой других узкопрофессиональных навыков, необходимых пианисту или органисту. Широкий простор для творчества, открываемый синтезатором, и высокое качество звучания при относительно несложной технике игры на нем, делают этот инструмент особенно привлекательным для музыканта-любителя. А если к этому еще прибавить портативность синтезатора и его надежность в эксплуатации, то становится понятным, почему он приобретает все более массовое распространение.

Наступление «электронных клавиш» в музыкальном быту развитых стран можно сравнить с таким же стремительным и безоговорочным завоеванием фортепиано музыкального салона в 19-м веке, и как ведущий инструмент любительского музицирования синтезатор сегодня является полноправным преемником своего механического собрата. Представляется, что этот инструмент стоит на пороге и нашего российского музыкального быта, так как при всех достоинствах синтезатора цена его вполне приличной модели сегодня значительно ниже цены пианино.

Совершенно очевидно, что синтезатор может быть эффективно использован в различных областях музыкального воспитания. Очень перспективным видится его применение на школьном уроке музыки. Учитель с его помощью в своем исполнении может приблизиться к оригинальному звучанию, задуманному композитором – ведь к его услугам здесь различные виды клавишных, струнных, духовых и ударных инструментов разных эпох и народов. Благодаря этому, музыка приобретает большую силу художественного воздействия. Ученики знакомятся с неизвестными им ранее инструментальными звучаниями.

Но самое главное – синтезатор дает детям возможность лучше понять логику музыкальной мысли, яснее почувствовать ее образ. Так, меняя тембр на стыках формы, учитель тем самым обратит внимание учеников на фазы развития музыкальной мысли. Экспонируя контрастирующие тембры в одновременном звучании, учитель подчеркнет слоистость музыкальной мысли, а, варьируя окраску мелодии, высветит в ней различные образно-смысловые грани. Более того, ученики, опираясь на свои музыкальные представления, сами смогут предложить на уроке схему инструментовки знакомой им пьесы, а учитель тут же продемонстрирует звуковой результат и объяснит, какой из ее вариантов наиболее подходит для данной музыки.

«Вшитые» в память синтезатора многочисленные виды авто-аккомпанемента, а иногда и возможность их самостоятельно программировать позволяет учителю облагородить звучание «легких» жанров на музыкальных занятиях в школе или детском саду. Дети, несомненно, получат удовольствие от исполнения песен под авто-аккомпанемент «ансамбля» или даже целого «оркестра» в руках учителя [6, 34].

Большое место мог бы занять синтезатор в детской музыкальной школе, в творческих кружках при общеобразовательных школах, детских садах, клубах и дворцах молодежи – везде, где происходит обучение игре на музыкальных инструментах. Важной здесь представляется возможность для ученика непосредственно приобщаться к творчеству, минуя многие этапы рутинной работы, обычно связанные с освоением какого-либо музыкального инструмента. Если, скажем, качественное звучание скрипки достигается лишь спустя несколько лет кропотливой, а порой скучной и тяжелой работы, то определенный характер тембра заложен в память синтезатора уже фабрикой-изготовителем.

Конечно, звучание серийно выпускаемой недорогой модели этого инструмента не столь богато в оттенках выражения музыкальной мысли как тембр традиционного инструмента высшего класса в руках мастера-исполнителя. Но это звучание, вместе с тем, намного привлекательнее чем, скажем, «кошачьи звуки», издаваемые тем же неумелым скрипачом, а электроакустическое усиление компенсирует физическую слабость ребенка, тем самым предоставляя ему возможность чувствовать себя полноценным музыкантом в любом самом большом концертном зале.

Увлекательная задача создания оригинального репертуара и аранжировок самой разнообразной музыки для синтезатора стоит перед композиторами. Здесь перед ними возникают не только творческие, но и своеобразные педагогические проблемы. Необычайное многообразие и постоянное обновление звукового материала электронных инструментов затрудняют точную фиксацию тембра в партитуре. Если, допустим, предписать там исполнение какого-либо фрагмента тембром флейты, то у исполнителя на синтезаторе возникает вопрос: какой из нескольких имеющихся в каталоге тембров флейт надо взять и по каким параметрам редактировать. Часто в момент озвучивания партитуры электронный звуковой материал подсказывает и более интересные, нежели первоначально задумано, фактурные решения.

Эскизность изложения нотного текста может послужить отличным стимулом для творческих поисков ученика. Ему можно предложить самостоятельно подобрать и отредактировать тембры, при необходимости – автоаккомпанемент и ритмические сбивки, выстроить баланс голосов, а, может быть, также подобрать гармонию, присочинить подголосок или даже – целую вариацию. Все это на практике оказывается вполне доступным детям, но здесь важно, чтобы такая «темброфактурная открытость» нотного изложения дополнялась объяснениями учителя – какие варианты решений предпочтительнее и почему [4, 74].

Широкие перспективы использования синтезатора в различных областях музыкального воспитания ставит педагогов перед необходимостью разработок соответствующих программ, методик, учебных пособий. Важно также предоставить учителям, желающим приобщиться к новым электронным и компьютерным средствам музыкального образования, возмож-

ность получить надлежащую подготовку. Словом, работы предстоит много. Но здесь возникают главные вопросы: каковы же цели всей этой работы? Что может дать синтезатор и компьютер музыкальному образованию? Прежде всего, обращение к этим инструментам будет способствовать преодолению разрыва между электроакустической аурой бытования музыки в реальной жизни и традиционным звуковым материалом школьного музицирования, который детьми и подростками порой воспринимается как нечто допотопное и замкнутое в стенах школы. Используя на уроке наряду с традиционными инструментами новые – электронные, учитель перестает выглядеть в глазах многих учеников эдаким жрецом древнего Вавилона, проповедующим устаревшую шестидесятеричную систему исчисления. Престиж новой техники и «современных» звуков в глазах ребят может послужить отличным стимулом в развитии их интереса к музыкальным занятиям.

Исполнительство на музыкальном инструменте становится доступным гораздо более широкому кругу детей и подростков, так как техника игра на синтезаторе проще чем на фортепиано, и художественно полноценный звуковой результат достигается учеником быстрее и легче. Развитие детского исполнительства, в свою очередь, будет способствовать перенесению акцента на занятиях с разговоров о музыке на собственно творческую практику, что сделает процесс приобщения к музыкальному искусству более эффективным [5, 13].

Наконец, легкость в управлении тембром и фактурой на синтезаторе делает его в руках детей своеобразным конструктором, где, изменяя один элемент музыкальной формы, они могут наблюдать, как при этом интонационно переосмысливаются другие элементы и художественный результат в целом. Ученики, таким образом, на основе собственной творческой практики приобретают возможность получить важные знания о строении музыкальных произведений, почувствовать выразительность того или иного художественного средства, а значит, их постижение музыкального искусства становится более глубоким.

Как видим, то новое, что отличает синтезатор от традиционных инструментов, открывает интересные перспективы в различных областях музыкального воспитания и требует серьезного педагогического осмысления.

Литература:

1. Будкина Е.М. Программа «Электронные музыкальные инструменты: синтезатор»
2. Красильников И. Проблемы построения методики игры на синтезаторе. Искусство в школе. №2, №3. – М.,1996.
3. Красильников И. Синтезатор на уроке? / Искусство в школе. №2. — М., 1995.
4. Пешняк В., Самоучитель игры на синтезаторе.
5. Порунов А.В., Порунова И.В. Программа «Клавишный синтезатор-предмет по выбору для учащихся фортепианного отделения»
6. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1947.

Shaikhyslam S., Khussainova G.A.

PROFESSIONAL CREATOSPHERE OF FUTURE MUSIC TEACHER AS A LEADING FACTOR OF HIS SUCCESS

Шайхыслам С., Хусаинова Г.А.
кандидат педагогических наук, PhD, профессор

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КРЕАТОСФЕРА БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВЕДУЩИЙ ФАКТОР ЕГО УСПЕШНОСТИ

Необходимость кардинального обновления музыкально-педагогического образования давно уже назрела, поэтому важным является на современном этапе представление о нём как об образовании нового типа, отвечающем на вызовы новой социально-образовательной реальности в условиях всеобщей модернизации всей системы высшего образования Республики Казахстан.

Система высшего музыкально-педагогического образования на сегодня не столько транслирует, сколько порождает новый учебно-профессиональный опыт по развитию необходимых компетенций будущих учителей музыки. Имеет место инновационное сопровождение учебного музыкально-образовательного процесса и соблюдение ведущих положений нового Госстандарта высшего образования РК.

На сегодня все подходы учебно-инновационной профессионально-педагогической деятельности будущих учителей музыки погружают студентов в процесс освоения критического мышления, развития умений работать в команде в ходе решения учебно-проектных музыкально-педагогических задач, т.е. подчинены особенностям компетентностной модели образовательной программы профессионального музыкального образования, отвечают её особенностям и условиям существования. Многие из вышеназванных значений зависят напрямую от преподавателей, работающих на специальности «Музыкальное образование», их профессиональной подготовленности и предоставления вузом возможностей повышения квалификации [4].

При этом, в процессе получения результатов нашего исследования по изучению современных условий профессиональной деятельности учителя музыки, были обнаружены несоответствия между:

- потребностью общеобразовательной и дошкольной систем в высокопрофессиональных учителях, воспитателях, подготовленных к работе с полиэтническим составом учащихся и слабой актуализацией этнокультурной подготовки по музыкально-педагогической специальности;
- современными требованиями к уровню творчески ориентированной подготовленности учителя с позиций культурологического и деятельностного подходов и имеющим место знаниево-ориентированным подходом к содержанию обучения в вузе [4].

Современная европейская философия образования на основе Болонской системы исходит из идеи «образование на всю жизнь», что предпола-

гает превращение образования в образ жизни. Профессионально-педагогическое образование по своей сути это важнейшая составная часть непрерывного образования. С этой позиции важно обращение к образовательному пространству, окружающему людей всю жизнь, актуализация процесса формирования их креатосферы как залога успешности развития личности каждого в его повседневной многоплановой жизнедеятельности. Общеизвестно, что движущей силой и главной ценностью формирования поликультурной личности в сфере обучения и воспитания выступает творчество. Креативность как характеристика творческой сферы обучающейся молодёжи сегодня востребована в самых разных сферах непрерывной системы музыкального образования.

Отсюда вытекают и требования к выпускнику специальности «Музыкальное образование» – будущему учителю музыки. Это должен быть специалист с развитой профессиональной креатосферой, который не только сам владеет всем тезаурусом музыкально-педагогических знаний и умений, но и способен привить любовь к музыке своим ученикам, развить у них потребность в общении с высокохудожественными произведениями, воспитать у них музыкально-эстетический вкус, способность оценить красоту в любых ее проявлениях, развернуть и активизировать эстетическое поле для применения своих сформированных музыкально-творческих способностей на основе усвоенных профессиональных компетенций [5, 187-188с.].

При этом, необходимо отметить, что важное значение в становлении профессиональной креатосферы будущего учителя музыки приобретают этнокультурные традиции, которые не являются дополнительным компонентом, а являются полноценной частью казахстанской системы музыкального образования. Они пронизывают её всю, поэтому предполагают изменения всей образовательной сферы: речь идёт о создании национальной системы образования, сочетающей мировой уровень науки, техники и культуры с этнокультурным наследием, что в свою очередь является государственной стратегией развития во всех сферах жизнедеятельности страны, отмеченной в Послании президента РК Н.А.Назарбаева [3].

Содержание понятия «профессиональная креатосфера» (мир культуры, сотворчества, успешности в профессии) мы определили как процесс творческой деятельности, опираясь на идеи о креатосфере, которые широко раскрыты в работах философов М. Бахтина, Г. Батищева, В. Библера [1;2]. В них понятие «творчество» всегда рассматривается как процесс сотворчества, творческого диалога всех «креаторов», участников процесса. Особенность этнокультурного музыкально-педагогического образования заключается в том, что оно допускает – в установленных законом пределах – свободное мировоззренческое самоопределение, получение образования в соответствии со своими мировоззренческими установками будущего учителя музыки [4].

При раскрытии сущности и содержания каждого из компонентов профессиональной креатосферы следует подчеркнуть, что музыкально-педагогическая деятельность учителя становится целостной в том случае, когда ее отдельные части обладают общей целью, принципами, единой внутренней организацией.

Видами профессиональной деятельности учителя музыки согласно ГОСО РК специальности «Музыкальное образование» являются: конструктивная, коммуникативная, организаторская, диагностическая, творческая, исследовательская [1].

Конструктивная деятельность включает планирование и построение урока музыки с определенной идеей и логикой развития, конкретизацию художественно-педагогических задач, содержания, методов в соответствии с возможностями учителя, условиями проведения занятий, конкретным составом учащихся класса, способностями, интересами, жизненным и музыкальным опытом младших школьников.

Коммуникативная деятельность **с**остоит в умении общаться, устанавливать доброжелательные отношения с учащимися, коллективом педагогов, родителями. Большое значение имеют личностные качества педагога: любовь к детям, терпение, справедливость, доброжелательность, уравновешенность. Учителю важно находить индивидуальный подход, учитывая склонности, интересы, уровень развития музыкальных способностей младшего школьника.

Организаторская деятельность предполагает выполнение системы действий, направленных на включение учащихся в различные виды музыкальной деятельности, создание исполнительского коллектива и организацию совместной деятельности.

Диагностическая деятельность — систематическое наблюдение учителя за своими учениками. Использование педагогом психолого-педагогической диагностики предполагает четкое определение целей и ожидаемых результатов. Диагностика музыкальных способностей должна строиться на основе анализа видов музыкальной деятельности и начинаться, следовательно, с анализа ее предметно объективных структур, раскрывая затем психологический механизм музыкальной деятельности. Это требует таких методов измерения, которые не только позволяли бы получать результаты изменений изучаемого свойства личности, но и диагностировали бы сам процесс изменений.

А особенно важной с позиций нашего магистерского исследования становится *творческая деятельность* как неотъемлимая часть музыкально-педагогической деятельности учителя музыки, как сложное понятие, определяемое как высшая ступень познания данной профессии.

Творчество учителя обусловлено спецификой его музыкально-педагогической деятельности, которая носит публичный характер, осуществляется в определенной аудитории и требует умения управлять своими чувствами и настроениями. Музыкально-педагогический процесс свя-

зан с постоянным творческим поиском, поскольку учителю музыки приходится действовать в изменяющихся условиях разнообразных ситуаций.

Процесс приобретает двусторонний характер: с одной стороны, творчество учителя, с другой — на основе применяемых им стимулирующих методов возникает творческая деятельность учащихся.

Особое значение при этом приобретает обращение к этнокультурной компетенции будущего учителя музыки как основе его профессиональной креатосферы в казахстанской системе музыкально-педагогического образования со следующих позиций:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

При этом, необходимо отметить, что этнокультурные традиции не являются дополнительным компонентом, частью системы образования. Они пронизывают её всю, поэтому предполагают изменения всей образовательной сферы: речь идёт о создании национальной системы образования,

сочетающей мировой уровень науки, техники и культуры с этнокультурным наследием, что, в свою очередь, является государственной стратегией развития во всех сферах жизнедеятельности страны, отмеченной в статье президента РК Н.А.Назарбаева [3].

Для поддержания профессионально-креативной среды в процессе урока учителю музыки необходимо:

- создавать на уроке творческую атмосферу;

-подбирать учебный материал таким образом, чтобы в нем присутствовали творческие задания;

- поддерживать и развивать инициативу школьников и разрешать делать ошибки;

- ставить перед школьниками проблемные музыкально-познавательные задачи, требующие творческих решений; — предоставлять возможность экспериментировать;

- учить школьников задавать вопросы и находить на них ответы;

- поощрять детей и поддерживать у них мотивацию к изучению предмета «Музыка»;

- учитель должен быть примером для подражания в творческом отношении.

Поэтому на сегодня общество предъявляет всё больше требований к учителям. Сейчас педагогу не достаточно знать свой предмет в идеале и уметь воспитывать детей; теперь, чтобы быть хорошим специалистом, он должен обладать определённым набором определённых способностей, одной из которых является креативность, которая, в свою очередь, является составляющей профессиональной креатосферы учителя музыки.

«Креативность учителя музыки» (от англ. creative – созидательный, творческий) понимаются его творческие способности, характеризующиеся музыкально-педагогической готовностью к созданию новых идей на уроках музыки, а также способность решать проблемы, возникающие в ходе организации музыкально-познавательной деятельности школьников. В быту креативность проявляется как смекалка - способность достигать цели, находить выход из кажущейся безвыходной ситуации, используя обстановку, предметы и обстоятельства необычным образом.

Вслед за американским психологом Элисом Пол Торренсом, мы выделяем следующие критерии профессиональной креатосферы будущих учителей музыки [6]:

— беглость — способность создавать большое количество музыкально-познавательных идей;

— гибкость — способность придумывать различные решения музыкально-педагогических проблем;

— оригинальность — способность производить необычные, нестандартные идеи;

— разработанность, тщательность — способность детально разрабатывать возникшие музыкально-педагогические идеи;

— сопротивление замыканию — это способность не следовать стереотипам и длительное время «оставаться открытым» для разнообразной поступающей информации при решении профессиональных музыкально-педагогических задач;

— способность к трансформации образной информации в словесную форму;

Исходя из данных критериев Э.П.Торренса, необходимо отметить, что профессиональная креативность, крайне важна для учителя. Ведь педагог работает с детьми, а дети непредсказуемы. В связи с этим, учитель музыки должен быть готов к непредвиденным ситуациям, возникающим в классной и внеклассной музыкально-педагогической деятельности, в чём ему помогут вышеназванные качества. В процессе организации внешкольного музыкального досуга учителю необходимы беглость и оригинальность. Чтобы всё задуманное учителем музыки прошло идеально, понадобится способность детально разрабатывать возникшие идеи, то есть разработанность. А учителя без умения разговаривать, т.е. без способности трансформировать образную информацию в словесную, довольно сложно представить.

Помимо креативности учитель должен обладать и другими, не менее важными, способностями, такими как аналитическое мышление, объективность и непредвзятость, организаторские навыки, а также личными качествами: любовь к детям, доброта, понимание, чуткость и отзывчивость. Креативность мышления учителя музыки – это верный помощник в его профессиональной музыкально-педагогической деятельности.

Творческий, нестандартно мыслящий педагог, умеющий найти выход из любой ситуации, может дать ребёнку гораздо больше, чем тот, что просто хорошо знает педагогику и свою дисциплину. Именно поэтому профессиональная креатосфера становится ведущим фактором успешности учителя музыки в его педагогической работе.

Литература:

1. Батищев Г.С. Диалогизм или полифонизм? М. 1992.
2. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин. М. 1991.-169с.
3. Назарбаев Н.А. Взгляд в будущее: Модернизация общественного сознания. 12.04.2017 // https://informburo.kz/stati/statya-prezidenta-vzglyad-v-budushchee.
4. Хусаинова Г.А. Развитие этнокультурной компетенции будущего учителя музыки// Науково-методичний журнал «Мистецтво та освіта» Інститута проблем виховання Національної академії педагогічних наук України. №1(83) 2017, с.7-11
5. Хусаинова Г.А., Аргингазинова Г.Б. Энциклопедия музыкально-педагогического образования Казахстана: в лицах и фактах.Астана.:ТОО «Мастер ПО», 2018. - 423с.
6. Torrence E.P. Growing up creativity gifted: a 22-years longitudinal stady // Creative child and adult quarterly, 1980. 5 p.
7. ГОСО ВО РК. Государственный общеобязательный стандарт в редакции постановления Правительства РК от 13.05.2016 № 292.

Yao Peishan

DEVELOPMENT OF THE PROBLEM OF PROFESSIONAL INTERESTS OF FUTURE TEACHERS OF CHOREOGRAPHIC ART IN A PEDAGOGICAL PLANNER

Яо Пейчань,
аспирант Национального педагогического университета им. М.П.Драгоманова (Киев, Украина)

РАЗРАБОТАННОСТЬ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПЛОСКОСТИ

Одним из приоритетных направлений модернизации высшей школы Китая является ее интеграция в мировую образовательную систему. Реализация этого направления реформ связана с творческим использованием и внедрением положительного международного опыта, в том числе и высшего образования в Украине, для повышения качества подготовки специалистов, существенного решения проблем академической мобильности студентов и научно-педагогических работников. Современный выпускник высшего учебного заведения должен быть востребован на рынке труда, быть профессионально компетентным, готовым к социальному взаимодействию и организации своей жизнедеятельности. Это возможно тогда, когда личность направляется мотивацией, ведущим компонентом которой является профессиональный интерес. Среди многочисленных проблем профессионального обучения проблема формирования профессионального интереса выступает достаточно значимой.

Повышенное внимание к проблеме формирования профессионального интереса будущих учителей хореографического искусства вызвано не только теоретическими, но и практическими потребностями. Это связано с тем, что влияние содержания мотивационной стороны стало больше сказываться на продуктивности (количественных и качественных характеристиках) профессиональной деятельности специалистов высокой умственной квалификации, творческого труда. Это особенно отчетливо наблюдается в современном обществе, в котором профессиональный труд для подавляющего большинства его членов превращается не только в условия существования, но и становится главной ценностью, формой самовыражения. Все чаще человек стремится к такой работе, в которой он был бы оценен не только материально и морально, но одновременно получал бы удовольствие и от самого процесса профессиональной деятельности.

Проблема интереса широко представлена в научной литературе. Мы принимаем общее положение о том, что интерес является стимулом для выборочной активности применительно к определенным областям объективной действительности (соответствующих объектов деятельности). Для нашего исследования важно утверждение А. Гордона, А. Здравомыслова, А. Ковалева, А. Леонтьева, В. Нестерова, С. Рубинштейна и др., о сущнос-

ти интереса как направленности сознания личности. Этот феномен ученые рассматривают как эмоционально окрашенную направленность сознания на определенные объекты, определенную область деятельности.

Профессиональный интерес является объектом исследования М. Агаповой, А. Потемкина, М. Эбзеева, Л. Кацевой, С. Крягжде, А. Мордовской, В. Римкявичене, Л. Романенко, О. Федёвич, А. Штифурака и др.

Для нас представляется интересным мнение ученых-психологов Б. Ананьева, В. Мясищева, Ю. Самарина, Б. Теплова, Д. Узнадзэ и др., о том, что профессиональный интерес выражается в сосредоточенности сознания личности на предмете выбранной профессиональной деятельности, в положительном эмоциональном отношении к деятельности на основе эмоциональной реакции, возникающей во время интересной для человека работы.

Ученые-педагоги В. Максимов, Н. Морозова, Г. Щукина, А. Тесля и др., утверждают, что профессиональный интерес, с одной стороны - это совокупность связей будущего специалиста с объектами и субъектами деятельности, с другой - это положительное эмоциональное отношение к самой деятельности; ценностно-познавательный уровень студента, прежде всего уровень его профессиональных знаний; волевая активность студента в профессиональной деятельности, которая определяется, прежде всего, его способностью преодолевать разной степени трудности, как в процессе обучения, так и в самой профессиональной деятельности.

Бесспорно, что профессиональный интерес является важным элементом обучения и жизненно необходимым фактором становления личности будущего учителя хореографического искусства, значимым внутренним стимулом, который постоянно направляет к движению, позволяет пережить эмоционально-ценностное удовольствие от профессиональной деятельности, способствует ее продолжительности и производительности. Под влиянием профессионального интереса познание приобретает личностный смысл.

Исследуя проблему профессионального интереса в педагогической плоскости стоит обратите внимание на труды Л. Кацовой, А. Мордовской, А. Потемкина, О. Черниковой, А. Штифурака, О. Федёвич.

Как отмечает А. Потемкин, среди многих проблем, направленных на совершенствование процесса профессионального обучения, проблема развития профессионального интереса является достаточно весомой, поскольку интерес приводит в активное состояние как внешние, так и внутренние силы учебного процесса. Сила профессионального интереса заключается в том, что, как личностное образование, он открывает объективные ценности профессионального обучения, обеспечивает легкость, интенсивность и скорость, предоставляет профессиональной деятельности личностный смысл, способствует ее производительности.

Но при переходе от общих положений к классификации интересов индивида, который мобилизует себя на решение задач профессионального

развития, замечает А. Потемкин, не всегда ясно, что же является основной причиной выбора того или иного занятия: интерес к самому процессу, престижность, доступность этого занятия, возможность таким образом доставить удовольствие другим (например, родителям) - все это может выражаться в одном и том же намерении, то есть фиксируется лишь то, что лежит на поверхности, рациональный выбор: «Мне нравится». На этом основании возникло предположение, что интересы имеют тенденцию к генерализации, а этот фактор мог бы быть охарактеризован как фактор «общей заинтересованности» [7, С. 11].

О. Черникова, исследуя понятие «профессиональный интерес к педагогической деятельности», трактует его как эмоционально-познавательное и ценностно-целевое отношение к педагогической деятельности, которое характеризуется волевой активностью в развитии способностей и профессионально-личностных качеств будущего педагога, его активной вовлеченностью в ее познание и стремлением к самореализации в ней [10].

Созвучно мыслям О. Черниковой определение профессионального интереса А. Мордовской, согласно которому он выступает как эмоционально окрашенное положительное и избирательное отношение личности к определенной профессии, связано со стремлением расширить знания и умения, которые характеризуются волевой установкой на овладение профессией [5, С. 187].

В том же ключе рассматривает профессиональный интерес и О. Федёвич. Исследовательница понимает данное понятие как выборочную направленность личности на профессиональную деятельность, которая характеризуется положительным эмоциональным отношением к ней, волевой активностью, ценностными ориентациями, связанными с этой деятельностью и побуждает к овладению профессиональными знаниями умениями и навыками [9, С. 355-362].

Диссертационное исследование А. Штифурака посвящено обоснованию педагогических условий процесса формирования профессиональных интересов студентов педагогических училищ. Автор проанализировал природу интереса как психологического феномена и определил этапы формирования профессионального педагогического интереса, его взаимосвязь с мотивацией и познавательными интересам [11].

Интересен подход к исследуемой проблеме Л. Кацовой, которая, исходя из общего понимания профессионального интереса как направленности личности на профессиональную деятельность, профессионально-педагогический интерес определяет как интерес к педагогической деятельности в целом, к ее отдельным социально важным аспектам (к обучению, воспитанию, общению, инновационной деятельности и т.д.). К характерным чертам профессионально-педагогического интереса Л. Кацова зачисляет интенсивность внимания, волевые усилия, социально обоснованное, активное, познавательно-интеллектуальное и творческое отношение личности к профессии учителя [4, С. 6].

Таким образом, интерес к профессии, будучи разновидностью интереса вообще, является существенным качеством личности, направленной на овладение знаниями и способами профессиональной деятельности, а приведенные примеры свидетельствуют о понимании исследователями профессионального интереса как единства профессиональных, эмоционально-познавательных и волевых сфер человека.

Теоретически большая интенсивность интереса профессионального уровня объясняется тем, что кроме непосредственной мотивации к определенной деятельности, добавляются еще и косвенные (внутренние) мотивы, вызванные значимостью данной профессиональной деятельности, благодаря которой человек в будущем станет цениться как личность и определится в профессиональном росте.

Принято считать, что внутренняя мотивация индивида играет ведущую роль в процессе его психического развития. В рамках профессионального развития эта мотивация представлена, прежде всего, стремлением к интеграции в социум на основе идентификации с социальными, в том числе профессионально специфическими группами. Это стремление выражается в ориентациях, во-первых, на различные квалификационные уровни, связанные с разным объемом и качеством общей и профессиональной деятельности, которые имеют особый предмет труда и специфический операционный состав. При этом ориентация на образовательный и квалификационный уровень действует, прежде всего, на основе достижений мотивации, ориентированных на специфические предметные занятия. Наиболее существенную роль играют профессиональные интересы, которые характеризуются таким феноменологическим признаком, как переживание состояния «заинтересованности», «увлеченности», «поглощенности» процессом деятельности.

Анализ литературы по данной проблеме позволил сделать вывод, это профессиональный интерес определяется как «форма проявления познавательной потребности, которая обеспечивает направленность личности на осознание целей этой деятельности и тем самым способствует ориентированию, ознакомлению с новыми фактами, более полному и глубокому отражению действительности»[12].

Не входя в вопрос потребности как феномена, мы принимаем определение потребности как объективной жизненной необходимости субъекта, как недостаток или отсутствие чего-то необходимого для нормального существования живых и социальных систем [2, С. 32-33].

Категория «потребность», по мнению Д. Александрова, раскрывает отсутствие баланса в системе «субъект - среда», указывает на противоречия необходимого и актуального [1, с. 130-132].

Как уже было выше отмечено, взаимосвязь потребностей и интересов не вызывает сомнений, так же как и различие категорий «потребность» и «интерес». Так, по мнению В. Зубова, понятие «потребность» фиксирует несоответствие между внутренними и внешними условиями жизнедея-

тельности человека, а понятие «интерес» фиксирует момент осознания этого несоответствия и направляет человеческую активность на решение этих противоречий [3, с. 43].

В. Сиренко считает, что потребность и интерес имеют одно основание, но потребность выступает как жизненно необходимая функция субъекта, а интерес включает в себя данную необходимость не напрямую, а как необходимость удовлетворения потребности субъекта [8, с. 27].

В. Муляр трактует потребности как побудительную силу активности личности, влияющих на нее не прямо, а опосредованно, через призму интересов [6, с. 140].

В контексте нашего исследования необходимо подчеркнуть, что удовлетворение потребности всегда ощущается личностью как субъективно позитивное состояние, как удовольствие. Потребность не только предусматривает общее эмоциональное состояние, но и оказывается органически связанной с другими разнообразными эмоциональными переживаниями.

Анализ научной литературы по исследуемой проблеме позволил сделать вывод о том, что исходным мотивом к действию, побудительной силой выступает потребность в качестве исходного импульса. Интерес человека к деятельности проявляется в развитии первичных и побудительных нужд. Бывает очень трудно отделить интерес от потребности на высшем этапе развития интереса, особенно на уровне призвания к любому виду профессиональной деятельности. Интерес снова может проявиться как потребность, но уже как интерес высшего уровня. Итак, интерес - целая система объективно существующих потребностей человека с одной стороны, а с другой - повышенное позитивно-эмоциональное состояние психики, достаточно длительный по времени процесс удовлетворения этих потребностей.

Опираясь на рассмотренные теоретические положения, мы приходим к выводу о том, что основой профессионального интереса будущего учителя хореографического искусства является генеральная потребность, которая направлена на удовлетворение эмоционально-ценностных и эмоционально-интеллектуальных мотивов, основой которых есть специальные знания, умения и волевая активность в профессиональной деятельности, а результат - самостоятельная продуктивная педагогическая деятельность.

Проблема профессионального интереса будущего учителя хореографического искусства тесно взаимосвязана с профессионализацией личности, которую можно охарактеризовать как сложный и хронологически пролонгированный процесс - процесс формирования специальных знаний, приобретения деловых навыков и опыта, развития профессионально важных качеств. Этот процесс включает самовоспитание и самопознание, формирование интересов и потребностей, анализ способностей, сильных и слабых характерологических особенностей, а также психолого-педагоги-

ческое сопровождение построения профессионального плана в образовательном процессе учебного заведения.

Опираясь на рассмотренные теоретические положения, мы отмечаем, что профессиональный интерес будущего учителя хореографического искусства отражает выборочную связь личности с окружающими условиями, в частности педагогическо-хореографической средой. Этот феномен нужно рассматривать не только как сложное отражение в сознании, но и как положительное избирательное отношение к профессиональной действительности, как сближение социологического и психолого-педагогического аспектов определения профессионального интереса, как выявление диалектического единства объективного и субъективного в таком явлении как профессиональный интерес.

Итак, профессиональный интерес будущего учителя хореографического искусства можно охарактеризовать как выборочное, активно-положительное отношение к педагогической деятельности, связано с желанием ею заниматься. Ключевыми особенностями являются наличие осознанности собственного социального и профессионального будущего, удовлетворенность выбранной профессией, волевая активность, наличие профессиональных знаний и умений.

Литература:

1.Александров Д.В. Категорія «інтерес» як об'єкт протосоціологічної і соціологічної рефлексії. Дис… канд. соц. наук: 22.00.01 / Д. В. Александров; Інститут соціології Національної академії наук України. – К., 2009. – 197 с.

2.Вінник О. М. Теоретичні аспекти правового забезпечення реалізації публічних і приватних інтересів в господарських товариствах. Дис... д-ра юрид. наук: 12.00.04 / О. М. Вінник. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2004. – 631 с.

3.Зубов В. О. Підприємницький інтерес: соціально-філософський аналіз. Дис... канд. філ. наук: 09.00.03 / В. О. Зубов; Запорізький державний університет. – Запоріжжя, 2004. – 182 с.

4.Кацова Л. І. Формування професійного інтересу у майбутніх учителів у процесі педагогічної практики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «теорія і методика професійної освіти» / Л. І. Кацова. − Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. − Х., 2005. – 22с.,

5.Мордовская А. В. Основы профориентологии: учебное пособие для бакалавров / А. В. Мордовская, С. В. Панина, Т. А. Макаренко. – Москва: Юрайт, 2013. – 237 с.

6.Муляр В. І. Самореалізаця особистості як соціальна проблема (філософсько-культурологічний аналіз) : [Монографія] / В. І. Муляр. – Житомир: ЖІТІ. – 1997. – 214 с.

7.Потемкин А. Д. Профессиональный интерес как педагогическая проблема / А. Д. Потемкин // Вестник ОГУ. – Гуманитарные науки. - №1 – 2001 – с. 11-17.

8.Сіренко В. Ф. Інтереси і влада: [Монографія]. / В. Ф. Сіренко. – К. : Оріяни, 2006. – 536 с.

9.Федьович О. М. *Особливості формування професійного інтересу майбутніх учителів фізики у позааудиторній роботі* / О. М. Федьович // Інноваційні підходи

до виховання студентської молоді у вищих навчальних закладах : матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції (м. Житомир, 22-23 травня 2014 р.). – с. 355-362.
10. Черникова О. В. Формирование профессионального интереса к педагогической деятельности у студентов вуза: дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.08 / О. В. Черникова. - Великий Новгород, 2006. - 186 с.
11. Штифурак А. В. Формування професійних інтересів студентів педагогічних училищ у процесі вивчення іноземних мов: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.04 «теорія і методика професійної освіти» / А. В. Штифурак. − Ін-т вищ. освіти АПН України. – К., 2005. - 22 с.
12. Щукина Г. И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся / Г. И. Щукина. - АПН СССР. – М. : Педагогика, 1988. – 203 с.

Turlybekov Nurgaly

TECHNIQUE AND MAIN FOCUS OF THE VOCAL EDUCATION

Турлыбеков Нургали

ВОКАЛДЫҚ ТӘРБИЕ ӘДІСТЕРІ ЖӘНЕ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ

Ән өнері-ықылым заманнан бері көптің ортасына жылдам жетіп, кең таралатын өнердің ең түсінікті және көне түрі.

Әншілік өнер- әншінің дауыспен орындауы, музыкалық шығарманың образды-идеялық мазмұнын әнші дауысыньң мәнерімен, күшімен жеткізу және ашу өнері.

Адамзат ән мен күйдің кереметіне, ләззатына бөленіп, кейінгі ұрпағын адамгершілікке, адалдыққа, еңбекке, парасаттылыққа тәрбиелеп, эстетикалық талғамын байытып келді. Адам шыр етіп дүниеге келген күннен бастап бесік жырымен басталған ән-күй өмірінің соңына дейін адаммен бірге өтетіні табиғи заңдылық.. Әнші болып жаратылу сол адамға «Алла-тағаланың мейірімі түсіп», табиғаттың берген үлкен сыйы деп түсінуіміз керек.

Әншінің ерекшелігі басқа музыканттардай емес, «әншілік аспабы» үнемі өзімен бірге болатындығында. Әнші бол у үшін, ең алдымен, дауыс болу керек. Екінші, тыңдау кабілеті ерекше жетілген болуы керек.

Әншінің ерекшелігі дауыс пен есту қабілеті музыкалық ерекшелігінде. Әнші кәсіби немесе әуесқой болуы мүмкін, бірақ екеуі-де тыңдаушы көңілінен шығу үшін табиғат берген таланттың сыртында ән айтудың қарапайым, оңай, алғашқы шарттарын білгені жөн.

Ән айту физиологиялық құбылыс болғандықтан, ағза қызметіне, оның функционалдық қабілетіне байланысты құбылыс. Ән айтуда ми, жүйке жүйелері, дыбыс аппараттары, көмей, ауыз қуысы, тіл, таңдай, кеңірдек, кеуде, өкпе сияқты, ағзалар бір-бірімен өзара тығыз байланыста қызмет атқарады. Осы, ағзаларға жүйелі талдау жасамасақ та, әнші үшін келешекте «дауысты тәрбиелеу», баптау, дамыту, сақтау, аялау сияқты маңызды қадамдар кезінде жиі кезігетін болғандықтан кейбір қарапайым

ерекшеліктері жайлы дыбыс аппаратының құрылымына қатысты айта кеткен жөн.

Дауыс шығару органдарының орналасуы, олардың құрылымы мен қызметіне байланысты адамның дауысы әр түрлі үнді, реңкті болып келеді. Сол үнді «тембр» дейді. Тембр «тимпанс» деген грек сөзінен шыққан. Ол дегеніміз бір биіктіктегі естілетін әрбір дыбыстың өзіндік үні, өңі мен реңк өзгешелігін білдіреді. Қандай бір биіктіктегі дыбысты әртүрлі аспапта ойнап немесе дауыспен айтқанда қайсысы қандай дегенді сол аспаппен немесе дауыстың өзіндік үнінің ерекшелігімен айтуға болады деген сөз. Тембр құлаққа жағымды, жағымсыз болып келеді.

Адамның физиологиялық ерекшелігі, дыбыс аппаратының орналасу жағдайына байланысты дауыс құбылысы әр түрлі. Сондықтан, ән айтқанда дауыс қуысын реттеп беретін дауыс сіңірлерінің қатысы өте зор. Дауыс сіңірлері музыкалық аспаптардың ішегі тәрізді ұзынды-қысқалы, жуанды-жіңішкелі болып келеді және соған сай әртүрлі дыбыстар шығарады.

Дауыс — әншінің құралы болып табылады. Әншілік өнер құр дауыстың сыртында мағыналы сөз арқылы адамның ішкі жан дүниесіндегі әртүрлі толқуларды, эмоциялық құбылыстарды көркемдеп, бейнелеп беруге тиіс. Әнші әнді көркемдеп, мәнерлеп айту үшін соған жеткізетін техникалық процесті, әдістемелерді «вокал» дейді.

Вокал – хор техникасының негізі болып, әншінің дұрыс тыныс алу дағдысы болып табылады. Дыбыс сапасы осыған байланысты.

Әнді айтқанда келесі нотаны жеңіл айту керек. Темп жылдамдаған сайын дыбыс жеңіл болу керек. . Негізгі вокалдық дағдыларға: Дыбыс қалыптастыру. Әнші тынысы. Артикуляция. Слухтық дағды. Орындаудағы мәнерлі эмоционалдық дағды. Дыбыс қалыптастыру – жалпы процесс, тыныс және артикуляциялық органдардың көмеймен байланысында туындайды..

Дауыстыларды мүмкіндігінше сезу, ал дауыссыздарды қандай ритм, темпте болсын жеңіл айту. Тыныс ұстап жіберу. Ақырын және үнемді фонациялық тыныс алу. Тынысты бүкіл музыкалық фразаға бөлу. Дыбысты біртіндеп күшейтіп, әлсіздендіру үшін тынысты қолдану. Негізгі слухтық дағдыға: Слухтық назар және өзін — өзі қадағалау. Әнші дауысының дыбысталуының сапасы, эмоциялық мәнерлілік. Әншілік дыбыс және оның қалыптасуын елестете білу.

Дикция – дауыс арқылы бөлек дауыстыларды, буындарды, содан соң бүкіл фразаны айту.

Өңірдің қай саласы болмасын, ең алдымен, оның технологиясын — әдістемесін ұғу, түсініп меңгерудің маңызы зор. Сондықтан кәсіби әнші болу үшін вокалдық өнердің қыр-сырын ұғып, негізгі технологиясын еркін меңгеру абзал.

Дауысты дұрыс жолға қою үшін ең бірінші бақылау қажет, бақылау тек қана сырттан емес, әнші өзін-өзі сезіп бақылай алатын халде болуы керек.

Әншінің дауыс аппараты қолға ұсталмайды, көзге көрінбейді, тасада болғандықтан тыңдау арқылы және бұлшық еттерінің сезімі арқылы ғана бақылауға тура келеді. Дыбыс қай тұстан шыққанын, ол дыбыс сырылдап тұр ма, шырылдап тұр ма, көмескі, күңгірт естіле ме, дауыс жоғарылап, төмендеп интонациясынан айрылды ма немесе құлаққа жағымды, жұмсақ жинақталған дауыс па дегенді тек қана тыңдау арқылы анықтай аламыз. Әдеттегі осы белгілердің арқасында тәжірибелі ұстаздар дауыстың кемшілігі неден болып тұрғанын анықтап, диагноз қойып, дауысты дұрыс жолға қоюға кіріседі. Ұстаздың ақыл-кеңесін ынта қойып тыңдап, тез арада іске асыру қажет. Шәкірт пен ұстаз арасындағы түсінушілік пен сыйластық қатынасы, келешектегі қиындықтарды бірігіп шешуге ықпалын тигізеді.

Әнші мен ұстаз ондай мүмкіндіктің жоғынан тек қана тыңдау арқылы, дауыс аппаратының қозғалыс қызметі арқылы болжаммен бақылауға тура келеді. Дауысты дұрыс жолға қою үшін ең бірінші бақылау қажет, бақылау тек қана сырттан емес, әнші өзін-өзі сезіп бақылай алатын халде болуы керек.

Италияның ән өнерінің үздік жетістіктері туралы пікір қалыптасқан. Италия-операның отаны деп те аталады. Дүниежүзіне әйгілі тенорлар да сол елден шыққан. Сондықтан да Италияның вокалдық мектебі, аңызға айналып кеткен. Ол солай ма деп алып қарайық: Дүниеге әйгілі сол Италияның әншілерін тыңдай отырып, бір-біріне ұқсамайтын әр түрлі мәнермен айтатынына көзіміз жетті. Мысалға, әйгілі Э. Карузо, Б. Джильи А. Пертиле тағы басқаларды салыстырып көрейік. Бұлар бәрі бір пландағы тенорлар, айтатын репертуарлары да бірдей. Тынысек, ән айтудағы техникасы, әдістемесі бірін-бірі өткен тамаша. Сөйте тұра бір-біріне ұқсамайтынын, аңғарамыз.

Дауыс тембрінің сыртында орындаушылық мәнері, кейбірі ашық дауыспен, кейбірі жоғарғы регистрге ерте қамданып қалыптасқан. Енді бірі дыбысты күшті екпінмен бастаса, келесісі жұмсақтап келіп үдетеді, қайсыбірі орасан зор резервуар арқылы дауысы күңіреніп, өзінен-өзі сарнап төгіліп жатады. Енді бір жағдай Б. Христов, Д.Узунов, Н. Херля, Т. Куузик, Щ.Пирс, Уоррад сияқты дүниеге әйгілі әр елдің мықты әншілері көптен бұрынғы Кеңес одағының тыңдаушыларына таныс. Бұлар да шамамен бір-деңгейде Италия мектебінің дауыс қалыптастыру мәнерімен айтатын әншілер. Бірақ, олар Италия мектебін меңгерді деген сөз емес, олар өз дауыстарының табиғаттан берген негізін меңгерген мықты әншілер. Тынысек, Италия мектебінің сыртында өз табиғатын таба білгендер. Осы шындықты дәлелдеген талай талантты әншілерді театр тарихынан көптеп кездестіруге болады-деп тұжырымдайды А. И. Иванов өз кітабында.

Соңғы жылдары халықаралық қатынас арқылы вокалдық өнер жағынан бай мұра жинақталып, біріккен бір вокалдық мектеп қалыптасты. Оның негізгі мақсаты-өз өздерінің амал, әдістемелерімен әнді әдемі дауыспен емін-еркін қысылмай-қымтырылмай орындау, кім қандай жағдайда

орындаса да, әнші өзінің табиғатын тауып, түптің түбі бір арнаға келіп тоғыстыру деген сөз.

Ғасырлар бойы ұшы-қиырсыз қазақ даласы халық мұңы мен қуанышына ортақтасқан домбыраның күмбірлеген үні мен ән, аңыз, жырларына бөленді. Осы дала төсінде мыңдаған тарихи тұрмыс, лирикалық әндер туып, өмірге қанат қақты. Қазақ әндерін естіген орыс саяхатшысы Г. Потанин «Бүкіл қазақ даласы әндетіп жатқандай әсер алдым», — деп таңдана айтқан екен. Біздің қазақ халық ән-күй өнерінің дамуында орындаушылықтың ғажайып шыңына жеткен нағыз майталман өнер шеберлерінің рөлі ерекше. Сонау біртума дарын иелері Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Біржан сал, Сегіз сері, Жаяу Мұса, Үкілі Ыбырай, Ақан серілерден бастау алған ән-күй өнерін Иса, Әмірелер жалғастырып қазақ деген әнші халық барын дүниеге таныта бастады.

Бертін ұлттық кәсіби өнеріміздің негізін қалаушылар — Қанабек Бәйсейітов, Күләш Бәйсейітова, Құрманбек Жандарбеков, Әнуарбек Үмбетбаев, Манарбек Ержанов, Ғарифолла Құрманғалиев тағы басқа көптеген, ақсақалдарымыз музыкалық үлкен білім алмаса да, өздерінің табиғи, дара таланттарының арқасында ұлттық опера өнерінің негізін қалап, келешек кәсіби әншілердің өсіп-өнуіне үлкен ықпал жасап, жол салып кетті.

Солардан дәріс алған, кейбірі, аға буынмен бірге қызметтес болған Б.Досымжанов, Ш.Бейсекова, К.Кенжетаев, Рашид пен Мүслім Абдулиндер, Е.Серкебаев, Р.Жаманова, Б.Толегенова, Б.Жылысбаев, М.Мүсабаев, Н. Қаражігітов, Б.Әшімова, Х.Қалиланбекова, С.Құрман-ғалиева, Ш.Үмбетәлиев тағысын тағылар. Әншілік өнердің теориялық негізін меңгерген, нағыз кәсіби әншілердің алғашқы легі қазақ вокалдық өнерін дүниеге танытты.

Бұлар жоғарыда айтылған алыптардың тәрбиесімен сусындаған теориясын консерваториядан алған, кейбірі Ресейдің үлкен өнер ордасынан, қайсыбірі өз елімізге келген үлкен мамандардан дәріс алған «алыптан туған алыптар» еді. Осы алғашқы кәсіби мамандар 1950 жылдардан бастап елді өз шәкірттерін тәрбиелеп шығара бастады. Бұл арада халық әртісі, ардагер ұстаз, қазақтың вокалдық өнеріне айрықша еңбегі сіңген, талай-талай майталман әншілерді тәрбиелеген, жарты ғасырдан астам қажымай шәкірт тәрбиелеп келген Құрманғазы атындағы ұлттық консерваторияның профессоры.

Бекен Жылысбаевтың еңбегі зор екенін ерекше атап өтуіміз керек. Осы профессионал ұстаздардың тәрбиесі мен ілімінен өткен өз замандастарымыз Мұрат Мұсабаев, бүкілодақтық вокалистер конкурсының лауреаты Әлібек Дінішев, бүкілодақтық вокалистер және Цвикау мен Рио де Жанейрода өткен халықаралық конкурстарының лауреаты Ғафиз Есімов, алғаш рет Италияның өзінде болып мамандығын шыңдаған ҚР енбек сіңірген әртісі Аманкелді Семтин, вокалистердің бүкілодақтық конкурстарының және Барселонада өткен вокалистердің халықаралық конкурстарының дипломанты Майра Мұхамедқызы қазақ өнерін дүние жүзіне танытса, ҚР халық әртісі Н.Үсенбаева,

С.Байсұлтанов, еңбек сіңірген әртісі Ж.Баспакова, Б.Қожабаев, Б.Ысқақов, Ш.Әбілов, К.Мыржықбаев, М.Шалабаев, Ү.Кенжебеков тағысын тағылар казіргі опера өнерін өз елімізде, шет елдерде танытып келеген біздің өнер саңлақтарымызды тәрбиелеп, қазақ вокалдық өнірінің жетістікке жетуіне осы профессионал ұстазтардың үлесі зор дегенді айтқым келеді.

Соңында алыптар тәрбиелеген алыптар арқылы, оларды тәрбиелеген ұстаздар арқылы қазағымыздың дарқан даласына дүние жүзін әйгілі вокал өнерінің үшқыны осылай жалғасып келеді, жалғаса бермек. Енді жоғарыда үзіліп қалған межеден ары жалғастырсақ. Әншінің дауыс аппараты қолға ұсталмайды, көзге көрінбейді, тасада болғандықтан тыңдау арқылы және бұлшық еттерінің сезімі арқылы ғана бақылауға тура келеді. Дыбыс қай тұстан шыққанын, ол дыбыс сырылдап тұр ма, шырылдап тұр ма, көмескі, күңгірт естіле ме, дауыс жоғарылап, төмендеп интонациясынан айрылды ма немесе құлаққа жағымды, жұмсақ жинақталған дауыс па дегенді тек қана тыңдау арқылы анықтай аламыз. Әдеттегі осы белгілердің арқасында тәжірибелі ұстаздар дауыстың кемшілігі неден болып тұрғанын анықтап, диагноз қойып, дауысты дұрыс жолға қоюға кіріседі. Ұстаздың ақыл-кеңесін ынта қойып тыңдап, тез арада іске асыру қажет. Студент пен ұстаз арасындағы түсінушілік пен сыйластық қатынасы, келешектегі қиындықтарды бірігіп шешуге ықпалын тигізеді. Алғашқы кезіккен аздаған қиындықтарға төзбей ұстазға сенімсіз қарау, әрбір адамның сөзіне еріп тұрақсыздану зиян келтіретінін айта кетуіміз керек.

Оқушыларға тікелей вокалдық міндеттер қойып, айқын нұсқаулар беріп, оны шешу үшін басты мәселе не дегенді түсіндіріп, мән-мағынасын ашып ұғындыру арқылы мүмкіндік тудырып беру қажет.

Әдебиеттер:

1. Балтабаев М.Х Қазақ музыкасы және студент жастар. Алматы, Ана тілі, 1991
2. Жұбанов А. Музыкадағы алғашқы адым.
3. Шындауылова Р., Бекмухамедов Б. Элементарлық музыка теориясы. Алматы, 1993.
4. Ұзақбаева С. Тамыры терең тәрбие. Алматы, 1985.
5. Вопросы вокальной педагогики. – М., 1962-1984. – вып. I – VII.
6. Вокальный словарь под редакцией И. Кочневой, А. Яковлевой. Л.: Музыка,1988
7. Детский голос. / Под. ред.В.И.Шацкой. – М., 1970.
8. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
9. Менабени А.Г. Методика обучению сольному пению. Пособие для студентов музыкальных факультетов педагогических институтов. – М., 1987.
10. Назаренко И.К. Искусство пения. - М.,1968.

Kobozeva I.S.

FOLKLORE MOTIVES IN THE PIANO CREATIVITY N.V. KOSHELEVOY

Кобозева И. С.
заслуженный деятель искусств РМ,
академик МАНПО
доктор педагогических наук,
Мордовский государственный педагогический институт имени М.Е. Евсевьева

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. КОШЕЛЕВОЙ

Каждая национальная среда вносит в искусство свое – новую тематику и новое качество высказывания. Рождаются новые идеи, новый строй эмоций, но чувства и форма выражения этого содержания индивидуальна у каждого композитора. Она зависит от его таланта, идейных и творческих пристрастий.

Богата яркими индивидуальностями композиторская школа Мордовии. В музыке композиторов Мордовии «присутствует стремление авторов к сопряжению сугубо личной и общественной сфер человеческого бытия – идея преобразования окружающего мира по законам красоты есть и живет в реальном содержании их творчества» [1, с. 160]

Соприкасаясь преднамеренно или случайно с произведениями композиторов региона мы переживаем то светлую радость, то тихую грусть, то чувство гордости за свою Мордовию. И все эти мысли и чувства – мысли и чувства современного человека – вызывают в нас произведения композитора Нины Васильевны Кошелевой. Творчество Н. В. Кошелевой самобытное, национально яркое: «Мордовия, её природа, люди родной земли и их судьбы - центральные темы творчества композитора» [1, с. 163].

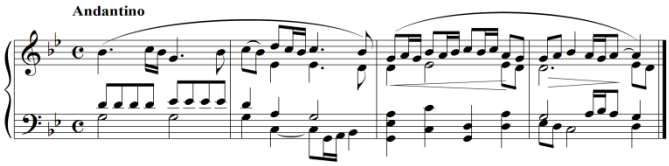
Практика подтверждает, что самые сложные проблемы действительности не обязательно должны выявляться в определенной сложности музыкального языка и формы. Новое художественное качество может предстать и в облике ошеломляющей простоты. Таким примером может служить цикл Н. В. Кошелевой «Зарисовки», который Нина Васильевна насытила выразительными мелодиями, выдержанными в народном духе.

Четыре пьесы для фортепиано «Зарисовки» – взращенные на народно-национальной основе пьесы Н. В. Кошелевой отличаются эмоциональной емкостью, характерностью жанровых истоков, высоким эстетическим вкусом [2, с. 24-30].

Это яркие жанрово-бытовые картины жизни мордовского народа. Н. В. Кошелева не обращается непосредственно к этническим фольклорным источникам, но общий эмоциональный, психологический строй музыки, специфическая характерность ее выразительности отмечены национальной мордовской самобытностью. Интонационная, ритмическая, гармоническая логика развития пьес опирается на фольклорную, и тем самым обеспечивается народная мордовская характерность оригинальной музыки Н. В. Кошелевой.

В содержательном плане пьесы представляют два начала: лирико-созерцательное и жанрово-танцевальное с фольклорным оттенком. Пьеса № 1 близка к лирико-эпическим народным песням Пьесы № 2 и № 4 – жанровые миниатюры, характеризующиеся острыми, задорными ритмами, близкими к народным плясовым наигрышам. Пьеса № 3 – лирико-созерцательное повествование. Небольшие по объему пьесы лаконичны и захватывают эмоциональностью композиторского высказывания.

Пьеса № 1.

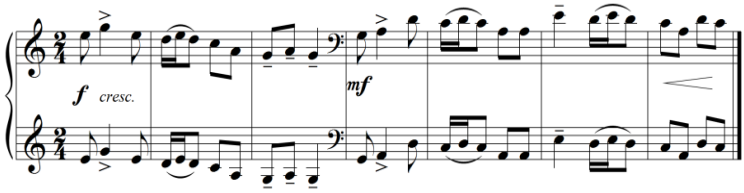


Это лирическая зарисовка – настроение, написанная в жанре народной песни. Истоки лирики пьесы – в особенностях народного мелоса. Теплота и задушевность, грусть и надежда, воспоминания и стремление от них освободиться вот круг образов сочинения, сфера его лирики.

Миниатюра начинается выразительной, неприхотливой мелодией повествовательного характера. Скупо ее сопровождение, не нарушающее покой и некоторую отрешенность. Однако в кажущейся бесхитростности мелодии уже изначально коренится идея будущего эмоционального подъема – интонационное развитие мелодии, если всмотреться в ее рисунок, тяготеет вверх. Восходящие интервальные ходы, имеющие место в мелодии миниатюры, после второго проведения получают свое энергичное развитие, приводящее к кульминации пьесы. Статичность сопровождения и относительная однообразность гармонии нарушается, оживает движение, динамизируется фактура за счет введения полифонических голосов и октавных удвоений, обостряется гармония, что приводит к взволнованному эмоциональному подъему. Постепенно «сползающие» затихающие триоли рассеивают возникшее беспокойство и возвращают к спокойно звучащей мелодии. Спад эмоционального напряжения после кульминации достигается возвращением к изначальному характеру мелодии и сопровождения.

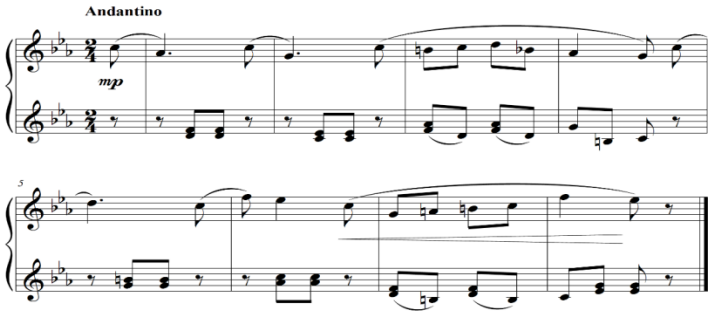
Пьеса № 2.

Allegretto



Небольшая по размерам сценка народного праздника, полная радости и красочных контрастов. Острота созвучий и яркость гармонии, необычность их сопоставлений в сочетании с равномерностью ритмической пульсации служат задаче образной изобразительности. Особенностью пьесы является длительное повторение одного ритмического рисунка. Однако подобное построение миниатюры не рождает у слушателя ощущения однообразия, поскольку ритмическая устойчивость сочинения подвергается многообразным ладовым преобразованиям, построена на внезапно меняющихся динамических контрастах. Характерность ритмического рисунка при решительной переработке высотно-звуковых соотношений придают пьесе яркий выразительный эффект.

Пьеса № 3

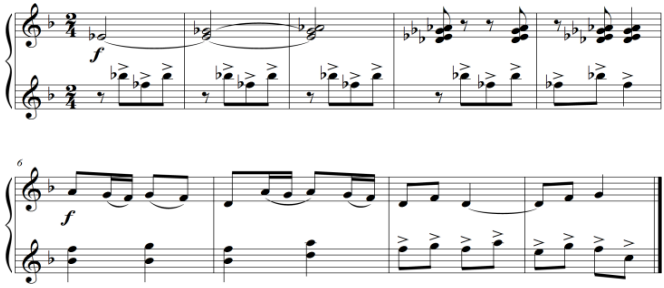


Лирико-созерцательное повествование пьесы № 3 выделяется богатством оттенков настроения. Выразительность и образная конкретность мелодии миниатюры обусловливается, главным образом, связью с речевыми интонациями, в музыкальном воспроизведении эмоционально окрашенных речевых оборотов, интонационно ясно передающих душевное состояние, настроение человека. Тема пьесы строится на развитии одного короткого мотива. Более развитые фразы явным образом вырастают из первого моти-

ва, но представляют собой вариантное преобразование. Членение мелодии на отдельные короткие звенья и интонационное развитие, основанное на вариантном повторении исходного мотива придают мелодии особую индивидуальную выразительность.

Пьеса № 4

Allegretto



Близкая к народным плясовым наигрышам жанровая зарисовка, которая построена на контрастном сопоставлении различных ритмических рисунков.

Можно не сомневаться, что в республике Мордовия нет человека, который не знал бы имени Нины Васильевны Кошелевой. Это закономерно: родник творческого вдохновения Кошелевой Н. В. не иссякает уже долгие десятилетия; она проявляет себя и как композитор, и как педагог, и как общественный деятель.

Сочетание новаторства и традиций, героического размаха и проникновенной сердечности – вот главная, определяющая черта и особенность музыки Н. В. Кошелевой. Потому-то и любят ее люди, потому-то идет она от сердца к сердцу.

Литература:

1. Кобозева, И. С. Фольклор и композитор в пространстве национальной музыкальной культуры / И. С. Кобозева, Н. И. Чинякова // Феномен этнокультурности в искусстве и образовании: история и современность, международная научно-практическая конференция – IV Боранбаевские чтения «Феномен этнокультурности в искусстве и образовании: история и современность», 19 февраля 2015 г., Астана : [материалы]; Казахский нац. ун-т искусств : в 2 ч. Ч. 2. – Астана : КазНУИ, 2015. – С.160-165.

2. Кобозева, И. С. Изучение фортепианных произведений мордовских композиторов (Бояркин Н. И., Кошелева Н. В., Сураев-Королев Г. И.): методические рекомендации / И. С. Кобозева ; Мордов. гос. пед. ин-т. – Саранск, 1990. – 48 с.

Alpeissova Gulnar

THE ANALYSIS OF MUSICAL PRODUCTS OF FOLKLORE AS A COMPONENT OF SPIRITUAL DEVELOPMENT OF STUDENTS

Альпеисова Г.Т.

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОЛЬКЛОРА КАК КОМПОНЕНТ ДУХОВНОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

21 ноября 2018 года была опубликована статья «Семь граней Великой степи» Главы нашего Государства, Лидера нации Н. Назарбаева, направленная на постижение историко-культурных ценностей народа с позиций современного научного знания. Президент РК заостряет внимание на том, что: «История Казахстана должна быть понята с высоты современной науки, а не по её отдельным фрагментам» [1]. В завершении статьи предложена уникальная программа «Модернизация исторического сознания», в которой пятым пунктом является проект «Тысяча лет степного фольклора и музыки».

Для современного этномузыкознания представляется уникальным пристальное внимание государства в деле активизации интереса современной гуманитарной науки к фольклору и музыке. Тем более, что тысячелетнюю музыкальную традицию необходимо осмыслить по-новому, и нынешнему поколению исследователей предстоит обнаружить в них не только неисчерпаемое богатство, но и претворить новейшие концептуальные подходы к его изучению. Именно фольклор может служить превосходным образцом для подлинно научного поиска, ведь увлеченность материалом, уходящим далеко вглубь веков, погружение в архаические формы дело исключительно интересное.

Общепризнанно, что фольклор связан с этносом, его языком и образом жизни, историей, этногенезом, а также социальным и культурным развитием. Как отмечают исследователи, фольклор отражает мировоззрение народа, его вековую мудрость, и являясь «бесценным наследием творческого опыта, фундаментом нравственности, морали, этнопедагогической культуры, служит не только историческим достижением этноса, но и неиссякаемым источником духовного обогащения общества» [2, с.27].

Музыкальный фольклор казахского народа привлекал ученых с различных точек зрения. Активная работа по его собиранию велась на заре становления Казахской советской республики. Общественности известны труды А. Затаевича по сбору и нотированию музыкального фольклора («1000 песен казахского народа» [3], «500 казахских песен и кюев» [4]), труды Б. Ерзаковича по исследованию песенной культуры казахского народа. [5]

Отдельные стороны фольклора получили освещение в трудах фольклористов и музыковедов [6.7,8]. Большая часть этих исследований включает научно-практическую работу по собиранию, записи, расшифровке, анализу элементов фольклорно-этнографического текста.

Активная работа в области научного изучения музыкального фольклора и его своеобразия разворачивается в 60-е годы XX века. Именно в этот период начинается постижение сути народной музыки и выявление ее своеобразия, что потребовало и поиск инструментов ее научного осмысления. За последующие десятилетия были опубликованы ряд трудов теоретического и теоретико-исследовательского характера. Постепенно сформировались научные школы, рассматривающие не только музыкальный язык фольклора (например, ритм казахской песни исследован в трудах А. Байгаскиной [9]), но и труды, выделившие из фольклорной среды профессиональное искусство традиционной музыки казахского народа. В этом отношении прорывными работами являются труды Б. Аманова, А. Мухамбетовой [10], С. Елемановой [11].

Долгое время музыкальный фольклор воспринимался как нечто архаичное и служил основой для создания произведений композиторского творчества академического направления. Становление собственного стиля композитора часто сопровождалось использованием фольклора, иногда его собиранием и изучением. Через период сочетания в одном лице композитора и фольклориста проходили многие авторы (вспомним сборник казахских песен композитора М.Тулебаева «Мақпал» [12]). За годы социальных преобразований XX века многие жанры фольклора прекратили свое существование, даже простые колыбельные песни «Бала уату» исчезли из казахского быта. Родители сегодня предпочитают занять ребенка просмотром мультфильмов, нежели спеть колыбельную, которые были не просто песни на ночь: они были огромным комплексом представлений о мире, языке, ценностях [13].

Сегодня следует акцентировать внимание на то, что музыкальный фольклор является не просто хранение культурной информации, но может быть активно использован в современном социокультурном пространстве. Реактуализация фольклора, создание целостной системы изучения ценностей, определяющих фольклорную картину мира составляют достояние нашего общества. Поэтому на современном этапе изучение музыкального фольклора в учебных заведениях республики представляется важным и необходимым. Ведь постижение ценностей «закодированных» в музыкальном языке фольклора позволят не только окунуться в народную духовность, но и осознать ее национальную идею. Ну а самое главное следует выявить те механизмы, которые позволять сделать фольклорные ценности актуальными для современного общества. Ведь не секрет, что порою природу фольклора искажают средства массовой коммуникации. Зачастую современная эстрадная жизнь музыкального фольклора сводит все разнообразие его художественно-эстетического опыта к тривиальному и банальному.

Таким образом, в музыкальном фольклоре народа заложены не только историко-культурные ценности; в нем заложены «коды», которые выступают основой для духовного развития общества. Многие исследования

гласят, что для духовного здоровья нации, его экономического роста и политической стабильности важными выступают вопросы освоения ценностей культуры. Наряду с такими базовыми национальными ценностями, как патриотизм, гражданственность, семья, человечество, в этом ряду стоит искусство и как часть его - фольклор. В этой связи важно воспитать в подрастающем поколении отношение к фольклору как к культурному наследию народа, несущему нечто высокое и способное поддержать в нем духовные и творческие силы. Поэтому освоение музыкального фольклора приобретает особое значение в духовном развитии личности, что осуществляется в процессе прохождения курса «Анализ музыкальных произведений фольклора». Дисциплина является элективной и входит в учебный план ряда музыкальных специальностей Казахского национального университета искусств.

Как известно, музыкальный фольклор - основа культурной памяти народа, обладающий большим воспитательным потенциалом. Изучение музыкального фольклора в рамках названной дисциплины позволяет аналитически постичь его жанры, а также может послужить основой научно-исследовательской работы в области этномузыковедения. Итак, в учебный процесс бакалавров ряда музыкальных включена элективная дисциплина «Анализ музыкальных произведений фольклора», призванная сформировать базовые знания по анализу музыкальных произведений фольклора. В рамках дисциплины изучаются общие вопросы фольклористики, позволяющие раскрыть систему обусловленности связей и явлений музыкального фольклора с контекстом и формами культурной традиции.

Назначение учебной дисциплины. Дисциплина призвана обеспечить необходимый уровень подготовки обучающихся в области фольклористики, а также помочь овладеть методами анализа музыкального фольклора, позволяющими раскрыть систему обусловленности связей музыкального фольклора с контекстом и формами культурной традиции.

Задачи дисциплины:

— Дать общее представление о теории и истории музыкального фольклора, принципах его классификации и систематизации.

— Раскрыть содержание основных теоретических работ отечественного этномузыкознания.

— Сформировать навыки анализа музыкальных произведений казахского фольклора и произведений народно-профессиональной культуры.

— Создать основу для приобретения новых знания и умений, в том числе, в областях знаний, непосредственно связанных со сферой будущей деятельности.

Тезисное содержание лекционного материала

Тема 1. Введение в курс «Анализ музыкальных произведений фольклора».

Понятие о фольклоре. Происхождение и значение термина «фольклор». Специфика фольклора. Традиционность. Вариативность.

Особенности изучения фольклора. Связь фольклористики со смежными дисциплинами.

Определение границ и специфических закономерностей предмета изучения (музыкальный фольклор — музыка устной традиции — народная профессиональная музыка). Соотношение эмпирического и теоретического аспектов в этномузыкологии.

Тема 2-3. Бытовые песни. Особенности анализа стихосложения.

История изучения казахской песни. Методика анализа традиционной песни. Соотношение стиха и напева. Нормативное строение строфы казахской песни. Особенности казахского языка и стихосложения. Основные виды стихосложения казахской песни (жыр и кара олен).

Жанровый состав казахского фольклора. Проблема классификации. Взаимосвязь жанров. Бытовые песни. Анализ колыбельных песен.

Тема 4. Обрядовые песни

Особенности обрядовой культуры казахского народа. Взаимосвязь с кочевым типом хозяйствования. Обряды и жанровый состав свадебного цикла (прощание невесты, свадебные песни).

Анализ обрядовых песен. Обрядовый звукоряд, интонационно-ладовая и ритмическая структура. Песенная форма. Соотношение стиха и напева.

Тема 5. Жанр кара олен

Кара олен как жанр и форма песен. Виды кара олен в соответствии со строчной формой: двух и четырех строчные песни без припева и с припевом. Тематика песен. Обрядовые интонационные комплексы в кара олен. Роль субкварты. Ладоинтонационная сфера и ритмическая структура.

Тема 6. Традиции эпического интонирования

Казахский эпос и его разновидности. Лирический и героический эпос. Жанры терме и толгау. Соотношение стиха и напева. Тирадная структура. Роль инструментального сопровождения. Интонационно-ритмические и интонационные формулы.

Виды музыкального воплощения эпоса (Б.Ерзакович). Айтыс – высшая форма акынского искусства.

Тема 7-9. Народно-профессиональные песни (региональные традиции).

Семантика казахской народно-профессиональной песни и ее генезис. Особенности народно-профессиональной песни.

Народно-профессиональная песня аркинской традиции. Связь с кара олен. Акынская музыкальная формула (С.Елеманова). Структура песен: запева, форма и функция припевов. Особенности структур профессиональных песен. Вставные слова и слоги. Асинхоронность как особый признак профессиональных песен. Ладоинтонационное строение. Принцип нижней тоники - термин Б.И.Каракулова.

Народно-профессиональная песня Западноказахстанского региона. Связь с эпосом. Домбровое сопровождение и его роль в стиле западноказахстанской песни. Анализ песен.

Тема 10. Инструментальная музыка казахского народа

Кюй как высшее достижение инструментальной музыки казахского народа. Б. Аманов – основоположник композиционной терминологии кюя Западного Казахстана.

Деление домбры на три регистровые зоны (бас буын, орта буын, сага). Взаимодействие названий зон и порядок их появления в структуре кюя. Процесс становления формы кюя и функции зон в развитии целого. Последовательность прохождения зон-звеньев кюя в развертывании и охвате звукового диапазона инструмента. Ладовая структура кюя как особая форма организации музыкальной ткани; ее жанровое, диалектно-стилевое значение.

Тема 11. Кюи легенды

Кюи-легенды - древнейший пласт культуры. Квинтовые кюи. Структура и семантика. Бурдонное двухголосие. Обертонная основа мелодики и лада кюев-легенд. Значение повторов. Звукоизобразительность.

Кобызовые кюи. Квартовые и квинтовые кюи, их форма, фактура, ладоинтонационная основа.

Тема 12-13. Инструментальные традиции токпе

Принципы формообразования в кюях токпе. Народная композиционная терминология (Б.Аманов). Понятие темы.

Функции разделов бас буын, орта буын, сага. Типы форм-схем: 1) буынная форма -наличие всех звуковысотных зон, 2) форма с транспозиций, 3) совмещенная.

Кюи с двойным экспонированием темы. Кюи «Байжума», «Акжелен».

Тема 14. Инструментальные традиции шертпе

Домбровые кюи шертпе аркинской традиция. Типы и виды кюев шертпе: инструментальные наигрыши, импровизационные формы, стабильные формы (Калиев). Жанрово-интонационные истоки.

Связь структуры кюев с песенной формой. Мажорные и минорные группы кюев-шертпе, их фактурные, ладоинтонационные и исполнительские особенности.

Тема 15. Методы изучения инструментальной музыки в трудах отечественных музыковедов.

Вклад казахстанских музыковедов в исследование казахской домбровой музыки (А.Жубанов, Б.Каракулов, Б.Сарыбаев, Б,Аманов, А. Мухамбетова, П.Шегебаев, А.и С. Райымбергеновы, Г.Омарова, С.Утегалиева).

Методы изучения инструментальной музыки в трудах Б.Аманова (народная терминология). Методы изучения инструментальной музыки в трудах А. Мухамбетовой (сравнительные методы). Понятие «ПАИК» П.Шегебаева.

Исследование традиций кюев Восточного Казахстана (С.Калиев, Ж.Жузбай). Кюи Жетису (Б.Муптекеев).

Методические указания к выполнению практических заданий. В курсе предполагается выполнение заданных практических заданий на освоение методов анализа казахского музыкального фольклора и профессиональной музыки устной традиции.

Выполнение самостоятельных заданий. СРС – это особый вид учебной деятельности, направленный на самостоятельное выполнение заданий, формирование интереса к познавательной деятельности и пополнение знаний по отечественной музыкальной культуре.

СРС связана с реализацией практических задач, обеспечивающих развитие аналитического мышления, творческой активности. Организация СРС связана с:

- самостоятельным изучением рекомендуемой литературы,
- подготовкой к практическим (семинарским) занятиям,
- проведением анализа образцов казахской традиционной музыки.

Методические рекомендации по работе с понятийным аппаратом дисциплины.

Для эффективного усвоения понятий дисциплины предлагается придерживаться следующей последовательности:

1. Вначале изучения учебной дисциплины обзорно познакомиться со всеми понятиями, представленными в глоссарии.

2. При изучении каждой темы вначале проработать основные понятия по глоссарию.

3. Сделать содержательный анализ по теме, пользуясь учебной и научно-педагогической литературой.

4. В случае затруднении обратиться за помощью к преподавателю.

Пакет заданий СРС

Раздел 1. Введение

1. Сущность понятия фольклора
2. Понятие традиционная музыкальная культура
3. Особенности музыкального фольклора казахского народа

Раздел 2. Анализ песни.

1. Анализ произведения музыкального фольклора
2.Анализ народно-профессиональной казахской песни
3.Анализ эпического произведения

Раздел 3. Анализ кюя

1. Анализ кюя-легенды
2. Анализ домбрового кюя-токпе
3. Анализ домбрового кюя-шертпе
4. Анализ кобызового кюя

Политика учебной дисциплины:

Курс включает следующие виды и методы контроля: текущий, рубежный и итоговый контроли, которые осуществляются в форме анализа образцов, конспектов, устного диалога по изучаемым проблемам.

Студент должен работать с первоисточниками; уметь анализировать музыкальные образцы; активно участвовать в диалоге. Все виды работ оцениваются по процентному содержанию и выражаются в баллах.

В результате прохождения курса музыкальный фольклор станет источником историко-культурных знаний и транслятором накопленного поколениями духовного опыта. Отсюда обучающиеся не отдалятся от созданных человеком в ходе истории духовных ценностей. Возможно многие из тех, кто успешно пройдет курс, смогут сохранить и приумножить культурное наследие, созданное предыдущими поколениями. Поэтому изучение курса послужит не только поддержанию интереса к музыкальному фольклору как историко-духовному опыту, но и будет способствовать реализации задач, поставленных в статье «Семь граней Великой степи» Президента РК Н. Назарбаева.

Литература:

1.http://www.akorda.kz/ru/
2.Ахметова, М. М. Традиции казахской песенной культуры. - Алма-Ата : Наука, 1984. - 128 с.
3.Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. - М.: Госмузиздат, 1963. – 607 с.
4.Затаевич А. В. 500 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 378 с.
5.Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 403 с.
6.Бекхожина Т. 200 казахских песен. Музыкально-этнографический сборник. – Алма-Ата, 1972. 229 с.
7.Темирбекова А. Казахские народные песни: в музыкально-теоретическом освещении. - Алма-Ата: Жазушы, 1975. - 135 с.
8.Казахский музыкальный фольклор / Отв. редактор Б.Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1982. – 264 с.
9.Байгаскина А.Е. Ритмика традиционной казахской песни. - Алматы: изд. АГК им. Курмангазы, 1991. - 202 с.
10. Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002. -544 с.
11. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 183 с.
12. Мақпал. Сборник песен. Записи М. Тулебаева. – Алматы: Жалын, 1979. – 151 с.
13. Альпеисова Г.Колыбельные мира: дневник фестиваля //Критико-аналитический art -журнал АЙТ.- Алматы, 2007, №3.

Ali Akerke, Alpeissova G.T.

TO THE QUESTION OF THE GIPSY'S THEME IN ART

Али Акерке,
Альпеисова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

К ВОПРОСУ О ЦЫГАНСКОЙ ТЕМЕ В ИСКУССТВЕ

В мировой художественной литературе и музыкальной классике существует ряд произведений на цыганскую тематику. Среди которых роман В.Гюго «Собор Парижской Богоматери», новелла П.Мериме «Кармен», поэма А.С.Пушкина «Цыганы», роман Ф.Миллера «Цыганка», рассказ М.Горького «Макар Чудра» и другие произведения.

К шедеврам музыкального искусства можно отнести оперу Ж.Бизе «Кармен», «Цыганские напевы» П.Сарасате, Рапсодию для скрипки с оркестром «Цыганка» М.Равеля, скрипичные фантазии П.Сарасате и Ф.Ваксмана на темы из оперы Ж.Бизе «Кармен».

В отечественной музыкальной культуре примером может послужить песня «Цыганская серенада» Ш.Калдаякова и музыка к одноименному спектаклю Актоты Раимкуловой. Цыганская тема достаточна интересна и привлекательна для исследователей музыкального искусства. Как известно, наиболее широкое распространение она получила в XIX веке. Также в научной литературе по различным отраслям гуманитарного знания можно встретить отдельные обзорные труды о цыганах и цыганской культуре [1-3].

В классической европейской литературе цыганская тема стала разрабатываться уже в XVI-XVII веках. Одним из первых, кто опоэтизировал вольнолюбие цыган, воспел их быт и нравы стал испанский писатель эпохи Возрождения – Мигель де Сервантес (1547-1616). Наиболее популярная история его цикла «Назидательных новелл» озаглавлена «Цыганочка». Это произведение открыло в искусстве образ Прекрасной цыганки, которая наделялась автором нравственной цельностью и душевным благородством. Пресьоса (имя цыганки, означающее «драгоценная») по сюжету новеллы вдохновляет своего возлюбленного ради любви преодолеть различные испытания. Многие черты ее характера противопоставляются образу жизни феодально-абсолютистского общества, где тотальная власть религиозных догм привела к обесцениванию простых, естественных чувств.

Противопоставление двух типов ментальности (свободолюбивого цыганского и скованного христианской моралью – европейского) дано в монологе старого цыгана: «…Мы не враждуем друг с другом; мы не встаем до зари для того, чтобы подавать прошения, ухаживать за магнатами и хлопотать о милостях. Золоченые потолки и пышные дворцы наши – это лачуги и кочевые таборы; …мы имеем все, чего хотим, ибо довольствуемся всем, что имеем» [4, с.739]. Этот сюжет и поставленные в нем проблемы получат разработку в произведениях западно-европейской драматургии в более поздний период.

По тексту «Цыганочки» в испанском издании 1816 года изучал испанский язык А.С.Пушкин. В своей поэме «Цыгане» А.С.Пушкин, опираясь на фабулу новеллы Сервантеса, создает драму романтического героя 19 века.

Молодой человек, презрев «неволю душных городов», уходит в общество цыган, надеясь обрести там свободу. «Люди стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег, да цепей» - так отвечает Алеко Земфире о причине своего бегства от общества. Столкнувшись с неверностью своей возлюбленной, он мстит убийством и тем самым совершает измену своим принципам духовной свободы. А.С.Пушкин показывает неспособность «героя своего времени» быть на уровне тех моральных максим, которые он сам предъявляет обществу.

«И это становится трагедией Алеко, которого погубила одна страсть – эгоизм». А.С.Пушкин, также, как и Сервантес, романтизирует нравственную цельность и свободолюбие цыган и обличает несовершенство этических ценностей европейского общества, для которого истинные нормы христианства («Возлюби ближнего своего как самого себя») стали сознательным прикрытием лицемерия.

В духе романтического предания развита тема взаимоотношения цыганки и общества в романе В.Гюго «Собор Парижской Богоматери». Это произведение – одна из самых выдающихся станиц в литературной истории цыганской темы. Прекрасная цыганка, полная жизнелюбия и чистоты становится жертвой любовной мести жестокого священника. Красота и душевное совершенство главной героини романа – Эсмеральды – становятся тем «взрывным» элементом, который разоблачает уродство окружающего ее социального мира.

Единственный, кто в духовном отношении превзошел всех окружающих, оказался калека-звонарь – Квазимодо. Духовное превосходство этих отверженных обществом людей, также, как и предыдущие произведения, раскрывают проблемы несоответствия общества этическим устоям, унаследованным от Средневековья.

Во второй половине 19 века французский писатель-реалист Проспер Мериме обогатил галерею цыганских образов новым женским образом – Кармен. Героиня новеллы Мериме, в отличие от своих литературных предшественников, не романтизирована. Кармен – это вороватая цыганка, способная в ссоре дойти до поножовщины, промышляет торговлей своего тела и связана с преступной группировкой контрабандистов. Она живет в среде отверженных, но ее чувства отличаются особой остротой и первозданной силой. Мериме раскрывает характер Кармен со всей «накипью» бесстыжего и непристойного.

Образ Кармен – это тип восхитительной, демонической Женщины, жестокой и бесстрашной, внушающей безумную страсть. Она несет разрушение в судьбу любящего ее Хозе, так как из-за своей способности к переживанию лишь чувственной страсти – она неверна и непостоянна. Ее

стихийное свободолюбие не признает моральных, нравственных границ, ее не страшит даже смерть. Она находится вне социальных норм нравственности и морали и в этом причина ее исключительной привлекательности для художественного творчества.

В основе оперы Бизе «Кармен» – тема свободы как самовыражения духовной личности. Кармен жертвует жизнью не ради свободы от моральных норм, а ради свободы любить. В заключительной сцене Хозе молит Кармен вернуться. Та решительно отказывает. Из цирка раздаются звуки марша и Кармен рвется навстречу этим ликующим фанфарам. только тогда Хозе спрашивает: «Так ты любишь того, кого восхваляют эти крики?» - «Да, я люблю его. И если даже мне грозит смерть, я громко говорю: «В нем мое счастье!!!». Эти слова, подчеркнутые средствами музыкальной динамики (*ff*) и темпа (мгновенное ускорение) являются одним из ключевых моментов оперы.

Уже для Бизе, драма Кармен символически раскрывала тему свободы самовыражения в творчестве и бунта против навязанных порядков, правил. В интерпретации создателей оперы Кармен полюбила и готова на любые жертвы ради свободы любви. В отличие от образа, созданного Мериме, Кармен Бизе возвысилась до уровня символа – духовной красоты, исключительной страсти, свободолюбия, а такая черта ее характера как страстность в европейском искусстве впоследствии переосмысливается как идея творческого «горения души».

В стихотворном цикле А.Блока «Кармен» - героиня является символом «вечно-женственного», которое вносит в жизнь художника созидательное начало. Именно переживание высокого творческого озарения, вдохновения, приобщает художника к «мировой душе», и Кармен – есть носитель той творческой энергии, которая возносит поэта к идеальному миру. Известно, что этот цикл связан с внезапно вспыхнувшей любовью поэта к исполнительнице роли Кармен в опере, певице Любови Дельмас. И в нем поэт не «воссоздает» в очередной раз «образ цыганки», а переносит на бумагу свое потрясение от столкновения со стихией «вечно-женственного» начала, под знаком которого проходила его жизнь.

Его стихи о Прекрасной Даме – самый большой в европейской поэтической культуре цикл, посвященный женщине, женщине любимой, но далекой и недоступной. Цикл Блока не об оперной любви Кармен и Хозе. Сила его в нерасторжимой двойственности искусства и жизни. Образ Кармен выходит за рамки художественного бытия. Он становится реальностью жизни, и на сей раз Кармен-Дельмас завораживает «роковой страстью» самого поэта, который отождествляет себя с Хозе. И драма Кармен и Хозе – это драма самого поэта, которая выражает жизнь как смысл творчества. По форме это поэтическое произведение представляет цикл стихов, в каждом поэт раскрывает различные грани образа Кармен и огромный диапазон своих переживаний, связанных с ним.

В интерпретации Блока, страстность Кармен воплощая стихийной энергию творчества, которая пробуждает разум и волю художника, проявления которой в творчестве придают жизни художника особую ценность. 20 век характеризуется новым отношением к цыганской теме.

Так, многие творческие личности обращаются к образу Кармен. Интерпретация фабулы оперы Бизе «Кармен» выдающегося немецкого оперного режиссера 20 века В. Фензельштейна отличается психологическим подходом к личностным взаимоотношениям героев. Трагедия Кармен обозначена как противоречие между желаемым идеалом любви и действительным объектом. Как пишет Вальтер Фензельштейн: «Все дело в трагедии Кармен, этом … невероятном заблуждении относительно объекта любви» [5, с.168].

Опираясь на музыкальный текст оперы Бизе «Кармен», Р.Щедрин создал на его основе особую разновидность транскрипции – балетную сюиту. Отталкиваясь от сюжетной фабулы оперы, Щедрин в «Кармен-сюите» дает ее новое философское осмысление. Р.Щедрин: «…в музыкальной транскрипции всегда скрыта возможность выявить новое отношение к уже знакомому материалу, найти новые детали, ракурсы, решить их новыми, современными музыкальными средствами, стараясь сохранить индивидуальность автора».

Р.Щедрин использует фабулу-схему оперы и делает героев носителями символических идей. Так, Кармен становится символом духовной свободы, исключительной страсти. А окружающее общество – символом неодушевленного страстью разума. Авторы возводят бескомпромиссность в руководящий принцип жизни Кармен, само развитие драмы основано на конфликте двух идей – отчужденного от чувства разума и исключительной страсти и жажды духовного самовыражения.

В трактовке сюжета, перекладываемого в жанровые условия балета, чувствуется претворение принципа «представления», возникшего в театральной драматургии 20 века. В балете Р.Щедрина музыкальный первоисточник подвергается значительному идейному переосмыслению. Характер Кармен подвергается значительной психологизации, усиливаются контрасты образных миров, лиричность и трагедийность утрируются в своем выражении. Балет как жанровая система раскрывается с помощью особого типа музыкально-симфонического развития, композиции, жанровой трансформации музыкального материала, расширения форм.

В начале 20 столетия были широко известны имена блистательных скрипачей-виртуозов, которые создавали для своего инструмента различного рода переложения, вариации, фантазии и т.д. Универсальные музыканты, совмещавшие композиторскую и исполнительскую активность – Ф.Крейслер, П.Сарасате, Г.Венявский и многие другие обогатили скрипичный репертуар высокохудожественными обработками.

В качестве музыкальных первоисточников избирались оперные произведения композиторов-романтиков. Наиболее примечательна в этом от-

ношении судьба оперного шедевра Бизе «Кармен». На его оперу известны «Концертная фантазия» П.Сарасате, «Камерная фантазия для фортепиано» Ф.Бузони и «Блестящая фантазия» для скрипки Е. Губая . Фантазия на темы из оперы «Кармен» Ж.Бизе-Ф.Ваксмана отличается стилистической цельностью, органичным сплавом музыкального материала, яркой логикой тематического развития.

Созданная для концертно-репертуарных целей крупнейшего скрипача 20 века – Я.Хейфеца, эта Фантазия отличается ориентацией на виртуоз-ный исполнительский стиль скрипача высокого уровня. Цельность Фантазии обусловлена динамичной логикой музыкального развития, органичным применением разнообразных видов техники, которое подчинено импровизационному, виртуозно-стихийному характеру Фанта-зии. В ней фактура становится средоточием стилевой самобытности как исполнителя, так и композитора. Высокая степень художественного совершенства Фантазии обусловлена усилением рельефности и яркости скрипичной фактуры, что было подсказано исполнительским стилем Я.Хейфеца. виртуозные украшения использованы с чувством меры, насыщены характерными интонациями оперного оригинала Бизе – так что виртуозность не становится самоцелью в произведении.

Особенности скрипичного жанра, диапазон и тембровая окраска звучания обусловили характер «отступлений» от оригинала. Не связанные с естественным диапазоном певческих голосов, мелодии Бизе получили в скрипичной транскрипции своеобразное регистровое развитие (от низкого к высокому регистру, пассажи по всему диапазону).

Преобладание вариационных приемов развития тематического материала, каденционные расширения и пассажные украшения также подчинены идее создания импровизационной формы. Ф.Ваксман использовал такие приемы скрипично-исполнительской техники, как дублировки, гаммообразные пассажи, арпеджированные пассажи, всевозможные движения параллельными нотами. Блеск и концертность звучания скрипки в широком охвате всех регистров создают впечатление еще более яркой «огранки» музыкальных тем Бизе, в отличие от оперного звучания. Таким образом, в статье рассмотрены некоторые интерпретации цыганской темы в литературном и музыкальном творчестве западно-европейского искусства 19-20 вв. Нами отмечено, что в осмыслении этой темы в те или иные культурно-стилевые периоды актуализировались наиболее важные для этих эпох ценности и идеи.

Литература:

1. Махотина И.Ю. Цыгане и русская культура. Дисс. канд фил. наук. – Тверь, 2012. - 225 с.
2. Сеславинская М.В. Этно-социальные истоки культуры цыган России. Дисс. канд фил. наук. – Москва, 2005. - 222 с.

3. Щербакова Т. А. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 176 с.
4. Сервантес М. назидательные новеллы. – М., 1982. – 1056 с.
5. Фензельштейн В. Трагедия Кармен. //О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. – С. 168-177.

Grigorieva V.A.

PIANO TRANSCRIPTION IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE XIX CENTURY

Григорьева В.А.

ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

Жанр фортепианной транскрипции имеет многовековую историю и получил широкое распространение как в мировой, так и в русской музыкальной культуре. Восходит этот жанр к клавирной музыке, которая первоначально была переложением популярных песенных и танцевальных мелодий. За счет переложений и пополнялся впоследствии клавирный репертуар. Подобная ситуация часто складывалась в европейской профессиональной музыке.

Сама по себе транскрипция представляет переработку или переложение музыкального произведения. Однако следует заметить, что транскрипция обладает самостоятельным художественным значением. В музыковединии принято выделять два вида транскрипции: переложение, или приспособление произведения без изменения инструмента, к примеру, голоса, и с изменением инструмента. Так, широкое распространение получили фортепианные транскрипции скрипичных, вокальных или оркестровых сочинений.

Музыкант-транскриптор, чье творчество как раз и было направлено на то, чтобы переложить и трансформировать ранее написанные произведения, в XVIII-XIX веках в западноевропейской музыкальной культуре играл важную роль. Транскрипции в этот период времени создавались повсеместно: как музыкантами-профессионалами, чье наследие составляет основу мирового музыкального наследия, так и музыкантами-любителями.

Конкретно фортепианные транскрипции широкое распространение получили в первой половине XIX века. Они отличалось салонной виртуозностью и часто были обработкой пользовавшихся популярностью в то время оперных мелодий. [3]

Особенно стоит отметить фортепианные транскрипции Ф. Листа, которые раскрывали выдающиеся колористические и технические возможности инструмента. Особенно стоит отметить транскрипции симфоний и увертюр. Сам композитор писал по этому поводу следующее: «Фортепиано занимает первое место в иерархии инструментов: оно чаще всего поль-

зуется вниманием и наиболее широко распространено <...> В диапазоне своих семи октав оно содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, осуществляемых объединением сотен музыкантов. При его посредстве становится возможным распространение произведений, которые иначе, из-за трудностей собрать оркестр, остались бы неизвестными. Поэтому по отношению к оркестровому сочинению оно то же, что гравюра к произведению живописи, которое она размножает и распространяет <...>» [1].

К фортепианным транскрипциям Листа относятся его фортепианные партитуры, чье значение для мировой музыки нельзя переоценить. Одними из самых известных являются его транскрипции симфоний Бетховена и фуг И.С. Баха. Последователи и ученики Ф. Листа также обращались к творчеству И.С. Баха. К примеру, К. Таузиг и Ф. Бузони достигли определенных высот в обработке сочинений композитора.

Свое внимание Лист обращал не только на инструментальную, но и на вокальную музыку. Ему принадлежат обработки песен Шуберта и А. Рубинштейна. Также композитор обрабатывал и собственные песни. Отметить их стоит потому, что в них Лист стремился совершенствовать возможности интерпретации вокала при помощи фортепиано.

Кроме жанра романтической транскрипции, сложившегося в XIX веке, композиторами создавались и разнообразные виды переложений, впоследствии образовавших транскрипторский круг сочинений. К этому кругу можно отнести как непосредственно транскрипции, так и смежные с ними жанры. Объединяли эти произведения обращение к ранее созданным текстам. Н.П. Иванчей к сочинениям, входившим в транскрипторскую сферу, относит следующие:

1. Строгие транскрипции (к примеру, сюда входят клавиры камерных сочинений, симфоний и опер);
2. Свободные транскрипции (те, в которых по отношению к первоисточнику допускались некоторые изменения, связанные с гармонией, фактурой и жанровой трансформацией произведения);
3. Обработки, в которых первоисточник претерпевал сильные изменения. Подобные транскрипции стали основой таких жанров, как фантазии, вариации «на тему», поппури, парафразы, реминисценции. Подобные жанры сыграли огромное значение в русской музыкальной культуре России XIX века [2].

В русской музыкальной культуре фортепианные переложения играют большую роль. К транскрипция на протяжении всего 19-го века обращались такие видные музыканты, как Н. А. Римский-Корсаков, А.Г. Рубинштейн и другие.

В русской музыке XIX века были распространены многие виды и жанры транскрипций. Среди них: каприччио, этюды, вариации, поппури, фортепианные дуэты и танцевальные произведения, в основе которых лежали ранее написанные сочинения и т.д. Во многих подобных текстах со

всей полнотой проявлялись тенденции фортепианного искусства XIX века. Были распространены и этюды и виртуозные транскрипции, а, кроме того, различного рода импровизации, спонтанные исполнения известных тем романсов и опер.

Рассмотрим жанр транскрипции в русской музыке XIX века на примере творчества Н.А. Римского-Корсакова и А.Г. Рубинштейна.

Н.А. Римский-Корсаков, хотя и мало обращался к фортепианной музыке, создал некоторое количество фортепианных транскрипций, которые оказали определенное влияние на русскую музыкальную культуру XIX века.

Так, первые фортепианные переложения отдельных частей любимых опер композитор делает еще в годы учебы. Однако он обращает особое внимание на превосходство симфонического оркестра перед фортепианными сочинениями. По этому поводу композитор пишет: «На фортепиано, хоть оно и хорошо, а куда не так, как на сцене; здесь для аккомпанемента простые однозвучные аккорды, а там аккомпанируют разные инструменты, из которых каждый имеет особого рода тон, как например: скрипка, фагот, кларнет, виолончель, валторна, все испускают различные звуки. Всякая пьеса, сочиненная для оркестра и пения, не так хороша на фортепиано и обратно» [4, с. 142].

В своих фортепианных транскрипциях Н.А. Римский-Корсаков наследовал традиции Ф. Листа, который по-оркестровому трактовал фортепиано, а не Шопена, который стремился открыть новые грани звучания в фортепианном звуке.

Это можно объяснить и тем, что сама природа композиторского мышления Н.А. Римского-Корсакова была оркестровой. Именно оркестровое мышлений стало причиной того, что композитор, обращаясь к фортепиано, стремился воплотить в фактуре инструмента звучание симфонического оркестра. Несмотря на то, что композитор был выдающимся колористом, и в своих оркестровых текстах открывал все новые и новые грани входящих в состав оркестра инструментов, в своих фортепианных сочинениях он не пошел по этому пути.

Также стоит отметить и переложения А.Г. Рубинштейна. Но если у европейских композиторов-романтиков наблюдались как правило переложения оркестровых или вокальных произведений для фортепиано, то Рубинштейн создает образец переложения фортепианной пьесы в вокальное произведение. Это Романс (ор. 44 № 1), который входит в цикл «Петербургские вечера». На мелодию пьесы впоследствии накладывается текст пушкинского стихотворения «Ночь». Стоит также отметить, что с 1881 года романс издавался как для фортепиано и голоса, так и для инструментов.

В многообразном фортепианном наследии А.Г. Рубинштейна можно найти и другие пьесы, чьи мелодии схожи с вокальной музыкой. В таких произведениях явственно слышится опевание опорных звуков, в качестве способа завоевания кульминации используется секвентное волновое раз-

витие, а также в них в полной мере раскрываются художественно-выразительные возможности поступенного гаммообразного движения.

Из всего вышеперечисленного следует, что жанр фортепианной транскрипции был достаточно распространен не только в мировой музыкальной культуре, но и в русской. Сложившись еще в XVIII веке, в русской музыке он появился под влиянием творчества композиторов-романтиков. Известно даже, что Ф. Листом, западноевропейским композитором-романтиком, перелагались произведения Рубинштейна. Транскрипции русских музыкантов отличаются новизной и своим особым самобытным характером. Известно, что в русской музыкальной культуре существовали не только переложения оркестровых и вокальных произведений для фортепиано, но и переложения фортепианных пьес в романсы.

Литература:

1. Друскин М. Ференц Лист. Транскрипции и парафразы/ [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.belcanto.ru/liszt_transcriptions.html Дата обращения: 06.08.2018
2. Иванчей Н.П. Фортепианная танскрипция в русской музыкальной культуре XIX века/ [Электронный ресурс] Режим доступа: http://cheloveknauka.com/fortepiannaya-transkriptsiya-v-russkoy-muzykalnoy-kulture-xix-veka Дата обращения: 05.09.2018
3. Коган Г.М. Транскрипция/ [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.belcanto.ru/transcription.html Дата обращения: 24.09.2018
4. Литературные произведения и переписка Т. 2. Текст. / Том подготовлен Н. В. Шелковым. 280 е., [7] л. ил.: нот. ил. - Библиогр.: с. ,-1350 экз.-(в пер.).

Karimov Tair

SONATA FOR VIOLA AND PIANO MICHAEL GLINKA

Каримов Таир

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО МИХАИЛА ГЛИНКИ

«На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок. Берегите его! Он цветок нежный и цветет раз в столетие» (В.Одоевский).

Михаил Иванович Глинка – основоположник русской классической музыки, сумевший органично соединить западноевропейские достижения в музыке с национальными традициями русской культуры, заложивший основы национальной оперы, русского симфонизма, камерно-вокального жанра, музыкальных трагедий. Самое скромное место в его творчестве занимают камерно-инструментальные сочинения, относящиеся к раннему периоду

творчества композитора. Это: Септет для гобоя, фагота, валторны, 2-х скрипок, виолончели и контрабаса Es-dur (1823), Соната для альта и фортепиано d-moll (1825-1828), Струнный квартет D-dur (1824), Струнный квартет F-dur (1830), Серенада на некоторые мотивы из оперы «Анна Болейн» Доницетти для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альта, виолончели и контрабаса (1832), Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы "Сомнамбула" Беллини для фортепиано, 2-х скрипок, альта, виолончели и контрабаса (1832), Большой секстет (Gran sestetto originale, Es-dur, для фортепиано, 2-х скрипок, альта, виолончели, контрабаса (1832), Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота (1832).

Особое место среди камерно-инструментальных опусов занимает Соната для альта и фортепиано, которую справедливо считают жемчужиной не только русской альтовой литературы, но и всей русской инструментальной музыки. «Неоконченная соната» - первое произведений классика русской музыки, написанного специально для солирующего альта.

В своих «Записках» Глинка вспоминает: «Около этого времени (1825 год) я написал первое Allegro для сонаты d-moll для фортепиано с альтом; это сочинение опрятнее других, и я производил это сочинение с Бёмом и Лигле; в последнем случае я играл на альте. Adagio было написано позже, а Rondo, которого мотив в русском роде памятнее мне до сих пор, я и не принимался писать…» (2, 229). Несмотря на то, что сочинение осталось незавершенным, оно имеет три авторские редакции – явное свидетельство того, что композитор ценил свое детище. Действительно, критически относившийся к большинству своих ранних сочинений, о сонате он отзывался в зрелые годы весьма благожелательно. Написанная в один год с романсом «Не искушай», Альтовая соната стала одним из первых опусов, явивших лицо зрелого мастера.

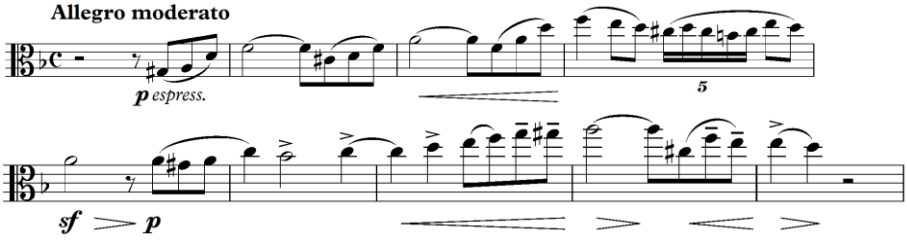
М. И. Глинка написал только две части – первую в 1825 году, вторую – в 1828 году; третья часть так и не была написана. Спустя много лет, в 1852 году, композитор опять возвратился к Альтовой сонате и отредактировал первую и частично вторую части. Но и на этот раз сочинение осталось неоконченным. Думается, что в то время Глинку отделяла от его ранней Сонаты слишком большая временная и творческая дистанция, которая и препятствовала завершению этого произведения.

Соната отличается романтической взволнованностью, напевностью и проникнута интонациями городского романса. Как пишет Л. Раабен, она «несет в себе мир „типично глинкинский" - в своей проникновенной красоте и задушевности. Казалось бы, этой „открытостью" чувств Соната близка бытовой лирике, однако в мелосе ее уже ощущается та утонченность, которая в полной мере раскрывается в таких произведениях зрелой поры, как „Вальс-фантазия"» (5, 69).

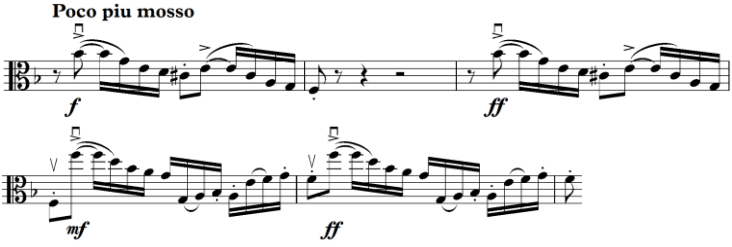
Редкое для того времени обращение композитора к альту как сольному инструменту можно предположительно объяснить прежде всего тем, что образной сущности Сонаты с ее мечтательно-элегическим настроением как нельзя более соответствовало насыщенное и густое и вместе с тем

матовое и таинственное звучание альта; кроме того, техника скрипичной игры была для Глинки-исполнителя трудной, а Соната, по-видимому, писалась прежде всего для себя.

Плотный и сочный тембр альта наполняет главную тему первой части внутренней экспрессией. Неторопливо развиваясь, тема охватывает значительный диапазон - от густого низа струны g до верхнего светлого регистра струны a. В кульминации главной партии возникает огромное динамическое напряжение маркированным штрихом в нюансе ff. Здесь обращает на себя внимание безукоризненное знание автором принципов распределения смычка и выразительных возможностей атаки звука в верхнем регистре альтового диапазона. Глинка, неплохо владевший альтом и писавший сонату в расчете на собственное исполнение, успешно использовал динамические возможности инструмента и разнообразные приемы смычковой техники, обеспечивающие такой динамический взрыв.

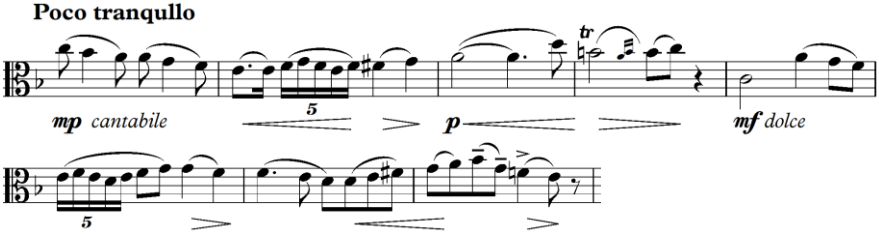


Бурная связующая партия (poco piu mosso) требует от альтиста прежде всего точной координации движений рук, интонационной и ритмической точности



Побочная партия, хотя интонационно и близка главной, проникнута настроением сдержанно-мечтательным, более умиротворенным. Эта тема – тоже певучая, как, впрочем, и вся соната, которую целиком пронизывает мелодическая песенность. Даже фигурации у фортепиано и альта отличаются мелодичностью и плавностью. Л. Раабен отмечает: «Первая часть – новый для того времени вид песенно-мелодического сонатного allegro. В нем Глинка значительно отходит от интонаций, приемов классического

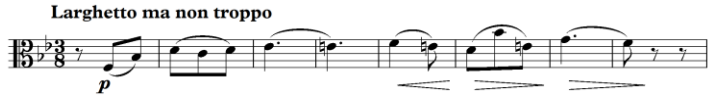
стиля» (5, 70). Широкий и плотный смычок помогает солисту выявить сдержанно-мечтательный тон побочной партии.



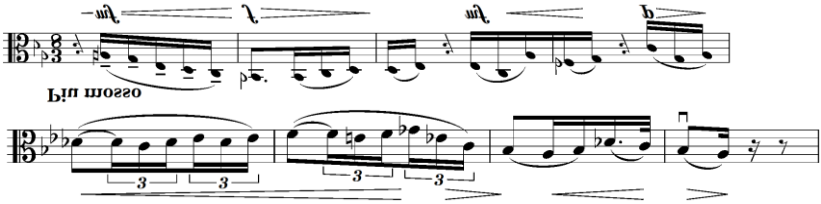
Разработка сонаты начинается с решительных аккордов Meno mosso, модулирующих в тональность соль минор. Стремительность и приподнятость движения триолями в разработке создают эффект драматизма. Здесь Глинка находит нетрадиционные колористические приемы, заключающиеся в сопоставлении звучания «открытых» и «закрытых» струн. Их комбинации доставляют «неприятности» многим альтистам, особенно тем, кто не обладает четкой координацией работы правой руки в игре на смежных струнах.

Репризу композитор решает типично романтическими средствами. Побочная партия в репризном разделе звучит в одноименном Ре мажоре, привнося в звучание оптимистично-светлые, весенние краски

Вторая часть Largetto, как указывает сам Глинка, создавалась в 1828 году. «В. немногие дни я написал Adagio d-moll сонаты и помню, что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» [2, 229]. Вторая часть – более близка классической медленной части; в ней ощущается некоторая интонационная связь с венской мелодикой, несмотря на то что русские национальные корни мелоса Глинки и здесь очевидны. Тема первого раздела трехчастной формы течет спокойно и неторопливо. Она так же певуча, как и мелодии первой части, но более созерцательна и проста. Тем не менее, несмотря на свою кажущуюся ясность и простоту тема первого раздела требует самого тщательного внимания к распределению смычка в кантилене. Музыка Largetto нуждается в естественной свободе дыхания, которая обеспечивается слитностью движений при смене смычка, равномерной и широкой вибрацией, «вокальной» сменой позиций. Трудно определить приоритет какой-либо из перечисленных задач. Несмотря на кажущуюся техническую простоту воссоздания авторского текста, музыка второй части сонаты невероятно сложна по своему эмоциональному наполнению.



Во втором разделе части музыка становится более оживленной и взволнованной, в нее проникают элементы патетики. В этом угадывается общность с напевно-речитативными интонациями русского городского романса.



Соната Глинки - знаковое явление в мировой альтовой литературе. Это сочинение в немалой степени способствовало утверждению альта как сольного инструмента. Однако произошло это не сразу. Сейчас трудно представить себе, чтобы такое замечательное и популярное произведение Глинки, как Неоконченная соната для альта и фортепиано, больше ста лет оставалась неизвестной и музыковедам, и исполнителям. И это несмотря на то, что о существовании Сонаты были сведения и в «Записках» композитора, и в отчетах Императорской публичной библиотеки, и в каталоге Н. Финдейзена.

Тем большая заслуга принадлежит профессору В. Борисовскому, который восстановил, реконструировал и опубликовал этот ранний шедевр Глинки. В. Борисовский вместе с пианисткой Е. Бекман-Щербиной стал и первым исполнителем этой Сонаты в мае 1932 года. И сейчас Неоконченная соната для альта и фортепиано М. И. Глинки по праву входит в золотой фонд концертного репертуара солирующих альтистов-исполнителей.

Литература:

1.Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968.
2.Глинка М. Записки // Глинка М. Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.
3.Гринберг М. Русская альтовая литература. М., 1967.
4.Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984.
5.Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.

Karimov Timur

CONCERTO FOR VIOLIN E-MOLL BY JULIUS CONUS

Каримов Тимур

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ E-MOLL ЮЛИУСА КОНЮСА

Юлиус Эдуардович Конюс (1869-1942) родился в семье музыканта Эдуарда Конюса, отец которого в начале XIX века переселился в Россию

из Лотарингии. Юлиус Конюс был блестящим скрипачом и талантливым композитором, любимым учеником П. И. Чайковского.

Первая половина его жизни отмечена выдающимися достижениями: окончание с золотой медалью Московской консерватории по классу скрипки, успешные сольные выступления в России, во Франции, в Америке, яркое исполнение камерных произведений, оставшихся в истории русской музыки, например, трио Чайковского «Памяти великого артиста» (С.И. Танеев, Ю.Э. Конюс, А. А. Брандуков; 1891) или «Элегическое трио» Рахманинова (С.В. Рахманинов, Ю.Э. Конюс, А.А. Брандуков; 1894).

Юлиус Конюс вел класс скрипки в Московской консерватории (1893-1901), в Музыкально-драматическом училище Московского отделения РМО, Русской консерватории в Париже; был концертмейстером первых скрипок в Большом театре (1906–1909). В 1919 году покинул Россию и вернулся на родину предков во Францию, после чего в течение более двадцати лет имя Юлиуса Конюса, как и имя его великого друга Рахманинова, с которым Конюс долгие годы состоял в активной переписке, было практически предано забвению в России. После революции Ю. Э. Конюс эмигрировал. Жил во Франции, Польше и Западной Белоруссии (г. Новогрудок). В 1939 г. в результате изменения государственных границ оказался на территории СССР. Жил в Москве у брата. Скончался 3 декабря в селе Меленки Владимирской области.

Юлиус Конюс - автор концерта для скрипки с оркестром (1896), концерта для скрипки и струнного квартета (М., 1942), камерных произведений для скрипки, транскрипций произведений П. И. Чайковского, Ф. Шопена и др.

Жанр скрипичного концерта, сложившийся в странах западной Европы в ХУШ веке и получивший широкое распространение в творчество композиторов последующих эпох, в России оформился лишь в начале XIX столетия. Его появление - результат синтезирующих тенденций в развитии музыки, обогащения связей русского искусства с европейской культурой. Скрипка постепенно становилась одним из самих популярных инструментов концертной эстрада, а также любительских салонов. Скрипичные произведения в этот период создавали в основном скрипачи-исполнители. Наряду с типичными жанрами первой половины века (русская песня с вариациями, фантазия на народные темы, пьесы доя скрипки с арфой или гитарой, переложения для скрипичных дуэтов или квартетов популярных отрывков из опер и увертюр) - стал распространяться и жанр концерта, оформившийся впервые в творчестве таких композиторов, как

И.Е. Хандошкин, Г. А. Рачинский, А. Н. Щепин, А. Ф. Львов, Н. Я. Афанасьев.

В концертах первой половины XIX века ярко проявились черты русской скрипичной школы того периода - связь с народным певческим искусством, импровизационный характер изложения, опора на принцип вариационности, ранне-романтические элементы стиля. Это нашло отражение в таких особенностях, как вокальная трактовка скрипки, стремление к концертности и эмоциональная выразительность. Однако определенная камерность, отсутствие достаточно яркой образности, узкий спектр выразительных средств не позволил этим сочинениям закрепиться на эстраде.

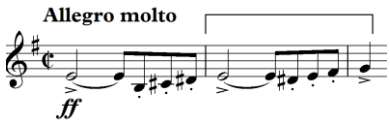
Вторая половина XIX века в России ознаменовалась появлением первого профессионального скрипичного концерта, принадлежащего перу А.Г. Рубинштейна (Соль мажор, соч. 46, 1857). Создание П.И. Чайковским скрипичного концерта (Ре мажор, соч. 35, 1878) стало рубежной вехой в эволюции жанра. Завершает этот ряд в XIX веке концерт Ю.Э. Конюса (ми минор, 1896).

Бесспорно, в концерте Ю. Конюса велико влияние таких композиторов-романтиков, как Генрик Венявский, Макс Брух, Анри Вьетан, Эрнест Шоссон. Но прежде всего произведение Ю. Конюса продолжает и развивает традиции, заложенные в скрипичном концерте П. И. Чайковского; это лирико-драматическая образная сфера, скрытый монотематизм, приемы волнообразного и секвентного развития, принцип динамического нарастания, использование широкого диапазона регистров и тембров, разнообразная агогика, развитая и разнообразная фактура музыкального изложения. Но есть и принципиальные отличия: одночастная форма, вокальная природа тематизма.

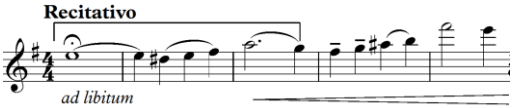
Концерт Ю. Конюс посвятил своему педагогу профессору Ивану Войтеховичу Гржимали – одному из основоположников московской скрипичной школы.

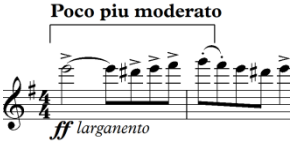
Концерт одночастен, в основе формы лежит сонатного allegro с эпизодом в разработке, однако внутри сочинения сконцентрированы черты трехчастности; так экспозиция сонатного allegro выполняет функцию 1 части классического трехчастного концертного цикла, эпизод в разработке – Adagio – сродни медленным вторым частям концертной формы, реприза сонатного allegro – это заключительные финалы концертов.

Выше уже говорилось о принципе монотематизма в тематическом материале концерта. В основе тем лежит интонационное зерно, прозвучавшее с первых тактов в теме валторн оркестрового вступления:



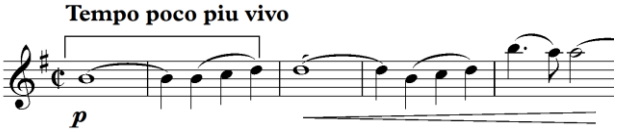
Вступительный речитатив в партии солирующей скрипки:





Начало главной партии:

Начало побочной партии:



В целом концерт представляет большой интерес как с педагогической, так и с художественной стороны. Произведение написано на большом эмоциональном подъеме, поэтому очень важно правильно расставить драматургические акценты. С первых же аккордов оркестра складывается впечатление о предстоящем «тематическом конфликте» между солистом и оркестром, но буквально через несколько тактов оркестр уходит на пьяниссимо, затихает, подобно сиюминутно набежавшей грозовой туче и вступает со своей задумчиво-теплой широкого дыхания мелодией скрипка, где нет и намека на антагонизм с оркестровой партией. Следует отметить, что солирующая скрипка – не громоотвод, а герой, созерцающий окружающий мир, который стремиться познать и насладиться непреходящими красотами мироздания.

Великолепное знание специфики и возможности скрипки, а также блестящая деятельность Юлиуса Конюса-исполнителя помогли раскрыть талант и Конюса-композитора. Автор буквально «купается» в главной партии скрипки. Следует отметить, что оркестр только дополняет и создает благоприятную почву для раскрытия волшебных звуков поистине сказочного инструмента – ***скрипки.***

Концерт Ю. Конюса можно отнести к концерту-поэме. Выше говорилось о том, что концерт композитор посвятил своему преподавателю – И. В. Гржимали. И все сочинение буквально дышит теплотой и благодарностью своему *учителю*.

Используя весь скрипичный диапазон, композитор без всяких длиннот «взлетает ввысь и парит» над всем оркестром, правда при этом все время чувствуется организующая пульсация как штриховая, так и ритмическая. Оркестр как бы возвращает парящего мечтательного солиста из-за облачных высот на землю.

Необходимо отметить использование различных видов штрихов, двойных нот, пассажной техники как мелкой, так и динамичной (взлеты двойными нотами, арпеджио), органично вписывающихся в драматургию всего произведения. Весьма нетрадиционна каденция – без бравурно предсказуемого каданса. Все это требует от солиста великолепного технического оснащения, большого эмоционального подъема и безупречного музыкального вкуса.

Концерт Юлиуса Конюса – один из немногих русских концертов из написанных в XIX столетии, благодаря своей романтической приподнятости, в определенной мере закрепившийся в репертуаре многих современных скрипачей - его играл Я. Хейфец. Концерт для скрипки с оркестром любил и исполнял Ф. Крейслер. В рецензии журнала «Musical America» говорилось: «Ф. Крейслер… с большим успехом исполнил концерт для скрипки с оркестром русского композитора Конюса… По-видимому, Крейслер обожает концерт Конюса и играет его с особенной любовью. Сочинение изобилует увлекательными мелодиями и требует от исполнителя блестящей техники».

По мнению критика Петра Поспелова Концерт для скрипки с оркестром Юлиуса Конюса представляет собой «одночастную поэму, полную чувств, оттенков, драматических предощущений XX века и роскошной скрипичной фактуры. Безусловно уступая Чайковскому и Брамсу, Концерт Конюса составляет хорошую компанию Концертам Глазунова и Сибелиуса — впрочем, технически он проще и, видимо, поэтому редко покидает резервацию студенческого репертуара» (6). Несмотря на последнее утверждение, концерт по-прежнему исполняется профессиональными оркестрами.

Концерт Конюса оказал определенное влияние на развитие жанра в начале XX века, в частности, в области формы, принципов развития: характерная жанровость, романтическая направленность изложения, главенство лирической образности, органичное сочетание симфонизма, виртуозного концертирования и импровизационности, поэтичности художественной концепции.

Литература:

1. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX и начало XX века. Л., «Музыка». 1979
2. Ауэр Л.С. Моя долгая жизнь в музыке. «Композитор С.-П.», 2003
3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып.1. М., 1990
4. Комарова И.И. Музыканты и композиторы. М., 2001
5. Музыкальная энциклопедия. М., 1981

6. Поспелов П. Исполнитель вместо композитора// Русский телеграф, 14 октября 1997
7. Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. Л,. Советский композитор, 1978
8. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., Музыка, 2007
9. Ямпольский И.М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М.-Л., 1961

Lukyanova Rogneda

PECULIARITIES OF HARMONIC THINKING S. RACHMANINOV ON THE EXAMPLE OF THE ROMANCE "TO HER" OP. 38

Лукьянова Рогнеда

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ С. РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «К НЕЙ» ОП 38

Романсе «К ней» на слова А. Белого входит в группу из 6 романсов, обозначенных опусом 38 (1916), и посвященных Нине Павловне Кошиц – известной певице, артистке театра оперы С. И. Зимина в Москве, неоднократно выступавшей в концертах и исполнением романсов С.Рахманинова. Эти последние романсы С.В.Рахманинова 38 опуса представляют интерес по многим причинам. Их созданием заканчивается центральный, плодотворный период творчества композитора, охватывающий последнее десятилетие перед революцией 1917 года, связанный с целым рядом крупнейших сочинений Рахманинова в самых различных жанрах. Именно в период в наибольшей степени сказались искания композитора, его новаторские тенденции, наконец, эволюция стиля.

Все 6 романсов - «Ночью в саду у меня», «К ней», «Маргаритки», «Крысолов», «Сон» и «Ау» обладают известным внутренним единством прежде всего благодаря определенному подбору текстов. Все миниатюры написаны на стихи поэтов-символистов А. А. Блока, Андрея Белого, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, творчество которых оставалось до этого, в общем, далеким и чуждым композитору *(Исключением являются два написанных ранее романса на слова Бальмонта — «Островок» и «Ветер перелетный».)*. Известно, что этот выбор подсказан Рахманинову М. С. Шагинян, но безусловный интерес к предложенным ею текстам был проявлен и с его стороны. Об отношении Рахманинова к современной поэзии, символизму в частности, свидетельствуют его высказывания в письмах к той же М.С.Шаганян. Из них видно, что композитор не жаловал своим вниманием новое направление в поэзии. По поводу присланной ему Шагинян «Антологии современной русской поэзии», включавшей стихотворения поэтов-символистов, он пишет от 19 июля 1912г., «Присланную Вами «Антологию» получил. Немногое мне там понравилось! от многих стихотворений я в ужасе. Часто натыкался на пометку Ре (так называл Ша-

гинян) «Это хорошо» или «Это всё хорошо». И долго я силился понять, что же тут Ре отыскала хорошего?!». В письме ей же от 12 ноября 1912 г. Рахманинов пишет: «Не укажите ли Вы мне чего-нибудь нового русского интересного? (Только «Антологии»). Здесь налицо самостоятельность суждений композитора о текстах, их авторах, поэзии символистов.

Все романсы объединяет не только выбор поэтов-символистов, но и их образно-эмоциональная сторона в соответствии с идеалами и принципами, свойственными творчеству С.Рахманинова. Одной из главных проблем, волновавших композитора, была проблема противопоставления действительности одинокой личности; диапазон в показе этой личности велик - от активной, бунтарской до сломленной, болезненной. Этот образ предстает и в романсах ор 38, который объединяет все шесть сочинений при всем различии содержания текстов романсов и их музыкального воплощения. В цикле достаточно ясно прослеживается драматургически направленный в определенную сторону путь - от глубоко щемящей, искренней скорби безутешной «Ивушки», через призыв-заклинание «К пей», тонкую, своеобразную иронию «Крысолова» к туманно-бесплотному образу, манящему и недосягаемому в романсе «Ау».

Некоторые из вошедших в данную серию романсов принадлежат к лучшим, совершеннейшим образцам рахманиновской вокальной лирики. Стилистические тенденции, наметившиеся уже в предыдущем романсном опусе композитора, получают здесь дальнейшее развитие; заостряется интонационная выразительность вокальной мелодики и наряду с этим значительно возрастает роль разнообразной по фактуре, тщательно и детально разработанной фортепианной партии; особенно тонкой и богатой становится красочная звуковая палитра.

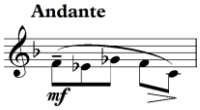
Романс «К ней» написан на слова А. Белого. Под именем Александр Белый скрывался Борис Николаевич Бугаев. Он был писателем, ярким представителем русского символизма, поэтом-декадентом, критиком, стиховедом. Одной из основных проблем деятельности и творчества Белого была проблема «преображения жизни», «пересоздания действительности», что должно было осуществиться в процессе нового — символического миросозерцания и новой культуры. Поэт ищет новые пути, разрушая по этику раннего символизма, вводя в свою лирику новые темы и образы, над которыми возвышается образ страдающей России, заброшенной в неведомые пространства.

Форма романса заложена в самом стихотворении, состоящем из трех строф с текстовым рефреном. Рахманинов каждой строфе дал свое музыкально-драматургическое осмысление: первая выполняет функцию музыкального экспонирования, вторая – развития, третья –заключения. Но сразу оговорим, что это не куплетная форма, скорее строфическая. Именно закономерности музыкальной организации (мелодии, гармонии, метроритма, тонального плана) преобладают над организацией стихосложения.

Ключевой фактор в драматургии романса «К ней» заключен в ***переменности***: переменность настроения, чередование светлых воспоминаний с трагической безысходностью, которые выражены в текстовом рефрене = «Милая, где ты, милая!» Богатая палитра чувств героя с постоянно меняющимся настроением - светлого и печального, лирического и трагического, стало для Рахманинова опорной точкой (главной позицией) в выборе музыкальных средств.

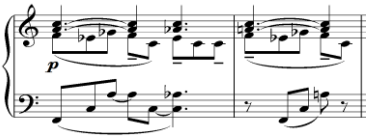
Так, одним из удивительных свойств музыкальной ткани романса (как и во многих сочинениях Рахманинова) является ее *полимелодичность.* В целом вся гармоническая ткань складывается из нескольких обособленных слоев, соединенных тонической педалью. Каждый фактурный слой построен по своему принципу.

Особенность романса заключена в том, что ключевое тематическое ядро находится в партии фортепиано. *(здесь необходимо отметить, что одной из черт, характеризовавших развитие камерного вокального жанра в начале XX века, была возрастающая роль фортепианной партии, которая приобретала часто не только равноправное с партией певца, но даже главенствующее значение.)* Это тематическое ядро, благодаря ритмической и мелодической фигурации является основой мелодической субсистемы со своим ладом, на котором строится остинато. Структура ее неоднородна, в ней чередуются пентахорд с уменьшенной квинтой и пентатонический трихорд. Мелодическая субсистема в объеме уменьшенной квинты на пятой ступени фа мажора является лейтмотивом, драматургической квинтэссенцией всего произведения.

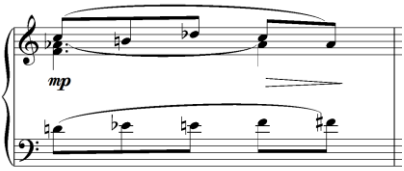


Собственно, это романс-заклинание, которое выражено в текстовом рефрене «Милая, где ты, милая!» Это замкнутый круг, из которого нет выхода и драматургически это выражается в замкнутом интонационном тритоне, по которому постоянно ходят как по замкнутому кругу. Есть попытки вырваться из этого магического круга (интонация вдруг начинает прорастать). Но тут же возвращаются к исходной интонации. Тема-остинато постоянно звучит в фортепианной партии, в то время как вокальная партия то дублирует тему-остинато, то образует яркую контрапунктирующую тематическую линию.

Следующий фактурный слой образуют голоса, заполняющие гармоническое пространство и построенные на наиболее удобной мелодической связи соседних созвучий; гармония содержит колебания одноименных тоник фа мажора и фа минора.

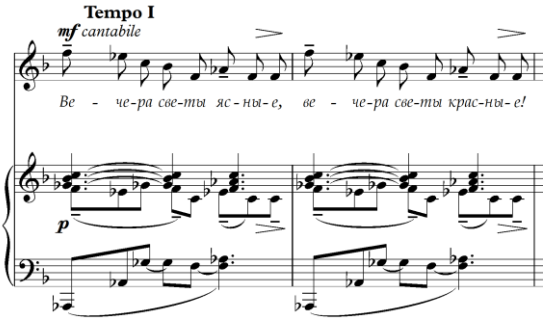


И фоновый слой голосов, содержащих элементы тематического развития при помощи имитаций ключевой интонации и противодвижения.



Интересна и многоцветная структура сложного лада, в котором мелодическая основа лейтмотива-остинато раскрывается с разных позиций. Так в экспозиционном разделе - это одноименный фа мажор-фа минор с фригийским наклонением. Конец первой строки на текстовом рефрене «Милая, где ты, милая!» композитор дает новый вариант ключевой темы-остинато. Тритон заключен в уменьшенное трезвучие в вокальной партии, которое накладывается на красочное сопоставление до минора –ми-бемоль минора-до минора (11-14 такты). Если в начальном проведении экспозиционного материала были красочные колебания фа мажора – фа минора, проблески надежды, то в заключительном разделе экспозиции дана трагическая безысходность.

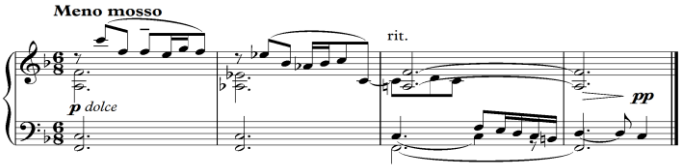
В развивающем разделе лейтмотив в партии фортепиано включается как один из элементов в структуру доминантового лада ре-бемоль мажора, где опорный звук – до является седьмой ступенью. В тоже время мелодическое движение вокальной партии развертывается на основе второго элемента лейтмотива – пентатоники фа минора.



Заключительный раздел развивающего раздела повторяет заключительный рефрен экспозиции, но на другой высоте. Теперь даются красочные сопоставления ре минора-фа минора – ре минора, но на тоническом органном пункте ре минора (22-24 такты).

Третье проведение - это новый вариант лейтмотива на доминантовом органном пункте мерцающего ля мажора –ля минора, которое в своем развитии секвентно переходит в ре бемоль мажор. Заключительный рефрен – кульминация всего романса, утверждает фа минор.

Фортепианное послесловие обобщает гармонический материал сложного лада, где чередование одноименных тоник дополняется просветленной краской лидийского лада.



Почеркнем характерную черту ладового мышления Рахманинова = это вариантность ладовой основы гармонии. Композитор никогда не ограничивал свою палитру рамками какого-нибудь избранного звукоряда. Его ладовая палитра разнообразна. Гармоническая ткань романса «К ней» опирается на несколько ладовых форм: неоктавный звукоряд (структура лейтмоттива) пентатоника, усложненные внутритональной и модуляционной хроматикой. Ладовая многоплановость обуславливает и наличие нескольких мелодических тоник. В вокальной партии таким центром является звук *до,* своеобразной осью лейтмотива становится звук фа.

Драматургическая переменность нашла свое отражение и в метроритмической организации произведения. Автор не выставляет размера. Метрическая артикуляция постоянно меняется: 5/8 – 5/8 – 8/8 – 5/8 - 5/8 - 8/8 – 5/8 - 5/8 - 5/8 – 5/8 – 2/4 – 6/8 и т.д. Здесь нет регулярного метра, причем нет намеренно. Закономерно встает вопрос –почему? Мне думается, что это своеобразный противовес остинатному лейтмотиву.

Заключение

В обширном многожанровом творчестве Рахманинова романс занимает большое место (их написано свыше 80). Интересно отметить, что за весь почти тридцатилетний период эмиграции композитор-мелодист, романсы которого, пожалуй, были наиболее известны широкой публике и любимы ею, не создал ни одного романса. Романс как жанр, связанный с наиболее интимным кругом образов, как наиболее простая и в то же время действенная форма общения художника со слушателями, перестал существовать в его творчестве. Очевидно, личное «я» художника было сильно подорвано в этот период, и Рахманинов ясно осознавал отсутствие необхо-

димости интимного общения с чуждой ему средой, в которую он попал, покинув родину.

Романсы С. Рахманинова являются «жемчужиной» в мировой классике камерно-вокального жанра. Являясь достойным продолжателем традиций композиторов русской школы, Рахманинов создал свой неповторимый стиль, узнаваемый с первых тактов. Наряду с творчеством К. Дебюсси, А. Скрябина, С. Прокофьева, Н. Метнера, И. Стравинского, Ф. Пуленка, Г. Вольфа и многих других выдающихся деятелей конца XIX начала XX веков С. Рахманинов внес свой неоценимый вклад в развитии и обновлении средств музыкального языка.

Литература:

1. Алексеев А. С.В. Рахманинов. М., 1954
2. Асафьев Б. О музыке XX века. JI., 1982.
3. Асафьев Б. Русская музыка X1X-начала XX века. JL, 1979.
4. Бершадская Т. О гармонии Рахманинова //Русская музыка на рубеже XX века. М.-Л., 1966.
5. Васина-гроссман В. Вокальные формы //Вокальные формы и жанры. М., 1960.
6. Васина-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной и вокальной музыки рубежа XIX и XX веков //Музыка и современность. Вып.9. М., 1974.
7. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М., 1973.
8. Келдыш Ю. Рахманинов //Музыка XX века. 4.1, кн.2. М., 1977.
9. Конен В. К биографии Рахманинова //Этюды о зарубежной музыке. М., 1968.
10. Мазель Л. О мелодии. М., 1960.
11. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века //Русская музыкальная культура на рубеже XX века. Л., 1966.
12. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
13. Середа В.П. Загадки гармонической ткани. Тамбов, 2013

Kudaibergen B.E.,
Ordaliyeva Z.S.

PRELUDE FOR VIOLIN AND PIANO BY KAPAN MUSIN IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CREATIVE STYLE

Құдайберген Б.Е.,
Ордалиева Ж.С.
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения и композиции

ПРЕЛЮДИЯ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КАПАНА МУСИНА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

В плеяде казахстанских композиторов старшего поколения особое место занимает известный композитор, дирижер, скрипач, заслуженный

деятель искусств Казахской СССР Капан Мусин. Он оставил большое и разножанровое творческое наследие, отличающееся ярким индивидуальным стилем. Это три симфонии, симфонические поэмы, произведения для оркестра казахских народных инструментов, музыка к драматическим спектаклям и кино, камерно-инструментальные и хоровые произведения, множество песен и романсов.

Долгие годы творческая деятельность К. Мусина была связана с оркестром казахских народных инструментов филармонии им. Джамбула. Он был дирижером и руководителем данного оркестра. В репертуаре оркестра были произведения не только казахстанских композиторов-коллег, но и собственная музыка К. Мусина.

Работа в качестве дирижера, несомненно, оказала влияние и на творчество композитора. В своих воспоминаниях известный деятель культуры Казахстана, талантливый скрипач Иосиф Бенционович Коган отмечал особенные черты его исполнительского мастерства, которые затем отразились и в его композиторском творчестве: «В манере дирижирования К. Мусина преобладала простота и естественность. Он был экономен и сдержан в жестах, никогда не позировал, избегал внешних эффектов. Его заботило стремление яснее передать артистам оркестра свои намерения, свое понимание музыки. Именно поэтому его жест был четким, волевым, понятным и каким-то особенно мягким. Мусин умел передавать оркестру свою безграничную увлеченность музыкой. Оркестр под его дирижерской палочкой играл с воодушевлением и подъемом…» [1, с. 22]

Как руководитель оркестра, К. Мусин придавал большое значение расширению репертуара исполнительского коллектива, введению в него новых разножанровых произведений. Так, например, он является автором переложения для оркестра казахских народных инструментов отрывков из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» в виде сюиты в 4-х частях (в том числе «Танец маленьких лебедей») и других произведений.

И можно с уверенностью говорить об очень тесной связи дирижерской и композиторской деятельности К. Мусина. Его первая симфоническая поэма «Жайлауда», написанная в 1948 году, была переложена в 1950 году для оркестра казахских народных инструментов. Наряду с этим, были созданы песни для голоса в сопровождении казахских народных инструментов на стихи известных казахских поэтов С. Сейфул-лина, А. Сарсенбаева и др.

Помимо музыки для оркестра народных инструментов, К. Мусин является автором нескольких крупных и интересных сценических произведений. Это опера в 3-х действиях «Таң шолпан» по роману Х. Есенжановой «Яик – светлая река» на либретто Н. Баймухамедова. Это и музыка к драматическим спектаклям и кино: к пьесе И. Иманжолова «Менің махаббатым», к спектаклю «Жаяу Муса» по роману З. Акишева, поставленному Казахским драматическим театром им. М. Ауэзова, к киножурналу «Советский Казахстан», а также к мультфильму «Заяц и волк» и к дет-

скому художественному фильму «Крылатый подарок», созданному на киностудии «Казахфильм». Эта работа, конечно же, свидетельствует о многогранности его творческой натуры и разнообразии стиля.

К. Мусин вошел в музыкальную культуру Казахстана не только как композитор, дирижер, но и как первый национальный исполнитель-скрипач, запомнившийся современникам как талантливый и подававший большие надежды исполнитель. Сложная жизненная судьба музыканта-фронтовика не позволила этим надеждам реализоваться, но в его композиторском наследии сохранился целый ряд ярких произведений для любимого инструмента.

Скрипичная музыка К. Мусина отмечена оригинальностью художественного стиля и отличается глубоко национальным звучанием. Однако, следует отметить, что в наши дни, характеризующиеся большим тяготением современных музыкантов к исполнению произведений мировой музыкальной классики, музыка для скрипки К. Мусина, как и многие другие произведения отечественных композиторов в этом жанре, незаслуженно редко исполняются.

Не в полной мере особенности скрипичной музыки композитора нашли отражение и в имеющейся научной литературе.

Наиболее глубоко изучена известная скрипичная соната К. Мусина, всестороннему анализу которой посвящены статьи Г. Котловой и Г. Саиповой.

Они опубликованы в единственном сборнике, посвященном творчеству композитора – «Жизнь как подвиг. Композитор К. Мусин. Сборник статей, воспоминаний, творческих зарисовок, стихов». К 80-летию со дня рождения композитора (Алматы, 2002, составители Н.С. Кетегенова и К.К. Мусина). Также скрипичному творчеству в целом посвятила статью обзорного плана профессор Д.Ж. Жумабекова. Других же специальных научных работ, посвященных более детальному анализу скрипичных произведений К. Мусина, его скрипичной музыки в целом, рассматривающих ее в контексте индивидуального композиторского стиля и исполнительской интерпретации, до сих пор нет.

В связи с этим, цель данной статьи – рассмотреть особенности скрипичного творчества Капана Мусина на примере одного из ярких сочинений композитора в данном жанре – *Прелюдии для скрипки и фортепиано e-moll.*

В композиторском наследии К. Мусина камерно-инструментальные произведения занимают весомое место: им написаны несколько ярких произведений, помимо вышеназванной Прелюдии для скрипки и фортепиано. Это Соната для скрипки и фортепиано, «Поэма» для скрипки с камерным оркестром, «Фантастическая поэма» для скрипки и фортепиано, «Ноктюрн» для фортепиано, Струнные квартеты и другие.

Прелюдия для скрипки и фортепиано e-moll была написана композитором в суровые военные годы – в 1943 году. Ее первыми исполните-

лями были талантливые мастера – И.Б. Коган и С.Б. Коган. В дальнейшем это сочинение получило также широкую известность благодаря переложению – ее исполнению на кобызе с фортепиано Народной артисткой Республики Казахстан Галией Молдакаримовой. Сонату для скрипки и фортепиано, созданную в 1947 году, композитор посвятил памяти генерала И. В. Панфилова. Первыми Сонату исполнили также И. Б. Коган и С. Б. Коган.

Наряду с этими сочинениями композитором в жанре камерно-инструментальной музыки созданы «Ноктюрн» для фортепиано (1944 г.) и два струнных квартета (1949 г.; 1954 г). В 1966 году появилась «Поэма» для скрипки с камерным оркестром, впервые исполненная И. Б. Коганом, а также «Размышление», которое вошло в репертуар камерного оркестра радио и телевидения под управлением Мурата Серкебаева. И, наконец, в 1969 году была создана «Фантастическая поэма» для скрипки и фортепиано, впервые исполненная известным скрипачом республики Р. Хисматуллиным.

Таким образом, его камерно-инструментальное творчество охватывает почти полвека и, соответственно, широко и полновесно характеризует всю творческую палитру композитора в данном жанре.

Свои первые инструментальные произведения Капан Мусин начал писать еще в студенческие годы, в Москве. Некоторые из них требовательный и самокритичный композитор не считал совершенными и потому либо не вносил их в круг собственных сочинений, либо неоднократно перерабатывал. Он писал в этой связи: «…Товарищам эти произведения нравились, отмечали свежесть музыкальных образов, но я был ужасно придирчив к себе. Бесконечно переделывал отдельные фразы, созвучия, интонационные изгибы мелодии и часто уже написанное безжалостно уничтожал. Моя музыка меня не удовлетворяла, а хорошей я не умел еще писать. Евгений Кириллович меня успокаивал и убеждал, что идет неизбежный процесс учебной работы, но я требовал, чтобы хорошо сочинять, нужно в совершенстве овладеть композиторской техникой и упорно трудиться» [1, с.16].

Рассматриваемая нами Прелюдия для скрипки и фортепиано – это первое сочинение для скрипки К. Мусина. Как уже отмечено, она создана в очень тяжелые и трагические годы для всей страны – во время Великой Отечественной войны. И это, конечно же, нашло непосредственное отражение во всем комплексе выразительных средств произведения.

В произведении воплощены и трагические страницы жизни самого композитора. Внезапно нагрянувшая война не позволила студенту продолжить обучение в консерватории и Капан Мусин добровольцем уходит на фронт. После окончания Рязанского пехотного училища его назначают командиром взвода. По воспоминаниям друзей и современников, отважный боец К. Мусин сражался в самых горячих точках фронта, и, сдерживая сильный натиск врага, он был тяжело ранен. Ранение оказалось очень

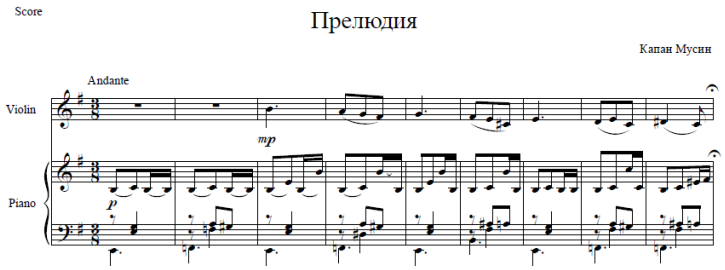
сложным. Оказавшись между жизнью и смертью, он неустанно боролся за жизнь целый год в Московском госпитале.

Как видно, война оставила тяжелый след не только в душе будущего композитора, но и причинила ему большие физические страдания на всю его жизнь, так как ранение в голову было очень серьезным и жизненно опасным – один из осколков остался в височной области головы до конца его жизни.

В этой неустанной борьбе за жизнь и рождается Прелюдия – произведение, пронизанное ярко выраженным драматизмом, болью, печалью, тоской. Особая драма разворачивается на пике, в кульминации сочинения. Сквозной в произведении предстает тема борьбы за жизнь, безустанное стремление жить.

Прелюдия написана в простой трехчастной форме. Произведение начинается с краткого вступления фортепиано в трехдольном размере, в темпе Andante. И сразу же вступает скрипка с яркой содержательно наполненной Лирической темой в нисходящем движении.

Пример №1



Протяжные глубокие звуки на весь такт, исполняемые благородным вибрато, чередуемые звучанием темы с приемами legato, передают задумчивость и глубину чувств. Данные триольные пассажи с кантиленной тягучестью ярко воплощают национальный характер мелодики, а необычное и смелое для молодого композитора использование интервала увеличенной секунды в 8-9 тактах, хроматическое раскрашивание ступеней придают музыке особое красочное звучание.

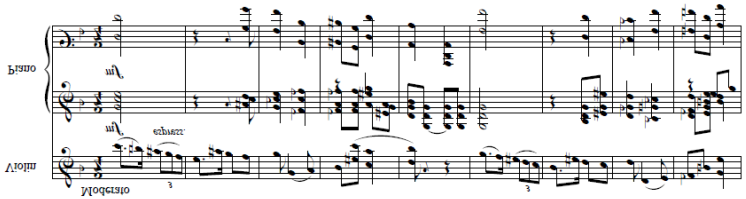
В скрипичной партии композитор использовал различные приемы скрипичной техники: legato, portamente, мелизмы, октавные ходы, хроматические движения, флажолет, сложные пассажи. Это свидетельствует о высоком исполнительском мастерстве самого композитора К. Мусина, который прекрасно знал возможности скрипки, её технический и выразительный потенциал. Поэтому, можно отметить и то, что в отношении исполнения рассматриваемое произведение очень органично, как говорится, оно написано «по руке».

Прелюдию, помимо яркой выразительности в мелодическом плане, отличает присущая ей несомненная виртуозность. В ней присутствуют две каденции импровизационного характера, с обилием хроматических тонов, исполняемые скрипкой Solo и требующие от исполнителя высокого мастерства.

Обе каденции выполняют связующую нить между разделами. Первая каденция звучит в экспозиции, плавно перенося мелодию в раздел разработки, вторая – соединяет раздел разработки с репризой.

В средней части произведения характер музыки наполняется ярко выраженными героико-драматическими интонациями. В нем прослеживаются тональные и темповые изменения. Тема скрипки звучит в напряженном пунктирном ритме в сопровождении активных тяжелых аккордовых последовательностей в партии фортепиано.

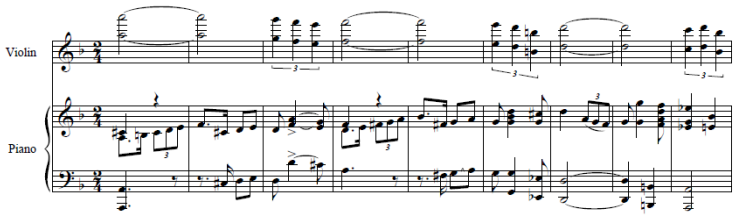
Пример №2



Знакомая нам основная тема экспозиции, но уже более масштабная в звучании за счет насыщенных октавных ходов в скрипичной партии, полифонически соединяется с новой, поступательной, с преобладанием восходящего движения темой разработки в фортепианной партии.

Драматичное развитие приводит к кульминационному моменту всего произведения.

Пример №3



Отличительной особенностью Прелюдии является и то, что фортепианная партия в ней имеет самостоятельное яркое и выразительное значение и также несет в себе соответственную содержательную нагрузку. В ходе развития музыкального материала она то выходит на первый план, то уступает доминирующую роль партии скрипки.

Как видно из рассмотренного материала, несмотря на то, что Прелюдия относится к раннему творчеству композитора Капана Мусина, ей уже свойственны черты зрелых произведений мастера, отражающих его индивидуальный композиторский стиль. Это глубокий философский замысел, национальная природа тематизма, яркий мелодизм, динамика развития, выразительные штрихи интонирования и другие.

Таким образом, Прелюдия для скрипки и фортепиано ярко отражает основные стилевые черты композиторского дарования К. Мусина и является интересным и полнокровным художественно-содержательным творением, к тому же, воплощает собой неповторимую и значительную страницу как истории музыкального искусства, так и истории Казахстана в целом.

Литература:

1. Кетегенова Н.С. Жизнь как подвиг. Композитор Капан Мусин. Сборник статей, воспоминаний, творческих зарисовок, стихов. К 80-летию со дня рождения композитора. – Алматы.: «Жибек жолы», 2002. – 204 с.
2. Жумабекова Д.Ж. История скрипичного искусства Казахстана. – М.: Композитор, 2015. – 320 с.

Mossienko Dina
Abdinurov Alibi

HISTORICAL WAY OF THE KAZAKH OPERA

Мосиенко Д.М. кандидат искусствоведения,
Абдинуров А. кандидат искусствоведения

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ КАЗАХСКОЙ ОПЕРЫ

Чуть более 80 лет тому назад в культурной жизни Казахстана произошло крупное событие, которое, однако, прошло почти незамеченным: в 1934 году состоялся показ первой национальной оперы «Кыз-Жибек». Ее автор Евгений Брусиловский, недавний выпускник Ленинградской консерватории, описал премьеру своего детища так: «Все очень волновались и надеялись, что спектакль дойдет до аудитории, несмотря на отсутствие внешних эффектов. Но, увы, вдруг, так сразу революции не произошло. <…> Публика принимала спектакль не то неуверенно, не то вяло. <…> В общем, премьера провалилась» [2, с. 73].

Однако 2 года спустя, в 1936 году, та же опера «Кыз-Жибек» вызвала широкий резонанс во время Декады казахского искусства в Москве. В центральной прессе выступления творческих коллективов национального музыкального театра были высоко отмечены Б. Асафьевым, О. Литовским, Н. Дмитриевым, Н. Изгоевым и другими («Литературная газета», «Известия»). Так, Н. Изгоев отмечал, что «для многих музыкантов и любителей театра эти спектакли были подлинным откровением. <…> Казахи сумели

поднять свою музыку, сохранив все ее национальные особенности» [4, с. 4].

Сейчас, оценивая путь казахской оперы, можно смело утверждать, что за относительно недолгий путь развития этот жанр сумел стать значимым культурным явлением в Казахстане, свидетельством чему служит неизменная любовь зрителей: три музыкальных театра республики в Алматы, Астане и Шымкенте регулярно ставят национальные оперы, среди которых особенно популярны «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева и «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди.

Теме становления казахской оперы посвящено немало научных работ. Из них следует отметить «Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30–60-е гг.) А. Омаровой, «Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности» У. Джумаковой, «Речитатив в казахской опере» Г. Мусагуловой, «Казахский музыкальный театр: история становления» Д. Мосиенко [3, 8, 9, 10].

Тем не менее казахская опера по-прежнему вызывает острый интерес как объект научного рассмотрения в связи с появлением новых научных работ и с открытием архивных материалов. Так, небезынтересны сами историко-культурные условия внедрения нового жанра. Среди них следует назвать музыкально-поэтическое творчество акынов и жырау (отмеченное еще С. Каскабасовым как начальная форма театрального искусства казахов [см. 5, с. 26].

Необходимо также отметить, что в 30-е годы XX века ускоренное создание оперы в бывших республиках СССР являлось одной из важных государственных задач, и именно в это время появились новые формы музыкального образования. К ним следует отнести открытие так называемых оперных студий (отделений) при Московской консерватории, которые стали «"визитной карточкой" национальной политики государства в области музыкальной культуры» [11, с. 304].

Первой оперной студией стала Башкирская (открыта в 1932 году), затем последовали Татарская (1934). Казахская оперная студия начала свою работу в 1935 году. Однако анализ комплекса документальных материалов, рассредоточенных в архивах Казахстана и России (дела Наркомпроса и Управления по делам искусств республики Казахстан, фонды №№ 81 и 1242, Государственный центральный архив Республики Казахстан, личные дела студентов Казахского отделения, архив МГК) показал, что эта учебная структура, в отличие от оперных студий других республик, не решила проблему подготовки специалистов академического музыкального искусства по разным причинам, в числе которых оказались невысокие финансовые вложения со стороны Наркомпроса и Управления по делам искусств Казахской ССР [см. 7].

На наш взгляд, важными причинами, повлекшими за собой успешное становление национальной оперы, стали особые требования к артистам

первого профессионального театра Казахстана: они должны были обладать драматическим и музыкальным талантами, поскольку в задачи театра входили постановки и драматических спектаклей, и концертов.

Важным обстоятельством также стало усиленное внимание к собственно музыкальному обучению актерской труппы. В архивохранилищах России и Казахстана обнаружены интереснейшие документы, которые свидетельствуют о том, что Елюбай Умурзаков, Калибек Куанышпаев, Серке Кожамкулов, Курманбек Джандарбеков, Куляш Байсеитова и другие ныне признанные корифеи национального искусства еженедельно изучали 20 часов, посвященных музыке. Новоиспеченных учеников обязывали изучать теорию музыки, сольфеджио, слушание музыки, петь в хоре, играть на академических инструментах, заниматься вокалом. На изучение сценического искусства, к примеру, отводилось всего 6 часов, а для репетиций – 12 [8, с. 40]. Поэтому первая музыкальная постановка «Айман–Шолпан» Государственной музыкальной студии, организованной на базе драматического театра, показала, что артисты профессиональны артисты и в музыкальной области.

Говоря о становлении казахского музыкального театра, необходимо указать на значимую роль писателя и драматурга Мухтара Ауэзова, страстно ратовавшего за его развитие. Николай Анастасьев дал верную оценку его деятельности: «Он ему (театру – Д.М., А.К.) дыхание, что называется, поставил, ворота в мир открыл…» [1, с. 221].

Ауэзов настаивал на введении в драматические спектакли фольклора. «Если наш театр сумеет впитать в себя это достояние народа, он станет подлинно народным театром», – утверждал драматург, выступая в печати. Ауэзов же и стал организатором первого театрального ансамбля народных исполнителей. Так, Хамиди вспоминал: «В бытность свою заведующим литературной частью Казахского драматического театра, в 1933 году, он стал инициатором создания первого театрального оркестра. В его составе было всего лишь десять человек, да и тех мы с трудом разыскали в Алма-Ате» [12, с. 61]. Ауэзов активно выступал в печати, где высказывал свое видение на то, как молодой театр может обрести мастерство, а также с жаром полемизировал с композиторами о том, как нужно писать оперы [см. 2]. Наконец, Ауэзову принадлежит авторство либретто опер и балетов 30–40-х годов – «Айман – Шолпан» (композитор – Брусиловский), «Абай» и «Толеген Тохтаров» (Жубанов и Хамиди), «Калкаман и Мамыр» (В. Великанов). Это лишь краткое перечисление некоторых заслуг Ауэзова. Безусловно, тема «Ауэзов и казахский музыкальный театр» требует углубленного научного осмысления.

Основные этапы развития казахской оперы можно определить следующим образом. 30-е годы – время ее становления. Для первых образцов жанра характерна песенно-цитатная драматургия, наличие разговорных диалогов, отсутствие в музыке психологизма – художники впервые пытались решить сложную задачу «приспособления» западноевропейских форм

к национальному материалу. Не случайно, что главные «действующие лица» этого периода – композиторы-«не казахи», приехавшие в Казахстан из Москвы и Ленинграда (например, Е. Брусиловский и В. Великанов).

Напротив, 40-е годы отмечены достижениями значительных художественных результатов, что проявилось в симфонизации оперного полотна (непрерывность развития отдельных сцен, особая роль оркестра, которому поручено проведение лейттем и т.д.). Именно в этот период появились оперы, ставшие признанной классикой казахского искусства: «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944) и «Биржан и Сара» М. Тулебаева (1946).

После печально известной судьбы «Великой дружбы» В. Мурадели и в оперном творчестве Казахстана 50-х годов наблюдается значительный спад: в это время сочинены всего два произведения этого жанра – «Дударай» Е. Брусиловского (1953) и «Назугум» К. Кужамьярова (1956).

В 60–70-е годы началась творческая деятельность нового поколения казахских композиторов. «Шестидесятники» формировались в совершенно иных информационных условиях и пространстве – «рубежное десятилетие», как известно, дало советской музыке заметное обновление композиторской техники. Одним из известных и талантливых представителей нового поколения в казахской музыке стала Газиза Жубанова, написавшая в этот период свою первую оперу «Енлик и Кебек» (1975). Для оперного полотна характерны современный музыкальный язык и значительная симфонизация произведения, которая выразилась и в стремлении к сквозному развитию действия, и в усилении роли оркестра, а также к более глубокой психологической прорисовке оперных образов.

Созданные в 80-е годы оперы признанных казахстанских композиторов (например, «Ахан серэ-Актокты», «Айсулу», «Жумбак-кыз» С. Мухамеджанова, «Двадцать восемь», «Москва за нами», «Курмангазы» Г. Жубановой и др.) недолго держались в репертуаре национального театра.

В 90-е годы опера, требовавшая серьезных усилий и материальных затрат, по вполне понятным причинам не стала главным объектом внимания национальных композиторов. В это время в основном создавались жанры камерно-инструментальной музыки, песни и романсы.

В новом же тысячелетии композиторов более привлекает демократический театральный жанр мюзикл. Один за другим появились образцы этого жанра: «Астана!...» А. Серкебаева, «Дом твоей мечты» С. Еркимбекова, «Ер Тостик» В. Епринцева, «Кто в столице всех важней» Д. Останьковича и др. Созданные в XXI веке оперы «Домалақ ана» Д. Ботбаева (2005) и «Отырар Шайқасы» М. Мангитаев (2007) поставлены не были. Посчастливилось только «Томирис» А. Серкебаева, увидевшей свет рампы в 2007 году.

Каковы излюбленные сюжеты у казахских композиторов в оперном жанре? Часто повторяющимся является сюжет, повествующий о трагической любви: героям противостоят законы предков. (Сюжет о влюбленных,

которые не могут соединиться в силу определенных обстоятельств, характерен, как известно, и для романтической оперы.)

Так, в опере «Кыз-Жибек» хан Базарбай не дает своему сыну Тулегену согласия на брак с Жибек. Но батыр решил жениться на красавице, тем самым нарушив отцовский запрет и накликая по народным обычаям беду. Совершая длительный путь к своей возлюбленной, он погибает от рук соперника Бекежана. Умирает и Жибек, не в силах смириться с гибелью Тулегена.

В опере «Абай» юная Ажар согласно обычаям должна выйти замуж за Нарымбета, брата покойного жениха. Но девушка всей душой полюбила поэта Айдара. Молодые герои решаются на побег, их настигают фанатичный хранитель закона Жиренше и его приспешники. И только заступничество известного и любимого народом поэта Абая спасает жизнь влюбленным. Однако опера заканчивается трагически: Айдара отравляют.

В опере «Биржан и Сара» на Кояндинской ярмарке в айтысе соревнуются поэты Сара и Биржан. Во время состязания акыны полюбили друг друга. Но Сара просватана против своей воли за богача Жиенкула, и молодые решаются на побег. Беглецов настигают, Биржана связывают и оставляют одного в горах, где он, обессиленный, умирает.

В опере «Енлик и Кебек» молодым героям не дают соединиться суровые законы предков: Енлик по обычаям должна выйти замуж за Есена. Влюбленные убегают в горы, но их находят хранители традиций. Тучу стрел пускают в юных героев. (Интересно отметить, что в недрах оперы «Енлик и Кебек» рождается концепция балетного произведения Жубановой «Карагоз» о трагической любви Карагоз и Сырыма. Между оперой и балетом возникают много перекличек – сюжетных и музыкально-драматургических)

Итак, одной из главных, часто повторяющихся тем в казахской опере является любовь и смерть: воссоединению молодых героев препятствует родовой закон. Все перечисленные произведения, несмотря на катарсис, продиктованный законами советского театра, имеют в своей основе трагическую концепцию.

Итак, с 1934 по 2010 годы создано более 40 казахских оперных произведений. Не все из них удержались в репертуаре – признанной классикой стали лишь «Кыз-Жибек», «Биржан и Сара» и «Абай». Созданные в 30 – 40-е годы, эти произведения до сих пор собирают аншлаги во время своих постановок.

На протяжении своего более 80-летнего пути национальная опера переживала свои взлеты и неудачи, и, хотя последние годы пока не принесли новых ярких сочинений в этом жанре, есть положительная динамика, которую мы связываем с открытием двух музыкальных театров – Южно-Казахстанского областного театра оперы и балета в Шымкенте (2008) и Государственного театра оперы и балета «Астана Опера» в Астане (2013). Новые театры, как мы надеемся, вдохновят композиторов на создание

оперных полотен, а это в свою очередь даст качественный импульс развитию казахской оперы.

Литература:

1. Анастасьев, Н. Мухтар Ауэзов: трагедия триумфатора. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 449 с.
2. Брусиловский Е. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. – 1997. – № 9. – С. 50–75.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
4. Изгоев Н. Казахский театр // Известия. – 1936. – 20 мая. – С. 4.
5. Каскабасов, С. А. Колыбель искусства / С. А. Каскабасов. – Алма-Ата : Өнер, 1992. – 368 с.
6. Львов Н. И. Казахский академический театр драмы. Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957. – 384 с.
7. Мосиенко, Д. М. Из истории подготовки национальных кадров: Казахская оперная студия при Московской государственной консерватории (1935–1940) // «III-е Боранбаевские чтения: этнокультурное образование : история, сущность, перспективы»: мат-лы международной науч.-практ. конф.; ред. А. Хусаиновой. – Астана : КазНУИ, 2014. – С. 96–106.
8. Мосиенко Д.М. Казахский музыкальный театр: история становления: дис . … канд. иск. – М., 2016. – 262 с.
9. Мусагулова, Г. Ж. Речитатив в казахской опере : автореф. дис . … канд. иск. : 17.00.02 / Мусагулова Гульмира Жаксыбековна. – Алматы, 2007. – 29 с.
10. Омарова А.К. Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30–60-е годы): автореф. дис . … канд. иск. – Алматы, 1994. – 23 с.
11. Порфирьева Е. Национальные оперные студии при Московской консерватории как феномен советской музыкальной культуры // Музыка как национальный мир искусства: мат. Международной научной конференции 23–25 апреля 2015 года. – Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2015. – С. 302–316.
12. Хамиди Л. / сост. А. К. Омарова. – Алматы: Онер, 2006. – 200 с.

Mukusheva B.K.

SPECIFICITY OF WORK OF A CONCERT MASTER WITH WIND INSTRUMENTS (ON THE EXAMPLE OF FLUTES, TUBES AND CLARNETS)

Мукушева Б.К.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ДУХОВЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ (НА ПРИМЕРЕ ФЛЕЙТЫ, ТУБЫ И КЛАРНЕТА)

Профессия концертмейстера – одна из самых важных не только в музыкальном мире, но и в мире искусства в целом. Концертмейстер работает как со струнниками, с духовиками, так и с вокалистами, артистами балета.

Практически незаменим концертмейстер в оркестре, где он является «правой рукой» дирижера и даже может заменить его на пульте. Таким образом, творческая деятельность концертмейстера разнообразна и многофункциональна. Этот род деятельности н сегодняшний день широко распространен во всем мире как в педагогической, так и в художественной практиках.

Нас, прежде всего, будет интересовать работа концертмейстера в классе духовых инструментов, при чем, как в классе медных, так и в классе деревянных духовых инструментов. Но для начала рассмотрим, в чем состоит роль концертмейстера-аккомпаниатора.

Существует распространенное мнение, что концертмейстер-аккомпаниатор в ансамбле с солистом всегда играет роль второго плана. Однако это далеко не так. Безусловно, именно к солисту приковано все внимание зрителя, концертмейстер, на первый взгляд, лишь помогает музыке главного инструмента заиграть новыми красками. Отчасти это действительно так, но не стоит думать, что лишь из-за того, что солист исполняет главную партию, его работа сложнее. Зачастую все в точности наоборот, ведь если один участник ансамбля должен исполнять и знать лишь свою партию, то аккомпаниатору следует знать обе партии. Концертмейстер должен подстроиться под исполнение солиста, должен помочь ему исполнить свою часть произведения. Нередко случается так, что солист, особенно, если он только учится в музыкальной школе, забывает текст произведения, сбивается с ритма и т.д. Концертмейстер в таких случаях «подхватывает» музыку и помогает исполнителю продолжить свое выступление. То есть иногда от мастерства аккомпаниатора, а не солиста, в первую очередь, зависит успешность или неуспешность выступления.

В связи с этим к человеку, выбравшему профессию концертмейстера, предъявляется ряд требований. Во-первых, очень важно, чтобы аккомпаниатор обладал быстрым и ясным мышлением, чтобы в случае ошибки солиста суметь ему помочь ее исправить, а во-вторых, музыкальной чуткостью, чтобы эту ошибку вовремя заметить. Во-вторых, что не менее важно, концертмейстер – это, прежде всего, хороший пианист и пианист, который находится в процессе постоянного самосовершенствования. Так как не развиваясь и не совершенствуя свою технику исполнения на фортепиано, аккомпаниатор, скорее всего, со временем утратит свое мастерство исполнителя и не сможет подстроиться под партию солиста и сделать его игру ярче и насыщеннее.

В.Д. Калинина в своей диссертации «Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста» отмечает, что «Концертмейстерское искусство нередко сложнее и филиграннее, чем сольная игра: партия аккомпанемента в техническом отношении бывает виртуознее, чем сольная фортепианная партия, при этом концертмейстер должен быть тонким ансамблистом. Пианисту в амплуа концертмейстера, прежде всего, необходимо свободно владеть роя-

лем - как в техническом, так и в музыкальном смысле, использовать личный арсенал фортепианного мастерства. Лучше всего это удается исполнителям, обладающим музыкальной одаренностью, творческим ассоциативным мышлением, умением представить образную сущность и структуру сочинения, артистизмом, способностью вдохновенно передать замысел композитора в концертном исполнении» [2].

Таким образом, рассмотрев специфику работы концертмейстера, мы можем перейти к особенностям работы аккомпаниатора в классе духовых инструментов.

Во-первых, нельзя забывать о том, что духовые инструменты обладают рядом своих особенностей. Это, прежде всего, специфика звучания духового инструмента. При этом звучание медных и деревянных духовых инструментов различается. Перед тем, как начать концертмейстерскую работу с солистом-духовиком, необходимо с этими особенностями познакомиться. Это звуковые особенности: атака, артикуляция и штрих. В связи со спецификой конструкции духового инструмента диапазон звучания, который они производят, у разных инструментов отличается. Так, к примеру, медные духовые инструменты, а в особенности, кларнет и флейта, обладают великолепными динамическими возможностями. Задача аккомпаниатора при работе с этими инструментами в большей степени сосредотачивается вокруг решения различных динамических задач.

Теперь скажем несколько слов об особенностях некоторых духовых инструментов, а также о том, как этим инструментам следует аккомпанировать. Мы будем опираться на наблюдения, сделанные О.А. Востровой [1].

Флейта. Существует четыре основных разновидности флейты. Это собственно флейта, которую еще часто называют «большой флейтой», малая флейта, или «флейта-пикколо», басовая флейта и альтовая флейта. Есть еще несколько видов этого инструмента, но встречаются они гораздо реже (октобасовая флейта, флейта ми-бемоль, гипербасовая флейта). Нас будет интересовать большая флейта.

Что касается ее диапазона, то он составляет более трех октав. От си малой октавы и до си четвертой октавы, но может быть и выше. Исполнять на этом инструменте более высокие ноты достаточно сложно, однако существуют музыкальные произведения, где используются «ре» или «ми» в четвертой октаве. Тембр флейты в верхнем регистре немного резкий, в нижнем – немного шипящий, а в среднем – чистый и прозрачный. Стоит отметить, что этому инструменту подвластна самая разнообразная техника, и зачастую именно ему поручается оркестровое соло. Звучание флейты можно услышать в духовых и симфонических оркестрах, при этом используется, как правило, от одного до пяти инструментов, а также в камерных ансамблях. По своему тембру она напоминает отчасти колоратурное сопрано.

По мнению Востровой О.А., по сравнению с гобоем и тубой флейте требуется более объемное звучание. Нельзя забывать и о возникновении звука. На флейте он возникает в течении трети секунды. Принимая во внимание большие исполнительские возможности этого инструмента, аккомпаниатору важно обладать тонкой слуховой ориентацией, ведь звучание флейты более подвижно, чем звучание человеческого голоса [1].

Еще один интересный духовой инструмент и один из самых виртуозных и певучих деревянных духовых инструментов – *кларнет.* Он используется в самых разных составах и в достаточно большом количестве музыкальных жанров. Это и сольная игра, и исполнение в камерном ансамбле, игра в духовых и симфонических оркестрах, в джазе и на эстраде и др. Тембр этого инструмента теплый и мягкий, а музыканту он предоставляет большие исполнительские возможности. В современном симфоническом оркестре, как правило, применяется два кларнета, но их количество иногда возрастает до трех или четырех.

Рассказывая о кларнете, необходимо подробно остановиться на его акустических свойствах. Звуковой канал этого инструмента представляет собой закрытый цилиндр, что способствовало появлению ряда отличий между звучанием кларнета и звучанием подобных ему инструментов.

Во-первых, тембр кларнета отличается специфической окраской, которая возникает из-за того, что в формировании звука принимают участие в большинстве своем нечетные гармонические созвуки.

Во-вторых, при увеличении силы дыхания звук «перескакивает» не на октаву, как у других деревянных инструментов, а на дуодециму.

В-третьих, доступные кларнету нижние ноты звучат на целую октаву ниже, нежели у других инструментов, имеющих такую же длину канала (габой и флейта).

Изменения, произошедшие в механике кларнета, такие, как добавление винтов, клапанов и тяг, позволили расширить диапазон кларнета, но, вместе с тем, они также внесли сложности в игру в нескольких тональностях.

Что касается тембра кларнета, то здесь большую роль играют обертоны, которые и придают этому инструменту ясность звучания. Его оркестровый диапазон – от «ми» в малой октаве до «соль» в третьей октаве. Каждый из регистров кларнета, будь то нижний, средний или верхний, отличается своим особенным звучанием. Так, звуки верхнего регистра приобретают характер резких и свистящих, нижний регистр характеризуется звеняще-металлическим оттенком в forte и холодно-прозрачным в piano, звуки же среднего регистра представляются сначала бесхарактерными, а затем кристальными сопрановыми.

Кларнет – инструмент транспонирующий и, соответственно, партии для этих инструментов по отношению к тональности фортепианного аккомпанемента следует транспонировать на тон вверх. Ему, как и флейте, требуется более объемное и глубокое звучание, нежели гобою. Как и в

случае с флейтой, необходимо указывать скорость возникновения звука, которая составляет одну десятую секунды [1].

Теперь скажем несколько слов об одном из самых интересных по звучанию медных духовых инструментов, а именно, о *тубе*. Это медный духовой инструмент, отличающийся самым низким регистром. Как правило, используется в симфоническом оркестре и служит для того, чтобы придать общему звучанию инструментов глубину и сделать его более полным и мощным. Иногда на тубе исполняются сольные партии.

Сейчас существуют две разновидности этого инструмента: сузофон и концертный инструмент. Сузофоном называется переносная конструкция, которую музыкант надевает на шею. На этой разновидности тубы музыку можно исполнять в движении и поэтому зачастую используется она в маршевых оркестрах. Что касается концертной тубы, то этот инструмент является классическим вариантом, он предназначен для исполнения в положении стоя или сидя. У концертной тубы есть четыре вентиля, три из которых служат для того, чтобы понижать регистр. Первый – на полтона, второй – на тон, третий – на полтора тона, а четвертый понижает весь звукоряд на кварту. В некоторых моделях присутствует также пятый вентиль, корректирующий, чья задача – понизить регистр до Д-тона.

Из-за некоторых отличий чашек мундштука тубы (конусообразность, величина, глубина) звучание тубы отличается некоторой округлостью, большей однородностью, по сравнению с тромбонами и трубами. По характеру производимого звука тубу можно сравнить с валторной, однако исходя из звуковой массы инструмента, его часто относят к так называемой «тяжелой меди».

О регистрах тубы можно сказать следующее: в верхнем регистре тембр ее звучания отличается мягкостью и певучестью, для нижнего же, напротив, характерен массивный и суровый тембр, в среднем – звук тубы полный и насыщенный. Красота звучания этого инструмента ярче всего проявляется в спокойных и тихих легатных фразах среднего регистра, высокий регистр может показаться в некоторой степени крикливым, а звуки нижнего отличаются ненавязчивостью и мягкостью.

Вострова О.А. замечает, что при аккомпанементе тубе требуется менее объемное звучание, чем кларнету или флейте. Тем не менее, именно при работе с тубой перед концертмейстером стоит одна из самых сложных задач. Звучание инструмента «находится на пределе возможностей слуховой дифференциации», и, как следствие, исполнять басы нужно с большой осторожностью [1].

Таким образом, рассмотрев специфику звучания трех разных духовых инструментов – флейты, тубы и кларнета, – мы можем сделать вывод о том, что из-за различия в их звучании, их тембре и диапазоне при работе с каждым из них требуется особый подход. Перед концертмейстером здесь ставится ряд достаточно сложных задач, которые ему необходимо решить. Порой именно от мастерства концертмейстера, от его музыкальной чутко-

сти, от его знания специфики инструмента зависит успешность или неуспешность выступления солистов.

Литература:

1. Вострова О.А. Специфика работы концертмейстера в классах скрипки, духовых инструментов, хора, вокала. Методическая работа. [Электронный ресурс] URL: http://olga-vostrowa.narod.ru/ (дата обращения: 10.01.2018)
2. Калинина В.Д. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста. Автореферат диссертации по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство [Текст]

Mukhammed Mussa

CONDUCTING ART OF GAZIZ DUGASHEV

Мухаммед Муса

ДИРИЖЕРСКОЕ ИСКУССТВО ГАЗИЗА ДУГАШЕВА

Газиз Ниязович Дугашев (1917–2008) – народный артист Казахской ССР, советский и казахский дирижер, первый уйгурский профессиональный дирижер, профессор. Многогранная деятельность музыканта оставила ярчайший след в истории музыкального искусства: при жизни он вошел в почетное число 19-ти дирижеров высшей категории мира, и, во многом благодаря его мощному таланту, в музыкальных театрах Казахстана, России, Беларуси и Украины и других стран были поставлены спектакли высочайшего уровня, которые нередко становились эталонными [9].

20 декабря 2018 года исполнился бы 101 год Газизу Ниязовичу Дугашеву. Родился он в 1917 году в семье сапожника. Однако его отец, Ниязхун Дугашев, в перерывах между работой играл на старом рабабе, подаренном ему еще дедом. Маленький Газиз часами слушал чудесные уйгурские мелодии. Возможно, мечта стать музыкантом обрела свои очертания именно в такие часы.

В 1935 году Газиз Дугашев поступил в Алматинское музыкальное училище в класс профессора И.А. Лесмана. Выдающийся педагог, посмотрев на пальцы молодого Газиза, сказал: «Будешь играть на скрипке».

Г. Дугашев, окончив музыкальное училище по классу скрипки в 1939 году, работал несколько месяцев в симфоническом оркестре при филармонии им. Ж. Жабаева, а позже в оркестре Уйгурского областного музыкально-драматического театра. Параллельно он играл в квартете с такими музыкантами, как А. Абсалямов (2-я скрипка), Р. Имамбаев (альт), В. Фазлеев (виолончель). Сам Газиз Дугашев играл на 1-й скрипке [1].

Но музыкальная деятельность Г. Дугашева была прервана Великой Отечественной войной. Он, как и многие молодые люди того времени, одним из первых добровольцем уходит на фронт. В одном из боев под Моск-

вой на станций Луговая в 1941 году фашистская пуля прострелила руку Г. Дугашева, лишив его двух пальцев. Ему было всего 24 года.

Во время Великой отечественной войны в Алма-Ату были эвакуированы многие творческие и театральные коллективы: киностудия «Мосфильм», театр им. Моссовета во главе с выдающимся режиссером Ю. Завадским, Государственный украинский театр оперы и балета им. Т. Шевченко, руководимый замечательным дирижером Владимиром Пирадовым и др.

В. Пирадов обратил внимание Газиза Дугашева на дирижерскую профессию, став для него вдумчивым, внимательным педагогом. И уже в 1943 году Газиз Дугашев встал за дирижерский пульт в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая. Его дирижерским дебютом стала грузинская опера Закария Полиашвили «Даисия». Следом репертуар театра расширился под его руководством операми «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова.

Творческая деятельность дирижера настолько полюбилась Газизу Дугашеву, что он решил получить профессиональное образование: за два года вместо положенных пяти лет он закончил Московскую консерваторию (параллельно с Г. Дугашевым учился Геннадий Рождественский).

В студенческие годы под руководством Г. Дугашева была осуществлена премьера симфонической поэмы К. Кужамьярова «Ризвангуль» в Москве на Всесоюзном смотре творчества советских композиторов в исполнении Государственного симфонического оркестра Союза ССР (1950). Педагог Г. Дугашева, профессор Николай Аносов, обычно скупой на похвалы, дал блестящую характеристику своему ученику: «Газиз Дугашев обладает ярким артистизмом, глубоко понимает смысл музыкального произведения, умеет всесторонне раскрыть его содержание, стоически противостоит всяким соблазнам, эффектам, великолепно владеет дирижерской техникой. Все эти качества завораживают и заражают не только исполнителей-музыкантов, но и слушателей. Такие качества вселяют в нас надежду, что в советскую музыку пришел большой художник, дирижер с огромными потенциальными возможностями» [4, с. 76].

После окончания Московской консерватории Г. Дугашев становится главным дирижером ГАТОБ им. Абая. Но связи с Москвой не прерываются: в 1951 году ему оказали большое доверие, поручив руководить оркестром студентов Московской консерватории на Всемирном фестивале молодёжи в Берлине [7]. В том же 1951 году состоялся дирижерский дебют Г. Дугашева на сцене Большого театра с оперой Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан», в которой участвовала народная артистка СССР И. Шиллер.

После успешной постановки Газиз Дугашев был принят в основной состав Большого театра, где под его руководством были поставлены спектакли «Федета» Л. Делиба, «Фауст» Ш. Гуно (с участием народных артистов СССР Е. Шумской и И. Петрова), «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Красный мак» Р. Глиера, «Шурале» К. Хайрулина. Сохранилась вы-

сокая оценка одной из последних работ Г. Дугашева-дирижера в московском театре (руководство Казахской ССР пригласило его подготовить вторую декаду казахского искусства и литературы): «Сегодня Газиз Дугашев дирижировал с особым творческим волнением. Это было его последнее выступление в Большом театре перед длительным перерывом, связанным с командированием его в Алма-Ату для подготовки к предстоящей декаде казахской литературы и искусства в Москве».

Декада казахской литературы и искусства в Москве в 1958 году прошла с огромным успехом, и в этом успехе была немалая заслуга Г. Дугашева, к этому времени получившего почетное звание народного артиста Казахской ССР (необходимо отметить, что участвовал он и в Декаде казахского искусства в 1936 году в качестве скрипача симфонического оркестра). Так, директор Большого театра Георгий Павлович Ансимов отмечал особенную яркость постановки оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара» [4]. Не менее тепло публика приняла «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. За высокопрофессиональную подготовку Г. Дугашев был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Участвовавшая в Декаде выдающаяся солистка алматинского театра оперы и балета им. Абая, народная артистка СССР Роза Джаманова говорила: «Я считаю себя счастливым человеком, потому что находилась рядом с таким выдающимся дирижером, каким был Г. Дугашев. Когда он работал в нашем театре, то поражал с огромной работоспособностью, умением заражать своей энергией других, требовательностью к себе и другим. Он был не только дирижером, но и режиссером, показывая нам, где стоять, как сидеть и двигаться по сцене. Это было очень важно для нас, оперных певцов, тем более в театре не было профессиональных режиссеров-постановщиков» [цит. по: 5, с. 65].

В 60-е годы Г. Дугашева вновь пригласили в Москву руководить Симфоническим оркестром кинематографии СССР. Именно в это время были записаны музыка к известным советским художественным и документальным фильмам «Председатель» (1964), «Женщины» (1965), «Дети Дон-Кихота» (1965), «Чистые пруды» (1965), «Я вижу солнце» (1965), «Сказка о царе Салтане» (1966), «Скверный анекдот» (1966), «Великая Отечественная война» (1965).

В этот же период Г. Дугашев плодотворно работает дирижером Киевского театра оперы и балета им. Т.И. Шевченко и Государственного академического большого театра оперы и балета Белорусской ССР.

С конца 60-х и в 70-е годы творческая деятельность Г. Дугашев вновь связана с Казахстаном: он возглавляет ГАТОБ имени Абая в качестве директора и художественного руководителя. Под его руководством были осуществлены премьеры и новые постановки опер «Фауст», «Риголетто», «Травиата» Дж. Верди, «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Биржан и Сара» М. Тулебаева.

Важным вкладом в развитие национальной уйгурской культуры стало участие Г. Дугашева в премьерах оперы «Назугум» и балета «Чин-Томур» Куддуса Кужамьярова. Последний вспоминал: «Профессия дирижера – божий дар, и Газиз Дугашев был рожден для этой роли. Его талант велик и неповторим. …Я должен сказать, такие таланты рождаются один раз в сто лет. Он является гордостью не только Казахстана, но и всей Средней Азий. Он яркая звезда в музыкальном мире. Поэтому он всегда востребован, и всегда на виду, и музыкальная общественность всегда с нетерпением ждет встречи с ним. Я горжусь, что мои произведения, связанные с историей моего народа, прозвучали под его руководством» [цит. по: 5, с. 77].

Крупным общественным событием с участием Г. Дугашева стал осуществление премьеры оперы «Братья Ульяновы» Ю. Мейтуса в 1970 году. За эту творческую работу Г. Дугашев получил звание лауреата Государственной премии Казахстана. Исполнявший в спектакле главную партию народный артист СССР Ермек Серкебаев отмечал: «Газиз Ниязович очень много сделал для развития казахского оперного искусства. Он вырастил целую плеяду молодых артистов театра. Многие гордятся этим. Я тоже считаю его учеником. В их число входит и рано ушедший из жизни народный артист КазСССР, талантливый дирижер Торгут Османов, композитор и дирижер, профессор Чимкентского института культуры Берик Мейырбеков и многие другие» [цит. по: 2, с. 3].

С 1974 по 1982 годы Г. Дугашев работал главным дирижером Дирекций музыкальных коллективов Государственного радио и телевидения, а в последние десятилетия активно занимался преподавательской деятельностью, заведуя кафедрой дирижирования в Московском государственном институте культуры. Ушел из жизни на 91-м году жизни.

Газиз Дугашев – талантливый дирижер с большим темпераментом, художественной настойчивостью, артистический бескомпромиссностью. Его отличали жажда неустанного совершенствования и стремление постигнуть все, что создается его современниками. Окруженный атмосферой большого уважения, Г. Дугашев как-то признался: «Помню всех, с кем работал, и желаю всем моим коллегам и друзьям здоровья. Я благодарен им, а также новому поколению творческой молодежи за память и добрые чувства» [цит. по: 4, с. 88]. Вклад этого великого Музыканта поистине огромен: его имя вписано золотыми буквами в летопись музыкальной культуры.

Литература

1. Беседа с Н.Х. Каримовым от 11.11.2018.
2. Галкина Г. Дирижёр // Новое поколение. – 2002. – 29 ноября. – С. 15.
3. Григорьев Л., Платек Я. Газиз Дугашев // Современные дирижеры. – М.: Советский композитор – 1969. – С. 92–93.

4. Декада Казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 год / Горский. В и Ровенский. Н.: Казахское Государственное издательство художественной литературы. – Алма–Ата.– 1961.– С. 320.
5. Кадыров А. Газиз Дугашев // Театральные встречи. – Алматы: Таймас – 1984. – С. 172–173.
6. Мосиенко Д. Казахский музыкальный театр: история становления: дис. … канд. иск:17.00.02 / РАМ имени Гнесиных. – М., 2016. – 262 с.
7. Розанов В. Дирижёр студенческого оркестра [Электронный ресурс] // Смена. – 1951. – № 584. – Режим доступа: http://smena-online.ru/archive/1951/584.
8. Шаяхметов Н. Народный артист Казахской ССР, дирижер Газиз Дугашев [Электронный ресурс] // Алматинские истории. – 2018. 3июня. Режим доступа:https://www.youtube.com/watch?v=kVLWC5EBksU&t=529s.
9. Шулембаева Р. Виртуозы-музыканты [Электронный ресурс] // Казахстанская правда. – 2015. – 16 января. – Режим доступа: https://www.kazpravda.kz/fresh/view/virtuozi-muzikanti/?print=yes.

Rakhym A., Dossanova K.K.

FACTORS OF DEVELOPMENT OF THE CREATIVE PERSONALITY OF DANESH RAKISHEV

Рахым А., Досанова К.К.,
кандидат педагогических наук, доцент

ДӘНЕШ РАҚЫШЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТҰЛҒАСЫНЫҢ ДАМУ ФАКТОРЛАРЫ

Д. Рақышевтың әншілік орындаушылық шығармашылығы ұлттық болмысты танытуда көркемдік нақышымен, музыкалық – педагогикалық мазмұнының тереңдігімен, қайталанбас әншілік дәстүрімен құнды. Сондықтан да, әншінің музыкалық шағрмашылығының қайталанбас әншілік, сазгерлік мәнерін, педагогикалық, қызметін зерттеу жұмыстың өзектілігін танытады. Дәнеш мұрасын іздегенде, оның төңірегін табиғи байланыста, жалғастықта алып қараған жөн. Өйткені, өнерпаздың мектебінің ерекшелігін ашу-оның шығармашылық лабораториясын, өрісін ашу деген сөз. Ендеше, Дәнештің әншілігін, сазгерлігін, ұстаздығын лаулаған өнер, жыр ортасынан, әншілік төңірегін жас қыранды баулап, қияға ұшырған сол ортадан іздеуіміз керек.

Қазақтың халық музыка классикасын құрайтын көптеген халық таланттарының, басқаша айтқанда халықтың кәсіби музыканттарының қалыптасу ерекшеліктері әлі де болса ғылыми зерттеулерде қарастырылмай келеді. С. Елеманова олардың қалыптасуының үш кезеңін атап көрсетеді.

Біріншісі – дамыған музыкалық ортадан шыққан жас талант (әнші немесе күйші) болашақ ұстазының шеберлігін эмпирикалық жолмен қабылдайды.

Екіншісі – ұстазынан тікелей үйреніп, оның білім – танымымен, тәжірибесін орындау үлгісін қабылдайды. Бұл кезеңде шәкірт ұстазының ел қыдырып, өнер көрсеткен сапарларында бірге болады, халықтың әр түрлі әлеуметтік ортасындағы өнерге деген құштарлығымен танысады.

Үшінші кезең - шәкірттің халық алдында өнер көрсетуі, тікелей айтыстарға қатысуы.

Біздің пікірімізше С.А. Елеманова қорытындылаған бұл үш кезең Дәнеш Рақышевтың кәсіпкер әнші ретінде қалыптасу процесіне сәйкес келеді [1; 2].

Дәнеш Рақышевтың өмір жолы, музыкалық-шығармашылық мұрасы - тәлімі мол жол. Оның тұлға ретінде шығармашылығының қалыптасуына бірнеше бастау бұлағы болған *факторлар* ықпалын тигізді:

- *микроорта* (отбасы, туыс-туғандары, жолдастары);

- *тәлімдік жүйе* (қазақ халқының музыка өнерің қазынасы, ұстаздары);

-*макроорта (*қоғамдық орта, мәдени-әлеуметтік іс-әрекеті; әдебиет, өнер, ғылым саласындағы замандастарының пікір, көзқарастары);

- *өз бетімен білім іздеу, тәлім-тәрбие алу*, шығармашылықты дамуға талпынысы.

Дәнеш Рақышевтың шығармашылығының қалыптасуына бірнеше бастау бұлағы болған *фактор* - ***микроорта*** **(**отбасы, туыс-туғандары, жолдастары);

Дәнеш Рақышевтың біртуар дарынды тұлға болып қалыптасуының іргетасы, ең алдымен, отбасында қаланды.

Ұлттық дәстүрді көзімен көріп, көңіліне түйіп қаймағы бұзылмаған дәстүр-салтты, адамгершіліктің бастауы мен өнер атаулыны пір тұту, оның халық өміріндегі нарқын салмақтай білу осы алтын бесік отбасында басталған болатын. Оның табиғатынан мейірімді, еңбекқор, биязы, парасатты, ұлтжандылық қасиеті ана сүтімен дарыды деуге болады.

Қазақ халқының ән шығармашылығы және өзін қоршаған әлем (әуелі табиғат, қытай қазақтарының тұрмыс-тіршілігі, әдет-ғұрпы, салт-дәстүрі) Дәнештің музыка өнеріндегі әншілік «менін» тануға көмектесе отырып, оның жас өрім шағындағы шығармашылығының басты бастау бұлағы болды.

Әкесінің осындай қамқорлығы туралы әнші естелігінде былайша толғанады: «Әкем өнеріме, әніме тұсау салмай бос жіберді. «Көрсетпеген өнер зая кетеді» дейтін әке сөзі маған ерекше қанат бітіретін. Он үш жасымда қаракер құнанды баптап міндіріп, сыбызғы, сырнаймен ән салдырған сол өнер құдіреті шығар. Бұл әкенің де үлкен қамқорлығы, әнді қастерлеуі деп түсінемін».

Дәнештің әкесі Рақыш қарапайым қойшы әншілік кәсіппен айналыспаса да өнерге жақын болғандықтан жалғыз ұлының жолын бөгемей қолдау жасады. Тіпті қайбір той-томалақта әжептәір ән айтып, жанынан өлеі шығарғыш ақындығы да байқалушы еді.

Ата анасының өнерпаз болуы жас әншінің ән, әншілік өнерге деген сүйіспеншілігін, талғампаздығын, эстетикалық көзқарасын қалыптастырып, сол арқылы дүниетанымының дамуына ықпалын тигізді. Әкесінің қамқорлығы арқасында заманындағы әйгілі әншілермен, жыршылармен, күйшілермен танысты. Олардың асқан шеберлікпен орындауындағы халықтың өткені мен болмысын танып білуге мүмкіндік алады. «Әсемпаз болма әрнеге, өнерпаз болсаң арқалан, сен де бір кірпіш дүниеге, кетігін тап та бар қалан»,- деп ұлы Абай айтқандай, өмірде азамат ретінде қалыптасып, өз орнын таба білді.

Дәнеш Рақышевтың шығармашылығының бастау бұлағы болған келесі фактор *тәлімдік жүйе* (қазақ халқының музыка өнерің қазынасы, ұстаздары);

Дәнеш Қытайдағы қазақ өңірінің Жарсу, Қаратас мектептерінде оқып, есейген жылдары суаннан шыққан Әбіләкім молда, Төрехан ақын, Жалайырдың Күләй ақыннан, әнші-домбырашы Әпірейім молдадан, Байбазар мұғалімнен үлгі-өнеге алып, өнерінің нәрінен сусындаған. «Мектеп директоры Наймантай Нұрахмет деген кісі домбырамен ән салып, қиссалар айтушы еді»,- деп үлкен құрмет сезімімен еске алады әнші. Сөйтіп мектеп қабырғасында жүрген күндерінде талай әнші, күйшілермен танысып, олардағы өнер атаулыға деген сүйіспеншілігі дарып, талапталғамына арқау болғандығын байқаймыз. Сол жылдары мектептегі көркемөнерпаздардың белді мүшесі болған Дәнеш, спектакль қоюға да қатысады. «Әкімбек болыс» деген пьесада бай қызының рөлін нанымды орындап шығады (ол кезде қазақ қыздарына бұндай ойынға қатысуға тиым салынатын).

Дәнеш Рақышевтың мәдениет, білім берудің тарихи сахнасынан әнші, сазгер, белсенді қоғам азаматы ретінде көрінуіне тікелей ықпал еткен оның рухани ұстаздары *Мәмет, Қадрихан, Қайыпбек* болды.

Балауса жігіт шағынан олардың қасына еріп, өзіне ұстаз тұтып, әншілік-ақындық өнер үйренуі оның әншілік бағытын айқындай түсті. Ол әншілік өнердің қыр-сырымен танысып, тәлім-тәрбие ала жүріп, өнердің мән-мағынасы жайлы өз бетімен ой түюге, өнерді, мәдениетті, туған халқының салт-дәстүрін құрмет тұтуға үйренді. Мұндай шығармашылықты, ән құшағына оранған атмосфера оған өлшеусіз әсерін тигізді.

Дәнеш өз ұстаздары Қадырихан, Мәмет, Қайыпбектермен қатар, сырттан болса да, Манарбекті өзіне ұстаз санаған. Дәнеш өзі де Манарбекті өзге әншілерден бөлектеп, аса қадір тұтатын. Сырттай болса да ән өнерінде қайталанбас әншілік шеберлігін меңгеруге тырысып, оны бағалап, ұстаз санаған.

Дәнеш шығармашылығының қалыптасуының тағы бір факторы-*макроорта,* яғни қоғамдық орта, мәдени-әлеуметтік іс-әрекеті, әдебиет, өнер, ғылым саласындағы замандастары);

Дәнеш ән салуға өте талғампаз еді. Солардың ішінен өзінің даусына лайықтысын ғана таңдап, талғап айтатын. «Ән күтірлетіп шайнап беретін өгіздің жемі емес» - дейтін. Әнді қалап орындаудың жайын айтып: «Өзіңнің шамаңды білуің керек. Әннің халыққа ұнайтын жолын таңда. Әнің халыққа жақпаса – қадірің кетеді. Айқайлағанның бәрі ән емес. Ән адамның ішкі сезімін оятып, жанын балқытуы шарт. Өзім дауысыма, мәнеріме келмейтін әнге жоламаймын».

Дәнеш шығармашылығының қалыптасуында қоғамдық орта, мәдени-әлеуметтік іс-әрекеті, әдебиет, өнер, ғылым саласындағы замандастарының пікір, көзқарастары өлшеусіз орын алды.

1955 жылы 12-ші сәуірде Дәнеш елге оралысымен, қоғамдық жұмыстарға белсенне кіріседі. Оның шығармашылықты өмірінде Алматыда қаласында өткен Қазақстанның 40 жылдығы мерейтойына арналған республикалық ақындар айтысына қатысуға арнайы жолдамамен барып қатысуы ерекше орын алды. Сол кезде республикалық ақындар айтысының бетін ашқан әйгілі ақын Қалқа Жапсарбаев, Қазақстанның әдебиет, өнер саласындағы көрінекті өкілдері Мұхтар Әуезов, Сәбит Мұқанов, Әбілдә Тәжібаев, Ғабит Мүсірепов, Хамит Ерғалиев, Мұзафар Әлімбаев, Ғабиден Мұстафин, Ұлы Отан соғысының батыр майдангерлері Бауыржан Момышұлы, Рақымжан Қошқарбаев, Қасым Қайсенов сияқты аттары аңызға айналған адамдармен жүздесіп, ақыл-кеңестерін, тілек-ниеттерін ұсыныстарын шөліркей қабылдап, тамаша ғибраттар алады.

Мұхтар Әуезов Дәнешің әншілік шеберлігін «Сенің өзің Әсеттің әндерінің бір мектебі іспеттес боласың әлі»,- деп, көрегендікпен бағасын берді.

Талдықорған облыстық филармонияда ансамбль жетекшісі ретіндегі қызметі қоғамның мәдени өміріне жаңа леп әкелгендей болып еді

1960 жылы белгілі профессор, композитор Б.Ерзаковичпен жолығып, Әсеттің әндері, өзге де халық әндерімен қоса 100 әнді үнтаспаға жазып береді.

1960 ж қараша айы Алматыдағы өткен ақындардың республикалық айтысы; Мұхтар Әуезов “Сенің өзің Әсеттің әндерінің бір мектебі іспеттес боласың әлі” деп, көрегендікпен бағасын береді.

1960-1961 жылдары Октябрьдің 40 жылдығы” колхозында ұйғыр – қазақ біріккен ансамбілін құрады.

1961-1964 жылдары Үшарал колхозында театр құрып, басқарады.

1965-1968 жылдары Көктал ауылында театр құрып, басқарады.

1968 жылы“Халық театры” атағын жеңіп алады.

1972 жылы Филармония жанынан “Шұғыла”, “Арай”ән – би ансамбілін ұйымдастырады.

Табиғи зеректілік, кемерінен асып төгілген мол ақыл мен эмпирикалық жолмен меңгерген білім, зор еңбекқорлық, сирек кездесетін ұйымдастырушылық қабілет пен табандылық және іскерлік Қазақстан

Республикасының Халық әртісі Дәнеш Рақышевтың бойына туа біткен қасиет болатын.

Белгілі қоғам қарйраткері ҚР сенатының мүшесі Қуаныш Сұлтанов айтқандай: « Өнерге деген Адалдықтың, Азаматтықтың, Тазалықтың үлгісчі бүкіл өмірімен уағыздап өтке біртуар Саф Алтын да осы Дәнеш ағамыз еді. Жетісу, сенде тудым, сенде төстім» деп, ең аддымен туған жер, туған топырағын әнге қосқан Дәнеш Рақышев бүкіл республикамызға ортақ, өнердің дара тұлғасы, мөлдір бұлағы болатын, Қазақстанның халық әртісі халық әртісі деген құрметті атақ- тек ресми лауазым емес, Дәкеңе шын мәнінде халқының өз иығына жапқан шапанындай көрсеткен құрметі».

Сондықтан да болар, ол туған елі мен халқының сенім артқан адал азаматы болып қана қоймай, өзі таңдап алған өнер жолында да басқаларға үлгі өнеге боларлықтай дәрежеде еңбек етті. Мұның өзі ұрпақтар жалғастығы деуге тұраралық іс. Себебі, өткенді білмей, болашаққа жол салу мүмкін емес.

Дәнеш Рақышев болса, дәл осы салада артында мол рухани байлық қалдырып кеткен тұлға. «Нағыз адамды дәуір тудырады» деп ұлы Абай атамыз айтқандай, Дәнеш Рақышев та Қазақстанның музыка өнерінен өзінің лайықты орнын алған, өз дәуірінің перзенті екендігі жоғары бағаланып 1976 жылы “Қазақ ССР – інің Еңбек сіңірген Әртісі” деген атақ беріледі.

1989 жылы“Қазақстанның Халық Әртісі” атағын иеленеді.

1986-1992 жылдары Талдықорған педагогика институтында, қазақ – мектеп- интренатында ән кластарын ашып, жастарды ән салу өнеріне баулиды.

Қазақстан Дәнеш есімін аса құрметпен жоғары бағалайды. Талдықорған қаласында қазақ мектеп-интератына, Алматы облысындағы мәдени орталықтарға, көшелерге оның аты берілді.

Қазақстандағы әншілік, сазгерлік өнердің дамуына Дәнеш Рақышевтың да қосқан үлесі зор. Белгілі жазушы Қ. Жұмаділов атап өткендей: «Қазақтың ән әлемінде Дәнештің алатын орны ерекше. Ол өнерге өзіндік өмірбаянымен, басқа ешкімге ұқсамас өз мәнерімен келді. Ұлы Әсеттің ұмыт болуға айналған мол мұрасының қайта жаңғыруы Дәнеш есімімен тікелей байланысты. Ол жалғыз Әсет қана емес, Қазақстанда адамдар жадынан өшіріліп, тек қытай қазақтарында сақталып қалған небір асылымызды теріп әкеліп, халықпен қайта қауыштырды» («Қазақ әдебиеті» газеті, шілде, 1992ж.).

Дәнеш Рақышевтың шығармашылығының бастау бұлағы болған келесі *фактор - өз бетімен білім іздеу, шығармашылықты дамуға талпынысы.*

Дәнеш Рақышевтың әнші–сазгер ретінде қалыптасуына оның табиғатынан еңбекқорлығы, өз бетімен ізденгіштігі ықпалын тигізбей қойған жоқ. Әншінің өзі айтқандай: «Әншілік жолына мен кейінірек

ойыстым. Арнайы әншілік мектептерден білім алмау, нота білмеу, өнер жөнінде кәсіби білікті, білімділермен сұхбат құру мүмкіндігінің бола бермеуі кәсіби әншіліктен көп кенже қалдырды деп ойлаймыз.

«Балам өнерге бейім» деп бала күнінен әнге баулыған әкесі, ағайын-жекжаттың: «Өлеңшілік не абырой әпереді, жұмысқа үйрет» дегенін елең қылмай, ән жолына түсіріп, бөгет болмағанының арқасында алаңсыз ән жолында өзін-өзі баптап, талаптанған еді. Алайда, арнайы мектептің жоқтығы, оның бағына кездестірген тікелей Әсеттей дүлдүл ақынның шәкірттері Қадырихан, Мәмет сияқты ұстаздарға тап келтірді. Осылайша, әншілік деген өнер қамалына жас өрім бетпе-бет жалғыз төтеп беріп, қажымай, талмай, әншілік шығармашылықпен белсенділікпен айналысып, мақсатты бағыттылықпен өзін-өзі жетілдіре берді. Ол тойымсыз ашқарақтықпен халық әндерін, Әсеттің әндерін үйренді, үйреніп қана қоймай, әншіліктің қыры мен сырын, әдіс-тәсілдерін өз бетімен, ерекше көрегенділікпен бойына сіңіре бастайды. «Өнер, ән өнері көп еңбектенуді қажет етеді. Музыка, саз мектебіне барғам жоқ, өнер институтына түскем жоқ. Бастауыш мектебім – қазақ ауылының ойын-сауық пен бас қосулары болды», - деп өзі түйіндеген.

Д. Рақышевтың өз бетімен білім толықтыруы оның ән өнеріне деген үлкен құштарлығын және оған қоса ерекше еңбекқорлығын байқатады. Табиғат берген оның дара таланты жабулы күйінде қалмай, өнер жұлдызы болуға дейін жеткізді. Бұл бізге үлкен өнеге. «Талапты ерге нұр жауар» дегендей, біз де осы жас күнімізден бастап өзімізді-өзіміз жетілдіруге, өз бетімізбен білімімізді толықтыруға міндеттіміз деп ойлаймыз.

Д. Рақышев болашақтағы өнер жолын жоспарлай отырып, өзі пір тұтқан Әсеттің, ұстаздарының өмір тәжірибесін қайталау қажет екендігін байыптайды. Сөйтіп барлық жан-тәнімен беріле ән теңізіне батуды өзіне міндет, парыз санайды. Әрдайым ұстаздарына жақын болып, кездесуге, әндерін тыңдауға, тәлім-тәрбие алуға талпынады. Әндерін тыңдап қана қоймай, әншілік шеберлігін бойына сіңіруді өзіне мұрат тұтады. Әншінің естелігінде: «Тәрбие деген - көз алдында болып жатқан құбылысты көңіл көзімен қарау, бойыңа сіңіріп, жан-жүрегіңе дарыту», - деп өзі айқындағандай, ұстаздарының бойындағы асыл адами қасиеттерін де өз бойына тоғытуды басты міндеттерінің бірі деп таныды. Мысалы, әншінің өзі Мәмет ақын туралы: «Ағалық ықыласы ағыл-тегіл ақтарылып тұр. Өте кішіпейіл, ерекше ақ жарқын кісі екен... мақтануды, даурығуды білмейді. Білгірсіп, бөсіп те кетпейді. Парасатпен байыптап сөйлейді. Сыпайы, сылқым кісіні төбесіне көтереді. Өте бауырмал, ақ жарқын» деп бағаласа, Қадырихан ұстазын: «Өжет, сөзі өткір... Қадырихан әншіні қазақ тұрғай, ұйғыр, қытайың ұйып тыңдап, табан аудармай, тылсым күйге енетін...» деп оның ғажап өнеріне тәнті бола отырып, айрықша құрмет сезіміне бөлеп, мінез-құлқының, қам-қаракетінің қалыптасуының бірден-бір таңдамалы құралы екендігін тани біледі. Танып-білумен ғана шектелмей, «Болмасаң да, ұқсап бақ» деп Абай айтқандай, еліктеді. Сөйтіп, ұстаздарының үлгі-

өнегесі, өнердегі шеберлігі балаң әншінің дүниеге көзқарасының көкжиегін кеңейтуінің, адамгершілік қасиеттерінің қалыптасуының бастау бұлағына айналды.

Болашақтағы шығармашылық іс-әрекетіне дайындалу үстінде ол өзінің музыкалық-шығармашылық көзқарасында және шығармашылық практикасында шешуші роль атқарған өзінің философиялық пікір-пайымдауларын тұжырымдайды. Әсіресе, Әсет әндерін үйрене жүріп, өзінің назарын «Мақпал», «Ардақ», «Қаракөз», «Қысмет», «Жай қоңыр» және т.б. әндеріне аударып, қоршаған әлемнің адам жанының қалыптасуына ықпал әсерін бағамдайды. Естелігінде жазылғандай: «Өз-өзіммен ән жөнінде сабақтар өткізген кездерім аз болмапты. әншілердің ән айтудағы әдісі, еркін шырқатқанда әдемі ырғақтарды қалай сақтауы – осыларға зер саламын. Өз дауысыма өзімше, өзіндік өрнекпен қайталауға тырысамын... Кейде асығыс, кейде жеткізбей қысқа қайыру, кейбір иін, әдемі ырғақтар өз көңілімдегідей болмай жатады. «Жөндеу керек» деген жерлерін белгілеймін. Бұл кәдімгі бақылау жұмысынан кейінгі «қателерді жөндеу сабағы» іспеттес көрінеді», - деп өзіндік дидактикалық талаптар қояды. Сөйтіп, әнші қандай әншілік әдіс-тәсілдерді меңгеруі тиіс, өзін халыққа танымал болғаннан соң, қандай қасиет-сапаларға иеленуі, өзін-өзі қалай ұстауы керек деген сұрақтарға жауапты сол әндерден, ұстаздық еткен әншілердің шығармашылығынан, мінез-құлқынан, кісілік сипатынан іздейді.

Д.Рақышев өз бетімен білім алу, өз бетімен жетілу процесінде өзі үшін, кейін оны өзінің шығармашылық жүйесінің мақсатына айналдыруда ең бастысы – ізгіліктілік, рахымшылық, адамгершілік проблемасын алға тартады. В.И.Дальдің түсіндірмелі сөздігінде ізгіліктік, рахымшылдық, адамгершілік ұғымы «қажыр-қайрат, жанның мақтаулы сапасы, жақсылыққа талпыну, жамандықтан аулақ болуға талпынушы әрекет» ретінде түсіндіріледі.

Д. Рақышевтың сазгер, әнші, педагог ретінде қалыптасуында өз бетімен білім жетілдірудің осы салалары бойынша практикалық тәжірибе жинақтауының мәні зор болды. Өз бетімен жетілу арқасында арнайы оқу орнында оқымай-ақ өнер, мәдениет, педагогткалық ортада өзіндік тұжырымдар қалыптастыра білді және оның пікір-пайымдауларымен, өнерімен көрнекті ақын–жазушылар, мәдениет қайраткерлері, зиялы қауым өкілдері санасатын дәрежеге қол жеткізді. Өз бетімен іздену шығармашылықты тұлғаның Қазақстандағы әншілік дәстүрінде өзінің шығармашылық өрнегін ерекше шығармашылық тұжырымын қалып-тастыруға мүмкіндік берді.

Д.Рақышевқа тағдырының берген сыйы іспеттес оның атқарған қызметі қандай қиыншылықтарға тап болғандығына қарамастан, үнемі өзін өзі жетілдіруге және өз бетімен білім ізденуге үйретіп отырды. Дәл осы өз бетімен білім ізденуі арқылы Д.Рақышев арнайы музыкалық оқу орнында нота сауатын, кәсіби әншілік жөнінде білім алмаса да, өз кезінде

халық сыйлап, әдебиет, музыка саласынадағы ғұлама ғалымдардан, ел басқарған азаматтардан ең жоғары баға алатындай, мемлекет деңгейінде атақ даңққа бөленген өз заманының мыңсайрам бұлбұлы, шоқтығы биік әншісі, өнерпазы бола білді. Дәнештің өз бетімен білім жетілдіруі оның Қазақстандағы ән, әншілік өнеріндегі аса белгілі өнер майталмандарының деңгейінде терезесі тең өзіне меншікті шығармашылық тұжырымдамасын жасауға қол жеткізді.

Қазақта «Тау алыстаған сайын асқақтай түседі» деген сөз бар. Табиғаттың заңы арамыздан ағамызды алып кеткен күннен бері оның азаматтық кескін-келбеті, бітім-болмысы айқындала түсіп, өмірде жасаған тірлігі, артына қалдырған ізі кейінгі ұрпаққа амамат болып қалып, оның дәстүрлі өнерін жалғастырушылар көптеп саналып жатыр. Артында ізі қалды деген бәлкім осы да шығар. Бұл – жақсылық, әрине.

Дәнештей ұлы бар ел бақытты болмауы мүмкін емес. Дәнеш барда қазақ деген елдің саз өнері жарты әлемге жайылса, бүгінгі оның артында қалған елі барда Дәнештің аты да, өнері де өлмейді деп ойлаймыз. Дәнеш туралы сағынышқа толы дастан енді ғана басталғандай. Оның мәңгілік ғұмыры, өнері ғасырдан ғасырға жалғаса беретіндігі – заңдылық. Артына қалдырған өнері өзіне соғылған ескерткіштей уақыт өткен сайын жарқырай, асқақтай беретініне мен кәміл сенеміз.

Әдебиеттер:

1. Елеманова А.С. О социологической специфике устного профессионального музыкального искусства. – В кн.: Социологические аспекты изучения музыкального фольклора – Алма – Ата,1978.
2. Елеманова А. С. О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре. – Известия А. Н. Каз ССР. Серия филолог., 1981, №4.

Seitmulina Liliya

JAPANESE FLUTE IN THE MAKOTO SHINOHARA'S CREATION

Сейтмулина Л.К.

ЯПОНСКАЯ ФЛЕЙТА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКОТО ШИНОХАРА

Мировая музыкальная культура – яркое явление, в котором находится место разным оттенкам национальных самобытных культур. Одним из колоритным ее представителем является музыка Японии. Общеизвестно, что японская модель – это синтез национального мироощущения и современного (техногенного взгляда на мир).

Наблюдая за творчеством японских композиторов, можно увидеть, что их музыка, прочно основанная на народной философии «выходит» далеко за пределы Японии. Еще век назад японская композиторская школа

находилась под влиянием западноевропейской музыки, но в современных реалиях японские композиторы все чаще стали вновь обращаться к своим корням. Среди них следует отметить композиторов нового поколения: Акира Нисимура (1953 г.р.), Тосио Хосокава (1955 г.р.), Макото Шинохара (1931 г.р.) и многих других.

Целью настоящей статьи является знакомство с творчеством современного японского композитора Макото Шинохара.

В виду отсутствия полных источников о жизни и творчестве этого композитора, приведем найденные нами материалы, которые позволят отчасти закрыть образовавшийся пробел. Итак, Макото Шинохара родился 10 декабря 1931 г., в городе Осака Японии. В 1954 году в жизни будущего композитора происходит знаковое событие, он приезжает во Францию и поступает в Парижскую консерваторию. Ему выпал «счастливый билет» – обучение по композиции в классе Оливье Мессиана. С 1962-1964 года обучается в Мюнхене (ФРГ). В промежутке между учебой Макото возвращается в Японию, его студенческая жизнь проходит между Востоком и Западом.

После учебы композитор остается жить и творить в Европе. Изучая исключительно европейскую музыку. Макото Шинохара на некоторое время полностью забывает о своем японском происхождении. Позже, он понимает, что ему придется иметь дело с традициями своего народа «…в детстве и юности в моем сознании была только Япония, мой дом. Затем я приехал в Европу, изучая исключительно европейскую музыку, и на некоторое время полностью забыл о своем японском происхождении. Позже, однако, я понял, что мне придется иметь дело со своими собственными традициями, а именно с японскими. С одной стороны, я сочинял произведения, не думая о Японии, а с другой – есть те, в которых я сознательно обращаюсь к традициям своей страны»[5, с. 3].

Зрелые годы композитора прошли в Европе, что не могло не отразиться на его мировоззрении и творчестве. Однако, последние годы в мышлении и мировоззрении мастера происходит возвращение к своим истокам. На сегодняшний момент композитор активно показывает свою взаимосвязь с Японией. При этом является представителем авангардной музыки, не боясь экспериментировать и быть в постоянном поиске новых, необычных красок, сочетая традиционные японские инструменты с классическими европейскими.

Одной из ярких особенностью Макото Шинохара бесспорно является его внимание к тембровым экспериментам. С большим энтузиазмом относится к тембровому созвучию совершенно разных инструментов. В произведении «Kyudo B», которое с японского на русский язык переводится как «Поиск просветления», композитор сочетает народный инструмент сякухати с арфой. Так, сякухати – японская продольная флейта из бамбука.

Пьеса «Kyudo B» включает в себя элементы театрального представления: игрок на сякухати движется на сцене, имитируя странника, а арфа остается немного на заднем плане в качестве сопровождения.

Говоря о «священном» тембре сякухати, стоит отметить произведение для флейты и фортепиано «Kassouga». Перед исполнителем стоит непростая задача, так как в тандеме с фортепиано, роль флейты заключается в тембровой имитациинародного японского инструмента. Исполнитель должен учесть, что звучание японского инструмента носит в себе характер просветления.

Сякухати тесно связана с философией дзен - буддизма и, как медитативный инструмент странствующих священников и меценатов, имеет давнюю традицию. История инструмента корнями уходит в глубокую древность, но современный вид сякухати приобрела около четырех веков назад. Инструмент является благородным, относящийся к самурайскому сословию. Именно в средние века в Японии имели право исполнять произведения на сякухати только выходцы из самурайских семей, преимущественно только мужчины. Те самураи, которые решали прекратить свою оружейную деятельность, уходили в монахи. Таких монахов называли «комосо» – странствующие монахи, они бродили по городам и деревням Японии, и их атрибутом была – сякухати [2].

В зависимости от своей длины, инструмент имеет разную звуковысотность. Сякухати состоит из трех колен и разделена на две части. Три колена олицетворяют собой: Небо, Землю, Человека. Четыре верхних отверстия – солнце, одно нижнее – луна, пять отверстий – это также пять элементов.

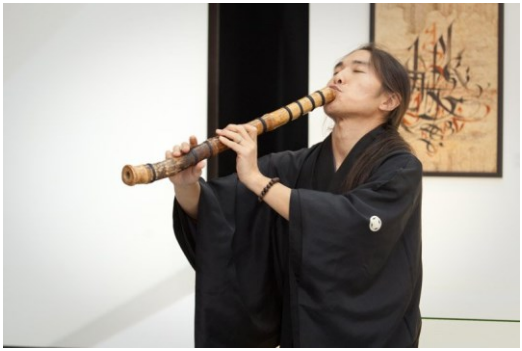


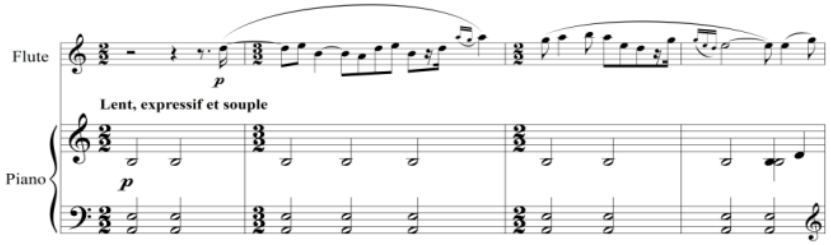
Рисунок №1

Звук флейты сякухати был избран дзэнскими монахами как одно из наилучших средств для медитации. Преподобный Иккю Содзюн (1394-1481), настоятель крупнейшего столичного храма Дайтокудзи, а кроме того поэт, живописец, каллиграф, религиозный реформатор и эксцентричный

философ, сравнивал игру на сякухати со звуковой атмосферой чайной церемонии. «Шум закипающей воды в котелке, постукивание венчика при взбивании чая, бульканье воды, – все это призвано создавать ощущение гармонии, чистоты, почтения, тишины»[1].

Рассматриваемое произведение для флейты и фортепиано Макото Шинохара «Kassouga» представляет собой олицетворение сакральности человеческой души. Слушателю удостоена роль посвящённого. Уже с первых тактов и на протяжении двух цифр в произведении преобладают элементы, свойственные народной музыки. Гомофонно-гармонический склад, переменность метра, отсутствие равномерной пульсации, атональность – все это позволяет слушателю акцентировать свое внимание на тембре, погрузится в состояние невесомости и затеряться во временном пространстве.

Пример № 1

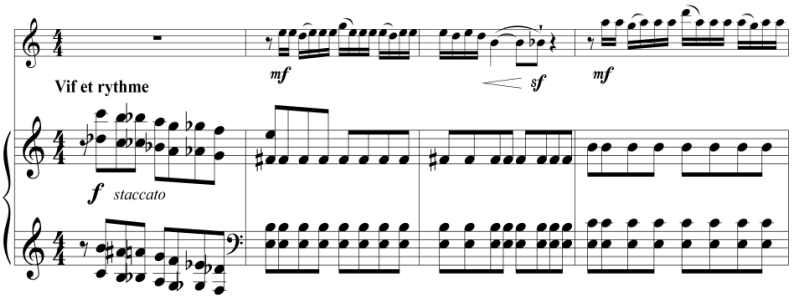


Для передачи максимального тембрового сходства, исполнитель должен четко осознавать, что: «звучание сякухати несет на себе отпечаток ритмов природы, человеческого организма и служит показателем способности музыканта достичь состояния нирваны. Понятие «овладеть сякухати» означало «отрешиться от всех органов чувств и превратить свое сознание в подобие куска дерева, когда этот кусок дерева неожиданно вздрагивает и производит шум, в тот самый момент вы чувствуете себя львом, свободно гуляющим, где ему вздумается, так как ничто не может его потревожить, в этот момент вы чувствуете абсолютный покой, вот и все» [1]. Звучание сякухати поражает мягкостью и густотой тембра.

Второй раздел произведения характеризует себя сменой темпа, ритма, а также меняется фактура в партии фортепиано. Макото Шинохара зачастую в своих сочинениях обращается к контрапункту. «Согласно, японской традиции, разные процессы всегда происходят одновременно. Я изучил контрапункт здесь, в Европе, который должен тщательно контролировать все аспекты музыкального процесса; это очень строго, вы должны долго учиться писать правильный контрапункт. Когда различные события объединяются в японской древней музыке, они не контролируются вертикально, а просто запускаются параллельно» [5, с. 7]. Начиная с третей

цифры, фрагментами возникает полифонический склад с ритмическим контрапунктом сопровождения партии флейты.

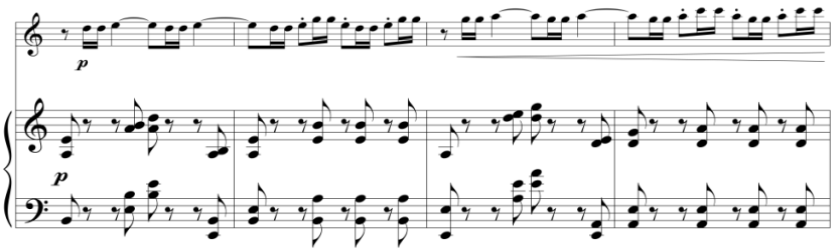
Пример №2



Движение увеличенными октавами создает имитацию «гула» японских барабанов – тайко. Посвященный (слушатель) впадает в состояние возбуждения.

Человек не может все время пребывать на одной эмоциональной волне, ему свойственна переменчивость. Так как произведение «Kassouga» представляет собой олицетворение сакральности человеческой души, то в четвертой цифре мы мужем наблюдать, что наступает краткосрочное состояние умиротворения, но чувство угнетения возвращается снова.

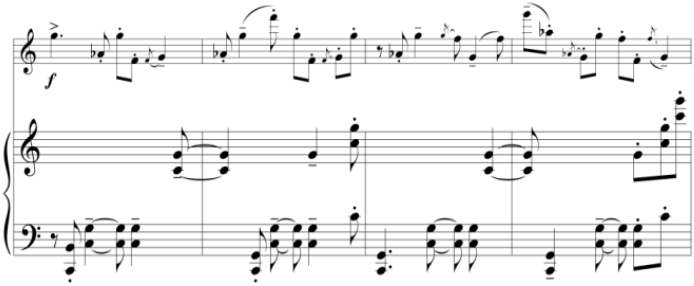
Пример №3



Музыкальный материал в пятой цифре соответствует эмоциональному напряжению под номером три.

В шестой цифре, в фортепианной партии мы можем отчетливо слышать ритм, который схож с рок – музыкой. Ритм рока обычно задается ударным инструментом низкой частоты и попадает на второй и четвертый счет в размере 4/4.

Пример №4



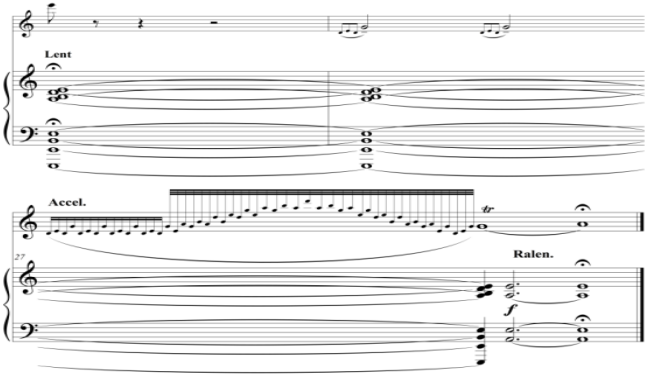
С седьмого эпизода звучит деноминированная реприза третей цифры.

Композитор вносит изюминку, которая заключается в неустойчивом завершении: партия флейты заканчивается на трели, а в аккомпнементе отсутствует фоническое окончание.

Тем самым композитор не ставит точку, а дает возможность слушателю осмыслить прозвучавшее произведение, а возможно и свою жизнь.

Творчество Макото Шинохара представляет собой яркий пример синтеза блестящего европейского образования и возращения к своим национальным истокам. Не смотря на то, что композитор большую часть своей жизни не жил в Японии и не питался национальной культурой, и возможно сознательно отказывался от нее, то в зрелом творчестве он приходит к философии дзен – буддизма, возвращению к своим национальным истокам. Это проявляется во внимательном отношении к тембру – сокральности звука, который идет из философии и мировоззрения японцев.

Пример №5



Произведение для флейты и фортепиано «Kassouga» представляет собой пример блестящего владения современными композиторскими техниками, но в то же время Макото Шинохара не забывает о своих корнях, внося элементы национальной культуры, что предает звучанию произведения японский колорит.

Литература:

1. Каратыгина М. на основе материалов, предоставленных посольством Японии в Российской Федерации. [Электронный ресурс]. URL: http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/syakukhati;
2. Материал взят из лекции – концерта инструментального японского ансамбля «Hide–Hide». [Электронный ресурс]. URL: https://youtu.be/SmH-qLTN1HU;
3. Сисаури В. Гагаку. Музыка древней Японии // Музыка народов Азии и Африки. - М.: Советский композитор, 1984. - Вып. 4;
4. Катунян, И. Новый звук и нотация // Теория современной композиции. - М.: Музыка, 2005. - С. 50-70.
5. Zusammenspiel west licher und japanischer Instrumente/Imke Misch and Christoph von Blumröder // In Komposition und Musikwissenschaft im Dialog. III - 1999–2001, C.1 - 33;

Azizov Emil Fizuli ogly

THE IDEOLOGIC CONCEPTION AND FEATURES OF THE LIBRETTO OF THE BALLET "BABEK" BY A. ALIZADEH

Азизов Эмиль Физули оглы
диссертант Бакинской Хореографической Академии

ИДЕЙНАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «БАБЕК» А. АЛИЗАДЕ

К числу наиболее значительных явлений в музыкальной культуре Азербайджана второй половины XX века явился балет «Бабек» Акшина Ализаде по мотивам одноимённой трагедии в стихах И.Сельвинского «Бабек» (во втором издании данная трагедия была переименована «Орла на плече носящий»), ставшим не только первым сочинением в области музыкально-сценического жанра известного азербайджанского композитора, но и вершинным произведением в его творчестве.

Данный балет стал первым азербайджанским балетом, воплотившим тему героической истории - восстания азербайджанского народа под предводительством легендарного Бабека. В истории каждого народа есть герои, сыгравшие огромную роль в судьбе нации и ставшими символами народно-освободительной борьбы. Такой личность для Азербайджана стал Бабек, который более двадцати лет возглавлял освободительное движение против целой армады арабского халифата в IX веке. Непримиримая борьба Бабека, его знаменитые слова перед казнью: «Лучше один день прожить свободным человеком, чем 40 лет рабом», навсегда стали олицетворением свободолюбивого духа азербайджанского народа.

Как отмечает сам композитор в предисловии к программе к своей постановки: «Идея создания балета о движении бабекидов возникла у меня давно. Но лишь прочитав трагедию «Бабек» (во второй редакции «Орла на плече носящий), воссоздающую один из важных эпизодов из истории Азербайджана, я решился к осуществлению своего замысла. Встреча с этим произведением, где по словам П.Антокольского «всё выполнено крупно, с отличным знанием материала и проникновением во временную даль, в дух своеобычного народа», стало для меня большим событием» [1, с. 2].

Однако балет А.Ализаде не является буквальной инсценировкой литературного первоисточника И.Сельвинского. Одни сюжетные линии отброшены, другие переосмыслены, третьи сочинены совместными усилия-

ми композитора и авторов либретто. Изменения в сюжете балета были продиктованы стремлением подчеркнуть ведущую тему – тему великой этической силы любви, развивающейся на фоне народно-освободительной борьбы. Как подчёркивает сам композитор: «Я не ставил перед собой задачу подробного воссоздания исторических событий. Меня привлекала, прежде всего незаурядная личность Бабека, - мужественного борца, полководца, ставшего подлинным выразителем национального самосознания своего народа. А любовь героя к простой девушке Перишад отождествляется в его сознании с любовью к Родине, в чём выражается одна из неотъемлемых черт народного характера

Окончательное решение балета сложилось, когда началась совместная работа с талантливыми балетмейстерами-постановщиками Р. Ахундовой и М.Мамедовым. К теме, образам балета мы шли долго. И нас объединила в этой работе дань огромного уважения и долг». [1, с. 2]

Следует отметить, что Рафига Ахундова и Максуд Мамедов стали не только балетмейстерами-постановщиками балетного спектакля «Бабек», но и авторами либретто. Таким образом, азербайджанские хореографы вошли в когорту балетмейстеров второй половины XX века, которые не только осуществляли постановки балетных спектаклей, но и выступали в качестве авторов либретто данных постановок.

Начиная с 60-70 гг. XX века либретто полнометражных балетных спектаклей стали осуществлять не только сценаристы-профессионалы, но и сами постановщики. В качестве примера приведём балет «Сотворение мира» на музыку А.Петрова - сценаристы и балетмейстеры В.Василёв и Н. Касаткина; балет «Манон» на музыку Ж.Массне в котором известный британский балетмейстер Кеннет Макмиллан выступил в качестве постановщика и автора либретто (1974); балет «Ангара» А.Эшпая в котором в качестве автора либретто и постановщика выступил Ю.Григорович (1976) и т.д.

Данная тенденция была связана с тем, что «Сценаристы прошлых лет писали балетные сценарии по законам драматического театра и не учитывали специфики, природы балетного театра. Для балетного театра гораздо важнее не цепь событий, а реакции, внутренние переживания этих событий в душе героев. Хореографы, писавшие сценарии, обращались к произведениям мировой литературы, к историческим сюжетам, к эпосу, но стремились, чтобы сюжеты эти получили новое хореографическое решение. Они, как и раньше, выстраивали крепкий драматургический «каркас» спектакля. Теперь на основе музыкально- хореографической драматургии, а не сценарной». [3, с. 22]

И азербайджанские хореографы, обращаясь к историческому сюжету, выстроили мощный драматургический «каркас» спектакля, в котором постарались «избежать повествовательности, иллюстративности, задумав музыкально-хореографическое полотно, которое бы трактовало события в обобщённом плане как борьбу сил мира и разрушения».[2, с. 21]

Существует две редакции либретто балета, осуществлённые Р.Ахундовой и М.Мамедова. Первая редакция 1986 г. – литературная (с подробным описанием сюжетной канвы) и вторая редакция 1988 г. – структурная, в которой присутствуют лишь название сцен, характеризующих всё развитие сценического действия. Сравнивая два версии либретто балета Р.Ахундовой и М.Мамедова можно констатировать, что замысел, развитие драматической линии во втором варианте либретто не претерпевает изменения. Если первый вариант либретто – традиционный отмечен хорошим литературным слогом и в полной мере раскрывает развитие сценического действия, то второй – скорее, своеобразная дань тенденции нового балетного либретто, который появился в балетных спектаклях известных мастеров балетной сцены.

Следует отметить, появление лаконично - структурного варианта либретто начиная с первой половине XX века было связано с новыми принципами балетного спектакля - с новой оригинальной хореографической концепции балетной постановки, хореолексикой, сценографией (сценического оформления и костюмов). Лаконизм в сценографии балетных спектаклей выражался в отсутствии развёрнутого оформления как такового и сосредоточение декорации в определённом изобразительном символе. К примеру, образ книги из которой сходят герои балета «Легенда о любви» в постановке Ю.Н. Григоровича в оформлении С.Б. Вирсаладзе или арена для боя быков, которая ассоциируется с ареной жизни в постановке «Кармен-сюите» Альберто Алонсо в сценографии Б.А.Мессерера. Аналогичное значение арена-помост приобретает и в хореографической композиции «Болеро» М.Бежара, который решён в символическом преломлении: Болеро (Артист) танцует на круглом помосте, окружённый кордебалетом (Социумом).

Также лаконичная структура балетного либретто (последовательное обозначение только отдельных сцен) связано желанием балетмейстеров освободить балетные постановки от дополнительной описательности (а по сути, навязывание авторами либретто конкретного видение балета). Лаконично-структурный вариант либретто позволяет донести зрителю лишь основную идею балетного спектакля, а название сцен в последовательной «цепочке» (без развёрнутой дескриптивности и повествовательности) предоставляет зрителю возможность настроить своё восприятие каждой сцены исходя из своего миропонимания и мироощущения.

В азербайджанском балетном искусстве впервые аналогичный вариант либретто был использован в одноактном балете «Сказание о Насими» на музыку Ф.Амирова в постановке Наили Назировой (1973). Если сравнить два либретто азербайджанских балетов – «Сказание о Насими» и «Бабек», то можно увидеть некоторую «перекличку» в обозначении сцен (подчёркнуто жирным шрифтом. См. Таблицу № 1). Для более наглядного представления, номера сцен из балета «Бабек» даны подряд, без разделения на акты.

Таблица № 1

Балет «Сказание о Насими» *Одноактный балет*	*Балет «Бабек»* *в двух действиях*
1.Танец палачей 2.Монолог Насими *3.Первый дуэт Насими и возлюбленной* 4. Танец девушек, Насими и возлюбленной 5.Нашествие 6.*Скорбь девушек* *7.Второй дуэт Насими и возлюбленной* 8.Протест Насими *9.Борьба* *10. Бессмертие*	*1. Нашествие* 2. Завещание Джавидана 3. Клятва Бабека 4. Обряд у огня *5. Любовь Перишад и Бабека* 6. Лагерь Эмира 7. Бой и победа Бабекидов 8. Праздник бабекидов *9. Прощание Бабека с Перишад* 10. Бабек среди узников. *Восстание.* 11. Поражение восставших *12. Скорбь* 13. Пленение Бабека 14. Казнь. *Бессмертие.*

Однако, следует особо подчеркнуть, что если «Сказание о Насими» представляет собой одноактный балет, то в балете «Бабек» данный структурный вариант в либретто был впервые использован в «полнометражном» (термин В.Ванслова) большом балетном спектакле. Также следует отметить разное «прочтение» драматургического конфликта двух балетов. Если в балете «Сказание о Насими» силами контрсквозного действия выступают обобщённые силы зла (палачи, захватчики), то в балете «Бабек» титульному герою противостоит конкретный персонаж – Эмир.

В своих балетных либретто (как одноактных, так и полнометражных) Р.Ахундова и М.Мамедов нередко используют стихотворный текст – в одноактном балете «Мугам» (стихи азербайджанского поэта конца XVIII — начало XIX века Мирзы Шафи Вазеха), в полнометражных балетах «Семь красавиц» (поэтические строки Низами), «Тропою грома» (поэтические строки их романа П.Абрахамса). Данная тенденция (отражение поэтического образного строя в балетном спектакле или хореографической композиции) нашло широкое применение в творчестве балетмейстеров XX века. В качестве примера приведём культовый спектакль в хореографической постановке Ролана Пети

В своём балете «Бабек», азербайджанские балетмейстеры также обращаются к поэтическому тексту исходя из художественной оправданности данного приёма (для усиления образно-драматургического и эмоционального эффекта). Так, для выражения любви Бабека к Перишад, балетмейстеры используют газель выдающегося азербайджанского поэта второй

половины XIV — начала XIV века Имадеддин Насими, «вычленяя» первое четверостишие и произвольно меняя стихотворные строки.

Стихотворные строки из либретто балета «Бабек»	Газель Насими
Похитила покой ты, чей мне облик мил, *Светило светлое, светлее всех светил.* *И небо, и земля озарены тобою* *И жемчуг истины в тебе я полюбил.*	*Похитила покой ты, чей мне облик мил,* *Жемчужины твоих зубов я полюбил.* *И небо, и земля озарены тобою,* *Светило светлое, светлее всех светил.* Твой сладкий аромат нежней татарской мабры, Пред влагой губ твоих ничтожен сельсебиль. Нет в мире красоты, твоей красе подобной, В твоей красе Аллах свой образ воплотил. перед красотой твоей и солце закатилось, Твой лучезарный лик его собой затмил... Твой взгляд-шараб и мед, слова твои целебны, Сладчайший сахар Аллах в уста тебе вложил. Я-Насими, мой стих распространился в мире. Я-падишах стиха, тебя благословил.

Подытоживая вышесказанное отметим, что при создании либретто своей постановки балета «Бабек» авторы Р.Ахундова и М.Мамедов проявили не формальный подход (опираясь только на традиции русского, советского балета), а на оригинальные приёмы составления сценарного плана исходя из опыта мировой практики балетного искусства. При этом, азербайджанские балетмейстеры Р.Ахундова и М.Мамедов, при составлениях либретто к своим балетным постановкам, придерживались творческой установки предельно чёткого следования художественной идее литературного первоисточник. Творческий метод азербайджанских балетмейстеров был направлен на укрупнение, обобщение и социальную типизацию основных черт главных персонажей. При этом, развивая и обогащая мотивы литературного первоисточника в своём либретто, Р.Ахундова и М.Мамедов, сообразно требованиям балетного жанра, сосредоточивают своё внимание на две образные сферы – героику и любовную лирику, важ-

ных для понимания основной идеи произведения и характеристики его действующих лиц.

Литература:

1. Ализаде А. Предисловие к Программе постановки балета «Бабек». Программа Азербайджанского Государственного ордена Ленина Академического Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. Б.1986
2. Дадашзаде З. Возрождая героику прошлого // Советский балет. 1987, № 2, с. 20-22
3. Меловатская А.Е. Творчество хореографов Н.Д.Касаткиной и В.Ю.Василёва в контесктсе художественных исканий советского балетного театра 1960-1970-х годов. Автореф. дисс. на соискание учёной степени канд. искусств. М., 2016

Yeskozhina Laura

SUSTAINABLE FASHION

Ескожина Л.Б.

УСТОЙЧИВАЯ МОДА

Всемирный совет бизнеса по устойчивому развитию (World Business Council for Sustainable Development WBCSD), конгресс мультинациональных предприятий стремятся выработать подход к вопросам экологии. В 1997 году два ведущих члена этого совета опубликовали важное заявление составленное на основе дискуссий, проходивших в WBCSD, названное «Экоэффективность».

Они выделили шесть простых принципов:

- снижение материалоемкости товаров и услуг;
- снижение энергоемкости товаров и услуг;
- сокращение количества рассеиваемых токсичных веществ;
- повышение уровня вторичной переработки материалов;
- максимальное последовательное использование возобновляемых ресурсов;
- повышение интенсивности использования продуктов [1].

Все эти принципы были адресованы бизнесу и производству по всему миру. Fashion бизнес – это мощная глобальная индустрия стоимостью 2,4 триллиона долларов, в которой работают около 50 миллионов человек, и считается одной из самых загрязняющих отраслей в мире. Одним из перспективных направлений развития индустрии является sustainable fashion.

Sustainability с английского переводиться экологическая стабильность, безопасное использование природных ресурсов, рассчитанное на долгосрочную перспективу, или факторы обеспечивающие экологическую и социальную безопасность. В литературе sustainable fashion на русский язык перевели как «Сознательная мода» или «Устойчивая мода».

На саммите в Копенгагене который был посвящен sustainable fashion и на конференциях FashionTech и FashionSustain в Берлине слово

sustainability звучало едва ли не в каждом выступлении. Много говорилось о важности того, что производители одежды должны нести ответственность за свою продукцию.

Основные принципы sustainable fashion сформулировали финские исследователи Маарит Аакко и Ритва Коскеннурми – Сивонен. Они их систематизировали следующими тезисами:

- экологичные материалы и ткани из переработанных волокон;
- возобновляемые и перерабатываемые ресурсы и материалы;
- только самые необходимые и безопасные процедуры, связанные с крашением, стиркой;
- безотходный крой, прозрачная организация труда, справедливая оплата, прозрачные цепи поставок;
- участие в социально-значимых проектах;
- экономия ресурсов, применяя разные способы продления жизни вещей;
- прозрачное ведение бизнеса;
- привлечение внимания к устойчивой моде через эстетику, уникальность и качество вещей [2].

Основатель и руководитель испанской компании Fashioneers Райан Клото выделил три направления, в которых потребители и бренды могут проявить идею приверженности устойчивой моды. Это бережное использование природных и человеческих ресурсов (reducing), повторное использование готовых вещей (reusing и upcycling), а также переработка отходов и вещей для изготовления новых (recycling) [3].

Перечисленные принципы создают идеальную картину, в настоящее время дизайнеры стремятся к тому, чтобы сделать устойчивыми те составляющие бизнеса, которые они могут применить в производстве. Принципы устойчивой моды перенимают крупные компании и малые марки.

Рис.1 Марка Anna Ruohonen создает одежду без привязки к сезонным трендам, из качественных материалов и в небольших количествах.

Устойчивая мода популярна среди финских дизайнеров (рис.1), потому что государство в Финляндии инвестирует в такие проекты. Нап-ример, сотрудникам университета Аалто, университета Хельсинки и Технологического исследовательского центра Финляндии был предложен Loncell –F – процесс переработки волокон натурального хлопка, полученных из уже использованного текстиля. Новый материал по качеству не уступает хлопку высшего качества [2].

Испанский бренд модной одежды Ecoalf производит одежду из океанического мусора, такого как старые рыболовные сети и пластик (рис.2). Ежегодно в мировой океан попадает более 8 млн. тонн пластика и каждый год люди суммарно выбрасывают около 11 млн. тонн одежды. Лозунг компании «Потому что у нас нет планеты Б» Ecoalf совместно с проектом Upcycling The Oceans базируется на циклической экономической модели, и этот процесс имеет три этапа. Сначала местные рыбаки собирают пластик со дна Средиземного моря, затем его очищают и готовят к полимеризации - превращению отходов в гранулы. Путем прессования и вращения из гранул производят тонкое волокно, из которого делают нить, а из нее - ткань.

Рис.2 Дождевик от Ecoalf изготовленных из переработанных рыболовных сетей.

Ecoalf открыла свое представительство в Таиланде. Проект Upcycling The Oceans поддержало правительство Таиланда и нефтехимическая компания PTT Global Chemical. Каждая модель на 100% состоит из переработанного сырья. Такой метод уменьшает объем текстильных отходов и обеспечивает экологическое производство высококачественной одежды в будущем. Миссия компании заключается не только в создании одежды, но и в просветительской деятельности. Тайский филиал компании планирует проект, рассказывая местному населению о том, как ответственно относиться к проблемам окружающей среды и сделать свою жизнь более экологичной. Параллельно компания будет совершенствовать технологию преобразования пластиковых отходов в сырье для одежды [4].

Спортивная марка Adidas также выпустила коллекцию одежды, которая полностью создана из океанического мусора. На ряду с одеждой марка разработала обувь, при создании которой использовали переработанный пластик и полиэстер, выловленный из океана у побережья Мальдив. На одну пару обуви ушло не менее 11 пластиковых бутылок. Первая партия кроссовок выйдет тиражом в 7000 экземпляров (рис.3) как экспериментальный проект Adidas и Parley for the Oceans [5]. Еще один проект компании – обувь Adidas Future Craft Biofabric (рис.4) сделанная из инновационного материала Biostell. По структуре материал напоминает шелк, но по плотности и прочности пре-

Рис. 3 Обувь из переработанного пластика

восходит многие современные материалы. Инновационный материал полностью разлагаем, что обеспечивает безотходную и естественную утилизацию продукта[6].

Рис. 4 Обувь Adidas Future Craft Biofabric

Чтобы помочь разобраться и сориентироваться в мире осознанного потребления одежды, существуют мобильные приложения. Например, концерн Kering, создал приложение My EP&L, позволяющее оценить экологический эффект от производства той или иной вещи [7]. С помощью приложения можно узнать сколько ресурсов планеты ушло на производство конкретной вещи из вашего гардероба. Для этого нужно выбрать изделие, указать регион производства и материалы, из которых сделана вещь — после чего онлайн-калькулятор посчитает, сколько воды было потрачено, какой был выброс углекислого газа. Влияние конкретной вещи на окружающую среду приложение переведет в деньги. Пока в My EP&L можно проверить только жакеты, обувь, ювелирные изделия и сумки. Еще существуют такие приложения как Finery, Rebag, Good on you.

В июле 2017 года в Амстердаме прошла выставка моды Soul Salon, посвященная инновациям в индустрии моды и sustainable fashion.На выставке были представлены более 60 экспонентов, производящих одежду, обувь, сумки, ювелирные изделия и другие аксессуары. В конце января 2018 года в Амстердаме пройдет второй сезон Soul Salon на котором соберется еще больше дизайнеров и посетителей [8].

Одну из очень важных инициатив, связанных с sustainability, сделали H&M – это учреждение премии Global Change Award. Это конкурс на инновационные проекты, которые могут изменить модную индустрию в лучшую сторону, проекты по экономии ресурсов, по переработке [7].

Лондонский колледж моды совместно с Kering анонсировал курс по sustainability в люксовом сегменте, который будет проходить в открытом доступе и его можно пройти онлайн в феврале 2019 году, а LVMH готов курировать sustainable-проекты студентов Central Saint Martins [9]

Очень радует то, что появляются такие курсы, так как устойчивая мода требует дополнительных знаний и усилий от дизайнера. В странах Европы, особенно в скандинавских странах традиция sustainable fashion прочно вошла в их fashion индустрию. На Российском и Украинском рынке есть местные бренды, которые стремятся к устойчивому развитию и этичному производству. Так как в Казахстане Fashion индустрия слабо

развита, тренд sustainable fashion дает возможность пересмотреть и развивать данную область.

Kazakhstan Fashion Week Astana совместно с Европейским Институтом Дизайна IED проводит конкурс молодых дизайнеров одежды «Fashion For Future». Конкурсанты должны попытаться приблизиться к понятию sustainable fashion. Данный конкурс проводиться ежегодно и победителю выделяется грант на обучения в летней школе Европейского Института Дизайна IED.

Для Казахстанских дизайнеров это шанс для развития своего бизнеса в направлении sustainable fashion. Думаю что устойчивая мода это не временный тренд, а долгосрочная тенденция, так как ресурсы планеты ограничены, и sustainable fashion будет способствовать изменениям в сфере моды на многие годы вперед. Хоть и проводятся конференции, некоторые иностранные вузы внедряют предмет о sustainable fashion, дизайнеры ведут блоги рассказывая об устойчивой моде, в этом направлении существует еще много вопросов и проблем. Готов ли потребитель поддержать устойчивую моду? На эти вопросы можно будет ответить спустя время. Нам всем следует знать о проблемах экологии и устойчивого развития, покупая одежду у местных дизайнеров, мы вносим свой вклад в дело сохранения природы.

Литература:

1. Мюррей Р. Цель – Zero Waste. (Перевод с английского).- М.: ОМННО «Совет Гринпис», 2004.-232
2.Гурова О. Как развивается устойчивая мода в скандинавских странах. https://www.be-in.ru/blogslist/36866-sustainable-fashion/
3. Марченко А. - Экологическая мода: что такое sustainability и почему это важно? https://www.bbc.com
4. Доулинг Э. - Высокая мода из океанического мусора. https://www.bbc.com
5. Adidas выпускает кроссовки из океанического мусора. https://www.buro247.kz/fashion/news/ adidas-sozdali-krossovki-iz-okeanicheskogo-musora.html
6. Adidas создали первые в мире кроссовки из биоразлагаемого материала.https://www.vogue.ru/fashion/news/adidas_sozdali_pervye_v_mire_krossovki_iz_biorazlagaemogo_materiala/
7. Приложения, которые помогут относиться к моде осознанно. https://www.buro247.ru/fashion/fashion-industry/7-aug-2018-sustainable-fashion-apps.html
8. Soul Salon – выставка устойчивой моды в Нидерландах. https://e-mm.ru/professional/view/soul_salonvystavka_ustojchivoj_mody_v_niderlandah_1776/
9. Галкина А. - На кого пойти учиться: фэшн-психолог, специалист по diversity и не только. https://www.buro247.ru/fashion/fashion-industry/13-jun-2018-new-niche-fashion-jobs.html

Omarova Zhanna

SCENOGRAPHY IN MODERN THEATER

Омарова Ж. Н.

СЦЕНОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Актуальность данной работы заключается в том, чтобы на основе истории, опыта прошедших лет проанализировать современный этап развития искусства сценографии в Казахстане.

С обретением независимости перед Казахстаном встал ряд новых задач в искусстве и культуре, а именно, возрождение духовного наследия, освещение истории суверенного государства, поиск образа героя современника нового времени.

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». Перед сценографом в своей работе, как раньше так и сейчас, нужно решать проблемы места действия и сценического пространства. Он, так или иначе, решает задачи глобального характера по стилизации и детализации определенной пьесы, где предлагает определенную интерпретацию драматургического материала, равно как и создания пространственно-предметной среды для игры актеров в конкретном спектакле. Сценограф устанавливает некие взаимоотношения между реальностью данных ему сценических условий и образным миром декораций. Его дело – практическое разрешение этих проблем и противоречий в создаваемых им спектаклях. Приемы, средства, принципы, подходы к решению этой задачи существуют самые различные. Их диктует время, индивидуальность и школа

художника, поэтика пьесы, творческие принципы театра, особенности игры данной труппы, личности конкретного режиссера, изучении творчества художников, особенности драматургии, и ее трактовки в сценографии на данном этапе развития, изучение комплексов приемов и технологий, является актуальной задачей современной сценографии.

Историческая закономерность наложила отпечаток на начальный период развития казахского театра, который воспринял традиции русской театральной школы. В казахском театре работали режиссеры и художники, приглашенные из России. Использование традиций русской культуры не превратилось в механическое заимствование готовых образцов, а получило в театральном искусстве Казахстана своеобразное претворение и преломление через мир казахской ментальности.

Кундакбаев Б.К. отмечал, что художники советского периода не подчиняли драматургический или музыкальный материал своим излюбленным постановочным принципам, а искали каждый раз оригинальное изобразительное выражение идей спектакля. И сумели, оставаясь верными своей творческой манере, найти новые средства для глубокого раскрытия художественного образа произведений, различных по своим жанровым и стилистическим направлениям.

Сегодня же театр как динамический организм непрестанно требует обновления, эксперимента. Конфликт с театром художника, не жаждущего новых открытий и новых знаний, неизбежен. Опасной оказывается для художника, актеров и публики замкнутая система спектакля в целом и замкнутая система сценографии в частности. Художник создает такую сценическую среду, в которой мог бы жить и действовать не только актер, но и зритель. И сколь прочной в своей завершенности ни казалась бы художественная структура, созданная художником, она не возбудит образных представлений, если автор не оставит в ней определенные свободные связи, обеспечивающие структуре подвижность, развитие, до сочинение ее и актером, и зрителем. Разрушение образной структуры будет неизбежно, если в ней не останется места для художественной фантазии зрителя.

Рассматривая современную сценографию Казахстана нужно отметить, что каждый художник остается, прежде всего, индивидуальным и у него есть свой профессиональный почерк, в любой отрасли изобразительного искусства, будь то в живописи или в сценографии. Творческая работа сценографа также уникально, и дополняет общую картину современного искусства сценографии и театра в целом.

Современные спектакли отличаются сценическими решениями прошлых лет, которые развиваются вместе со временем, используя все больше и больше технические возможности театра. Сценографические работы подчеркивают условность сценического пространства, внеся символизм и метафору в художественное решение спектакля, этим самым заставляют додумать зрителя. Также в современных спектаклях все чаще используют новые технологии и технические возможности сцены, с эффектом «шоу»,

что, несомненно, привлекает зрителя. При кажущейся простоте решения, зритель видит все происходящее на сцене и у него не возникает никаких вопросов и непонимания.

Решать спектакль, конечно же, всегда следует по-своему, по-новому. Современно. Так, чтобы проблемы, когда-либо затронутые автором пьесы, взволновали сегодняшнего зрителя, заставили его задуматься над реальностью, стремиться улучшить мир. 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 проблематикой пьесы, 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.

Понятно, что достижения современной сценографии в целом, как и творчество художников театра, выступающих в качестве сценографов, базируются на крепком фундаменте — многовековом опыте мирового театра.

После получения независимости на сцене казахского театра шли пьесы не только на современную тематику, но и свое достойное место заняла в репертуаре классическая драматургия, а также одним из постоянных жанров становится комедия. Происходящие в нашем обществе сложные процессы, изменения потребовали обновления форм театрального искусства. Поэтому отдельные режиссеры стали искать новые идеи и новые формы.

Сформулирлованы требования к профессиональной культуре современного театрального художника. Информационные технологии в современной сценографии позволили сформулировать новую культуру сценографии, дополнив эмоциональную сторону традиционной и живописной техникой создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и спец. эффектов.

Хочется отметить, что 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 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 определённом 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.

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 современной сценографии 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 использует световое и видео проектирование. 3D проектирование, спец. эффекты,

которые 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.

Зачастую художник-постановщик в современном театре все больше внимания уделяет одежде сцены, декорациям, специальным эффектам, при этом, значение костюма персонажей становится более утрированным, символичным. Иногда костюм не соответствует напрямую достоверным историческим источникам, но этот подход приемлем, особенно сейчас, более актуален, современен, так как с достоверной передачей костюмов и обилием технических возможностей в театре, костюм персонажей, особенно исторических спектаклей, выбивается из проекта постановки.

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 определённом 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.

Современная сценография Казахстана не стоит на месте, она, особенно сейчас, находится в постоянном развитии. Художники театра, создавая новые сценические приемы решений спектакля, соответствующие современным задачам сценографии Казахстана, приобретают новый масштаб и звучание, потому что спектакли становятся ярче по форме выражения и исполнению, запоминающимися смысловым наполнением.

Литература:

1. Богатенкова Л.И. Современное казахское сценическое искусство. – Алма-Ата: Наука, 1979. с. 269.
2. Шеповалов В. М. «Становление теории сценографии и её роль в науке о театре». Искусство и эстетическая культура. Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1992. с. 42

3. Кабдиева С.Д. Фольклорные традиции в казахском театре. – Алма-Ата: Өнер, 1986. с.113.
4. Каржаубаева С. К. «Социокультурный контекст и мировоззренческие основания сценографии Казахстана». Теория и история искусства. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Алматы, 2010. с. 272.
5. Кундакбаев Б.К. Путь театра. Алма-Ата: Жалын, 1976. с. 264.
6. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт (очерки). М.: Советский художник, 1990. с. 336.
7. Сулеев Д.Т. Композиция сценографии. Алматы, 2002. 92 с.
8. Сулеева К. Д. «Становление и основные этапы развития сценографии Казахстана (1920 - 1970-е гг.): особенности и проблемы». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. Алматы, 2006. с.159.
9. Френкель М.А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии. Киев: Мистецтво, 1987. с.184.
10. Шеповалов В.М. Основы теории сценографии. СПб., 2002. с.120.

Primbaev Sh. I.
Didar Sh.T.

PSYCHOLOGICAL DESIGN. PSYCHOLOGICAL FEATURES OF INTERIOR DESIGN

Примбаев Ш.И. доцент,
Дидар Ш.Т.

ПСИХО-ДИЗАЙН. ИНТЕРЬЕР ДИЗАЙНЫНЫҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Интерьер - пәтердің белгілі бір ретпен қалыптастырған әрі , сәндеп жабдықталған ішкі кеңістігі. Интерьерді жабдықтаудың қажетті шарты - қолайлылық пен әсемдік. Интерьердің барлық элементтері өзара әдемі үйлесуі, ал интерьер бүтіндей алғанда бірін-бірі толықтырып, көз тартарлық әсем болуы тиіс. Сонда ғана адам өзін қоршаған ортада еркін сезініп, толыққанды жайлылықта демалып немесе қызмет ете алады. Соңғы кезеңдерде қарыштап дамып келе жатырған психо-дизайн саласы адамға жайлы орта қалыптастыруға қызмет етеді.

Психо-дизайн - интерьерге бейімделу, белгілі бір адамға арналған сәулеттік-ландшафтық формалар, оның психологиялық ерекшеліктері мен қажеттіліктері. Ол жеке адамға арналған дизайн үлгісін жасау, дизайн және психология қағидаларын біріктіретін объективті ғылыми дәлелденген ақпарат пен әдістерге негізделуі мүмкін.

Психологиялық дизайн адам мен оның өмірлік кеңістігін адам өмірінің барлық аспектілеріне әсер ететін белгілі заңдарға сәйкес дамып келе жатқан ажырамас интегралдық жүйе ретінде қарастыратын авторлық интеграцияланған тәсіл болып табылады. Бұл заңдарды үйде, жұмыс орнында, өз бизнесін ұйымдастыруда ұстану қабілеті табысқа, үйлесімді

қарым-қатынасқа, салауатты және толыққанды өмірге қолайлы жағдай жасайды.

Кеңістікке психологиялық көзқарас негізі шығыс пен батыс геомантикасының дәстүрлеріне, жердің магнит сызықтары әсеріне, сондай-ақ адам өміріне ландшафттардың және алаңдардың энергиясын ескеретін есептерге негізделеді. Олар дәстүрлі фэн-шуй дәстүрі, ғарышпен жұмыс істеудің ең көне әдістері, ғарыштық тазарту және жақсарту әдістері, эко-дизайн, процедуралық психологиялық жұмыс және авторлық техника.

Психодизайн - белгілі бір адамның психологиялық портретіне байланысты тіршілік ету ортасын құру. Психологтар өздерінің «рухани әкесі» ретінде оңтайлы климат жағдайында тіршілік ету ортасын құру көшбасшысына айналған голландиялық Питер Ван Гог (танымал суретшінің туысы) деп есептейді. Бұл оңтайлы климат бірқатар физикалық, экономикалық, әлеуметтік және психологиялық параметрлердің комбинациясы арқылы жасалады. 1960 жылдары көптеген еуропалық сәулетшілер, дәрігерлер, психологтар және әлеуметтанушылар қалалық жобаны талқылауға жиналды. Осы кезеңде шын мәніндегі психодизайн пайда болды.

Өмір сүру ортасын оңтайландырудың әртүрлі әдістері бар, алайда психологтар адамның өзіндік ерекшеліктерімен немесе қоршаған ортасын үйлестіру туралы сұраққа жиі жауап беруі тиіс. Бірақ қоршаған ортаны толығымен өзгерту мүмкін болмаса да, оның кейбір элементтерін өзгертуге болады. Қабырғалардың әртүрлі түстік схемасы есебінен пәтерде жеке демалу орындарын құру, мысалы, отбасындағы жылу атмосферасын «суытуға» болады. Күнделікті қарқынды жұмыстардан кейін көңіл-күй көтеріледі, агрессия жойылады.

Кейде ыңғайлы атмосфераны құру үшін, жердің магнит өрісінің сызықтарын және биолокатор мамандары жазған күштің басқа бағыттарын ескере отырып, жиһазды жөнге келтіру жеткілікті. Қауіпті аурудың әрі қарай дамуын болдырмау үшін, науқас адамның сүйікті креслосын күш сызығының қиылысынан алып тастауға болады.

Үйіңіздің интерьерін безендіруге кірісер кезде, есіңізде болсын, интерьер дизайны - екі қырлы нәрсе. Өйткені, интерьер күнделікті әрекеттерге ғана емес, сонымен қатар психикаға да әсер етеді.

Психологияда интерьерде «түстер жыртқыштығы» және «интерьердің ақпараттық ортасы» сияқты түсініктер бар. Бұл түсініктердің әсері сізді қоршап тұрған интерьер мен заттар (мысалы, витраждар, мозаика, тұрмыстық құрылғылар) дұрыс таңдалмаған кезде пайда болады. Күнделікті өмірде бұл ішкі факторлар адамның сана-сезіміне әсер етеді және психикалық сипаттағы күрделі бұзылуларға әкеп соқтырады.

Мысалы, жатын бөлмесіне өте жарқын және ерекше қарама-қарсы суреттерді іліп қоюға болмайды. Суреттердің мөлшері (сондай-ақ репродукциялар) бүкіл қабырғаға немесе оның елеулі бөлігіне таралмауы

керек, бұл жасырын депрессияны тудырады. Балалар үшін балалар суреттерін немесе кем дегенде, шынайы түрде жасалынған жұмыстарды таңдаған жөн, олар интерьерде мұқият орналасады және олар әдетте, жасырын «түсті жыртқыш» болмайды.

Сондай-ақ, интерьерді фото тұсқағаздар, күнтізбелер, плакаттармен безендіргенде абай болу керек. Олардың ішіндегі мәтіндер агрессивті болмауы керек, себебі ол психиканы басады. Тапсырысқа сурет салдыру осы мәселелерді шешуге көмектеседі.

Ішкі дизайнды айналармен безендірген кезде, олар әр минут сайын сіздің көзіңізге түсіп қалмайтындай етіп ілінуі керек. Жалпы, интерьерді безендіргенде ерекше әсер қалыптастыру үшін шыны мозайкасын қолдану ең жақсы таңдау болады.

Айтпақшы, үйдегі тәртіп те интерьердің бір бөлігі болып табылады. Егер сіздің үйіңізде тұрақты түрде өсіп келе жатқан хаос билік жүргізсе, әрі онда ешқандай дұрыс шешім жасалмаса - интерьер дизайны сізге көмектеспейді, өйткені шаң мен кір сіз жеңе алмайтын «жыртқыштық» әсер қалыптастырады.

Интерьерде психодизайн қалыптастыру туралы идеяны ұстанатын құзыретті мамандар бүгінде өте аз. Сондықтан сіз үйіңіздің немесе кеңсенің интерьерін жобалау алдында, оның біліктілік деңгейін бағалауға мүмкіндігінше тырысыңыз. Мұндағы негізгі ұстанымыңыз: «жеті рет өлшеп – бір рет кесу».

Уругвай суретшісі Карлос Паес Виларо өз үйін мұхит жағалауларында салған. Оны бетоннан кезең кезеңімен өз қолдарымен тұрғызды. Әлемнің түкпір-түкпірінен келе бастаған достарын қарсы алу үшін қонақ бөлмелерін біртіндеп қоса бастады. Суретшінің үйі арнайы жоспарсыз салынды. Ал қазірде «Casapueblo» - халықтар үйі деп аталады, сонымен қатар туристер қызыға тамашалайтын сәулеттік нысан болып табылады.

Пруссиялық Фридрих II үнемі соғыстар мен саяси шиеленістерді ойластырғанына моральдық өтемақы ретінде, Потсдамның маңында Сан-Суби сарай кешенін салдырды. Ол патшаның күнделікті өміріндегі әдеттегі тынышсыздықты жойғысы келді, ал өз өмірінің басым бөлігін соғыс театрларында шайқастарда, шатырларда өткізетін адам үшін сарайдағы кішігірім «демалыс» мереке болып табылатын.

Нидерландта сапарда болған кезінде орыс императоры Петр I-нің шкафта ұйықтағаны туралы аңыз бар. Бұл аңыз бойынша император кішігірім кеңістікте тыныш демалатын болған, әрі шкаф ішін бақылау оңай.

Бөлмені жобалауда маңызды мәселе - барлық нормаларды сақтау үшін интерьердегі түстерді орынымен таңдау. Көптеген жағдайларда бөлмедегі жағдайға байланысты түсті гамма, атап айтқанда, психологиялық денсаулыққа кері әсерін тигізбейтіндей болуы керек.

Адам табиғаты әртүрлі және адамдардың әртүрлі түрге бөлінетінін ғалымдар әуел бастан зерттеп, түрлі топтарға бөліп қойған. Жеке тұлғаның

көптеген типологиялары бар. Ең қарапайым адам үшін ең түсініктісі - Макс Люшер типологиясы. Ол мінез-құлықтың «түрлі-түсті» түрлерін анықтайды - қызыл, көк, жасыл және сары. Бұл түстердің сәулет өнерінде және интерьерде өзіндік ережелері мен түсініктері бар.

Көк түс (су) - бұл өмірде қоршаған ортамен аз қарым-қатынас жасайтын, жабық адамдардың түсі. Бұндағы бастысы - қауіпсіздік сезімі, жеке қауіпсіздік. Сондықтан көк түсті ұнататын болсаңыз, сіздің интерьеріңіздің құпия аймақтары болуы керек, олар төбелердің төменгі биіктігі, терезенің байланысы арқылы бөлінуі керек. Ғимарат пен әрлеуге арналған тамаша материалдар: ағаш, тоқыма, сондай-ақ кез келген жұмсақ материалдар.

Егер сіз сары түсті ұнататындар қатарында болсаңыз, сіздің ұстанымыңыз мәңгілік оптимизм болып табылады. Сіз күн сияқты көрінетін көңілді адамсыз. Сізге еркіндік қажет. «Кішкентай» пәтердің шекараларын ғаламның өлшеміне қарай: кең терезелер, айналар, интерьерде көптеген мөлдір түстер болады. Сары түс жылтырды жақсы көреді, сондықтан үйдің декорациясында көптеген күміс, хром және басқа «жылтыр» материалдар болуы керек.

Жасыл түсті (жер) ұнататындар - елеулі, жүз пайыз өзіне-өзі сенімді адам, өте қыңыр. Таңбаның ауырлығы интерьердің қатаңдығымен: мықты төбесі, қымбат жиһаздары, биік терезелер, шыны есіктер мен терезелердегі жалған торлармен «нығайтылуы» керек. Сүйікті геометриялық пішін - тіктөртбұрыш. Қатты заттардан жасалған заттар: тас, металл. «Жасыл» үшін бастысы - өзін-өзі растау, кейде әдепті болады. Олар үшін бәрі мәртебе.

Қызыл типтегі адамдар (өрт), әдетте, өз үйін мүмкіндігінше бірегей етіп жасауға тырысады. Бөлменің мінсіз пішіні - бағаналармен, энфиладпен, галереялармен безендіріледі. «Қызыл» түрге енетін адамдар арасында көптеген ойнатқыштар бар, ал ең қолайлы тұрғын үй - бұл пентхаус. Сүйікті материалдары - былғары, терілер.

Айтпақшы, Пушкиннің ертегідегі балықшы мен кішкентай балық туралы әңгімесінде қарт адам - көгілдір сипатта, қарт әйел - айқын қызыл түсте берілген. Бұл дегеніңіз, сол замандарда-ақ түстердің адамдың кескін-келбеті мен мінезін анықтаудағы басты ролді атқарғанының куәсі боламыз [1].

Психодизайн тұрғысынан ең қолайлы спектр - бұл күндізгі жарық.

Психодизайн әлі де жас, бірақ ол тез дамып келеді. Бұл сала өз денсаулығы мен алдыңғы қатарлы инновацияларды қолдайтын адамдар арқылы танымал болып келеді. Психологқа бару әдеті өмірімізге мүлдем кірмейтін сияқты, психодизайнерді де әлі күнге мойындамай келеміз. Өз үйіңізде өзіңізге өте жайлы орта қалыптастыру үшін әдетте психодизай-нердің көмегіне жүгінген жөн.

Филадельфиядағы Өнер университетінің профессоры, әлемдегі жетекші интерьер дизайнерлерінің бірі Карим Рашид «әлемде жасалып

жатқан ең жақсы нәрсе - өмір салты, қоршаған ортаға бейімделу. Сондықтан интерьердегі салтанат пен үйлесімділік өмірге қанағаттану көрсеткіші емес, жай ғана өткен кезең» - деген екен [2].

Интерьерді жабдықтаудың қажетті шарты — қолайлылық пен әсемдік. Интерьердің барлық элементтері өзара әдемі үйлесіп, интерьер бүтіндей алғанда бірін-бірі толықтырып, көз тартарлық әсем болуы тиіс. Жайлы орта қалыптастыру мәселесіне арналған кітаптар шығарылады, журналдарға мақалалар басылады, көрмелер ұйымдастырылады, көрмелерде осы заманғы пәтер интерьерлерінің макет үлгісі және жиһаздың, жабдықтың, әшекейдің, жабдықтауға қажетті басқа да элементтердің ең жақсы өнеркәсіптік үлгілері көрсетіледі. Ал, психо-дизайн әдістері ол үнемі жаңашылдық пен зерттеуді қажет ететін ғылымның бір саласы.

Әдебиеттер:

1. Интернет-ресурс: http://psihodizayn-interer-po-nauke/
2. Интернет-ресурс: http://psihodizayn-interer-po-nauke/

Achilov I.Sh.

STUDY OF THE CHARACTERISTICS OF THE PROCESS OF PERFORMING A TRIPTYCH OF THE THREE PAINTINGS IN EASEL PAINTING

Ачилов И.Ш.
профессор искусствоведения, заслуженный работник народного образования РК, член Союза художников СССР и РК

ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ПРОЦЕССА ВЫПОЛНЕНИЯ ТРИПТИХА ИЗ ТРЕХ КАРТИН В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Составными частями творческого процесса триптиха являются:

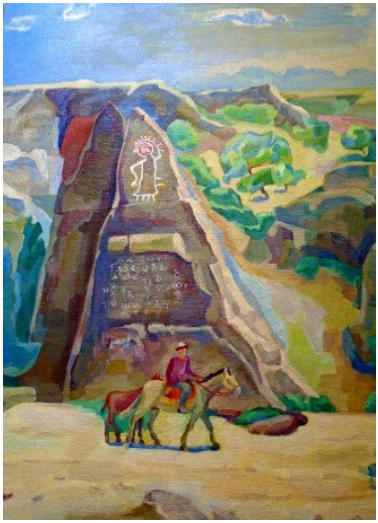
1.Творческая идея.

2.Тема.

3. Формы, пропорции изображаемых трех частей картин по периметру.

4. Общие названия триптиха: «Лето в Казахстане».

5. Левая часть: «Күнгей Адам/Солнечный человек» (*см. фотография картины 1*).



Фотография картины 1. Ачилов И.Ш. "Күнгей адам" (Солнечный человек), холст/ масло, 2018 (левая часть триптиха)

6. Средняя часть: «Сарыарка» (*см. фотография картины 2*).

Фотография картины 2. Ачилов И.Ш."Сарыарка" холст/ масло, 2018 (центральная часть триптиха)

7. Правая часть: «Айбынды Алатау / Величественный Алатау» (*см. фотография картины. 3*). Центральная часть с фигурами людей и группы лошадей. Левая и Правая части в основном пейзажного характера.

Фотография картины 3. Ачилов И.Ш."Айбынды Алатау" (Величественный Алатау) холст/ масло, 2018 (правая часть триптиха)

8. Представить общую схему композиции трех частей картин триптиха.

9. Параллельные поиски карандашных рисунков вариантов композиций трех частей картин триптиха в форэскизах.

10. Выполнения рисунков триптиха на картоне, соблюдением в рисунках пропорций.

11. Перевод рисунков с картона на три холста триптиха.

12. Последовательность письма на холстах триптиха с соблюдением двух частей подмалевок в станковой живописи.

13. Инновации с применением 14-ти составных частей живописи по сеансам и 11 пунктов, которые входят в «Системно - комплексный инновационный метод».

14. Анализ научно - исследовательской основы живописного ведения трех картин триптиха.

В целом предстоит продумать общую концепцию составных частей в живописи в творческом исполнение живописного письма в каждом жанре, например, в портретном, пейзажном, многофигурном, батальном, историческом, спортивном, чтобы создать в станковой живописи картину - триптих. Изобразительная работа над триптихом в станковой живописи является важным этапным результатом в творческой деятельности в изобразительном искусстве.

Природа творческой идеи по сути иметь разностороннюю основу практического выполнение, например:

1. Необходимо знание самой жизни для того, чтобы автор мог успешно выполнить задуманную идею.

2. На основе увиденного сюжета в природе, представляется возможность практически реализовать в живописи творческую идею.

3.Написать с натуры фигуру спортсмена.

4. Выполнить с натуры пейзаж: сельский, городской (жизнь большого города).

5. Изобразить тематический натюрморт с натуры, например: дары природы;

6. Написать с натуры - натюрморт из национальных предметов.

7. С применением творческой идеи представляется возможность изобразить по представлению следующие темы: легенда; современную тему; батальную тему, историческую и спортивную темы и т. д.

Изображаемую тему следует изучить, так как она является ключом для понимания: как удачно составить интересную композицию и, определить сюжет композиции на холсте, а также колористическое решение в живописи. При этом необходимо помнить, что в изображаемой станковой картине следует соблюдать такие практические понятия категорий, в данном случае: целостность композиции, композиционный центр, уравновешенность в живописи изображенного сюжета на холсте, световое и цветовое пропорциональные составляющие, тепло - холодные отношения и ко-

лористическое единство. Соблюдение последовательности - есть культура письма в живописи с практическим применением 25 частей (14 практических способов живописного письма в станковой картине и 11 пунктов), которые входят в «Системно - комплексный инновационный метод».

Вышесказанные пункты, в свою очередь, являются ориентиром в период работы над составлением композиции и в период письма триптиха в живописи. Далее, соблюдая изобразительную последовательность по сеансам и, анализируя весь процесс живописного ведения, конечно же, следует профессионально завершить триптих.

Практическая основа разработки триптиха из трех картин. Предлагается из практического опыта инновационный метод составления триптиха из трех картин в станковой живописи. Эта версия состоит в основном из неоднократных наблюдений при выборе пейзажного мотива и центральной части с фигурами людей, каменного «бал-бала», лошадей в степи Казахстана. Затем с натуры выполнить определенные работы в разных природных условиях и по возможности пользоваться ими при составление творческих композиций картин.

Писать в задуманных цветовых изменениях, согласно колориту каждой выполняемой картины. Следовательно, не конкретизируя изначально изображение каждой части триптиха. При этом, наблюдая, следует понять и представлять процесс для составления трех картин в целом и обобщенных частей в триптихе, хотя эти пейзажи могут находиться в разных местах на территории одной области республики. Поэтому надо быть в этих местах не один раз, чтобы, визуально наблюдая, увидеть своеобразно - характерные пейзажные мотивы тех мест в природе. И, конечно же, сделать в разных материалах практические работы с натуры с природы: наброски, зарисовки, рисунки и живописные этюды.

В результате мобильной связи, появилась весьма удобная возможность снимать на сотовый телефон: пейзаж с животными, группу людей, разнообразную архитектуру города, набережную с людьми, важные исторические сооружения в нужном ракурсе и, неповторимые изобразительные виды природы. Ведь это действие непременно способствует составлению задуманной композиции триптиха. Практика подтверждает, что выполненные с натуры вспомогательно - практические материалы, которые можно в дальнейшем применять при составлении композиций триптиха.

После этого следует приступить к работе на бумаге: на А4, А3, А2 в маленьких вариантах делать параллельные наброски карандашных форэскизов триптиха. Следует помнить о том, что маленькие карандашные варианты рисунков композиций в форэскизах, по сути, должны соответствовать содержанию темы в каждой части триптиха. И, в свою очередь, при выполнении рисунков на большом размере на бумаги на картоне.

Композиционные поиски выполняются в количестве не менее 9 рисунков композиций в форэскизах, для трех частей триптиха с применением первых трех графических видов рисунков. Тогда как на большом формате

бумаги, рисовальный процесс выполняется с учетом последовательности с практическими применениями следующих видов рисунков, например: в линейном рисунке, затем в линейно - плоскостном рисунке, потом в линейно - конструктивном рисунке, в тонально - штриховом рисунке, далее в живописно - пространственном рисунке. Выполняя конкретно в вышесказанных графических рисунках, каждый рисующий познает изобразительный процесс видения различных инновационных видов рисунков в своей последовательной степени сложности.

Рисовальный процесс ведется на одном большом листе бумаги (или на картоне) в натуральную величину трех картин триптиха. В ходе выполнения необходимо соблюдать параллельно - изобразительный процесс ведения композиций методом графических видов рисунков. Преимущество этого метода в том, что данное изображение, как в поисковых рисунках форэскизах, так же и на большом размере ведется параллельно и к тому же: целенаправленно, подконтрольно. Поэтому определения композиций в форэскизах и на картоне, то есть в триптихе на разных размерах на одной большой рисуемой плоскости – является изобразительно - инновационным методом.

Данный метод, выполняется параллельно и с последовательным практическим анализом. Это весьма удобный и понятный процесс, поскольку контролируется одновременно весь изобразительный процесс всех частей триптиха. Поэтому с практическим применением инноваций, гораздо быстрее можно выполнить намеченные практические задачи. На наш взгляд, параллельное ведение рисунков в форэскизах и на большом размере на картоне - это по сути философия применения творческих знаний изначального процесса в создании триптиха является инновацией в определении композиций в трех живописных картинах в системе триптиха. Теперь предстоит практически определить каковы общие схемы композиции на трех частях картона? Здесь требуется определенное время, чтобы адаптироваться к большим размерам трех частей триптиха.

Изначально, для себя надо выяснить, какие геометрические формы образуют внешние контуры изображаемых трех форэскизных композиций триптиха, к примеру: квадратный, ромбовидный, треугольный, многогранник, вертикальный прямоугольник, горизонтальный прямоугольник или эллипс и т.д. После этого можно приступать к параллельному ведению рисунков триптиха. При этом, геометрические формы трех композиций, как было сказано, следует намечать обобщенно легким касанием угля или мягким карандашом на рисуемых плоскостях всех частей триптиха. Геометрические контуры форм трех форэскизных композиций называется «Композиционно - изобразительная плоскость» во всех трех разных величинах триптиха.

Соблюдая изобразительную последовательность, желательно начинать и вести параллельное рисование в трех композиционно - изобразительных плоскостях в линейном рисунке. Затем в трех частях уместно бу-

дет практически применить линейно - плоскостной рисунок. Потом изображения сюжетов выполнять в линейно - конструктивном рисунке только без полутени. После применить тонально - штриховой графический вид рисунка с полутенью (последний располагается между светом и собственной тенью) изображаемые штрихи будут различной величины: короткий, средний, и длинные штрихи. Далее, самое важное для станковой живописи: живописно - пространственный вид рисунка с фоном, так как в этом виде рисунка форма разрабатывается в трехмерном пространстве с окружающей средой.

Перед началом каждого этапа рисунка необходимо анализировать выполненный до этого вид рисунка: композицию - размещение, пропорции, перспективу, ритмы, характер изображенных объектов и их масштабы в пространстве т. д. Для выполнения на картоне композиций с рисунками триптиха, методом параллельного видения, необходимо применение 5 видов из 13 видов рисунков с учетом их последовательности по сложности, где каждый графический вид представляет собой самостоятельный рисунок. Умение соблюдать последовательность, применяя первые пять видов графических рисунков в аудиторных постановках, на пленэре, и в работах над композициями - это в свою очередь, придает уверенность в учебном процессе и в творческой деятельности.

Графические 13 видов рисунков - это инновационный арсенал знаний в изобразительном искусстве и их применения в практических работах в учебном процессе и в самостоятельной творческой деятельности, что даст желаемый результат. Рисуя параллельно на трех композиционно - изобразительных плоскостях, студент адаптируется к трем большим рисуемым частям картона.

В процессе работы будущий живописец приобретает инновационный практический навык параллельного ведения рисунков в композициях на одной рисуемой плоскости на трех самостоятельных частях картона. При этом, конкретно определяются размеры по периметру подрамников с холстами.

Затем необходимо обратную сторону картона тонально покрыть углем. После этого, композиции с рисунками триптиха реально можно перевести на белую плоскость трех холстов для живописной работы масляными красками. В завершающей части предстоит уточнить конкретно на трех холстах: композиции, пропорции рисунков, их пространственные расположения, композиционный центр и уравновешенность изображений.

Живописное письмо на холстах трех картин триптиха в станковой живописи. К этому периоду, то есть к началу письма в станковой живописи триптиха, все должно быть готово: аудитория, 3 станковых мольберта, 2 - большие палитры, краски художественные масляные, жидкости для письма в живописи, кисти щетинные разных размеров - 12 штук, мастехин, ветуш (чистые тряпки для вытирание кистей). На трех мольбертах, 3 хол-

ста с уточненными рисунками, дневной свет с левой стороны. Переведенный рисунок необходимо уточнить с рисунком, выполненным на картоне.

Следует начинать писать в живописи жидко - подмалевком с применением тепло - холодных световых и цветовых взаимных отношений, а также тоном на трех холстах. При этом, соблюдая очередность письма подмалевком, необходимо писать жидко на трех картинах триптиха, скажем так: изначально на плоскости первого, затем на плоскости второго, потом плоскости третьего холстов.

Соблюдая последовательность, жидко-составленной смесью покрывают на поверхности холста красками главные составляющие в каждой картине изображенные части в рисунках. Например, собственную тень, полную тень, затененные стороны, падающие тени и дальний план в картине. Этот процесс письма составляет первую часть подмалевка. Второе покрытие подмалевком рекомендуется продолжить в картинной плоскости также с главного, то есть проложить жидко все изображенные на холсте рисунки полностью. Затем всё завершается жидким покрытием подмалевком по всей поверхности холста, учитывая рефлекса в живописи. Это является первым «жидкие покрытием» всей поверхности холста (версия Ачилова И.Ш.). Теперь надо дать просохнуть краскам на поверхности трех холстов, затем продолжить писать на холсте красками каждую картину.

«Рефлекс» в качестве отражения появляется между светлой и теневой частями изображаемого. Рефлекс располагается только на полной теневой поверхности предмета и является пограничной частью между теневой, то есть полной тенью и светлой частью. Рефлекс - это отражение от светлой поверхности предмета, к примеру: это может быть от светлой драпировки, от светлой стены и от поверхности светлого стола. Во время живописи отражение попадает на теневую сторону предмета или на какую - то часть изображаемой модели, где и фиксируется в качестве рефлекса. «Рефлекс» по тону темнее, чем полутон в живописи.

Далее в трех картинах в живописи необходима корректировка для того, чтобы рефлекс не выделялся из среды. Если же рефлекс действительно выделяется, то необходимо чистой кистью и жидкой лессировочной составленной краской покрыть поверхность рефлекса с той целью, чтобы он был связан с общей средой. Умение применять рефлекс в живописи - это на самом деле удача в достижении положительных качеств в живописи. Скажем, в решение таких качеств в станковой живописи: объема, целостности изображения и завершённости в живописной работе (версия Ачилова И.Ш.).

Изображаемые сюжеты в трех картинах триптиха, естественно, будут разного характера по составлении композиций и, конечно же, по их цветовому выполнению. В связи с этим сочетание живописного письма красками на холстах и их колористические решения непременно должны, также отличаться между собой.

Одним из приоритетных концепций в работе над триптихом является активный процесс практических применений 14 составных частей живописного письма по сеансам. Гармония красок в сочетание между собой в единстве составляют колорит в живописи. К 14 - ти составным частям живописи относятся: подмалевок, полупастозно, пастозно, тон, теплые и холодные цветовые отношения, световые и цветовые пропорциональные отношения, применение лессировки, выявление рефлекса, пространственной среды, колорита. Перед завершением триптиха в живописи следует составить жидко- масляными красками смеси, которые будут соответствовать для работы по периметрам каждой стороны.

Продолжая работу в станковой живописи поочередно в картинах, предстоит определить крупные пропорции световых частей с выявлением полутонов. Полутона в живописи следует писать полупастозно, то есть полугусто. Как правило, световые стороны в картинах рекомендуется писать пастозно или густо. В картинах очень важно правильно совмещать пастозное и жидкое письмо. Известно, что пастозно написанная часть мазком в живописи в аудиторных постановках или в творческих картинах способствует приближению изображения. Тогда как жидко написанная часть: теневые места, падающие тени, а также фон - придают живописи в написанной картине глубину, то есть пространство. Тем самым отдаляют от переднего плана, составляя световоздушную среду в картине. До определенного времени работы над триптихом, необходимо перед каждым сеансом письма в живописи, анализировать на трех мольбертах с картинами процесс ведения письма в живописи.

Следует помнить, что в трех картинах по очередности перед каждым сеансом в живописи надо применять практический метод, так называемое «уточнение рисовальным углем» только линий, например: композиции картин, пропорции рисунков фигур людей, животных, различных форм строений в пространстве и уравновешенность сюжета в картинах. Во время живописного письма, желательно, непродолжительное время работать над одной частью, ибо это может быть непродуктивно. Во время письма живописи на холстах необходимо профессионально чередовать практические способы живописного письма, к примеру: жидко, полупастозно, пастозно, тепло - холодные цветовые и тоновые отношения, рефлекс и лессировку.

Применения составных частей живописного письма позволяет удачно решить намеченные задачи и создать в живописи сочетание света и цвета между собой - это уже колорит в картине. После продолжительного времени работы в живописи над триптихом необходимо время для интеллектуального анализа для завершения триптиха.

Теперь настал период для творческого анализа и практических корректировок с выявлением живописных нюансов в картинах. Для того, чтобы достигнуть в процессе ведения в картинах колористического единства важно на изображаемых трех картинах в живописи, выявить между карти-

нами единый колорит и цельность триптиха. Перед завершением триптиха, рекомендуется практически сделать следующее: составить жидко соответствующий цветовой колер для каждого края сторон трех картин. Затем в качестве лессировки, покрыть по периметру разным колером все края трех картин триптиха. В итоге применяемый практический способ лессировки придаст живописной плоскости холста цельность и завершенность. И перед последними 3 - мя сеансами работы в живописи, желательно три картины триптиха оформить багетом одного цвета. После этого три картины предстоит рассматривать и, анализировать вместе в багетном оформлении, где можно увидеть, что необходимо поправить.

В результате каждая картина в станковой живописи написана и вместе все три картины смотрятся, как единый и цельный в живописном исполнении триптих. Чтобы картины были завершены, для этой цели необходимо подпись автора. Особое значение имеет, в каком же месте следует, не нарушая уравновешенности на изображенной плоскости холста написать сокращенно свою подпись. «Инновационный способ ведения» триптиха в станковой живописи является творческой исследовательской основой, при этом оно представляет собой продолжительный и, весьма ответственный период в создании трех картин одновременно в станковой живописи, что требует от студентов умений мыслить инновационными категориями в живописи, навыки целенаправленно вести живописные работы к завершению через наблюдение, практические основы письма, подготовку этюдов в станковой 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. - Алматы: КазГосЖенПи, 2006
4. Ачилов И.Ш. Графикалық сурет түрлері және олардың адам тұрпатын бейнелегенде, оқу процесінде қолданылуы – Астана 2009
5. Ачилов И.Ш. Инновационные методы обучения учебному рисунку в системе профессионального образования Алматы 2005
6. Беда Г.Б. Живопись. Искусство. - М., 1971
7. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. - М,: Советский художник, 1973
8. Волков Н.Н. Композиция в живописи. - М.: Искусство, 1987
9. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. - М., 1986
10. Искусство Казахстана. - Алматы: ТОО «ИДК Кітап – сервис», 2005
11. Крымов Н.П. Художник и педагог. - М.: Академия художеств СССР, 1960
12.Р.Б. Мизанбаев Живопись. - Алматы, 2005; М.: ЭКСМО, 2009
13. Дмитриев Н., Неменский Б. М. - М.: Советсский художник,1971
14. Шашков Ю.П. Живопись и ее средства.- М., 2006

Rakhmetova Mahabbat,
Izhanov B.I.

HISTORICAL GENRE IN THE CREATIVE WORK OF KAZAKH ARTISTS 1970 - 1990

Рахметова М.Б.,
Ижанов Б. И.
кандидат педагогических наук., профессор

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1970 – 1990 гг.

Историческая тематика всегда была привлекательна для художников – обращение к событиям далекого прошлого помогает современному человеку осознавать свою причастность к долгому пути народа. Но решение исторических тем, творческий подход и стиль казахских художников, работающих в историческом жанре, отличает большое разнообразие. Историю казахского народа нельзя назвать безоблачной и идиллической – веками со всех сторон Великую степь обступали враги, мечтая ее захватить и поработить. Часто внешние угрозы усугубляла кровопролитная борьба кланов и жузов между собой за главенство. Неслучайно поэтому, так глубок интерес казахских мастеров к батальным сюжетам, историческим и мифологическим личностям великих воителей и воительниц прошлого.

Тема национальной истории все больше привлекла художников своей возможностью выявить важные вехи в процессе формирования национальной идентичности народа, воплотить образы героев и выдающихся деятелей прошлого в больших масштабных композициях. Образы национальных героев и общественных деятелей лишь только начинали разрабатывать в работах ряда казахских художников, но еще требовалось время для следующего этапа эволюции исторической картины. Вторая половина 1970 г. в изобразительном искусстве Казахстана знаменует значительный этап развития. 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. 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» [1].

Для исторической живописи как ведущего жанра в классической традиции было важно сохранить некие твердые принципы композиционных и живописных методов, поддерживать сюжетную идиому как базу в создании исторической картины. В казахской живописи последней четверти 20-

го века исторический жанр становился все более притягательным для многих художников, но в то же время обнаруживался целый комплекс проблем, препятствующий развитию этого жанра. В первую очередь не существовало достаточных условий для создания исторической живописи как интегрированной системы, включающей уже выработанные типологические и канонические образные схемы, всегда являющиеся ключевыми в определении данного жанра. Образы национальных героев и общественных деятелей лишь только начинали разрабатываться в работах ряда казахских художников, и еще требовалось время для следующего этапа эволюции исторической картины.

Поколение казахских художники 1970-х годов, отличается 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. Эпоха больших преобразований, в которой работали художники 1960-70-х годов, накладывала особый отпечаток на творчество казахских художников. Прорыв космического пространства, грандиозные стройки и творческий энтузиазм отзывались в произведениях искусства монументальностью и образной широтой. У мастеров 1970-х годов «понимание истории, отстоящей от нас во времени, переводится как бы в иной, более масштабный, философский план, где отдельные события и факты синтезируются в обобщенное понятие, в соответствии с которым художник создает типический образ истории» [2] .

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. В творчестве М. Калимова огромное место занимают работы, посвящённые исторической теме, портретам крупных деятелей общественных и культуры. Ставя перед собой максимально высокие задачи М. Калимов пытался, в своих произведениях передать живой дух современности, создал полотна, отражающие важные этапы национальной истории. 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.

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 Тайманo-

ва 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.

Исторический жанр в Казахстане воспринял и интерпретировал традиции русской исторической живописи на основе особенностей исторического прошлого Казахстана, неповторимости географической среды, уникальности творческих индивидуальностей, рожденных в Казахстане. Преемственность проявилась в обращении к сюжетам национальной истории, в присутствии в многофигурных полотнах, в высоком статусе исторической картины. В произведениях К. Тельжанова прослеживается взаимодействие устойчивых традиций реалистического письма русской школы живописи с традициями казахского фольклора. Построение исторической и сюжетно-тематической картины на основе пейзажа присуще традициям русской школы живописи. В то же время на формирование образности казахского национального пейзажа оказывает воздействие архаически.

Навыки создания исторической картины, сформированные в период обучения в творческой мастерской М.И. Авилова, развивались во многих произведениях К. Тельжанова. Исторические события Октябрьской революции нашли отражение в картинах «Казахстан в 1918 году» (1957); «Наказ Ильича» (1962); триптих «Начало» (1967-1970); «Рассвет» (1970); триптих «Октябрь» (1970); «На страже революции» (1980-1981). Историзмом и драматическим противоречием, связанным с освоением целины наполнена картина «На земле дедов» (1958). Для создания монументального художественного образа живописец прибегает к средствам реалистического письма. Работа выполнена в традициях русской исторической живописи, что проявляется в значительности изображаемого события, правдивости деталей в одежде, пейзаже, образной характеристике. Типически точно показан главный герой картины. Особенность русской школы живописи, для которой традиционна передача цветовых отношений объектов с учетом тонового и цветового состояния освещенности, используется художником для повышения эмоционального звучания художественного образа, как и устойчивая традиция трехплановой системы построения пространства станковой картины. Первый план, более энергичен по цвету,

контрастам, деталям, объемности предметов. В последующих планах характеристики предметов становятся менее выраженными. Они смягчаются воздухом, освещением. Удаляясь от зрителя, предметы утрачивают объемность, их цвета становятся менее насыщенными, приобретая цвет воздушной дымки [3].

Историческая картина является носителем духовных ценностей, в систему которых входит «историческая память», нашедшая воплощение в художественных образах, сюжетах, посвященных трагическим или радостным событиям жизни человека, страны, общества [4]. Историческая картина, имеющая глубокие исторические и национальные корни, полнокровно проявилась в творчестве казахских живописцев. Трагизм, героика, драматизм наполняют произведения казахских живописцев К. Тельжанова, Н.-Б. Нурмухаммедова, М. Кенбаева, М. Калимова. Глобальные исторические события истории Казахстана XX века (1917 год, Гражданская война, индустриализация, Великая Отечественная война, освоение целины) нашли отражение в жанре сюжетно-тематической картины. Трагические мотивы для произведений художники Казахстана черпали в истории республики, в истории ее обновления, что придает этим произведениям уникальность.

Национальный исторический жанр стал основной формой изучения казахского изобразительного искусства и главным ведущим направлением. Посредством таких действий художники не только будят в сознании народа интерес и любовь к историческому прошлому, но и стремятся возродить его роль и значимость. Наряду с этим бытовой жанр, приобретший исторический облик, помогал изображать на холсте теплыми красками этнографические стили, особое лирическое настроение. Этот жанр, ставший в живописи всеобщим явлением, был как бы памятником неисполнившимся мечтам и недостигнутым в прошлые эпохи целям. Поэтому исторические явления в бытовом жанре воздействуют на человека как мираж, тоска по прошлому.

Большинство таких произведений втягивают зрителя в дремлющий в подсознании каждого мир кочевников, далекий от настоящей истории, вовсе не связанный с историческими фактами, явлениями [5]. В этом кроется причина того, что эта проблема стала в один ряд с такими часто поднимающимися проблемами, как исчезновение связи между занявшими значительное место в казахской живописи жанрами, отсутствие между ними определенных взаимоотношений. Вообще в казахстанской живописи наблюдаются два вида исторического жанра. Один из них нашел свое широкое распространение в жанре портрета. То есть казахстанские художники на своих холстах стали чаще изображать лица исторических личностей, известных общественных деятелей. Другая группа художников стремится в своих произведениях возродить объемные композиции на исторические темы, исторические события, пережитые казахским народом. Современные же художники, используют иной исторический принцип, придержи-

ваются декоративно-символического направления, это Г. Каражасов, А. Смагулова, Н. Килибаев.

Художники, являющиеся приверженцами исторической темы, часто изображая на своих холстах одетых в национальные одежды героев и сцены, связанные с традициями и обрядами народа, стремятся передать лирическое, поэтическое настроение. Эти художники, отказавшись в построении композиции от привычного интенсивно-динамического движения и темпераментных действий, стали больше увлекаться спокойными, тихими, статическими сценами. Вследствие увеличения количества государственных заказов на композиционные работы, основанные на исторических сюжетах, художники, увлекающиеся этой темой, приобрели популярность. Стали известны имена таких художников, как К. Муллашев, А. Дузелханов, У. Жубаниязов, Д. Касымов, К. Ажибек.

Художники во все времена являлись своеобразной лакмусовой бумагой, индикатором своего времени, т.е. отражали те события, и ту атмосферу, которая окружала их. Национальная история, ставшая важнейшей темой для творчества казахских художников, воссоздавалась ими в контексте новых понятийных принципов исторического мышления, в процессе разрыва прежде устойчивых связей и идеологических мифологем. Несмотря на это каждому художнику, творившему в 1970-1990-х годах, удалось выразить свой личный взгляд на историю Казахстана, представить широкий диапазон чувств и мыслей, ассоциирующихся с событиями прошлого, которое предстает в их полотнах зримым воплощением вечной духовной преемственности поколений.

Литература:

1. Ергалиева Р.А. Ерболат Толепбай/ Мастера изобразительного искусства Казахстана. - Вып. 3. -Алматы, 2004.
2. Ергалиева Р.А. От поэзии сказаний к поэтике красок. - Алматы: ИЛИМОН РК, 2004.
3. История казахского искусства. - Т.3. - Алматы: Арда, 2009.
4. Ниязов А. Пространство мифа и реальности. - Шымкент: Нурдана, 2010.
5. Игнатьев С. Е. Современное изобразительное искусство Казахстана: тенденции, проблемы», Алматы.: КазНАИ им Т.Жүргенова, 2016

Baimukhanova Kuralay

TO THE QUESTION ABOUT DIALOGUE OF CULTURES OF MODERN KAZAKHSTAN

Баймуханова К.Х.

К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Проблемы диалога культур современного Казахстана ставят ряд вопросов теоретического и практического характера. Рассмотрим некоторые из них. Так, актуальной проблемой выступает характер и вектор социокультурных изменений, происходящих в постсоветских странах, движение от традиционного общества к современному обществу. Протекание процесса модернизации в различных странах существенно отличаются друг от друга, имеет место отторжение частью восточного общества чуждых ему западных ценностей, образа жизни, стандартов потребления и поведения.

В современных исследованиях выделяется пять основных кризисов: идентичности, легитимности, участия, проникновения, распределения, сопровождающих процесс политической модернизации. Общей причиной этих кризисов является характерное для переходного состояния общества противоречие между современным и традиционным обществом, новыми универсальными стандартами и старыми традиционными ценностями.

В научной литературе под современными подразумевают все общества, существующие с начала Нового времени. Слово «модерн» (фр. modern – современный) впервые было употреблено в V в. для разграничения получившего официальный статус «христианского настоящего» и «языческого римского прошлого». С тех пор «модерность» (принадлежность к современности) всегда предполагала необходимость сознания эпохи соотносить себя с античностью при осмыслении себя самой. В любой эпохе были периоды перехода от старого к новому, поэтому «новыми», современными страны именовали себя со времен Карла Великого и эпохи Просвещения.

Под традиционным обществом подразумевают общество, которое регулируется традициями, сохранение традиций в нём является сакральностью и большей ценностью, чем изменения, развитие. Здесь сохраняется большое значение таких ценностей, как иерархия, долг, обязанность, консенсус, приверженность группе. Например, общественный уклад в странах Востока характеризуется жёсткой сословной иерархией и устойчивыми

социальными общностями, особым способом регуляции общественной жизни, строгим соблюдением традиций и обычаев. При этом место, роль человека в обществе и его статус тоже определяются традицией. Такая организация общества сохраняет в неизменном виде и защищает социокультурные устои жизни.

Традиционные общества авторитарны. Авторитаризм здесь необходим, в частности - для пресечения не соблюдений традиций или их изменения. В экономической сфере такого общества преобладают отношения перераспределения, а не рыночного обмена, а элементы рыночной экономики жёстко регулируются. Направлены такие меры против того, чтобы свободные рыночные отношения не повысили социальную мобильность и не поменяли социальную структуру общества.

Естественно, что модификация традиционного общества происходила чрезвычайно медленно, практически незаметно для отдельного человека. Вместе с тем, периоды ускоренного развития имели место и в традиционных обществах, в частности, на территории Евразии в I тысячелетии до н. э. Однако даже такие «ускорения» истории осуществлялись по современным меркам медленно. По их завершению общество снова возвращалось к относительно статичному состоянию с преобладанием циклической динамики.

Отход от модели традиционного общества был обусловлен, в первую очередь, развитием торговли. Так было в древнем Риме до III века н. э., Англии и Голландии XVI-XVII веков. А вот окончательная - быстрая и необратимая - трансформация традиционного общества происходит лишь с XVIII века в период промышленной революции. А ныне этот процесс охватил почти весь мир.

Тем не менее, в массовом сознании традиционные общества ассоциируются с Востоком, а современные – с Западом. Такие ассоциации отражают ментальность народов и имеют определенный историко-географический смысл. Они характеризуют особый тип цивилизации, т.е. определенную систему и образ жизни, своеобразие экономического и политического устройства, особенности идеологии, культуры, этические нормы, эстетические ценности.

Например, для традиционного общества характерны преобладание в экономике аграрного уклада, стабильность социальной структуры, существенное влияние религиозных учений на сословную организацию жизни, примат коллективизма над индивидуализмом, авторитаризм в системе властных отношений, пассивность масс, патернализм.

Эти традиционалистские черты в обществе выступают как нормативные и регулятивные предписания, как базовые установки. В них аккумулируются социальные и духовные ценности, предшествующий опыт поколений, социально-историческая память народа. Так, Т.А. Рассадина отмечает, что выступая основой социокультурной идентификации, традиционные ценности являются установлениями для многих поколений, формиру-

ют историческую память народа как представление об общности исторических судеб, об историческом прошлом как устойчивом компоненте национального самосознания [4].

Ценности, опыт и память передаются через социальную информацию в процессе деятельности людей по воспроизводству и развитию социальных отношений, культуры в целом. В ходе этой деятельности осуществляется связь между индивидуальным и общественным сознанием. Духовная культура при этом пронизывает все социальные «поры» общества и оказывает влияние на самоидентификацию и личности, и народа.

Е.О.Труфанова пишет, что индивидуальная жизнь человека и его персональная идентичность зависят от коллективной идентичности той общности или общностей, к которым он принадлежит. Можно говорить о национальной, этнической, государственной, культурной, профессиональной, конфессиональной идентичностях. Она считает, что наиболее остро всегда стоят вопросы самоидентификации народа, нации, государства, и это особенно актуально на данный момент для стран постсоветского пространства, включая Россию. По ее мнению, бывшие советские республики в большинстве своем по-прежнему переживают период «кризиса коллективной идентичности», вызванный распадом СССР и необходимостью поиска новых оснований для своей общности [5]. Можно согласиться с ней, что здесь во главу угла теперь ставятся национальная и культурная идентификации, так как народ обращается к глубинам своей истории, формирует заново национальное самосознание.

Эти поиски идентичности в известной степени поддерживают целостность и стабильность социально-исторических общностей в плане диалога культур в обществе. Целостность общностей инициирует творческую инновационную деятельность ее представителей. Традиции как базовые элементы культуры способствуют процессу социокультурной идентичности, которая регулируется общественным мнением на основе этических стандартов. Понятие традиционного употребляют также для обозначения целых обществ, в которых изменения происходят медленно и постепенно.

Итак, традиционные ценности оказывают большое влияние на мировоззрение людей. По Е.Шацкому, традиционализм выступает как мировоззрение, которое «освящает общественное наследие только на той основе, что оно есть наследие и как таковое не требует никаких дополнительных объяснений или обоснований. Традиционализм защищает наследие прошлого от изменений». Традиционализм представляет собой такое мировоззрение, которое наследие социальной группы преобразует в положительную традицию. Его приверженцы не сомневаются в самом авторитете истории. Для них прошлое суть ценность, объект памяти и подражания. Назначение настоящего они видят в неуклонном продвижении идей и дел предшествующих поколений. При этом нельзя традиционализм истолковывать как жесткую, бескомпромиссную оппозицию прогрессу, инновации-

ям. Традиционализм понятие того же порядка, что и консерватизм. Ведь представителям западной культуры не приходит в голову мысль критиковать консерватизм как однозначно негативное явление [8]. Традиционализм, истоки которого относятся к концу XVIII - началу XIX вв., нельзя рассматривать как исключительно контрреволюционную идеологию. Известно, что помимо чисто экономических и политических интересов традиционализм всегда выражал (и выражает) надежды значительных общественных слоев на выявление универсального смысла мирового целого, который бы связывал индивида с идеальным порядком, подобным существовавшему во времена «золотого века» человечества или конкретного государства. В этом качестве идеология традиционализма составляет важнейшую часть культурного достояния всех народов. Она проявляется с большей или меньшей силой в различные исторические периоды в зависимости от политической ситуации в полемике с либерализмом.

М.М.Федорова полагает, что «если вкратце, то либерализм представлял собой определенный разрыв с классической политико-философской традицией, отход от принципов политической мысли, разработанной в античности Платоном, Аристотелем, а позднее интегрированных христианством. Свободный индивид, равный по своим естественным правам всем прочим индивидам, - вот основа либерального проекта; такой индивид способен при помощи мощнейшего орудия, которым наделила его природа – разума, - создать справедливое общество на началах равенства всех перед законом и уважения прав себе подобных. И первые, и гораздо более поздние (как ныне в России) попытки практического воплощения этой доктрины показали, что общество не во всем «прозрачно» и податливо для разума, что в нем действуют скрытые механизмы, способные извратить принципы равенства и справедливости, что свобода оборачивается жесткой тиранией большинства. Традиционализм же пошел иным путем: в создании своей *модели* общества он опирался на классическую традицию, от критики которой отталкивается либерализм». Критикуя традиционализм, неолиберализм также убеждает Запад и российских граждан в том, что сущность любого человека есть не что иное, как стремление к максимуму удовлетворения и минимуму издержек. Следовательно, в стороне остаются проблемы моральности, социальности и солидарности. Такое понимание неолиберализма принимает довольно распространенный характер, т.е. идет как бы процесс его интернализации [6].

При диалектическом подходе развитие традиционных обществ необходимо рассматривать как процесс, который сопровождается изменением ценностных компонентов общественного сознания, восприятием и принятием инноваций. В этом процессе передача традиционных ценностных ориентиров предстает одновременно как механизм социального развития, в котором совмещаются основные характеристики наследственности и изменчивости, т.е. совершается гомеостазис системы.

Человек традиционного общества имеет свои частные интересы. Однако возможности их выражения ограничены всеобщим сакральным порядком, который устанавливает традиция. Эти ограничения для человека могут налагаться непосредственно или путем регламентации его поведения конкретными предписаниями и запретами. Они устанавливают некие стандартные формы личностной идентичности и объединения с себе подобными. Другими словами, человек традиционного общества, какие бы частные интересы он ни преследовал, прежде всего, занят поддержанием всеобщего сакрального порядка. Это определяет и непосредственные цели человека, и конечный смысл его действий. Традиции обусловливают перспективу его повседневного житейского успеха, становятся исходной и универсальной предпосылкой для достижения устойчивой личностной идентичности или же признанного социального статуса.

Поведение современного «западного человека» обусловлено иными ориентирами. Непосредственные цели и конечный смысл его действий определяют успех или неудача в рыночной сфере. Исходной и универсальной предпосылкой для достижения его самоидентификации или социального признания оказывается рациональное действие, которое направлено на согласование *собственных* интересов с динамикой спроса и предложения на рынке. Для него не существует никаких других императивов поведения. Рынок не предполагает конкретных предписаний и запретов. Это создает достаточно устойчивые предпосылки для размывания норм морали и права. По этой причине человек Запада («западнист», по терминологии Зиновьева) не имеет каких-либо стандартных форм личностной идентичности и социальной интеграции.

В обоих случаях действующие императивы поведения, так или иначе, обеспечивают перспективу житейского успеха. Однако этот успех достигается на основе разных мотиваций, разных дискурсов как особых идеальных видов социальной коммуникации, что вызывает существенные различия в структурах сознания, моделях повседневного или специализированного поведения. В основе двух типов общества, современных систем ценностей лежит контроверза индивидуализма и коллективизма.

Так, дискурс традиционного общества, прежде всего, акцентирует путь, ведущий к цели. Для человека традиционного общества важны способ действия, его средства, ресурсы или формы, которые для него обретают характер сакральной ценности. Потому в повседневной жизни он руководствуется многообразными максимами типа «будь как все», «не высовывайся» или «веди себя как положено».

И наоборот, дискурс современного западного человека акцентирует сами цели действия. По этой причине его жизнедеятельность детерминирована максимами «делать дело», «оставить след» или «быть полезным членом общества», которые также могут соотноситься с ценностями сакрального характера [7].

В ходе социокультурных изменений, преобразования традиционных обществ в современные, уже инновации начинают довлеть над обычаями, верованиями. Такая трансформация общества сопровождается выделением личности из коллектива, демократизацией властных отношений, секуляризацией всех сфер общественной жизни.

В этом легко убедиться, если обратиться к опыту развития западной цивилизации, породившей «экономического человека» (по определению А.Смита) – предприимчивого, рационального индивидуалиста, впитавшего протестантскую этику с «молоком матери». По Веберу, протестант рассматривает свой житейский успех как закономерное следствие некоего рационального поведения. Оно отвечает его призванию и соответственно получает необходимую религиозную санкцию. Эта санкция для него имеет абсолютный, универсальный характер [3].

В рамках этого дискурса единственным местом, где человек или сообщество людей могли бы реализовывать свои частные интересы, оказывается рынок. Он ориентирует человека на выполнение единой для всех функции и тем самым подчиняет его поведение неким безусловным нормативам.

Сегодня многие исследователи понятие «рынок» связывают лишь с чисто экономическими отношениями. При этом зачастую упускают из виду, что рынок является универсальным *интегративным* механизмом. По А.Смиту, рынок организует не только производство и распределение материальных благ, но и любые другие социальные роли. К ним он относит динамику предложения и спроса, удачи и неудачи в реализации частных интересов, мотивационные основы повседневного поведения людей.

В обществе, которое формируется подобного рода механизмами, могут с одинаковым успехом практиковаться любые виды деятельности. В связи с этим и само понятие рынка А.Смит связывал не столько с теми или иными формами хозяйственного обмена, сколько с особого рода субъектом — «экономическим человеком». Для такого индивида динамика предложения и спроса или ее обобщенное выражение в этических, теологических и философских доктринах, представляющих мир как поприще для достижения частных интересов, является универсальным и необходимым условием повседневной жизни. При этом не столь важно - идет ли речь о хозяйстве, политике или духовной жизни.

Рынок выступает основой основ, без которой существование западного общества невозможно. При этом, как и в традиционном обществе, его специфические императивы переживаются личностью или сообществом в качестве естественной цели, с которой заведомо должны быть согласованы любые частные интересы.

Французский социолог А.Турен подметил, что реальный ход модернизации, а в особенности опыт взаимодействия «традиционных» и «модернизированных» общностей, хотя и опроверг универсализм либерально-рационалистического пути, не утвердил и абсолютного приоритета парти-

куляризма. Традиция и современность воспринимаются в наше время как системы не только сосуществующие, но и взаимопроникающие, и взаимоприспосабливающиеся. Элементы традиционализма сохраняться и в условиях перехода к современности. Они лишь слегка видоизменяются под влиянием социальной модернизации, отступая в тень. В результате на смену универсализму приходит не «вера в особый путь» для каждой страны, а синтез универсализма и партикуляризма [2].

В обществе все более упрочивается понимание того, что мир становится все более многогранным и необходим синтез универсализма и культурной специфики разных стран и народов, а модернизация должна соответствовать социокультурным особенностям каждой страны, с сохранением национальной культуры без жесткого навязывания обществу западных ценностей (А. Абдель-Малек, А. Турен, Б. Шнейдер, С. Эйзенштадт).

Многие ученые, например Р. Бендикс, подчеркивают нецелесообразность противопоставления традиционности и современности, универсализма, как это зачастую делается. Модернизация не обязательно должна разрушать традиционность [1].

Поиски такого синтеза в плане межкультурного диалога становятся главной проблемой стратегии развития многих стран, включая Казахстан, поскольку нарушение равновесия между современностью и традиционностью ведет к неудаче преобразований и острым социальным конфликтам.

Литература:

1. Benedix R. Tradition and Modernity Reconsidered // Comparative Studies in Society and History. The Hague. 1967. April. No. 3. P. 337–344.
2. Touraine Alain. Pourrons-nous vivre ensemble? Paris, Editions Fayard, 1997, 395 p.
3. Вебер Макс. «Протестантская этика и дух капитализма» http://esocio.narod.ru/lesson01.htm.
4. Рассадина Т.А. Традиционные ценности: к вопросу о понятии // Вестн. Моск. ун-та. Сер.18. Социология и политология. - 2004, №3. - С.80-96.
5. Труфанова Е.О. Человек в лабиринте идентичностей // Вопросы философии. 2010, № 2.
6. Федорова М.М. Традиционализм как антимодернизм // Полис. - 1996, №2. - С.143-160.
7. Федотова В.Г. Факторы ценностных изменений на Западе и в России // Вопросы философии. - 2005, № 11.
8. Шацкий Е. Протолиберализм: автономия личности и гражданское общество // Полис. - 1995, № 5. С.68-74.

Linnik-Botova S. I., Alekseenko E.V.

PRESERVATION OF TRADITIONAL FAMILY VALUES AS A CONDITION FOR THE DEVELOPMENT OF «ANCESTRAL MEMORY» IN CONTEMPORARY SOCIETY

Линник-Ботова С.И.,
кандидат педагогических наук, доцент Белгородского государственного национального исследовательского университета,
Алексеенко Е.В.,
кандидат педагогических наук, доцент Орловского государственного университета им. И.С.Тургенева

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ «РОДОВОЙ ПАМЯТИ» В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

Национальная идея, базовые национальные ценности, межкультурные отношения становятся все более актуальными для современного российского общества, актуализируется интерес и к освоению семейных, этнических ценностей. С давних времен этнос и семья рассматривались как механизмы передачи опыта и наследования духовных (моральных) и материальных ценностей (семейных ценностей), а также передачи форм и методов социальной самозащиты своего рода. Полагаем, что в этом контексте особый интерес представляет предметный мир семейных ценностей с его богатым информационным и воспитательным потенциалом. Говоря о предметном мире, мы рассматриваем его как совокупность искусственно созданных вещей, изделий и сооружений для осуществления разнообразных функций в различных видах жизнедеятельности человека. Эту совокупность так называемых артефактов можно назвать предметной средой, материальной или предметной культурой, «второй природой».

Каждый объект предметной культуры рассматривается как отражение определенной социальной идеи, бытия конкретного общественного слоя, сферы личной жизни человека, его семьи, целого рода. Ценности рассматриваются в соответствии с их направленностью, соответствующей определенным институтам общества: материальные (экономические), политические, социальные и духовные. К материальным ценностям относятся производственно-потребительские (утилитарные) ценности, непосредственно связанные с бытом. К миру духовных ценностей необходимо отнести нравственные, познавательные, эстетические, религиозные. Сущность семейных ценностей современной наукой понимается неоднозначно. Так, традиционные семейные ценности трактуются как культивируемая в обществе совокупность представлений о семье, влияющих на выбор семейных целей, способов организации жизнедеятельности и взаимодействия [6]. Н.И. Олифирович и др. рассматривают их как культивируемую в обществе совокупность представлений о семье, влияющую на выбор семейных целей, способов организации жизнедеятельности и взаимодействия.

Семейная система ценностей характеризуется огромным потенциалом воспитательного влияния на последующие поколения в его личностном развитии. Тем не менее, очень сложно сформулировать полное конкретизированное определение семейным ценностям, потому что это понятие обусловлено субъективным восприятием действительности каждого отдельного индивида [5]. К семейным ценностям можно отнести и то, что важно и представляет ценность для всех членов семьи: любовь, родительство, верность, доверие, связь с предками, традиции, предметный мир, окружающий членов семьи и др. Уровень развития семейных ценностей, зависит от нравственного здоровья семьи, ее духовных ценностей, установившихся в ней традиций на протяжении нескольких десятилетий и проверенных жизненной практикой. Именно традиционные семейные ценности как ключевое понятие легли в основу уже утвержденной Правительством РФ Концепции государственной семейной политики до 2025 года.

Рассмотрим возможные трактовки самих понятий «родовая память» и «семейные ценности». В современных научных исследованиях довольно трудно найти толкование понятия «родовая память». Отсюда, на наш взгляд, становится особенно востребованным изучение так называемой «родовой памяти», что особенно важно в условиях обострения социально-культурных различий в современном обществе. Вновь мы обращаемся к опыту старшего поколения, к его знаниям, хранимым «родовой памятью». В исследованиях Л.Г. Логунова обращается внимание на то, что семейно-родовая память – это программа восприятия, воспроизведения, сохранения и передачи социального наследия, сложившаяся в сознании человека как репрезентант сложнейшей социальной системы родства-свойства, являющейся базовой матрицей по отношению ко всем остальным общественным отношениям. Память «окрашивает» их чувствами, мифологизирует и трансформирует, передается потомкам в виде семейных историй, легенд. В последующих поколениях это закрепляется в своеобразии ментальных характеристик общности [3].

По словам родолога и энергета И. Юр «Родовая память – это информация, которая хранится на уровне индивидуального морфогенетического поля человека, содержащая полную информацию о ВСЕХ Предках человека, принадлежащих к данному Земному Роду, доступ к которой возможен при соблюдении определенных условий и выполнения точной настройки. Одним из основных условий является необходимость отсутствия каких-либо искусственных искажений в структуре ДНК человека, которые могут быть вызваны различными причинами» [6]. С. Л. Горяченко указывает, что семейная родовая, фамильная память - это совокупность духовных и материальных ценностей, накапливаемых, сохраняемых и передаваемых как эстафета в семье от поколения к поколению. Ее многообразие безгранично. Это книги, семейная библиотека, отдельные фотографии или альбомы, документы, награды, картины, коллекции, письма, старые или старинные вещи и вещицы, зачастую сделанные «своими» руками, никчемные на

взгляд посторонних, но бесценные для семьи. Следует относиться бережно к семейным архивам, глубоко изучать семейные реликвии. Они дают представление о жизни, занятиях, мыслях родных в недалеком и далеком прошлом [1]. Родовая память рассматривается как весь уникальный опыт Рода, отдельно взятого Человека. При раскрытии этого вида Памяти, индивид способен воспользоваться «копилкой» знаний своего Рода – это навыки, информация, Сила многих поколений Предков этого человека, тех из них, кто сумел вложить в эту бесценную копилку Родового Духа свой уникальный опыт. Это может быть подсознательное знание о каком-либо виде деятельности – строительстве, вышивании, художественном творчестве. Родовой Дух, хранит архетип Рода, несет Его Образ. Дети с сильным Родовым Духом, не утратившим Связь поколений очень похожи на родителей, дедов, прадедов [7].

Исходя из выше изложенного можно предположить, что «родовая память» может рассматриваться как информационное поле, содержащее опыт сохранения и передачи духовных и материальных семейных ценностей. «Родовая память» тесно связана с миром семейных ценностей, а ее развитие может осуществляться через многообразие форм в социальной среде. Особый колорит в плане семейных ценностей несет в себе народная художественная культура. Будучи частью духовной и материальной культуры русского народа (как и любого народа), она представляет целостную систему ценностей, мир человеческих отношений: с природой, другим человеком, историей народа, своего рода - преломленной и отраженной в традициях, обычаях, народном художественном творчестве, в календарной обрядовой культуре, православных традициях, а также в каждой конкретной художественной вещи. На протяжении длительного времени наши предки вводили подрастающее поколение в единую систему целостного мира семейно-обрядовой и календарно-праздничной культуры. Роль детей в познании основ народной художественной культуры была довольно значимой. Благодаря культуре формировались такие качества личности, как: милосердие, доброта, чувство меры, справедливость, терпимость, коммуникативность, трудолюбие, отзывчивость и др. Целью неписаной народной педагогики было овладение правилами обыденного и обрядового поведения, приоритетным считалось знание традиционной культуры своего края, общины, семьи. Эта система готовила одновременно и к созданию семьи, и к воспитанию полноценных членов социума.

По мнению М.Ю. Новицкой Народная художественная культура опирается на три вопроса бытия [4]:

1. Человек и природа (экологический аспект). Экологическое воспитание следует рассматривать, как один из составляющих компонентов формирования и развития целостной личности. Его механизмы способны при творческом к нему подходе помочь учителю восстановить те нравственные отношения между человеком и природой, которые берегли наши предки и передавали из поколения в поколение.

2. Человек и семья. Какую бы сторону духовной жизни народа мы ни рассматривали, организующим началом в ней является семья, община. Семья не только вела совместное хозяйство, воспитывала детей, но и была носителем глубоких традиций, хранительницей социального коллективного опыта. С точки зрения православных понятий семья как бы представляла «малую церковь», и была призвана блюсти основы христианской жизни каждого. Семья с малых лет прививала ребенку основы духовности и нравственности, а община воздействовала на взрослого человека посредством общественного мнения. Эти параметры касались и художественного творчества. С детства приобщали и к разным жанрам фольклора, а когда дети становились старше (в отрочестве) – вне семьи, они самостоятельно могли решать жизненно-важные проблемы, обучать художественному ремеслу своих детей. Семья растила не просто ребенка, она воспитывала будущих мать и отца.

3. Человек и история. Знакомясь с былинами, легендами, танцами, песнями, ремеслами, дети, молодежь видели образцы героизма, духовности, нравственности, житейской мудрости, справедливости, патриотизма, смекалки, которыми были наделены герои, творцы. Среди них были любимые персонажи, реально существующие люди, на которых хотелось быть похожими. Духовные и нравственные начала в словесно-символическом звучании наполняют целостные комплексы в народной художественной культуре и части ее – народном и декоративно-прикладном искусстве.

К комплексу 1 можно отнести традиционный народный календарь. Весь уклад крестьянской жизни выстраивался в соответствии с природными ритмами, являясь частью ансамблевости предметно-пространственной среды. Синтез природного и народного зримо воплощается в народном художественном творчестве. Народный календарь раскрывает единство жизни человека и культуры в системе «Человек–Природа–Культура». Отношения природы и человека можно рассматривать как отношение двух культур, которые по-своему «социальны», «общежительны», обладают своеобразными правилами поведения. Культура Природы может существовать без человеческой культуры, а человеческая культура без первого существовать не может, т.к. создавая художественный образ, форму изделия, вещи-образы, мастер руководствуется ритмами, конфигурациями природных объектов, цветовой гармонией, удивительным чувством меры, свойственного этому волшебному творческому источнику – Природе с ее культурно выстроенной жизненной структурой.

Комплекс 2 представлен семейно-обрядовой культурой. В обрядовой культуре до сих пор сохранились следы древней ритуальности, те добрые традиции, которые формируют культуру труда, привносят здоровье, сплачивают людей, а также вселяют привязанность к родным местам, словом, те нравственные основы различных сторон жизни человека, семьи, неотделимые от веры. Православие являлось одновременно сутью мировосприя-

тия человека и образом его жизни. Христианская трактовка добра, милосердия, благочестия переплетались с такими понятиями, как трудолюбие, взаимопомощь, милосердие и т.д. Эти понятия прививались детям с раннего возраста и составляли духовно-нравственную основу всего уклада жизни.

Народная философия истории раскрывает суть комплекса 3. В спектр предметной направленности народной философии истории входят: былины, народные песни, сказания, легенды, топонимика и др. Сюда же относятся художественные ремесла и промыслы. Целостная картина предметного мира, наполняющая окружающую среду членов семьи, может быть представлена иконами, бытовой утвари, орудиями труда, произведениями искусства (академического и народного), фотоальбомами, одеждой, обувью, аксессуарами и ювелирными украшениями, вышивкой, газетами и журналами, книгами (библиотекой), «родовыми» книгами (книга о своей родословной), именным оружием, наградами, грамотами, ценными бумагами и т.д. Любой предмет, изделие может поведать много интересного о каждом члене семьи, ее предках их характерах, наклонностях, мастерстве и др.

С историей семьи можно познакомиться в письменных работах (сочинениях, повестях, рассказах и т.д.). Фотоальбомы, плакаты, коллажи, аудио и видео-работы, компьютерные проекты в форме презентаций могут стать интересным и полезным источником для изучения истоков семьи и в целом, своего рода. Одной из ярких, эмоциональных форм передачи семейных ценностей через предметный мир, влияющий на развитие «родовой памяти» личности, может стать современная свадьба. С давних времен она несла в себе традиции передачи родового опыта предков. Так, например, чтобы молодые шли по жизни вместе, рука об руку, им дарили свадебных «неразлучников», которые были основным атрибутом на свадебном поезде (их подвешивали под дугой упряжки), а затем, после завершения торжества кукол забирали домой, и хранили как символ любви и верности. «Неразлучники» рассматриваются как традиционная свадебная кукла - оберег, символ вечного союза, любви и семейного единения. Женское и мужское начало соединяются в единое неразрывное целое, определяющее их совместный дальнейший семейный путь. В середине этой куклы крепились детки, количество которых определялось в соответствии с желанием молодых, либо в качестве пожелания дарящими. Раньше эти куклы делали подруги невесты. Такую куклу можно сегодня подарить молодым в период их поздравления на свадьбе. Хорошо, когда эта кукла будет сделана кем-то из старших в семье.

Живой интерес в период поздравления молодых вызывает преподнесение им обрядовой свадебной куклы «Мировое древо» (Мировое Древо, Роща), которое представляет собой парную тряпичную куклу, несущую в себе три образа – женский, мужской и образ семьи, как неотъемлемую составляющую в структуре элемента рода. Она является символом создания новой семьи, своеобразной родовой веточкой от большого родового дерева.

Кукла «Мировое Дерево» занимала почетное место в центре большого свадебного пирога. Угощаясь куском пирога, гости как бы становились свидетелями образования нового семейного союза, а серединку с куклой - оберегом отдавали жениху и невесте. Пирог молодые съедали, а сама кукла «Мировое Дерево» хранилась в семье вместе с другими куклами на всем протяжении существования семьи. Для укрепления семьи старшими членами рода дарилась икона, которая находилась в доме на протяжении жизни супругов и затем передавалась представителям новой «родовой веточке – молодым». Тем самым во много раз усиливалась защита «Родового древа» на протяжении многих поколений, пока она хранилась в доме.

Развитию «родовой памяти» будет способствовать создание семейного архива в виде фотоальбома, в котором фотографии отразят жизненный путь молодых до свадьбы, начиная со свадьбы своих родителей.

В настоящее время в культурно-образовательном пространстве разных регионов России сложились определенные традиции сохранения и трансляции «родовой памяти», разнообразные формы ее передачи в системе образования и культуры (этнографические фестивали, ярмарки, выставки, брендовые праздники территорий, конкурсы, исторические реконструкции, составление родословных, семейных архивов, домашних музеев, мастер-классы).

В современном образовательном пространстве добротной основой для развития «родовой памяти» у подрастающего поколения могут служить учебно-методические комплекты по изобразительному искусству, музыке, технологии и др., созданные учеными-педагогами под руководством ведущих российских ученых. Интерес представляют парциальные программы для ДОУ «Цветные ладошки» (изодеятельность), «Умелые ручки» (художественный труд), «Умные пальчики» (конструирование) И.А. Лыковой; УМК «Изобразительное искусство» для общеобразовательных школ Т.Я. Шпикаловой и др.

В регионах страны создаются клубы для будущих мам, родителей, деятельность которых направлена на освоение традиционной народной культуры. Ведущие педагоги, мастера проводят занятия, мастер-классы по различным видам народного художественного творчества. Интерес у будущих мам вызывают древнеславянские куклы-обереги, которые сопровождали ребенка и взрослого человека в жизни. Особый интерес вызывают мастер-классы по изготовлению текстильных кукол и знакомство с их обереговым значением. Будучи частью духовной и материальной культуры народа, она представляет целостную систему ценностей, мир человеческих отношений: с природой, другим человеком, историей народа, своего рода, отраженной в традициях, обычаях, народном художественном творчестве, в календарной обрядовой культуре, а также в каждой конкретной художественной вещи.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в современных условиях «родовая память» может пробуждаться не только через голос матери,

общение с природой, ее созерцание и любование, через родной язык, территорию своего дома, но и тот предметный мир, который окружает человека и содержит в себе духовную и материальную систему семейных ценностей. Благодаря этой системе возникает естественное чувство единения со своим Родом, ясное ощущение причастности к нему и своего осознания тесной связи с предыдущими поколениями. Личность, пробудившая Родовую память, обретает внутреннюю силу, определенную уверенность, в большей степени осознает и чувствует свою ответственность за жизнь и благополучие родных и близких.

Литература:

1.Горяченко, С.Л. Семейная память как составная часть историко-культурного наследия [Электронный ресурс]. - Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/history/familisarchives/?id=721.- (Дата обращения: 10.05.2017).

2.Как пробудить родовую память [Электронный ресурс]. - Режим доступа: https://rodoswet.ru/kak-probudit-rodovuyu-pamyat/. – *(Дата обращения: 10.05.2017).*

3.Логунова Л.Ю. Социально - философский анализ семейно-родовой памяти как Программы социального наследования: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора философских наук /Л.Ю. Логунова. - Кемерово, 2011.

4.Новицкая М.Ю. Воспитательный потенциал традиционной культуры народов России в современной системе российского общего образования. // Воспитательный потенциал национальной культуры: материалы IУ Всероссийской научно-практической конференции «Воспитательный потенциал национальной культуры в условиях поликультурного образовательного пространства» (24-25 октября 2007 г.): в 2-х ч. Ч. 1. Казань: Изд-во ТГГПУ, 2007. С. 21-24.

5.Олифирович Н.И. Психология семейных кризисов / Н.И Олифирович, Т.А. Зинкевич-Куземкина, Т.Ф Велента – СПб. Речь, 2007.

6.Родовая Память – научная фантастика в предчувствии правоверной концепции рукотворной Архипрограммы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://skurlatov.livejournal.com/3243161.html. – (Дата обращения: 10.05.2017).

7.Семейные ценности [Электронный ресурс]. - Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Семейные ценности. - (Дата обращения: 10.05.2017).

Manyakin Vladimir

PROBLEMATICS OF DIALOGUE IN THE MODERN MUSICOLOGY AND CULTUROLOGY (BY THE EXAMPLE OF CHAMBER AND VOCAL MUSIC)

Манякин В.И.

ПРОБЛЕМАТИКА ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ)

Рассмотрение проблематики диалога как конфигурации и метода профессионального функционирования камерно-вокального сочинения в своих различных проявлениях исключительно плодотворна. С его позиций

сегодня трактуются многие явления культуры и искусства. Различные, в том числе, исторические, теоретические, практические и другие направления этой темы активно обсуждаются в современном научном обществе. В основном исследования по проблеме диалога, относящиеся к различным отраслям научного познания, основываются на положениях, высказанных М.М. Бахтиным (1895-1975), Ю.М. Лотманом (1922-1993) [6], Д.С. Лихачевым (1906-1999).

К проблемам диалога как специфической коммуникации обращались видные зарубежные и отечественные ученые. Эти вопросы разбирали в своих работах Л. Фейербах, М. Бубер, Л.С. Выготский, М.С. Каган, В.С. Библер, Г.С. Померанц, А.Я. Флиер.

В современных музыкознании и культурологии основательная теоретическая разработка этой темы осуществлена в докторской диссертации А.И. Самойленко [8], кандидатских диссертациях И.И. Беленькой [1], Ю.С. Зобкова [2], Кораблевой М.Д. [3], А.Г. Кремер [5], Лымаревой Т.В. [7], Филатовой О.А. [10], статьях Е. Котляревской [4], О.И. Н. Хандрюк [11] и Е.А. Степанидиной [9]. Многие тезисы и положения авторов, в различной степени касающиеся проблемы диалога, могут и должны использоваться в теоретическом и практическом изучении камерно-вокальной музыки и разработке методов работы над ней.

Говорить о проблемах диалога, невозможно без учета современной ситуации в культурологии, которую Юрий Сергеевич Зобков характеризует взаимопроникновением и взаимодействием культур, оказывающуюся «еще более актуальной, так как в процессе положительного взаимодействия каждая из культур, изменившись, не исчезает, а обогащает свой потенциал» [2].

Ученый дает весьма развернутую классификацию взаимосвязей культур, выделяя следующие: «- взаимосвязи культур прошлого и настоящего; - взаимосвязи светской и религиозной культур; - взаимосвязи культур города и деревни; - взаимосвязи культур столиц и провинции; - взаимосвязи массовой и классической культур; - взаимосвязи внешней и внутренней культур личности; - взаимосвязи культур личности и общества и т.д.» [2]. Методологически важными для проведенного исследования стали принципы школы диалога культур (М. Бахтин, Ю. Лотман), а также методы и подходы, разрешившие изучить вопрос диалога культур в историческо-конкретном аспекте [2]. Ярко высвечена весьма многогранная и плодотворная деятельность С. Кусевицкого протекавшая в нескольких областях: музыкального исполнительского искусства, дирижерской работы, издательской деятельности, выявлении музыкальных дарований [2].

Автор делает вывод, что несмотря на значительный объем и фундаментальность трудов, рассматривающих теорию диалога, вопросы его существования в таком специфичном виде искусства как музыка, изучены и поняты незначительно мало.

Продолжая полемику с искусствоведческой точки зрения, Анастасия Геннадьевна Кремер, разбирая вокальные циклы Д.Д. Шостаковича, считает, что «произведение камерно-вокального жанра является интеркультурным, полиязыковым образованием, семиосфера которого формируется в процессе конкуренции и взаимообмена имманентных, «родовых» качеств поэтической и музыкальной систем, вступающих в диалог «согласия» или «конфликта» на различных композиционных уровнях художественного целого» [5]. Итогом данного процесса становится образование «смыслов, образующих качественно новое семиотическое поле, присущее данным системам лишь в совокупности» [5]. В результате этого: «1) впервые синтетический текст произведения в жанре вокального цикла соотносится с понятием «семиосфера» и трактуется как многоуровневое семиотическое пространство диалога или соперничества равноправных, но структурно асимметричных языковых систем. А также изучается с точки зрения «структурно-семантической координации музыкального и поэтического языков основывается на методе аналитических аналогий, связанном с привлечением различных областей научного знания» [5].

Анализируя «Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме "своего" и "чужого"» Изабелла Ильинична Беленькая пишет, что «Задолго до того как испанская и восточная темы проявились в отечественных операх и инструментальных сочинениях, они зазвучали в камерно-вокальной музыке. Именно в данной жанровой области происходит отбор музыкально-языковых средств для воплощения образов Испании и Востока. Стабильная повторность выработанных интонационных комплексов в ряде романсов XIX столетия позволяет отнести их к стилевым признакам русской камерно-вокальной музыки об Испании и Востоке» [1].

Занимательна и интересна приводимая музыкантом-исследователем идея: «Получатель произведения искусства» в XIX веке был, прежде всего, слушателем, который усваивал информацию непосредственно из текста. Эти слова, принадлежавшие Ю. Лотману [6, с. 318], с успехом можно перенести на камерно-вокальную музыку, в связи с объединением в ней поэтического слова и музыкального начала [1].

Теоретическое осознание вопроса диалога в теории и практике композиторского и исполнительского творчества русских музыкантов сформировалось значительно позднее, чем его практическое осмысление. В этом случае целью работы солиста и концертмейстера становится выявление и достижение диалогичности на разнообразных уровнях камерно-вокального сочинения. Следовательно, камерно-вокальная музыка, для русских композиторов, явилась творческой лабораторией, в которой изучались и воплощались в жизнь художественные намерения и идеи, братство молодых музыкантов и совместный поиск нового в области музыкальной культуры, апробация новых композиторских идей целеустремленность мастеров, сплоченных совместными воззрениями на современное

искусство и его значение в общественной и социальной жизни [1]. Ученый говорит, что исследование летописи русского музыкального искусства с точки зрения взаимодействия культур, является злободневным и сегодня. В ситуации глобализации отмечается ориентация на стабилизацию национальных культур, возникает явление культурного тождества, а вместе с ним опасность потери нацио-нального своеобразия в том числе и русской культуры [3]. Автор констатирует, что анализ развития и выявления специфических сторон русского музыкального (вокального) искусства, с культурологической точки зрения, не только внесет существенный вклад в понимание механизма и условий формирования русской музыки, но и способен показать возможные пути ее развития в будущем. Нынешнему обществу нужна опора на национальное наследие, а вместе с тем, на толерантность как на принятие многообразия мировых культур. Такой подход необходим в изучении бесценного багажа культурных взаимоотношений не только для мирного сосуществования государств и народов, но и для дальнейшего формирования и развития их культур [3].

Исследователь также выделяет предпосылки русско-византийского этапа диалога культур и устанавливает функцию византийской церковной музыкальной традиции в создании религиозных значений русской вокальной музыки; показывает условия русско-европейского периода диалога культур и изучает процессы заимствования и преобразования жанров западноевропейского музыкального искусства в условиях обесценивания (на примере жанров канта, французского романса, партесного и духовного концертов, кантаты и оратории) русской культуры; разбирает диалог в русском музыкальном искусстве на стадии возникновения и подъема русской композиторской школы в XIX – начале XX вв.; раскрывает образцы передачи текстов русского музыкального вокального искусства в иные национальные культуры [3].

Таким образом в истории формирования русского музыкального искусства выделяются: *византийский*; *европейский*; *национальный* этапы, а сам диалог культур, происходит на различных культурных уровнях: межкультурном, субкультурном и композиторском.

В результате передачи музыкальных текстов из других культур в русскую происходило заимствование инокультурных жанров, однако не все музыкальные жанры получали одинаковое распространение в русском музыкальном искусстве, а многие заимствованные жанры трансформировались, получая национальное своеобразие и наполнялись новыми смыслами. Например, жанр концерта, характерный для европейской инструментальной музыки, в России обрел хоровое звучание, а жанр оратории, выражавший в западной культуре, в основном, духовные, бытийственные смыслы, в России транслировал светские смыслы коллективного уровня. Эти процессы во многом связаны как с ментальными особенностями русского этноса, так и с требованиями исторического момента [3].

Екатерина Анатольевна Степанидина считает проблему диалога в современном искусствознании первостепенной. Отмечая ее универсальность, она полагает, что «функция диалога заключается в обмене знаками, идеями, символами, которые впитываются и реализуются в обновленном, а иногда и трансформированном виде» [9, с. 25].

Диалог, как событие всеобщего порядка, включает и область камерно-вокальной музыки. Отмечено, что романсы середины XX столетия не только входят в диалогическую систему, очерченную Бахтиным, но и находят свое отражение в границах «самого нотного текста» [9, с. 25], а также возникают «между словом и вокальной партией, словом и фортепианной партией, а также между вокальной и фортепианной партиями при их одновременном звучании» [9, с. 25]. Диахроническая интерактивность проявляется в одновременном развертывании, выражается в чередовании высказываний репликами героев романсов-сценок, а также сменой вокально-фортепианных и сольных инструментальных фрагментов. Диалог в камерно-вокальной музыке также содержит отношения автора и действующего лица сочинения, выраженного в вокальной партии. Такие сочинения представляют собой небольшие театральные представления с несколькими героями [9]. Степанидина отмечает, что рассмотрение диалогической концепции камерно-вокальной музыки, обозначаемого периода времени, весьма неполно без анализа взаимодействия певца и концертмейстера. По словам музыканта творческие связи певца и аккомпаниатора ««суммируют» все диалоги, которые составляют диалогическую систему романса, поскольку находятся в «поле» многих проанализированных выше пересекающихся сопряжений» [9, с.26].

Таким образом, выбор выразительных средств и избрание варианта исполнения, как отклик на возникающую в партии участника интерпретацию, придает диалогу в камерно-вокальном произведении живой, существующий по законам определенным композитором, характер. Автор считает, что взаимодействие между партиями камерно-вокального сочинения является достаточно сложным и относится как к синхронному, так и диахронному виду соотнесений [9]. В итоге ученый также анализирует связи, возникающие между вокально-фортепианными разделами и инструментальными эпизодами: прелюдиями, интерлюдиями и постлюдиями.

В свою очередь, Филатова О.А. считает, что дефиниция специфики природы музыки как «живого» исполнительского искусства, вскрывает иные, до сих пор неисследованные скрытые методологические возможности современного музыковедения. В этом случае, очень существенным является изучение вопросов музыкальной поэтики, особенно, процесса жанрообразования [10]. Так «среди наиболее актуальной для музыковедческого рассмотрения исполнительской проблематики выделяется проблема жанра в ее тесной связи с проблемой исполнительского диалога. Последний является частью того условного смыслового диалога, обозначающей высшую цель художественного деяния» [10, с. 1]. В связи с чем, взаимо-

действиям жанровой формы и исполнительских средств, до сих пор, не уделяется должного внимания, а, ведь, их исследование дает возможность находить «семантические функции данного жанра» [10]. Невнимание к подобного рода явлениям породило «*неразработанность теории музыкально-исполнительского диалога - отсутствие целостных системных теоретических моделей такого диалога» [10]*.

Главным содержанием исследования автор считает «выявление жанрово-типологических свойств, природы и функций исполнительного диалога в контексте камерно-вокального цикла» [10, с. 2]. Новым в диссертационной работе стало избранное направление, от установления жанровых сторон исполнительного диалога, до таких качеств исполнительской стилистики, заслуживающих особого символического назначения в форме вокальной миниатюры, шире - в контексте структурно-семантических возможностей камерно-вокального цикла. Исследование развивает феномен лирического в музыке, в связи с камерно-вокальным творчеством, что позволяет рассмотреть совокупность подобного рода творений, как "стихотворение с музыкой", объяснить обстоятельства и направления циклизации "стихов с музыкой" [10].

Диссертация Самойленко О. посвящена вопросу диалога с точки зрения ее методологической музыковедческой целесообразности. Раскрывается взаимовлияние диалога, постижение и значение которого способствует выявлению его типологии в соединении проблемами семантической музыкальной типологии. Основной теоретической схемой изучения становится классификация главных положений работ М. Бахтина, позволяющая определить их значительный гуманитарный методологический потенциал. Совокупность тройственной организации диалога выявляет линию исследования целостных типологических признаков диалога в его различных конфигурациях на разных степенях музыкальной поэтики. Так образовываются начала единой музыковедческой теории диалога как музыкально-культурологического явления и классификации музыковедческого содержательного исследования.

В работе реализовывается многоуровневая классификация диалога как музыкально-культурологического явления на фундаменте учения, изучающего развитие человеческого сознания (ноэтического подхода - В.М.). Исследуется система “понимающего музыкознания”, в значительной степени обогащающая методологию его музыковедческого изучения. Устанавливаются музыковедческие взгляды бахтинологии и соответственные для них категориальные ряды. В диссертации с музыковедческой точки зрения выявлены иные единые отношения свойств и взглядов «смысла, значения, знака, символа, жанра, стиля, композиции, текста, стилистики, поэтики, семантики, эстетического, некоторых других» [8]. В то же время исследование вырабатывает «интердисциплинарные» [8] подступы к семантике и форме музыки, к проявлению музыкальной культуры. В труде раскрыто особое значение русской композиторской школы рубежа XIX –

XX веков в развитии «условного смыслового музыкального диалога» [8]. Выявлена диалогическая оригинальность неоклассицистского способа, установлены новые символические направления современного композиторского процесса, которые определяют положения типов диалога – «диалог глухих» и «диалог по умолчанию» [8]. Сравнение «диалога музыки с культурой и самодиалога музыки обнаруживает особые свойства музыки как контекста “диалога культур”» [8].

В диссертации Лымаревой Т.В. отмечается, что для камерного вокального интонирования характерные детализованость и психологическая глубина протекторного приемов, монологичность вокального плана, который подчеркивает, как это не парадоксально, способность исполнителя участвовать в диалоге, в сотворчестве общения. Специфика камерного жанра, как вокальной, так и с инструментальной его стороны, состоит именно в том, что исполнителю нужно найти образ самого себя, создать личностную Я-концепцию, открыть свою способность к творческой рефлексии [7].

Проблематика статьи Н.Т. Хандрюк затрагивает вопрос диалога в камерно-вокальном исполнительстве. Автор рассматривает разнообразные жанровые воплощения диалогов и сам диалогический характер камерного исполнительского искусства. Также анализируется сущность музыки как и любого вида искусства, которую невозможно представить без художественного образа в его коммуникабельных отношениях. Бесспорное внимание представляет решение вопроса исполнения, раскрытия диалогичности, содержащийся в тексте музыкального сочинения. Конечно, когда не совершается полное диалогическое взаимовлияние исполнителей в ансамбле (включая вокально-инструментальный – между певцом и пианистом – В.М.), то образная сущность сочинения не может быть выявлена. Когда певец не понимает произведение в соединении слова и музыки, а пианист маловыразительно, неудовлетворительно отражает звуковой материал собственной партии, не испытывает, не чувствует и не воссоздает диалогичность, вложенную в фактуру, не только своей фортепианной партии, а всего сочинения в целом, в звуковую материю произведения, то не может быть «диалога» исполнителей с автором, появляется дисгармония авторского и исполнительского текстов. Безусловно, это мешает контактному диалогу в той степени общения со слушателем, которая становится обязательной в музыкально-исполнительской деятельности [11].

Автор анализирует, какой тип диалога осуществляется музыкальными средствами, находит воплощение в музыкальном языке и отображается в исполнительских возможностях, в нашем случае певцом и пианистом, какие цели устанавливают перед участниками вокально-фортепианного дуэта [11, с.55]. Также подчеркивается, что для вокальных сочинений для голоса с сопровождением, разумно заявлять «не о диалоге, а о *«монодиалоге»*, поскольку в поэтическом тексте ситуация общения возникает между двумя (или несколькими) лицами, а в тексте нотном получает свое звуко-

вое воплощение в виде *одноголосной* вокальной партии, которую исполняют *один* солист с инструментальным сопровождением…» [11, с. 55].

В статье Е. Котляревской вопрос диалога как конфигурации и системы бытования камерно-вокального сочинения весьма занимателен как в теоретическом, так в исполнительском плане. Основным в настоящей работе стало раскрытие диалогичности на различных ступенях камерно-вокального произведения, обнаружение существенного ее значения для исполнителей в процессе работы над художественным содержанием, созданным композитором. Ученый свидетельствует, что одним из образцов микроуровня «диалога» проявляется интонационное или образное видоизменение тем в следствии их взаимодействия. Диалогичность проявляется в основном в совокупности природы жанра, его двойственности, во взаимодействии коммуникативное воздействие между коммуницирующими сторонами: словом и музыкой, вокальным и инструментальным моментами, голосом и инструментом. Макроуровень национальных культур также не чужд диалогу, проявляющемуся в компонентах времени на микроуровне – музыкального языка вокальной и инструментальной партии: в фактуре, гармонии, мелодизме. В большей степени непростая обстановка складывается при интонационном «прорастании», заимствовании или родственности. Диалогичность в значительной степени испытывается даже в то время, когда сольватация образов основывается только лишь на некоторых выразительных приемах, таких как как, тембр, регистр, единое направление движения и т.д. [4, с. 128].

Краткий обзор статей и диссертаций, посвященных рассмотрению проблематики диалога в камерно-вокальной музыке на примере музыкознания и культурологии показал, что он все чаще становится предметом научных изысканий и исследований. Панорама исследований затрагивает от взаимодействия культур до раскрытия диалога (диалогичности) в камерно-вокальном сочинении и значения в создании художественного образа, созданного композитором.

Литература

1. Беленькая И.И. Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме «своего» и «чужого»: автореф. … канд. искусствоведения: 24.00.01. – Владивосток: ДВПИ им. В. В. Куйбышева, 2004. – 26 с.
2. Зобков Ю.С. Музыкальный мир XX столетия: проблема диалога культур (На примере жизни и творчества С.А. Кусевицкого в эмиграции): автореф. … канд. культурологических наук: 24.00.01. – М.: МГУКИ, 2004. – 25 с.
3. Кораблева М.Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства: автореф. … канд. культурологи: 24.00.01. – СПб.: – С.-Петерб. гос. ун-т вод. коммуникаций, 2012. – 18 с.
4. Котляревская Е. Феномен «диалога» в культурологичном контексте (до проблемы видназначения. //Научные дикурсии памяти академика И.Ф. Ляшенко. – К.:НМАУ, 2002, - Научный вестник НМАУ им. П.И. Чайковского. – Вып. 16). – С. 123-130.

5. Кремер А.Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: автореф. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – 25 с.
6. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. – С.150 – 391.
7. Лымарева Т.В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб: – Санкт-Петерб. Гос. Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. – 24 с.
8. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. Дим. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. – К.: 2003. – 36 с.
9. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в романсах отечественных композиторов середины XX века //Вестник ОГУ №9, 2007. С. 25-30.
10. Филатова О.А. Жанровый генезис исполнительного диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): автореф. … канд. искусствоведения: 17.00.03. – Одесса, Одесская государственная музыкальная академия имени А.В. Неждановой, 2005. – 15 с.
11. Хандрюк Н. О работе над художественном образом камерно-вокального сочинения в свете проблем диалога // Художественный образ в исполнительском искусстве. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: Межвузовский сборник статей / Ред.-сост. А.А. Глазунов/ Магнитог. гос. консерватория. – Магнитогорск, 2004. – С. 53-66.

Povalyashko Galina, Zakirov Maksim

ART–PRACTICES AND REPRESENTATION OF THE MODERN CULTURE

Поваляшко Г.Н.
кандидат философских наук, доцент,
Закиров М.Д.

АРТ-ПРАКТИКИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Состояние и формы современной культуры не оставляют места для сомнения в повсеместном (в теории и практике) отходе от классического понимания искусства, что непосредственно отразилось на формах его репрезентации. Действительно, круг новых и новейших репрезентативных возможностей, продуцируемых современным искусством, необычайно широк, и границы этого проблемного поля расширяются при каждой попытке их обозначить. Сама же культура в условиях глобализации приобретает мозаичный характер, принятый называть постмодернистской парадигмой в культуре и искусстве. Самое общее их отличие от предшествующих десятилетий заключается в том, что современные арт-практики не образуют некое, пусть условное единство, обозначаемое относительно подходящим термином, к примеру, «минимализм», «сюрреализм» либо «соц-

арт». Имеет место размывание границ художественных стилей, активное смешение художественных языков путем их иронического цитирования и отказа от понятия искусства в пользу арт-практики и арт-процесса.

Благодаря этой свободной игре все виды искусства, особенно новаторские – видео-арт, паблик-арт, стрит-арт и т.п., стали доминировать и, вызывая споры в диапазоне от неприятия до активной поддержки и т.п., изменили и художественное сознание авторов, и зрительское мировосприятие. Что и дало повод утверждать о формировании новой неклассической эстетики – «нонклассики» – определение, предложенное В. Бычковым для понимания современного состояния эстетической ситуации [1].

Уточним: под арт-практиками понимаются художественные объекты, явления и процессы художественной деятельности второй половины XX-нач. XXI вв. В арт-практике ярко и дерзко обнаруживает себя свобода в творчестве, отсутствие оков верности стилю пусть даже предыдущего произведения, спонтанность творческого воображения homo ludens. Философ культуры М. Эпштейн предложил выделить в арт-практиках область вещности, назвав изучающую ее дисциплинарную область реалогией, сосредоточившей внимание на взаимоотношениях вещи с человеком в контексте осмысления сути вещи в своей простоте. Теория ready-made утверждает «возможность чувственного переживания и познания простой вещи. Простая вещь – это материальный предмет жизненного пространства человека, онтологическая сущность которого может открыться субъекту в процессе созерцания» [2, с.85]. Таким образом, ready-made может быть осмысленным, будучи изъятым из привычного контекста и не в окружении других предметов, с которыми он традиционно визуально взаимодействует. Есть примеры, когда художники-профессионалы именно в такой форме намеренно конфликтно выражают свою гражданскую позицию, либо художественное кредо.

К числу таких художников относится казахстанский художник Асхат Ахмедьяров, работы которого отмечены индивидуальным стилем и почерком, известны в нашей стране и за рубежом. Он открыто выражает свои мысли и отношение к действительности в разных формах современного искусства – инсталляции, перформанс, живопись, фотография, видео-арт, организованных в городском публичном пространстве. Будучи свободным от любых условностей, Ахмедьяров программно эпатирует публику, визуализируя свое образное мышление с помощью смирительных рубашек, нефункциональных стульев, деревьев в горшках, разбитой стены в Национальном музее, поцелуев со статуями. Практически все перформансы Асхата вызывают культурный шок у зрителей, переходящий в бурное обсуждение/осуждение в пространстве Internet.

Яркий пример – арт-объект, предложенный в августе-сентябре 2018 г. посетителям Национальной Академической библиотеки, участникам Международной научно-практической конференции «Культурный текст Астаны», посвященной 20-летию столицы Казахстана, а также всем тем, кто

обретается в пространстве столичного административного центра. Их, думаем, удивленным взглядам предстали разнокалиберные и очень колченогие стулья, брутальные табуретки, обшарпанные креслица, странного вида сиденья. Все это «сообщество» было расставлено по всему периметру лестничных маршей, ведущих в храм знаний и потому своим контрастом, а, точнее, не связанностью с окружающим пространством и изъятостью из привычного для стульев контекста, точно позиционировало свою принадлежность к современному искусству. Асхат Ахмедьяров выступил на конференции с докладом, в котором в том числе, давал пояснения к указанному арт-объекту, квинтэссенция которого – небольшая цитата из давнего интервью художника: «Как художник я сторонник многообразного мира, и если применил данный предмет для преображения в нечто самостоятельное и обретающее новое звучание, то со временем, я верю, это станет достоянием культуры общества, а не предрассудков» [6].

В 2016 году на Astana Art Fest он выставил свою работу «Әжеңнің көзі» («Глаза твоей бабушки»). Инсталляция состояла из казанов, скрепленных между собой по кругу как огромные бусы, около которых фотографировались, прикасались к ним, входили внутрь этого магического круга. Вскоре в социальной сети Facebook пользователь Айгуль Орынбек разместила пост, в котором обвинила художника «в кощунстве по отношению к такому сакральному предмету, как казан» [5]. В полемическом пылу Айгуль потребовала непосредственно от акима Астаны «принять меры», чтобы эти «перевёрнутые Казаны» не стали посланцами беды на столицу. Более тысячи казахстанцев поддержали обращение, сделано около 1300 перепостов, в комментариях размещали даже угрозы и проклятия.

«Пролом» или «Некоторые свойства полёта» - еще один перформанс А.Ахмедьярова в Национальном музее Казахстана, ставший примером того, как, не будучи явно выраженным культурным конфликтом по сути содержания совершенного действия, Асхат визуализировал конфликт между миром детей и взрослых, ребенком и действительностью, между детскими мечтами и их воплощением. С этой целью специально была построена дополнительная стена, экспрессивно разрушенная самим автором кувалдой на вернисаже в присутствии многих зрителей, а в неровном проёме стены «летала» дочь художника (при помощи видеопроектора). Однако, перфоманс художника был понят не всеми гостями выставки и его смысловой посыл, стал скорее, еще одним фактом старого как мир конфликта художника и зрителя.

Осенью минувшего года персональная выставка Асхата Ахмедьярова «Яблоня Сиверса» прошла в Дубае [7]. В арт-объектах, включенных в экспозицию, художник также использует вещи с казахской символикой, например, множество различных по диаметру и цвету пиал. Так же, как и казаны, автор попарно скрепил их, совместив широкой частью и нанизав на шнур, акцентируя таким образом полосу с казахским орнаментом. Получившиеся многометровые «бусы» были закреплены верхней частью на

стене, нижней лежали на полу. Концепт (если он правильно понят нами) заключается в идее автора о том, что как сегодняшний Казахстан ищет непростой компромисс между традиционализмом и современностью. Однако, именно вещи, столь характерные для традиционной казахской культуры, явленные в крайне нетрадиционном виде, визуализируют неустойчивую раздвоенность мировосприятия наших современников.

Можно утверждать, что в культурфилософском аспекте цель автора такого (и аналогичных) арт-объекта – дать думающим зрителям возможность почувствовать экзистенцию выставленной вещи. В пространстве такой «странной» экспозиции, либо публичном (уличном) пространстве разрушаются привычные связи вещи со своим бытованием и зрителями, которые теперь также, как и художники, вольны понимать\не понимать смыслы арт-объектов. И в этом также заключена дерзкая раскованность арт-практик современного культурного ландшафта.

Немного о причинах возникновении самих арт-практик. Имеют место различные эстетические теории оппозиционно настроенные по отношению друг к другу. Классический (авторский) подход возник в эстетике с момента ее институциализации. И.Кант определяет автора как талант, который дает искусству правила. И далее Г.Лессинг, Ф.Шиллер, Ф.Шеллинг, Г-В.Гегель считали, что только художник-творец вправе делать искусство искусством, а зритель может «прочитать» авторский замысел при определенной интеллектуальной подготовке. В XX в. на фоне бурной революции в художественном мышлении альтернативой стала иная идея: «суть художественного состоит в наборе определенных элементов, созданных автором, но существующих независимо от него» [4, с.181]. Следовательно, в искусстве главенствует не художественный гений автора, а творческая энергия и соотношения между формой, смыслом и техникой. В таком понимании автор является медиатором и проводником этого потенциала. Так в эстетической теории сформировался эссенциалистский подход, в границах которого искусство определяется эстетическим качеством, объективно присущим произведению искусства вне того, нравится он или нет, соответствует он определенным стилевым признакам, или нет и т.п. Новейшая эстетика осознанно смещает акцент в сторону неклассических категорий «шок», «эпатаж», «лабиринт», «абсурд», «жестокость», «телесность» и т.п. [3, с.304], тем самым размыкая возможности восприятия, стиля, условности, традиции, наконец, исследовательского анализа.

Полифоничный характер современной культуры со всей очевидностью не просто допускает, но постулирует синтез различных видов искусства, техник, вещности и культурных языков в многоликом многообразии современных арт-практик. Главными в них теперь не автор, не традиция, не техника, не внимающий зритель, а скорее все перечисленное (и не перечисленное) в состоянии спутанной ризомы … но в соответствии с духом нашего столь же сломанного времени. В них категория структуры (конструкции) доминирует, и в этой структуре совсем не очевидны связи меж-

ду ее элементами. А сама культура понимается как ризоматичный гипертекст, отрицающий линейность и однозначность, пронизанный сложными нелинейными процессами, вовлекающими в свой текст людей с их мыслями, социальным опытом, неровными чувствами, эмоциональным состоянием. По этой причине арт-практики наиболее внятно репрезентируют содержание современной культуры в окружении невнятности и размытости актуального художественного процесса.

Литература:

1 Бычков В. Постнеклассическая философия искусства: система осн. понятий // Искусствознание: журн. по истории и теории искусства. 2010. № 3/4. С. 487–519

2 Муштей Н.А. Феномен вещности в арт-практике ready-made [Электр.ресурс] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 7, ч. 1. С. 85–88. Режим доступа: http: // gramota. net (дата обращения: 20. 10. 2017).

3 Никитина И.П. Философия искусства. М., 2008. 560 с.

4 Радеев А.Е. «Художественный треугольник» и варианты его преодоления // Вестник Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Сер. Философия. 2011. № 3.

5 Смакова А. Пятиминутный путеводитель по ұятам 2016 года. [Электр. ресурс]. – https://esquire.kz/ (дата обращения 30 ноября 2016 г.).

6 [Электр. ресурс]. https://esquire.kz/pyatiminutny-putevoditely-po-yatam-2016-goda (дата обращения 3.01.2019).

7 [Электр. ресурс]. www.buro247.kz/culture (дата обращения 5.01.2019).

Oryntayeva Assel, Smailova I.T.

TRENDS OF VISUAL STORYTELLING DEVELOPMENT IN THE WORLD CINEMA

Орынтаева А.А., Смаилова И.Т.
кандидат искусствоведения, доцент

ЭВОЛЮЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Кинодеятелям давно известно, что основу хорошего фильма составляет добротная история. Однако, кино – искусство изобразительное, и помимо драматического слога активное место в его нарративе занимает визуальное повествование. Последнее в настоящее время многосторонне изучается в киношколах, однако ещё не обрело широкого распространения в обывательском понимании. Как пишет теоретик кино Сергей Филиппов: «Дело в том, что в мировой киноведческой традиции под «содержанием», как правило, понимаются идеи, которые можно извлечь непосредственно из фабулы, то есть из повествовательной, литературной составляющей фильма; смыслы же, которые содержатся в изобразительной составляющей фильма, исследователи обычно или просто игнорируют, или же относят к области «формы». Иными словами, если в литературе и «содержание», и «форма» создаются одними и теми же элементами произведения - словами, то применительно к кино почему-то принято считать «содержание» производным от речи и действий персонажей, а к «форме» относить все остальные элементы фильма [10].

В свою очередь, Александр Астрюк, развивший идею «камеры-пера», говорил о том, что кинематограф превращается в выразительное средство, следуя историческому развитию живописи и прозы: «Побывав ярмарочным аттракционом, затем развлечением вроде бульварного театра и способом сохранить образ прошедших времён, он понемногу становится языком. Языком как формой, в которой и посредством которой автор может выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была, или передать свою одержимость точно так же, как это сегодня делают авторы эссе или романов» [1]. То есть, визуальная составляющая кино по Астрюку - это воплощение ряда мыслей автора, показанных способом, соответствующим его мировосприятию.

К такому же мнению пришел и А.Тарковский, который в своих трудах «Запечатленное время», а также «Лекциях по кинорежиссуре» огромное внимание уделил таким составляющим кинонарратива как монтаж и ритм:

«В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через ритм…> <…Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режиссеру ощущением жизни, в соответствии с его поисками времени» [2].

Выражение мысли посредством изображения является одной из основных задач кинематографа со времени его образования. Работу над соответствующим языком развил ещё в начале XX века Л.Кулешов. В своей работе «Азбука кино» он проиллюстрировал обнаруженные им принципы монтажа, которые способствуют последовательному структурному восприятию фильма. Однако эти же принципы при их разумном нарушении открыли способ воздействовать на зрителя другим образом, акцентируя эпатажным способом его внимание на той или иной мысли. Одним из последних примеров подобного действия можно назвать фильмы «Король говорит» (реж.Том Хупер), «Комета» (реж. Сем Эсмейл).

Изобразительно-образная структура является отличительной чертой в хорошем авторском кинопроизвдении. К примеру, мы сразу можем отличить почерк Уэса Андерсона от спилберговского, годаровского изображения, или от кадра Тарковского. Каждый из них продумывает свою визуальную структуру согласно сверхзадаче фильма.

По словам теоретика Бориса Блока визуальная структура повествования имеет семь компонентов: пространство, линия, форма, тон, цвет, движение и ритм. «Эти визуальные компоненты можно обнаружить в любом изображении, независимо от того, подвижно оно или статично. Актеры, места действия, реквизит, костюмы и декорации – все они непосредственно связаны с этими визуальными компонентами. Визуаль-ные компоненты влияют на настроение, эмоции, идеи и, что наиболее важно, определяют структуру изображения» [4].

«Визуальная структура – это структура изобразительных средств, через которую зритель воспринимает экранное произведение» [5].

Формирование киноязыка происходило с самого момента зарождения кадра в киноаппарате. Рассмотрим наиболее значимые находки визуального повествования в мировом кинематографе.

В начале века в американском кинематографе кадр представляет собой аналогию театральной сцены с плоским изображением. Авторы начинают изучать приемлемые для них и для зрителя внутрикадровые возможности кинематографа. Одновременно кинотворцы обращают внимание на возможность нарратива в кино с помощью монтажа (Мельес – межэпизодный монтаж, Альберт Смит, Уильямсон – внутрисценовой). Постепенно постигаются пространственно-временные возможности монтажной склейки. (Э.Портер)

К 1908-1910гг. кинематограф в техническом визуальном воплощении научился передавать визуально линейно развивающиеся истории. В дальнейшем развитие шло в направлении психологически сложных элементов языка (Д.Гриффит, Э.Арден). Способы повествания развивались

и усложнялись и за менее чем десятилетний промежуток оформились в систему визуального ряда, обладающего базовыми принципами, на которых основан сегодняшний киноязык (визуальный ряд эпизода).

То есть, – как пишет американский кино-теоретик, Кристин Томпсон в фундаментальной работе «Классическое голливудское кино» относительно принципов повествования: «...формирование классического метода началось довольно рано, около 1909–1911гг., и к 1917г. система была закончена в своих основных повествовательных и стилистических положениях» [6]. Однако, с расширением жанров и изучением восприятия экранного искусства кино продолжало искать способ самовыражения во внутрикадровом повествовании, движении камеры (горизонтальное и вертикальное панорамирование, проезд, наезд, отъезд и вертикальное движение), и в этой области развитие киноязыка формировалось гораздо медленнее.

Одними из звеньев в развитии вышеназванных повествовательных методов можно назвать «Глупых жен» (1922г.) и «Алчность» (1925г.) Эриха фон Штрогейма, где визуальное воплощение произошло в опережающей время форме экспрессивного изображения, непрерывающимися монтажными склейками действия, а также зачатках глубинной мизансцены, с основным действием на переднем плане и второстепенным изображением событий в оконном проеме, на заднем плане.

К этому же периоду развития можно отнести находки Кинга Видора. Философствуя на тему взаимоотношений общества и отдельного человека в фильме «Толпа» (1928г.), он создал предвосхищающий по времени визуал: панорамирование к возвышенным зданиям, давящих на «маленького человека», проезд камерой вдоль столов офисных клерков в поисках героя. Все это в дальнейшем послужит отправной точкой некоторых изобразительных решений в работах Орсона Уэлса.

Немецкий экспрессионизм придаст изображению образ нереалистичноности (пропорциональные искажения, неестественное перспективное сужение пространства, изломленность прямых линий). На этой стадии развития киноязыка демонстрируется способность передавать посредством экрана субьективые переживания (Роберт Вине, Ханс Рихтер, Вальтер Рутман, Оскар Фишингер, Викинг Эггелинг). Вслед за художественно-постановочными работами пути воплощения эмоциональной составляющей формируются и камерой. Атмосфера ирреальности в немецком кино 1920-х гг. воссоздается посредством тревожного освещения, резкого контраста света и тени, искажения скорости движения обектов в кадре (Фридрих Мурнау).

Во французском Авангарде (немое кино), воссоздание атмосферы сновидения на экране представлено фильмом «Андалузский пес», 1928г., Луиса Бунюэля. В этой картине выстраивается невообразимая с точки зрения здравого смысла и киноповествовательной логики, конструкция, которая визуализирует подсознание, свободное от контроля разума.

В дело развития киноповествования приложила руку и советская школа. И, если европейских авторов больше интересовали возможности внутрикадрового визуала, то советские режиссеры второй половины 1920-х гг. внесли значительный вклад в развитие монтажа между кадрами. Л.Кулешов в книге «Искусство кино» опишет свойства монтажа, при котором сопоставление двух рядом стоящих кадров приведет к новой идее (эксперимент с Мозжухиным). А также целенаправленную организацию монтажа для восприятия зрителем повествования как непрерывно продолжающегося в едином пространстве («географический» экспери-мент) [3]. Таким образом, монтаж в теории Кулешова представляет собой метод сопоставления кадровых кусков и соединение их в ритмической организации. Принцип монтажной логики, рассмотренные Львом Владимировичем найдет продолжение в работах других режиссеров.

С.Эйзенштейн также интересовался теориями выдающегося киномыслителя. После работ над фильмами «Броненосец Потемкин» (1925г.) и «Октябрь» (1927г.), режиссер начинает разрабатывать свою теорию в области монтажа. Так, в своих размышлениях об «интеллектуальном кино» автор уверял, что «путем сопоставления двух или нескольких монтажных кадров можно вызвать у зрителя логическое суждение — вывод из показанных на экране событий» (к/ф «Стачка», 1924г., «Броненосец Потемкин», 1925г.) [7]. Позже, в 1935 году, Эйзенштейн вынужден будет признать, что «интеллектуальное кино, замахнувшееся на исчерпывающее содержание» [8], не оправдало надежд, возложенных на неё автором.

Однако значительные теореретические поиски в области визуала фильма, образующегося посредством соединения кадров были проведены С.Эйзенштейном после осмысления им же созданной теории в труде «За кадром». Здесь режиссёр рассматривает монтаж как изобразительный конфликт: «Кадр вовсе не *элемент* монтажа. Кадр - *ячейка* монтажа… Чем же характеризуется монтаж, а следственно, и его эмбрион – кадр? Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. "Кинематог-рафичны": конфликт графических направлений (линий), конфликт планов (между собой), конфликт объемов, конфликт масс (объемов, наполненных разной световой интенсивностью), конфликт пространств и т. д. Наконец, имеются и такие конфликтные неожиданности, как: конфликт предмета и его пространственности и конфликт события и его временности…» [9].

Немалую толику в развитие внес советский режиссер Дзига Вертов, который создавал свои фильмы основываясь только на документальных источниках, отказываясь от принципов постановочного действия, профессиональных актеров и студийных съёмок. Его фильм «Человек с киноаппаратом» (1929г.) не обладает единством сюжета, не снабжает зрителя объясняющими титрами, и «…по сути дела, он посвящен всесторонней разработке вариантов монтажных сопоставлений различных жизненных явлений, рассматриваемых прежде всего в их динамическом аспекте. Ина-

че говоря, конструктивной основой фильма является конфликт движения и статики, равно как и конфликт различных видов движения» [11].

В 1927 году на экраны выходит фильм «Певец джаза». Стандартный согласно своему времени в визуальном решении, он входит в историю кинематографа как первое звуковое кино. Большинство кинодеятелей придерживаются мнения, что с появлением звука, кино потеряло возможность визуального развития и перестало активно использовать даже имеющиеся находки экрана.

К примеру, вышеуказанный, С.Эйзенштейн совместно с В.Пудовкиным и Г.Александровым в 1928 опубликовали манифест «Будущее звуковой фильмы», где красной линией проходила мысль о том, что «первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами» [8]. Обладая визуальным видением, авторы пытались донести то, что впоследствии будет выведено в принцип контрапункта – эксплуатация звуковых форм должна быть асинхронной его визуальному ряду.

Французские авторы тоже начали изучать способы сопоставления звука и изображения в кадре, а также впервые осмысливать тишину, как средство аудио-визуального порядка (Ж.Виго «Ноль за поведение», 1933г., «Атланта», 1934г., Ренуар «Правила игры», 1939г.)

Поэтому звук привнес не только отрицательное влияние на изобрательную структуру фильма. Это явление также способствовало увеличению продолжительности кадра, вследствие чего кинемаграфисты начали проявлять интерес ко внутрикадровому движению камеры.

40-ые годы XX столетия, а также послевоенное время, открыли новые технические и изобразительные возможности в кинематографе.

Во второй части фильма «Иван Грозный», С.Эйзенштейн, «воплотил идеи…> <… о цветовой драматургии и продемонстрировал возможности динамического взаимодействия объектов разного цвета» [11].

В Америке интерес привлекают так называемые «чёрные фильмы» («Мальтийский сокол», 1941г.). В них ценность переходит от сюжетной интриги к созданию атмосферы безысходности. Авторы наделяют свои работы диалогом субьективых предположений, что реализуется и на способах работы с камерой (А.Хичкок). Концепция субъективности находит свое воплощение в психологически активных выразительных средствах: жестком агрессивном монтаже, или же длинных планах с динамичным движением камеры. Одной из важных находок стала глубинная мизансцена, с использованием гипертрофирующей перспективы широкоугольной оптики («Гражданин Кейн», 1939г., «Расемон», 1950г.)

Послевоенное кино Италии привносит в киномир размышления о социальных проблемах человека. Авторы переносятся на улицы, покидая студии и оставляя громоздкие средства передвижения камеры, вводят в кино непрофессиональных актеров («Рим – открытый город», 1945г., «Похитители велосипедов», 1948г., «Земля дрожит», 1948г.) Все это способ-

ствует раскрытию достаточно сложных проблем, с использованием минимума художественных и финансовых средств, что, в свою очередь, весьма благоприятствовало развитию кино.

В 50-ые годы XX столетия развитие получает притчевое построение кинокартины: фабула представлена более не последовательным сюжетом, а способом раскрытия философской мысли (Р.Брессон, Ф. Феллини, И.Бергман) В целом, к середине 1950-х годов степень освоения киноповествовательных средств позволила сопоставить возможности киноязыка с возможностями языка вербального.

В более поздних картинах М. Антониони особое значение приобретают эпизоды с минимальным развитием действий, но именно подобные моменты оказываются наиболее важными для толкования происходящего в кадре. В них отображаются внутренние переживания персонажей и суть межличностных отношений посредством состояния окружающих предметов, их форм, фактуры, освещения и цветового решения («Прик-лючение», 1960г., «Затмение», 1962г., «Красная пустыня», 1964г.).

Французская новая волна, отличившаяся своим цитированием и проявлением любви к кинематографу, которое визуализируется в кадре, нашло стартовую точку с выходом фильма Ф.Трюффо «400 ударов». Фильм насыщен цитатами из различных картин, но в частности большую часть отсылок относят к произведению Ж.Виго «Ноль за поведение». В дальнейшем Трюффо будет создан так называемый стиль «ретро», суть которого заключается в цитировании уже по своей природе.

Другим способом кинематографическая природа подчеркивается в работах Жана-Люка Годара. Так, фильм «На последнем дыхании», 1960г., начинается кадром с афишей Хемфри Богарта, которого пародирует главный герой. В картине активно используется рваный монтаж, дрожащая камера. В «Безумном Пьеро», 1965г., режиссер внедряет другой свой отличительный знак – реплики героев к зрителю. Этот способ взаимодействия нашел свое развитие и в следующих картинах, когда персонажи прямо заявляют, что действие разворачивается на экране (Уикенд, 1967г.). Ж.Годар развивает идею эпатажного кадра: искореженные автомобили, трупы рядом с героями, на которые последние не обращают особого внимания; рекламные коллажи; титры, комментирующие действие на экране; непоследовательные в восприятии кадры, то чрезмерно длинные, то совсем короткие.

Фильмы художников Новой волны, по словам кинокритика, Роберта Бенаюна, это по большей части «цитатные фильмы, в которых сцена из Хичкока, подклеенная к сцене из Бунюэля, предшествует длинному эпизоду из Виго, снятому в росселлиниевском духе, но омоложенному приемами в манере Пэдди Чаевски» [11].

Свою толеку в развитие изобразительного ряда внесло советское кино периода Оттепели.

В картине «Летят журавли», 1957г., трагедия разбитой войной любви нашло свое визуальное решение в психологически гиперактивном

изображении: нервное контрастное освещение, искажающая перспективу сверх-широкоугольная оптика в купе с крайне подвижной в горизонтальном и вертикальном направлениях камерой, сьемка с рук. Все эти средства повествования способствовали сопереживанию героям, которые находились на грани драмматических перепитий.

В «Цвете граната» Параджановым воссоздана некая оригинальная стилистика: фронтальная выверенная композиция, максимально неподвижная камера, минимальное движение в кадре. Огромная смысловая нагрузка накладывается на цветовое, фактурное и решение входящих в кадр объектов. Изобразительный ряд представляет собой последовательность коллажей, но развернутых во времени.

К ряду отличившихся фильмов этого периода можно отнести «Страсти по Андрею» Тарковского (1966г.). О ритмической особенности в работах этого режиссера написано выше, и в этом фильме автор, не изменяя своей теории, последовал внутреннему пониманию мира и применил длинные медитативные планы, иногда рапидные, тщательно захватывая все объекты в кадре, особый пейзаж. Посредством кадрового решения фильма, Тарковский выставлял на чашу весов гармонию мира и его невыносимую жестокость, предлагая и герою, и зрителю выбор в давнешнем вопросе «быть или не быть».

Новые кинематографические волны, затронувшие европейскую часть кинопроизводства, нашли свое отражение и в фильмах Соединенного Королевства.

Поколение британских кинематографистов этого периода получило название «рассерженные молодые люди» (Джек Клейтон, Карел Рейс, Тони Ричардсон, Линдсей Андерсон). В их работах, чаще всего визуализирующих депрессивную атмосферу социальных низов, резко критиуются все социальные структуры действующего общества. Все это подается в картинах в отстраненно-ироничном виде.

К началу 1960-х стали появляться фильмы, сделанные полулюбителями, но оказавшие особое влияние на дальнейшее развитие визуала и понимания кино. Наиболее яркий тому пример – «Тени» Джона Кассаветеса, 1960г. Продолжая идею французской новой волны, автор приближает свои произведения к реализму. Используется длиннофокусная оптика, ручная камера, планы имеют свойство удлинняться – склейка не всегда приятная глазу, что, однако, также приближает картинку к реальности.

Таким образом, мы рассмотрели эволюцию визуального повествования мировой кинематографии. На этапе зарождения экранное искусство заявило о себе, будучи подражателем «театрально-партеровского» визуала. В дальнейшем, происходили интуитивные поиски воплощения мысли в кадр. При этом картинка представляла собой повествовательную структуру. С течением времени появляются теоретики кино. Интуитивные находки оформляются в логически обьясняемые

теории, к которым на протяжении всего периода развития кинематографа прикладывают руку такие деятели кино, как Андре Базен, Александр Астрюк, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Андрей Тарковский и др. Базовые элементы визуального ряда, которые применяются и по сей день, появляются уже к 1910 году. В последствии происходит их усложнение.

Существенное влияние на развитие изобразительного ряда оказало появление звука в кино. Так, сложились отдельные теоретические установки – как использовать визуальный и аудиальный ряд фильма для максимальной отдачи от экрана.

Свою лепту внес каждый кино-период, который в свою очередь связан с историческим развитием и сложившимися перипетиями в том или ином промежутке времени. Так, немецкий экспрессионизм вносит в систему киновизуала средства создания ирреалистичной картины, находят воплощение подсознательные видения, сны. Советское кино совершает огромный шаг в монтажном решении фильма, неореалисты выходят из студий, внедряя в кадр живых и реальных героев современности. Представители новой волны прологают дорогу к постмодернизму, говоря о кино в кино.

Несомненно, в дальнейшем огромное влияние на фильм окажут и внедрение спец.эффектов, и переход от пленочного изображения к цифровому, изменения формата кадра, ну, а пока временной отрезок в истории кино, совпавший с окончанием новых волн станет этапным рубежом в визуальном решении авторской киномысли.

Литература:

1. Астрюк А. // Статья «Рождение нового авангарда: камера-перо», журнал «Экран Франс» №144 от 10 марта 1948г.
2. Тарковский А. // Лекции по кинорежиссуре.
3. Соколов А.Г. // Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1.
4. Блок Б. // Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, тв и цифровых медиа.
5. МонетовВ. // Предисловие к книге Б.Блока «Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, тв и цифровых медиа».
6. ТомпсонК. // Классическое голливудское кино.
7. Лебедев Н.А.// Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918 – 1934 годы.
8. Эйзенштейн С.// Избранные произведения. Том 2.
9. Эйзенштейн С. // Статья «За кадром».
10. Филиппов С. // Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа.
11. ФилипповС. // Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства.

Almishev S.,
Alpeissova G.T.

SYBYZGY: EARLY MENTION AND DISTRIBUTION

Альмишев С.,
Альпеисова Г.Т., кандидат искусствоведения, профессор

СЫБЫЗГЫ: РАННИЕ УПОМИНАНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ

Казахская народная музыка берет начало с незапамятных времен, когда как даже самого понятия «казах» как этнос не существовало. Являясь потомками кочевых племен, населявших земли Средней Азии наша музыкальная культура веками складывалась и развивалась вместе с этими народами вплоть до того облика, узнаваемого нами сейчас. Музыка была неотъемлемой частью жизни кочевников и сопровождала их до самой смерти, ни один обряд, ни одно событие не проходило без музыки. Среди кочевников люди могли быть как искусными воинами, так и превосходными музыкантами чему свидетельствуют записи историков тех времен.

В кочевой период инструментальный жанр уже имел достаточно высокий уровень развития, наличие разнообразия музыкальных инструментов. Игрой на инструменте люди выражали свои чувства, описывали истории тем самым увековечив их передавая из поколения в поколение, беспокойство народа или же сопровождали народные празднества. Инструменты как известно были достаточно удобны в транспортировке и легки в изготовлении что в следствии позволяло брать с собой их в военные походы. Одним из таких инструментов был сыбызгы.

В книге профессора Казахской национальной академии искусства имени Т.Жургенова Кайыргазы Толена «Сыбызғы жайлы сыр шертсек» [1], автор предоставил иллюстрации сыбызгы на наскальной живописи периода IV – III веков до нашей найденные в центральном Казахстане на горе Зенгир. На рисунке изображен баксы играющий на духовом инструменте. Фрагмент камня находится в Республиканском музее казахских народных инструментов.

Сыбызгы – очень распространенный и излюбленный музыкальный инструмент у племен гуннов. В саоих трудах К.Толен рассказывает о батыре гуннского племени по имени Саймак, который играл на сыбызгы. Точная дата его рождения и смерти неизвестна но берутся примерные даты II – I век до нашей эры. Среди гунны были не только воинственные батыры, но и поэты и музыканты игравшие на сыбызгы, кобызе и домбре. До нас дошли кюи такие как «Кенес», «Сары озен» и «Шубар ат». Кюй

«Сары озен» автор относит к кюйши Саймаку. Это кюй о китайской реке Хуанхе у берегов которой воевали гуннские и китайские племена.

«Сары озен» - распространенный кюй, образовавший самостоятельный жанр в инструментальной музыке и имеющий подобные типы не только в музыке для сыбызгы, но и для домбры. Дошедшие до нас кюи «Сары озен» своим историческим содержанием, тематикой, звучанием, ритмическими и другими особенностями можно отнести к Гуннскому периоду IV – III вв. В древних китайских источниках говорится что «по ту сторону» великой стены, среди войск племен Хунну (Гуны) от рассвета до заката солнца звучали звуки кобыза и сыбызгы.

Гунны долгие годы населяли территорию гор Тянь – Шаня, Ордоса, реки Хуанхэ, которую гунны называли «Сары озен». В следствии продолжительных войн им пришлось покинуть эти земли что стала темой для акынов, кюйши и певцов которые передавали тоску по родным краям, оставленным землям, по реке «Сары озен» (Хуанхэ) через свое искусство. Одним из них был прославленный сыбызгист того времени Саймак. Его кюй «Сары озен» исполнила на домбре и рассказала историю его создания Меруерт Мерхадин, после чего Тымат Мергалиев нотировал и выпустил в сборнике «Домбыра сазы» [2].

Об отношении Саймака к гуннскому периоду также описывал известный ученый – археолог, востоковед и историк Алькей Маргулан. Также были найдены останки гуннского воина, захороненного вместе с сыбызгы, которые отнесли к 36 году до нашей эры, что свидетельствует распространению сыбызгы среди гуннских племен. Среди исследований Алькей Маргулана был эпос берущий начало с IV – III вв до нашей эры – «Козы Корпеш – Баян сулу». Главный герой эпоса Козы Корпеш был знаменитым музыкантом своего времени чему свидетельствует дошедший до наших дней сарын «Кош, есен бол», который исполнил на сыбызгы и рассказал историю Шанак Ауганбаев, пронотировал Абдулхамит Райымбергенов [3, С. 54]. Существует множество вариантов данного эпоса, по которым Козы Корпеш то сыбызгист, то кобызист, то домбрист.

В китайских источниках также упоминается о распространенном использовании сыбызгы среди гуннов. В переводах историка к.и.н. Алимгазы Даулетхана труда известного китайского историка Уан Жунхана «История народов Жун Гуо (Китай)» в разделе «Культура и быт Гуннов» говорилось: «Вождь гуннского племени Люхун любил гуннскую одежду, еду, шатры, кон хоу (струнный инструмент) и сыбызгы («Ханнама» 13 шежире, 3272 стр.). «Когда гунны пели, они всегда аккомпанировали кобызом (Хун бу сы), сыбызгы «пипа», гуннским сыбызгы (курай), кон хау и др. музыкальными инструментами. Сыбызгы был самым излюбленным инструментом» - писал Уан Жунхан.

Сыбызгы встречается во многих родственных племенах и других народах, населявших Среднюю Азию. Этому свидетельствуют раскопки тридцати летней давности в период Советского союза. Сибирский отдел

научной академии СССР при проведении раскопок в Хакасии среди найденных находок был инструмент схожий с сыбызгы. Этот инструмент был изготовлен тридцатью четырьмя веками ранее. Если же провести сравнительный анализ духовых фольклорных инструментов родственных народов берущие корни с кочевых племен населявших территорию нынешней Средней Азии дошедших до наших дней, то можно найти множество инструментов схожих или же крайне идентичных казахской сыбызгы инструментов.

Самым ярким таким представителем конечно же можно считать башкирский курай распространенный в Республике Башкортостан, а также используемый некоторыми музыкантами – инструменталистами Казахстана. Также как и сыбызгы, курай имеет древнее происхождение уходящее глубоко корнями в прошлое во времена кочевого и полукочевого образа жизни. Башкиры и казахи являются родственными тюркоязычными народами и их общие этнические связи существуют с эпохи бронзы. В XVIII веке казахи Младшего жуза и части среднего жуза имели протяженную границу на севере с башкирами.

Зачастую устраивались состязания между народами в борьбе, скачках, стрельбе из лука и конечно же в музыке что не могло не повлиять на культуру обеих племен. Племена, проживавшие на территории нынешнего Восточного Казахстана, граничили с алтайцами, а они в свою очередь с тувинцами. И у алтайцев, и у тувинцев есть инструмент, очень близко походящий по строению к сыбызгы духовой инструмент – шоор. Шоор является одним из широко распространенных инструментов в дореволюционной Туве. Многие легенды и придания указыыают на то, что он связан с охотничьим промыслом.

Говоря о сходствах инструментов даже технология изготовления инструментов одинаковая, звукоизвлечение, постановка, а также игра с бурдоном (сопровождение игры голосом, зачастую удерживается основной тон). Шоор в своем традиционном виде имеет три игральных отверстия также, как и сыбызгы чтов свою очередь может указывать и на общее историческое происхождение.

Если продолжать перечислять духовые инструменты тюркоязычных племен населявших территорию нынешней Средней Азии конечно же можно найти родственные инструменты сыбызгы в каждом из племени, но одним из самых интересных инструментов схожих по постановке и звукоизвлечению как бы это странно не выглядело является - персидский ней. Ней – продольная открытая флейта, имеющаяся у многих народов Западной и Центральной Азии, но впервые появился в Древней Персии задолго до нашей эры, откуда и получил распространение в другие народы, попавшие в разные исторические периоды под влияние персидской музыкальной культуры. Поэт и мыслитель XVI века Физули (Махаммад Физули) описывал звучание нея как стенание:

«Всегда стенаю я, тростник

То страстью, то жалобой мой полон крик
Рыдать не перестану я
Будь даже срезан я для нея» [4].

По строению ней отличается, выполнен инструмент из камыша и имеет шесть игральных отверстий (пять на передней стороне и один на тыльной), но постановка игры и звукоизвлечение идентичны что удивляет ведь такое встречается только в персидском нее. Неи других народов извлекают звук иначе. Совпадение ли это, или же это указывает на родство нея с сыбызгы пока неизвестно…

В ранние времена сыбызгы изготавливали из задней бедренной кости барана мужского пола. Например, в эпосе «Алпамыс батыр хикаясы» (XVIIв.) есть строки в которых говорится что у него был сыбызгы изготовленный из кости. Однажды батыр Алпамыс, возвращаясь с похода случайно провалился в глубокий колодец. Он попытался выбраться, но безуспешно. Для того чтобы оповестить свою возлюбленную Карагоз о своей беде Алпамыс из лежавших на дне колодца костей сделал себе сырнай (сыбызгы).

Древние инструменты шаманов тюрко – монгольских племен которые они использовали для «общения» с Тенгри и духами (аруаки) изготавливали из бедренных костей людей, украшенных серебром и драгоценными камнями. Среди Бурятских племен инструменты делали из бедренных костей принесенных в жертву женщин, образец такого сыбызгы хранится в Музее антропологии и этнографии в Санкт – Петербурге. Большой вклад в сохранение древних фольклорных инструментов внесли видные просветители казахского народа. Абаем Кунанбаевым было найдено несколько музыкальных исктрументов в период с 1885 по 1993 годы.

Особое внимание Абай уделял сбору наиболее редкостных экземпляров музыкальных инструментов. В Республиканском литературно – мемориальном музее имени Абая книге №415 указано: «Этот казахский музыкальный инструмент схожий с флейтой изготавливался из двух небольших стволов дерева, которые соединяли между собой и натягивали бараней или овечьей кишкой. Нижняя часть ствола была тоньше и инструмент имел три отверстия». Кроме сыбызгы Абай Кунанбаев оставил после себя две трехструнные домбры, два кылкобыза с примитивными смычками (один из инструментов имеет металлические подвески) самозвучащий ударный инструмент с богатой инкрустацией – асатаяк. Эти инструменты включая сыбызгы до 1964 года хранились в фондах Семипалатинского краеведческого музея.

Также сыбызгы изготавливали из меди, но широкое распространение они не получили в силу того, что звучание отличалось от привычных инструментов из тростника и дерева. Но несмотря на это известные сыбызгисты такие как Ыскак Уалиев, Бихан Шерубаев и Болат Сарыбаев играли на медных сыбызгы. Известный мастер И. Романенко, который занимался совершенствованием казахских народных инструментов, имел попытки

создания инструмента, который подходил бы для игры в оркестрах и ансамблях. Несколько таких инструментов из дерева он сделал для Ыскака Уалиева, но, к сожалению, эти инструменты не дошли до нас. Инструмент сделанный И.Романенко из металла в 1936 году хранится в Центральном музее музыкальной культуры имени Глинки в городе Москва. В наше время мастером Бакия Азаматом был сделан сыбызгы из деревянного шпона имеющий 7 отверстий расширивший возможности инструмента и позволивший преодолеть многие трудности как сольного, так и ансамбле – оркестрового исполнения. Автор книги «Сыбызғы жайлы сыр шертсек» Кайыргазы Толен изложил подробную информацию об Уральском сыбызгисте Сармалае. «Сармалай (настоящее имя Садык) – родился в Уральской области в селе Талкудык Фурмановского района. Будучи бедняком, он устроился на работу к богачу Петрушко который и прозвал его Сармалаем. Сармалай был потомственным сыбызгистом, на протяжении многих веков его семья хранила эту культуру. Его кюи связаны с «картинами», которые он наблюдал в течении своей жизни. Интересно то что инструменты на то время имели три – четыре отверстия, а Сармалай сделал для себя инструмент с шестью отверстиями что повлияло на окрас музыки его кюев, были расширены возможности. Его искусство переняли сыбызгисты Ергали Жарыкбасов, Ыскак Уалиев и его отец Бали. Ыскак Уалиев героически погиб в 1944 году в ходе Великой отечественной войны.»

Сыбызгы как инструмент, несмотря на кардинальное изменение образа жизни кочевников Средней Азии, широко распространен и по сей день и продолжает развиваться. Роль и назначение инструмента расширились, произошли изменения, как и в технике игры так и в самом строении, изготовлении, но его происхождение и история, с тех пор как сыбызгы был «спутником» воина, до сих пор привлекает внимание исследователей.

Литература:

1. Төлен Қ. Төленова М. Сыбызғы жайлы сыр шертсек. - Алматы: Төрт бөрі, 2016. – 182 с.
2. Мергалиев, Т. Домбра сазы. (Музыкально-этнографический сборник). - Алма-Ата, 1972. - 316 с. с нотами.
3. Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары, Алматы: Өнер, 1990. – 288с.
4.https://ru.wikipedia.org/
5. Меджнун Керимов. Атлас традиционной азербайджанской музыки. Веб – сайт.
6. Сузукей В.Ю. Музыкальные инструменты Тувы. - Кызыл 2018. – 31 с.
7. Бижанова М.Р. Башкирско – казахские отношения в XVII веке // Вестник Башкирского университета: журнал. – 2006. – Т. 11, №4. – С. 146 – 147 с.

Duiessinova D.,
Eginbayeva T. Zh.

SYNCRETISM IN THE WORKS OF E. KHUSSAINOV

Дуиесинова Д.,
Егинбаева Т.Ж.,
кандидат искусствоведения, профессор

СИНКРЕТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. ХУСАИНОВА

На протяжении многовековой истории мировой цивилизации происходят процессы, влияющие на появление новых направлений в искусстве. Все чаще они возникают от слияния несовместимых понятий. Так, например, возникла опера, балет, мюзикл, перфоманс и др. Такого рода слияния получили научное обоснование в трудах А.Н.Веселовского, который ввел понятие синкретизма в искусстве: «…сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова» [1, с.34].

О синкретизме в казахской музыке писали многие ученые-фольклористы. Например, Г. Омарова в своей монографии «Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки» [2] осветила тему синкретизма древнего казахского инструмента – қобыз. Так же она рассмотрела синкретизм в искусстве казахов, приводя в пример казахский инструментальный жанр ортеке. С.Утегалиева в своей докторской диссертации «Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии)» [3] рассмотрела синкрезис вокального, инструментального и речевого начал у тюркских народов.

Наша статья посвящена синкретизму в творчестве современного композитора Е.Хусаинова. Для начала, чтобы читателю легче было понять ход наших мыслей дадим несколько определений термину синкретизм:

1. Нерасчленённость различных видов чего-либо, первоначальная слитность в каком-нибудь явлении, свойственная ранним стадиям развития;
2. Разновидность эклектизма, отождествляющего и соединяющего разнородные начала, игнорируя различия;
3. Сочетание разнородных философских начал в одну систему без их объединения.
4. Сочетание или слияние «несопоставимых» образов мышления и взглядов [4].

Е.С.Хусаинов – композитор, исполнитель на древних казахских инструментах. Он возродил традицию горлового пения в Казахстане. В своем творчестве маэстро занимается синтезом звучания древних казахских тембров с современным рок-составом. Немаловажен факт того, что Е.Хусаинов создатель и исполнитель своих продуктов творчества. В его произведениях слушатели могут представить бескрайние степи Казахстана, бег скакунов, волшебные образы из казахских легенд и сказаний и многое другое.

Синкретизм в его творчестве выступает на нескольких уровнях:

1. Сама личность композитора глубоко синкретична – это многогранность его талантов. Во-первых, создает музыку; во-вторых, искусно играет на сырнае и его разновидностях, сыбызғы, жетігене, шаң қобызе; в-третьих, владеет древней традицией горлового пения көмей и карғыра.

2. Творчество композитора. Хусаинов соединяет тембры древних казахских инструментов с рок-составом. Таким образом, благодаря его идее в Казахстане появилось направление фольк-рок и арт-рок.

Прослушав и изучив произведения данного композитора на первый взгляд можно отметить огромный патриотизм к казахской традиции, однако, это не главный аспект. Архаика – это наше прошлое. Поэтому звучание древних казахских инструментов близко слуху народа генеалогически. Стремление композитора вернуть искусство к традиции, которая зародилась в народном быту, приблизить академическую музыку к народу и побудило использовать именно архаический пласт музыкальных инструментов. Е.Хусаинов называет себя тюрком – это архаика, являясь при этом человеком с современной идеологией, современным казахом. По мнению самого композитора, жизнь казахов, их быт и культура существовали задолго до XV века, о чём свидетельствуют орхоно-енисейские памятники.

В своих произведениях в качестве соло он часто использует звучание древних музыкальных инструментов, а в сопровождении – рок-состав, электронную музыку или оркестр казахских инструментов. Всё вышесказанное указывает на уникальность мышления композитора, на синкретизм его творчества, в котором неразрывно переплелись три линии: европейская академическая, авангардно-роковая и фольклорная. Первая из которых основывается на профессиональном академическом образовании, а две другие – на самообразовании композитора и его личном интересе к происхождению тюрков и тюркской культуре в целом. «Меня как музыканта увлекает и волнует звучание той эпохи, эпохи наших предков, – говорит Е.Хусаинов. – Реликтовый звуковой мир выступает проводником в эпоху царствования Чингиз-хана, помогает проникнуть в философию протоказахов: кыпчаков, найманов, куманов, вплоть до саков. Недаром Золотой человек является символом независимого Казахстана. Архаическая музыка даёт мне мощную духовную энергию, вдохновение. Для меня это животворный родник, которому нужно расчистить русло» [5].

В необычном музыкальном проекте «Ілбіс елі» композитор Хусаинов сумел создать совершенно новое звучание казахской музыки. Это синтез академической, современной рок-музыки и древних национальных инструментов — шаңқобыза, сыбызғы, саз сырная, қаурсын сырная, жетігена, домбры и других. Уникальные, ни с чем не сравнимые тембры казахских инструментов, изготовленных из тростника, дерева, кости и гусиного пера, гармонично слились с горловым пением самого Е.Хусаинова, словно безбрежная желтая степь с небесным голубым океаном.

Традиционные песенные интонации в творчестве этого композитора – это как бы начало путешествия, в котором он, импровизируя, делает новые музыкальные открытия. Тюркское, казахское далекое прошлое в какой-то момент вдруг оказывается необыкновенно близким и современным.

Целью композитора является: 1) вызвать трансформацию памяти, 2) помочь слушателю представить атмосферу жизни минувших веков, когда перед военным походом шаманы, занимаясь камланием, били в данғыра (ударный инструмент) и призывали на помощь духов войны; или в старину перед охотой старались задобрить духов, имитируя на инструментах звуки природы — шум дождя, пение кукушки, бег скакуна, завывание ветра, журчание воды, шорох листвы, 3) показать красоту тембра древних казахских инструментов каждого в отдельности, 4) возродить бытование горлового пения.

Глубокий, порой хрипловатый голос певца непривычен. Высокие звуки при горловом пении (или гортанном, которое еще называют чревовещанием) сродни звукам флейты, низкий же тембр напоминает грозное рычание. Они словно пронзают время и возвращают в архаику кочевой цивилизации. И поневоле соглашаешься с музыкантом, что, однажды войдя в мир звуков наших предков, забыть их или остаться равнодушным невозможно.

Для образной сферы многих произведений Е.Хусаинова, в том числе и композиций альбома «Земля Ирбиса» наиболее характерна героико-патриотическая тематика. Ведь именно этой теме принадлежит важное место в творчестве современных казахских композиторов и исполнителей. По словам С.И. Утегалиевой: «Неослабевающий интерес к данной теме обусловлен с одной стороны, значимостью её для самих творцов, с другой стороны, заложенными в ней огромными возможностями эмоционального воздействия на широкий круг слушателей» [6, с.186].

Среди многих произведений подобного типа можно выделить две группы. В одну из них входят произведения, созданные под впечатлением действительно происходивших событий: народных восстаний, войн. Сюда же следует отнести произведения, передающие общий дух эпохи. Конкретные исторические факты находят в них косвенное отражение. Во вторую группу входят произведения, навеянные образами родной природы, образами родины. В настоящее время круг образов значительно расширился. Происходит всё большая их дифференциация. В трактовке героико-патриотической темы наметились две линии развития. Одна из них связана с откликом на события современности, другая на обращение к образам прошлого. В последнее время в среде молодых композиторов особенно возрос интерес к событиям прошлого, к истории народа. При этом характерная черта в современной трактовке героико-патриотических образов обращение к литературным источникам. Для творчества Е. Хусаинова характерна именно эта тенденция. Ярким примером служат его фольк композиции: «Алтын Орда», «Завещание Культегина», «Тоқымқағар».

«Тоқымқағар» - это яркая миниатюра на шаңқобызе. Название пьесы означает обряд инициации, когда молодого джигита отправляют в далёкий путь, а его родители накрывают на стол и угощают родственников и друзей. Небольшая пьеса построена на различных приёмах звукоизвлечения на шаңқобызе, от обычных долгих звуков до прерывистых и резких. Эти пульсирующие звуки создают эффект ритмических формул рэпа. Синтез древнего и современного звучания осуществляется не тембрально, а ритмически. Использован ритм характерный для классического исполнения на шаңқобызе и ритм рэпа, и даже близкого нам современного R&B hip hop. Такая интерпретация техники звукоизвлечения, а также современное использование древнего казахского инструмента возрождает инструмент. Е. Хусаинов даёт шаңқобызу новые преимущества использования в современных песнях или саунд трэках.

Форма композиции характерная для композитора трёхчастная «АВА», где реприза динамизирована. В первом разделе экспонируются два образа: образ джигита (резкие, прерывистые звуки), изображение скачки (вибрирующие долгие звуки). Средний раздел развивает два этих образа и подводит к кульминации всей миниатюры, в которой резкость высоких звуков инструмента органично сочетается с ритмом рэп (или хип хоп) композиций. В репризе главенствующим становится образ скачки. Невольно перед слушателем складывается картина событий: молодой джигит на своём скакуне прощается с родственниками и отправляется за славой доблестного воина.

Среди арт-роковых композиций героико-патриотической тематикой навеяны: «Алтай», «Эпоха благоденствия» и «Земля Ирбиса».

«Ілбіс елі» («Земля Ирбиса») – представлена Е. Хусаиновым, как арт-роковая композиция в его альбоме, с аналогичным названием. В ней ярко выявлена трёхчастная структура: вступление и экспозиция с двумя разделами, разработка, синтетическая реприза. Данная форма соответствует сонатной, а также можно провести аналогии с сюитой. Это обстоятельство характерно для классических арт-роковых композиций. Их основная функция – «представление».

Всупление		Ічасть (экспозиция)			Средний раздел (разработка)	Реприза
		Раздел 1		Раздел 2		
Электронно-шумовая заставка	Көмей	Саз сырнай и рок-состав	Көмей, қыл қобыз и рок-состав	Ансамб. домбристов, қыл қобыз и прима қобыз	Сыбызғы, синтезатор, саз сырнай + кульминация раздела (тема у прима қобыз)	Переход-связка у сыбызғы. Ансамб. домбристов + рок-состав. Заключение (көмей, прима қобыз, рок-состав).

Несмотря на небольшие масштабы этого произведения композитор использовал в нём большой состав исполнителей: көмей, қыл-қобыз, прима-қобыз, домбыра, шаңқобыз, сыбызғы, сазсырнай, домбровый ансамбль и рок-состав. Также необходимо отметить о драматургическом развитии в Ілбіс елі. Представление глубокой старины, многочисленных воин и потерь, трагизм и горе преодолеваются и ведут к смирению, к стремлению жить дальше. Во вступлении и заключении звучит көмей, который воспринимается слушателем как повествователь событий древности, истории казахской земли (например, как Звездочёт из «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова). Также горловое пение звучит в кульминационный момент экспозиционного раздела и в репризе. Роль рассказчика указывает на эпические черты драматургии этого произведения. По словам Черновой Т.: «Самым простым и распространённым является сопоставление контрастных, логически не вытекающих друг из друга эпизодов, которые для своего объединения требуют введения в произведение фигуры «рассказчика», «повествующем» о каждом событии либо созерцающего развёртывающиеся перед его взором «явления» [7, с. 124].

Главными действующими лицами в данной композиции выступают тембры древних инструментов:

Саз сырнай – молодой джигит

Қыл қобыз – образ потери, страдания

Ансамбль домбристов – изображение бескрайней казахской степи

Сыбызғы – голос матери

Прима қобыз – образ жизни

Көмей – фигура рассказчика

В первом разделе экспозиции представлен дух молодого джигита (тембр саз-сырная), смелого батыра, жаждущего жить и уберечь свою родную степь от постоянных нашествий. Светлый, яркий тембр саз сырная ассоциативно напоминает образ молодости, а решительное звучание басов рок-состава предаёт ему мужественную решительность. После повторенного периода (в его основе лежит трёхкратное проведение попевки в пределах кварты у солирующего саз-сырная) происходит эмоциональный накал, приводящий к кульминации первого раздела экспозиции «Ілбіс елі». Сталкновение, образ борьбы за свободу – является стержнем данного раздела. Здесь звучит соединение тембров қыл-қобыза, көмейя и рок усилительной группы. При таком синтезе вполне органично звучит қыл-қобыз, с его резкими ударами смычка о струны. Он напоминает звучание электро гитары в современных европейских арт-роковых композициях. Однако, нельзя сравнивать тембр этого инструмента, ведь он специфичен и близок лишь казахской культуре.

Во втором разделе экспозиции событийная картина сведена к минимуму, на первый план выходит показ внутренних чувств и переживаний. Картина бескрайней казахской степи, образ скачки передан в музыке домбрового ансамбля, на фоне которого звучит тембр қыл-қобыза с его

печальной, исполненной трагизмом мелодией. Перед слушателем представлена наша казахская степь после нашествия варваров, выжженная с окровавленными телами джигитов она скорбит о больших утратах. Прима-кобыз, вступающий после проведения темы у қыл-қобыза подготавливает начало разработки рассматриваемой композиции.

Разработка данного произведения – это определение весьма условное, так как в ней отсутствуют элементы разработочности, столь характерные для музыкального языка классической сонатной формы (в данном случае «классический» подразумевает и романтическую и позднеромантическую сонатную форму и их модификации), то есть разработке подвергается эмоциональная сторона произведения. Трансформируются образы потери, боли и страдания. Замедление темпа данного раздела создаёт резкий контраст по отношению к предыдущему экспозиционному звучанию.

В самом начале разработки звучит сыбызғы, нежный, мягкий тембр которого напоминает голос матери. Его тема, с нисходящим интонационным движением, наполнена нежными чувствами к родному дитя, а вступающий дуэтом саз сырнай внемлет её ласке, заботе. Затем с той же темой вступает қыл-қобыз, но его тембр при этом ассоциируется с образом матери-земли. В конце разработки вступает прима-кобыз с его высоким тембром он щемит душу, мысленно заставляет задуматься о будущем, о жизни с её радостями и печалями. Все эти внутренние диалоги души о смысле жизни приводят к светлой и позитивлой синтетической репризе. Если в экспозиции рок-состав и домбровый ансамбль звучали по отдельности. То в репризе их звучание представлено в синтезе.

Наряду с одновременным звучанием разных составов исполнителей, в синтезе с рок усилительным звучанием выступает прима қобыз, чего не было в предыдущих разделах произведения. Прима қобыз, выступая образом жизни, предстаёт в репризе возрожением души, направлена лишь в будущее – к новым достижениям и вершинам. Вся драматургия произведения построена на преодолении жизненных трудностей (которые разрешимы) и стремлении к будущему. С точки зрения анализа средств воплощения замысла композитора в этом произведении драматургия целого становится понятной из-за её тембровой основы.

Известны выражения – «фактурная драматургия», «тональная драматургия», «тембровая драматургия» и др.: жанровая, оркестровая, мелодическая, интонационная, лейтмотивная. О роли тембрового развития в драматургии произведения говорит Чернова Т.: «Тембровая основа является «драматической основой мелодического процесса», которая заключается в том, что «мелодическими средствами передаётся развёртывающееся в музыке данного произведения действие, в мелодии выражается развивающаяся музыкальная мысль, происходит становление музыкального образа» [7, с. 9]. И поскольку драматургия в аналитической деятельности предстаёт в виде образной структуры, то она основана на системе взаимодействия образов и

принципах их развития, в контексте произведения «Земля Ирбиса» образы показаны тембрами инструментов.

Исходя из анализа вышепредложенных композиций, мы доказали наличие синкретизма в творчестве Е.Хусаинова как на уровне творчества, так и на уровне отдельно взятых произведений. Композитор искусно соединил казалось бы несовместимые теории – традицию и новацию. Известные казахстанские этно-рок группы «Тиграхауд», «Улытау» продолжают начатую Хусаиновым традицию синтеза древнего и современного. А сам композитор ищет новые пути воплощения своих многогранных идей.

Литература:

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М.: Высшая школа, 1989. — 408 с.
2. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.
3. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М., 2013. – 528 с.
4. https://kartaslov.ru /значение-слова/синкретизм
5. Кузбакова Г. Ж. Едиль Хусаинов: «Слышу звучащий образ Атиллы» // «Семь нот», октябрь-ноябрь, 2001. – С. 5.
6. Утегалиева С. Героико-патриотическая тема в творчестве современных казахстанских кюйши //Казахская музыка: традиции и современность. – Алматы: АГК им. Курмангазы, 1992. – С. 185-196.
7. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: «Музыка», 1984. – 144 с.

Zhandaulet B.B., Yeginbayeva T.Zh.

TODAY IS APPEARANCE OF ALKUAT KAZAKBAEV`S CREATIVITY

Жандәулет Б.Б., Егінбаева Т.Ж.
өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор

ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІ

Күй атасы Қорқыт бабамыздан, Ықыластан кейінгі, қобыз дәстүрін жоғарғы дәрежеге көтерген Д. Мықтыбаев, Ж. Қаламбаевтың көзін көрген, Сағынтай Елепанов, Қазыбек Әбенов сияқты атақты тұлғалармен қатар, ХХ ғасырда қобыз сыныбының алғашқы ұстаздардың бірі Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында профессор Базархан Қосбасаров пен Қазақстан Республикасы білім ісінің үздігі, қобызшы Әбдіманап Жұмабековтің шәкірті Әлқуат Қазақбаевтың шығармашылық жолы ерекше көзге түседі. Әлқуат Дотаұлы Қазақбаев қобыз өнерін заманауи дәрежеге көтерген, ғылыми-зерттеу институтының Қорқыт ата мұрасын зерттеу зертханасында елеулі еңбек етіп жүрген, Қорқыт, Ықылас

күйлерін бүгінгі күнге дейін насихаттап келе жатқан ерекше тұлға. Жамбыл облысы, Шу ауданы, Абай ауылының тумасы болып, ел ішінде ғана емес Жетісу өңірі мен Оңтүстік Қазақстанға атақтары тараған, шетінен әнші, күйші, суырып салма ақын, сөзге шешен, сал-сері отбасынан шықты.

Жастайынан өнерге деген талпынысы болған Әлқуат Алматы қаласындағы А.Жұбанов атындағы арнаулы РММИ-да белгілі ұстаз, Дәулеттің қолынан қобыз үйренуден жол ашқан қобызшы Әбдіманап Жұмабековтың қобыз класын тәмамдайды. Мектеп оқушысы кезінде, Қорқыт Атаның күйлері мен Ықылас Дүкенұлының, Абыздың, Қуат Шілдебаевтың күйлерін алғашқы болып күйтабаққа (пластинка) жазады. Ә.Д.Қазақбаев елімізде алғашқы «Тілеп» қобызшы квартетін бастамасын құрған, оларға арнап халық әндері мен күйлерін, Абай Құнанбаевтың, Н.Тілендиевтің әндерін өңдеп, жетекшілік еткен. Осы квартетке арнайы Сүйінбайдың «Жақсы мен жаман адамның қасиеттері» атты термесін нотаға түсіреді. Ол қобыз дәстүріндегі бақсылық өнерінің тарихындағы 70 жыл бойы ойналмай келе жатқан Мойлықбай бақсының қобызын қайта қалпына келтіріп, халықтың құлағына даусын естіртіп, күй тартқан тұлға.

Оған қоса, Қорқыттың, Ықыластың күйлерін Дәулет Мықтыбаев, Жаппас Қаламбаев, Мұсабек Жарқынбеков, Өзбек Қалдыбеков, Шәмші Еренбеков орындаған түпнұсқадан нотаға түсірді.

Осы уақытқа дейін, Әлқуат ғылыми-конференция мен гастрольдік сапармен қобыз дәстүрін шет елдерге насихаттап келе жатыр. Ресей, Украина, Қырғызстан, ҚХР, Оңтүстік Корея, Испания, Ұлыбритания корольдігі, Жапония, Түркия, Иордания, АҚШ, Швейцария, Франция, Германия, Чехия, Австрия, Азірбайжан сияқты мемлекеттерде қобыз күйлерін орындап, шет халықтарын біздің дәстүрімізге қызығушылығын оятты.

Ә. Қазақбаевтың ғылыми ізденіс жолындағы жасаған бірнеше еңбектері бар. Ол қазақ музыка мәдениетінің қорын толықтырып, ұмытылып кетіп бара жатқан ұлттық өнерді жандандыру жолында «Сары ұйғырлардың халық әндері», «Даналар ой маржанын жіпке тізген», «Қорқыт Атаның аңыздары мен күйлері».- деген жинақтарды баспадан шығарды.

2010 жылы Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ-нің ректоры, профессор Бақытжан Әбдірайымовтың қолдауымен Ә.Қазақбаев пен термеші Елікбай Исаның «Даналар ой маржанын жіпке тізген» атты кітабы жарыққа шықты. Жинақта Жүсіп Баласағұни мен әлі жарыққа шықпаған, бірақ, ел ішінде айтылатын Омар Хайям, Асан Қайғы, Қаблиса жырау, Шал ақын, Сүйінбай ақын терме-толғаулары мен әндерінің мақамы нотасымен берілген.

Халықаралық Түркі академиясының тілі жойылуының себебінен, оның жоғалу қаупінің үлкен пайызы, түркі халықтардың өкілдерін зерттеу жұмыстары жалғастырылып, маңызды жобалар жүзеге асырылып келеді.

2012 жылы осындай арнайы жасалған жоба бойынша түрколог ғалымдар академия ғалымдары Ганьсу провинциясында мекендейтін сары ұйғырлар (сарыг-югур) дәстүрін зерттеу экспедициясында болып, салты, тарихы, өнері мен фольклоры сияқты ақпараттар жинаған болатын. Осы экспедицияның жұмысының кішкене болса да нәтижесі, бізге ұсынылып отырған «Сары ұйғырлардың халық әндері» атты жинағы. Осы жұмыста сары ұйғырлардың халық әндері нотаға түсірілді және халық әншілердің орындаған әуендері үнтаспаға жазылып сақталған.

Сары ұйғыр халық әндерінің жанрлық жүйесі сан алуан. Халықтың лирикалық әндері, еңбек-кәсіп өлеңдері, бесік жыры, сыңсу, қоштасу, жұбату, қыз ұзату кезінде айтылатын тұрмыс-салт жырының көптеген үлгілері біздің заманымызға жетіп, бүгіндері қымбат қазынаға айналды – дейді Д. Қыдырәлі, - көне заманнан жеткен сарындарға сәуле түсіріп, сирек үлгілерді қобызда жаңғырта орындап, шалғай жатқан түркі ұрпағының бағзы заманнан қалған қазіргі заманның жазу үлгісімен озық ұштастырған ғалым, қобызшы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Қазақ Ұлттық өнер университеті Қорқыт Ата ғылыми-зерттеу институтының Қорқыт ата мұрасын зерттеу зертханасының жетекшісі Әлқуат Қазақбаев». [2]

2018 ж. Ә. Қазақбаев Қорқыт атаның аңыздары мен күйлеріне ізденіс жасап, біршама күйлерді нотаға түсірді. Осы «Қорқыт Атаның аңыздары мен күйлері» кітабына танымалы фольклолршы, филология ғылымдарының докторы Мырзатай Жолдасбеков: «Түптеп келгенде, Қорқыт Ата мұрасы бізде әлі терең зерттеле қойған жоқ, - дейді профессор, осы кемшіліктің орнын толтыру мақсатында Қазақ ұлттық өнер университетінің Қорқыт Ата ғылыми-зерттеу институты бұл мәселені қолға алды. Менің жетекшілігіммен: ғылым докторы Гүлім Шәдиева «Қорқыт Ата кітабының» Дрезден нұсқасын қолжазбадан аударып, транскрипциясын жасап бітіруде; Руслан Әлімбеков – «Қорқыт Ата жайындағы аңыздар және олардың тарихи негіздері» тақырыбында докторлық диссертациясын аяқтауда; Әлқуат Қазақбаев Қорқыт Атаның күйлерін зерттеуге кірісті. Бүгінде он тоғыз күйін түгел нотаға түсірді». [1]

Қорқыт атаның есімімен байланысты әлем бойынша түркі тілдес халықтардың ішінде әр түрлі көптеген аңыздар бар.

Академик Ә.Марғұлан: «Ол кісі туралы айтылатын қария сөз Орта Азиядағы түрік тілдес елдердің көбінде бар. Бірақ қазақ халқы ескі оғыз-қыпшақ тайпаларының тарихи қонысына мирас болған, олардың түбегейлі ұрпағы болғандықтан, Қорқыт туралы айтылатын тарихи жырлар, аңыздар, ән-күйлер казақ пен түркпендерде көбірек жолығады» -дейді.[3, 6-7]

Қорқыт ата бейнесі жайындағы әңгімелердің белгілі болуы XII-XIII ғасырлардан бермен қарай жылжиды. Атақты тарихшы Рашидеддин қыр сахарасында Қорқыт пен «Оғыз-наманың» қатар хикаяланатып айтып жазған. Рашидеддин келтірілген хикаялар бойынша, «Қорқыт асқан дана, керемет иесі, әдемі нақыл сөзбен толғау айтқан сәуегей кісі болған.

Қорқыт көп жасаған қарт, ол туралы хикаялар өте көп», -дейді атақты тарихшы. [3, 9]

«Қорқыт тарихта болған адам -дейді Ә. Қазақбаев, -баяғы заманның білімпаз-ғалымдардың жазуына қарасақ, Қорқыт ата Сыр бойындағы Жанкент қаласында, Баят елінде дүниеге келген. Бұл жерден ақындар, жыраулар, даналар көп шыққан деген теориялар бар. Солардың ішіндегі бізге белгілі – Қорқыт Ата, одан кейінгі ғалым –Әбунасыр Әл-Фараби. Қорқыт Ата – оғыз елінің ұлы басшысы, кемеңгер ойшылы, күйшісі. Қорқыт Ата туралы аңыздардың ішіндегі автордың айтуымен ең құндысы мен дәлірегі – атақты тарихшы Рашидеддиннің Қорқыт, Оғыз, олардың ұрпақтары жайлы жазбалары». [1].

«Қорқыт Атаның аңыздары мен күйлері» кітабын Ә. Қазақбаев 2018ж. аяқтады. Қорқыт Ата жайындағы бұл жаңа еңбекте түгелдей жиналған және топтастырылған аңыздар мен күйлер туралы деректер В.В.Вельяминов-Зернов, И.В. Аничков, П.С. Спиридонов, В.М. Жирмунский, И. А. Кастанье, Н. Жетпісбаев, М. Әуезов, Ә. Марғұлан, Ә. Қайнарбаев, А. Жұбанов, М. Байділдаев, Ә. Қоңыратбаев, А. Сейдімбек, М. Мағауин, И. Жақанов, А. Жанаев, М. Жарқынбеков, Е. Тұрсынов, Т. Мерғалиев, Ә. Жұмабеков, Б. Қосбасаров сияқты зертеуші ғалымдардың еңбектерінде бұрын жарық көрген. Сонымен қатар, аңыздың шығу тарихына байланысты бір жүйеге келтіріліп, әр деңгейде әңгімеленген аңыздар жиналды. Қорқыт Атаға қатысты бұл еңбекке кірген аңыздардың ішінде жарыққа шықпаған жаңа аңыздар да бар.

Сонымен қатар, олармен қатарлас – АҚШ дипломаты, тарихшы Ю.Скайлердің (Eugene Schuyler) «Turkestan: Notes of a Journey in Russian Turkestan, Khokand, Bukhara and Kuldja» кітабындағы аңыз бар. Ол еңбек Франция ұлттық кітапханасында сақталып қалды. 1873 жылдың сәуір айында Сыр бойындағы Қорқыт ата мазарында болған Ю.Скайлер бұл аңызды кезінде жергілікті қазақтардан сұрап, жазып алған екен. Тарихшы Қорқыт ата мазарында болумен қатар, атамыздың мазары туралы пайдалы деректермен бірге Сырдария өзенінің суретін жариялаған. Бұл Қорқыт бабамыз туралы Сыр бойында әңгімелеген аңыздардың ең тұңғыш деректерінің бірі болды. Осы мәселе туралы Әлқуат Қазақбаев тарих ғылымдарының докторы Бақыт Еженханнан сұрастыру арқылы, тарихшының өзі аударған қолжазбасын алған. 2017 жылы Қызылорда қаласында өткен «Қорқыт және Ұлы дала сазы» атты ғылыми конференцияда Ә.Қазақбаев осы аңыз туралы баяндаған.

Әлқуат Қазақбаевтың өнер жолының тағы бір қыры бұл-композиторлық шығармашылығы. Оның алғашқы туындыларының қатарына «Жаппас-қобыз-домбыра» атты шығармасын жатқызуға болады. Осы туындыға «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестрінің көркемдік жетекшісі, қазақтың әйгілі күйші-композиторы, дирижер, дәулескер домбырашы Нұрғиса Тілендиев батасын беріп, қобыз аспапты

сыйға тартқан. Нұрғиса Тілендиевке арнаған «Нұрғиса-аңыз құс» атты өз туындысын жазып, күйші-композиторлық бағытын жалғастырады.

Ә. Қазақбаевтың 2 қобызға арналған «Қобыз сарыны» атты күйі «Қорқыт ата» кітабының 200-жылдығына орай ғылыми-конференциясының арнайы ұйымдастырылған концертіне жазылған.

Әлқуат XXI ғасырдың күйші-композиторы қатарына өзіндік музыкалық тілінің, жазу стилінің өзгешелігімен ерекшеленеді. Ол өзіндік ойнау әдісін Қорқыт пен Ықыластың көне заманнан келе жатқан дәстүрлі қобыз ойнау әдісі арқылы сақтап отыр.

Алғашқы туындыларының ішінен бірнеше күйлерді ерекше атап айтқан жөн. Мысалы, «Әбдіманап абыз» (1993-94жж.), «Нұрғиса-аңыз құс» (1999ж.), «Мырзатай толғауы» (2001-02 жж.), «Ықылас ата» (2011ж.), «Жерұйық» (2011ж.).

«Әбдіманап абыз» - Ә. Қазақбаевтың алғашқы туындысы. Бұл күй қобыз өнеріне баулаған ұлағатты ұстазы Әбдіманап Жұмабекке арналған. Композитордың айтуынша, бұл туынды әскери қызметтікті өткен жылдары жазылған. «Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінде жұмыс жасумен қатар консераторияда оқу оқыған кезде, әскери қызметтік жұмысына ауысу маған үйреншікті болған жоқ» -дейді Ә. Қазақбаев. Кейін сахналық, концерттік шығармашылықпен қайта оралам ба –деген ойлар туып, уайымы көп болған. Осы терең ойлардың негізінен, алғашқы ұстазы Әбдіманап Жұмабекке күйін арнайды. Кейін, бұл күй «Қобызға арналған хрестоматияға» енгізілді.

«Мырзатай толғауы» – мемлекет қайраткері, ғалым, танымал түрколог, филологогия ғылымдарының докторы, профессор Евразия ұлттық университетінің алғашқы ректоры, қазіргі таңда Қазақ ұлттық өнер университетінің Қорқыт атты ғылыми өнер институтының төрайымы Мырзатай Жолдасбекұлы Жолдасбековке арнаған. Ә. Қазақбаевтың айтуынша Мырзатай Жолдасбеков Қорқыт атаның шығармашылық мұрасын зерттеген, оны жақын, жақсы түсінетін тұлға. Композитор бірнеше рет оның алдында Қорқыт күйлерін орындаған. Ә. Қазақбаев М. Жолдасбековпен жақын таныс және үлкен сыйластықпен қарайды. Бұл жылдары композиторды жанын уайымдатқан бір ішкі мәселе алаңдатып қиын кезеңді бастан кешірді. Күйдің авторы бастан кешірген жаныңдағы күңіреген уайымды осы күйде көрсетіп, өзін сыйлап жүрген Мырзатай ағайға баяндап, толғау ретінде жазады.

Композитордың айтуынша, «Ықылас ата» күйі екі нұсқада жазылған. Оның алғашқы нұсқасының нотасы жоғалып, кейін табылмай қалған. Тек 10 жылдан кейін композитор бұл күйді қайта қалпына келтіріп екінші нұсқасын жазады. Бұл күй орындаушылық ерекшелігі, формасы, техникалық ойнау элементтері тұрғысынан Ықылас күйлерінің стилінде жазылған,. «Ықылас ата» күйі 2011 жылы Қарағанды қаласында «Тәттімбет атындағы Республикалық конкурсында» орындалды. Бұл іс шара 2011 жылы Қазақстан Республикасының 20 жылдық тәуелсіздігіне және

конкурстың он жылдығына арнайы өткізіліп жатқан. Ә. Қазақбаев бұл конкурстың бағдарламасын құрастырушы ретінде шақырылған және конкурс пен еліміздің мерей той іс шарасына арнайы жаңа күй шығару ұсынылған. Композитордың осы күйді шығаруына негізгі себеп болғанын ол былай түсіндіреді: «Үйге бара жатқан жолымда жақын тұрған бір көлдің жағасындағы ерекше сұлу табиғи көрініске сүйсіне қарадым, сол сезім әсерініен ойыма керемет музыкалық әуен елестегендей болды. Бұл елді мекен менің ішкі дүниемді күрт өзгерткендей болды»,-деп айтады. Жаңа күйдің ҚазҰӨУ-нің «шертпе» күй дәстүрінің оқытушысы Жанғали Жүзбаевтың көмегімен «Жеруйық» деп атауына осы себеп болды. Оған қоса, осы күй 2011 ж. «Тәттімбет атындағы Республикалық конкурсының» міндетті бағдарламасына енгізілді.

"Қорқыт Ата" көне аспаптар ансамбліне және қобызшылар квартетіне де арналған композитордың бірнеше дауысты күйлері мен шығармалары жарық көргенін атап өткен жөн.

Сонымен қатар, Ә. Қазақбаев қобызға арналған күйлер мен шығармалардың авторы. Оның авторлық күйлері, әндері мен шығармалары: «Абылай хан жорығы», «Құрманғазы төкпе», «Тәттімбеттің сарыны», «Қобыз сарыны», «Қойлыбайдың қобызы», «Шабыт», «Жаппас-қобыз-домбыра», , «Әкетайым» (әні мен сөзі: Ә. Қазақбаев), «Көзім жас, көңілім қайғы, жаным жалын» (Қожа Ахмет Йасауидің сөзіне), «Жүрегім менің», «Фатима сарыны», «Наз», «Аңыз қыз», «Ұлы дала сарыны» (Тәуелсіз Қазақстанның 25- жылдығы қарсаңында ҚР Президенті Н. Ә. Назарбаевқа арналған), «Ақсақ қыз» (Қорқыт ата кесенесін тұрғызған қазақтың біртуар азаматы Елеу Көшербаевқа арналған), «Ашаның алты салы» (Шу бойының ақындарына арналған симфониялық шығарма). Ә.Қазақбаевтың ҚР Президенті Н.Ә.Назарбаевқа арнаған «Ұлы дала сарыны» мен Қорқыт ата кесенесін салған қазақтың біртуар азаматы Елеу Көшербаевқа арнаған «Ақсақ қыз» дастаны Ресей мемлекетіндегі П.И.Чайковский атындағы Мәскеу консерваториясының симфониялық оркестрдің орындауында және Еңбек Ері Айман Мұсахаджаеваның қатысуымен тұсаукесері өткен.

«Ақсақ қыз» шығармасы қазақ халық аспаптары мен жеке дауысты скрипка аспабы және симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен орындалады. Бұл шығарманың негізгі жазу идеясы Әлқуат Қазақбаевтың «Қорқыт атаның күйлері мен аңыздары» жинағынан туды. Композитордың айтуынша, Қорқыт атаның аңыздарын оқып жүріп және Қорқыт атаның тарихта қалуы жайлы ойлай келе, атаның бейітінің ескерткішіне барып сиынған кезеңде осы күйді жазу туралы ой келеді. Бұл күй 1988 жылы, сол кезде Сыр өңірінің басшысы, қазақтың азаматы Елеу Көшербаевтың рухына арналған. Мазмұны Қорқыт атаның «Қырық қыз», «Ақсақ қыз» туралы аңыздарының желісі бойынша жазылған шығарма. Алғашқы жазу идеясы қобыз бен фортепианоға (кейін фортепиано партиясын жетіген аспабына беріп, құлақ бұрауын ауыстырып өзгертілді) арналған болатын, кейін ұлттық көне аспаптарды (қобыз, сазсырнай, сыбызғы, жетіген)

қосуға ұйғарды. Біршама уақыт өткеннен кейін осы шығарма қайта қаралып, Қорқыт аңыздарын қайта оқу негізінде, композиторға жаңа ой келеді. Тек ансамбльге ғана емес күрделі шығарма ретінде симфониялық оркестрге нотасын түсіруге бел буады. Сөйтіп, шығарманың деңгейін одан әрі жоғары көтеру үшін ҚазҰӨУ ректоры Айман Қожабекқызына арнайы скрипка партиясын жазады. Сөйтіп шығарма жеке дауысты қобыз, сазсырнай, сыбызғы, жетіген, скрипка мен симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен орындалатын болады. Оркестрге түсіруді қазіргі заманауи композитор, ҚР композитор одағының мүшесі Арман Жайымға ұсынған. Айта кетсек, халық аспаптардың симфониялық оркестрімен дыбыс үйлесімділігін, құлақ бұрауының ыңғайлылығын табу кез келген дарыннын қолынан келе бермейді. А. Жайым Ә. Қазақбаевтың кеңесіне сүйеніп, көне аспаптар мен классикалық аспаптардың дыбыстық үйлесімділігін тауып, оркестрге түсірілген нұсқасын жазды.

Тарихқа көз жүгіртсек Кеңес заманда қазақтың азаматы Елеу Көшербаев Қорқыттың ескерткішін көтеру үшін қаншама қиындықтан өткені, тіпті қудаланған кезі туралы фактілер бар. Демек, нақты қалай ескерткіші тұрғызылғаны жайлы ойлар, сонымен қатар түркі әлеміне ортақ тарихи тұлғаның қазіргі күнге дейін Қазақстанда әлі беті ашылмай қалғаны, Қорқыт атаның біздің қазақ жерінде шын мәнінде жалғыз күйлерінің қалғандығы «Ақсақ қыз» дастанының негізгі бастамасы болды.

Маңызды мәселені айтатын болсақ, осы туынды аңыздар желісінің негізінде жазылған болғандықтан, Қорқыттың «Әуппай», «Сарын», «Елмен қоштасу», «Қырық қыз», «Ақсақ қыз» туралы аңыздардың бәрінде Ақсақ қыз тағдыры жайлы әңгемелейді.

Жалпы музыкалық тілі мен мазмұнына мән беретін болсақ, шығарма басынан соңына дейін Арқа өңірінен Сыр бойындағы Қорқыт атаны көру үшін, қобызын есту үшін, армандап сапарға шыққан қырық қыз туралы. Олар жеткенше аштан, шөлді далада жаяу жүріп табандары жыртылып, су жетпей қырылады. Одан жалғыз ақсандаған қыздың Қорқыт атаға жеткенін бейнелейді. Қобыз партиясының орындалуы аңыздағы қыздардың қобыздың дыбысын естіп, құштарланып алға үміттенгенін шығарманың ортаңғы бөлімінде суреттейді.

Бұл аңыздың бірнеше нұсқасы бар. кКйбір аңыздарда Ақсақ қыз Қорқытқа жеткен соң оны көреді де қолында қайтыс болады. Ал, бір аңыздарда керісінше Қорқыт ата өзіне жеткен Ақсақ қызға су беріп, аман алып қалады және ұрпақ сүйеді деген нұсқалар бар. Мысалы, «Қорқыт пен қырық қыз» аңызының екінші нұсқасында:

«Қорқыт қашан дүниеден көшкенше өлімге мойын ұсынбаған. Өлімнен қалай құтылудың емін іздейді, ылғи дүние кезіп жүрген. Бірақ қайда барса да алдынан Қорқыттың көрі шыға берген. Қара жерде тұру қорқыныш бола берген соң, Қорқыт су үстінде тұрып көрейін деп, кілемін Сыр суының бетіне төседі, қарындасын қасына алып, кілемнің үстінде отырып өмірге, еліне, жеріне арнап мұңды күйлер тартады. Сарнап

шыққан Қорқыттың қобызының даусын естігенде өзен бойында отырған елдер шыдап үйінде отыра алмайды. Олар тобымен өзеннің екі жағалауына жиналып, Қорқыттың күйін емірене тыңдайды. Қобыздың даусы кешкі құрым Сырдарияның алыс жатқан Арқадағы елдерге де жетеді. Қобыз даусымен елегізген Арқаның қырық қызы Қорқытты көзімен көріп, күйін тыңдауға құмартып үйінен жүгіре шығады. Басында қобыздың даусы жақыннан шыққан сияқты еді, бірақ қыздар күндіз-түні жүріп жете алмайды. Бетпақтың шөліне кезігеді. Жөнекей ел таба алмай, 39 қыз өкпесі өшіп өлді. Тек қырқыншы қыз аяғынан айырылып Сыр жағасына жетіп, Қорқытты көріп өледі. Ол «Ақсақ қыздың күмбезі» Қорқыттың ата күмбезінің солтүстік тарапында (Арқа жағында) бір шақырымдай жерде биік белестің үстінде тұр. Оны бүгінде «ақсақ қыздың мұнарасы» дейді. Кейбір қазақ қариялары (Қалжан Қоңыратбаев) Ақсақ қызды Қорқыт Атаның зайыбы еді деп көрсетеді». [1]

Нұсқалардың көптігіне қарамастан, шығарманың негізгі мағынасы терең ойлы, философиялық болып келеді. Философиялық толғаулар қыздардың сезімі, Қорқыт атамен Ақсақ қыздың сезімі шығармада толықтай нақты сипатталады.

2016 жылы қобызшылар мен симфониялық оркестрге жазылған «Қобыз сарыны» атты күйімен Берлин қаласындағы Young Euro Classic фестивалі аясындағы өткен European Composer’s Award Европа композиторларының ең үздік шығармалары конкурсына қатысып, тұңғыш рет әлемдік деңгейдегі кәсіби композиторлар конкурсына қатысты.

2016 жылы Тәуелсіз Қазақстанның 25- жылдығына орай Прага, Вена, Лондон қаларында Қазақстан Республикасының Халық әртісі, Еңбек ері, профессор Айман Мұсахаджаевамен бірге Әлқуат Қазақбаевтың шығармалары мен күйлері симфониялық оркестрмен орындалды.

2017 жылы Әзірбайжан Республикасы Баку қаласындағы Юнус Эмре институты мен Түркия Республикасының Байбурт университеті Қорқыт ата атындағы зерттеу орталығының ұйымдастырған «Korkut Ata’dan Günümüze Âşıklık Geleneği» атты сипозиумында "Қорқыт ата күйлері мен аңыздары" атты баяндаманы түрік тілінде жасады. Соңынан ҚорқытАта күйлерін орындады.

Шығармашылығы сан қырлы Әлқуат Қазақпаев Бүкілодақтық «Жігер» фестивалінің, Халықаралық Құрманғазы атындағы конкурстың, Республикалық Тәттімбет атындағы конкурстың, Халықаралық «Шабыт» фестивалінің, Ресей мемелекеті Магнитогорск қаласында өткен халықаралық фестивальдің, Испания мемлекетінде Мадрид, Барселона қалаларында өткен халықаралық фестивальдің лауреаты. Халықаралық «Шабыт» фестивалінің Н.Тілендиев атындағы сыйлықтың иегері.

Қорқыт ата атындағы қобыз және көне аспаптарда орындаушылардың І-ші Халықаралық конкурсының, Халықаралық Құрманғазы атындағы конкурстың, Республикалық Тәттімбет атындағы конкурстың , Халықаралық «Шабыт» фестивалінің, Халықаралық «Дельфиийлік

ойындар» фестивальдерінің, Республикалық «Ақ көгершін» конкурстарында қазылар алқасының мүшесі, төрағасы болды.

Гастрольдік сапармен және халықаралық ғылыми конференцияларда Ресей, Украина, Қырғызстан, ҚХР, Оңтүстік Корея, Испания, Ұлыбритания корольдігі, Жапония, Түркия, Иордания, АҚШ, Швейцария, Франция, Германия, Чехия, Австрия, Азірбайжан мемлекеттерінде болған.

Әдебиеттер:

1. Қазақбаевтың Ә. Қорқыт атаның күйлері мен аңыздары - Астана, 2018.
2. Қыдырәлі Д., Қазақбаев Ә.Сары ұйғырлардың халық әндері – Астана: Ғылым, 2018. - 106б.
3. Марғұлан Ә.Х. Шығармалары. Алматы: Алатау, 2012. - Т. XIV - 512б. [6,7,9 б.]

Kozhebayev D., Tapenov D.

SPIRITUAL AND CULTURAL FOUNDATIONS OF DOMBRA

Кожебаев Д., Тапенов Д.
ҚҰӨУ-нің "Музыкалық білім беру" мамандығының докторанттары

ДОМБЫРА АСПАБЫНЫҢ ШЫҒУ ТЕГІНІҢ РУХАНИ-МӘДЕНИ НЕГІЗДЕРІ (ДОМБЫРА ТУРАЛЫ ЕРТЕК)

Мыңжылдық тәжірибеден өткен, табиғатпен етене араласқан, атадан балаға мирас болып келген ол әрине, халықтың мәдени мұралары. Елбасымыздың "Рухани жаңғыру" бағдарламасы [16], сонымен қатар "Ұлы даланың жеті қыры" [9] атты мақаласы да ұлттық мәдени мұраны, ұлттық сананы заманға сай жаңғырту, насихаттау. Ал осы ұлттық құндылықтарымызды тал бесіктен бастап бала құлағына сіңіру керек. Біздің мақаламыз баланың арман ойын дамытатын, қиялға жетелейтін халық ауыз әдебиетінің озық үлгісі домбыра туралы аңыз-ертегі жайында болмақ.

Бірде-бір адамзат қоғамы өзінен бұрынғы аға буынның ақыл-ой, тәрбиелік тәжірибесін пайдаланбай өмір сүрген емес. Халық келер ұрпағын жан-жақты жетілген азамат етіп тәрбиелеу үшін өзіне дейінгі қоғамда қолы жеткен тәрбиенің жақсы дәстүрі атаулыны жинақтап пайдалана отырып, еңбексүйгіш, адамгершілігі зор азамат етіп баулуды мақсат еткен.

Халықтың ғасырлар бойғы бай қазынасы ауыз әдебиетінің асыл үлгілері: өлең-жыр, аңыз-әңгімелер, мақал-мәтелдер, афоризм-сөздер мен ән-күй, би музыкасы, зергерлік қолөнері, ұлттық ойын түрлері т.б. Өнер атаулының бәрін ұрпақ тәрбиесінің пәрмеді құралы етіп пайдаланған [3, 172].

Мектеп қабырғасында ертегіні тәрбие құралы ретінде қолданатын пәндер әдебиет пен музыка. Музыка пәнінің мұғалімі оқушылардың ұлттық музыкалық аспаптары жайлы тарихын білу үшін болашақ мұғалім ертегі айта білуі тиіс. Ертегінің тәрбиелік жағынан алатын орыны орасан

екені белгілі. Біз ұсынатын ертек қазақтың жаны болған, тал бесіктен жер бесікке дейін жанында болған ұлттық домбырасы. Домбыра жайлы көптеген ғылыми зерттеулер бар.

Домбыра аспабының шығу тегін табуда қандай-да бір болжам жасау үшін *"ДОМБЫРА"* сөзінің этимологиясына үңілейік. Белгілі зерттеуші Хайролла Жүзбасовтың пікірінше домбыра сөзі *«дөпбұра», «дәлбұра», «дембұра»* деген сөздердің тізбегі арқылы жасалған [4, 89]. Бұл белгілі бір логикаға бағындырылған қызғылықты жорамал. Тағы бір болжамды этнограф Ерік Көкеев еңбектерінен табуға болады. Ғалымның пікірінше *«том»* деп түюлі жұдырық немесе қолдың саласы айтылады. Кейіннен бұл түбір ұяңданып *«домға»* айналған, *«быра»* тіркесі бір нәрсені шерту, тарту, дыбыс шығару деген мағына береді-мыс [4, 18].

Қазақ аспаптану ғылымының негізін қалаушы академик А.Жұбанов «домбыра сөзі арабтың «Дунбаһи Бурра» тіркесінен, яғни «қозы құйрық» деген сөзінен қалыптасқан», - дейді [12, 7].

Домбыра тәріздес аспаптар түркі халықтарының барлығында кездесуі бұл халықтардың тарихи, мәдени байланыстарын көрсетеді: қазақта, ноғайда, өзбекте, башқұрттарда – домбыра, тәжіктерде – домбурак, буряттарда – домбро, монғолдарда – домбор, түріктерде – тобра, түркімендерде – дутар, қырғыздарда – комуз, татарларда – қобуз және т.с.с. [12, 10].

1989 жылы Алматы облысының Майтөбе жайлауындағы таулардағы үңгірде профессор С.Ақытаев пен этнограф Ж.Бабалықұлы тасқа қашалып салынған музыкалық аспап пен билеп тұрған 4 адам бейнесі бар суретті табады. Археолог К.Акишевтың зерттеуі бойынша бұл сурет неолит дәуіріне жатады. Ал тасқа қашалып салынған музыкалық аспаптың пішіні домбыраға ұқсайды. (*Сурет 1)* Бұған сүйенсек, домбыра аспабы 4000 жыл бұрын пайда болып, шертпелі аспаптардың алғашқысы болып табылады [2, 4].

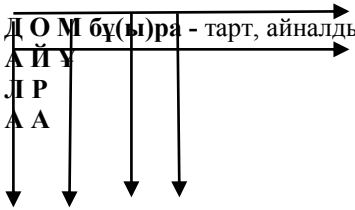
1 сурет [14].

2008 жылы Моңғол Алтай жотасының бір сілемі Жарғалант-қайырқан тауының бір үңгірінде моңғол шопаныны қабырғаға сүйеулі тұрған саз аспабына ұқсас бір ағашты тауып, археологтарға тапсырады. *(Сурет 2)* Үңгірдегі қазба жұмыстарының нәтижесінде аспаптан бөлек бас сүйегі бүтін ер адамның қаңқасы 1 дана, 20 дана садақтың темір оғы, оқтың ағаш саптары, жалпақ қасты қазақы ер, түрік үзеңгі табылған. Археологтардың жорамалы бойынша бұл үңгір түрік моласы. Сол жылы Қазақстанның археолог ғалымы Қаржаубай Сартқожаұлы да бұл аспапты зерттей келе, қазақтың домбыра аспабына ұқсас екеніндігіне көзі жетеді. Себебі, аспаптың басы, мойыны, мойынға тағылған 9 перненің іздері, шанағы, тиегі бар. Аспаптың мойнына жазылған ежелгі түрік руна жазбасы бар. Бұл жазбаның қазақша баламасы: «Жұпар күй әуені бізді сүйіспеншілікке бөлейді». Осы жазуды негізге ала отырып, Қ.Сартқожаұлының пайымдауынша аспап б.з. V ғасыр мұрасы [11].

2 сурет. Ата домбыра [11].

Біздің жорамалымыз бойынша домбыра сөзінің мәні мен мұраты сөздің құрылымында жатыр. Біздің болжамымыз этнограф-ғалым Ерік Көкеевтің пайымдауымен байланыс табады [4, 93].

Біздің нұсқамыз:



тарт, айналдыр, ойна, жеткіз ... т.б.

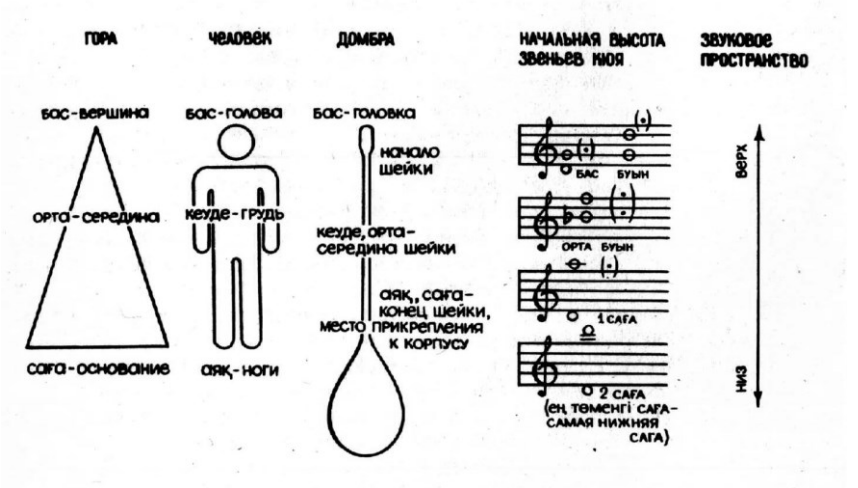
1 сызба.

Жоғарыда келтірілген мысал бойынша тұжырымдап көрелік:

Сөздің түп-төркінің түсіну үшін этимология ғылымына жүгінеміз.

"*Д*" әрпі - *дала, дәстүр* немесе *дана*, "*О*" әрпі - *ой*, "*М*" әрпі - *мұра* немесе *мүсін*. Бұл үш әріп сөздің негізгі түбірі деп алайық. Ал, "быра" жалғауы етістік ретінде "бұра" болып қолданылады. "*Бұра*" - *айналдыр, ойна, тарт, жеткіз* деген синоним сөздер шығады. Нәтижесінде мынадай сөйлемдер шығады: *"Дәстүрлі Ой Мұрасын Жеткіз", "Д*-аланың *О*-й *М*-ұрасын *Тарту ет","Дананың Ой Мұрасымен Сусындат",* яғни бұл сөйлемдер домбыра аспабының негізгі мұратын айқындап тұрған секілді. Ендеше біздің мақсатымыз қазақ халқының ұлттық аспабының мұрасын келешек ұрпаққа тарту етуіміз міндет.

Енді домбыра аспабының құрылысы жайында. Домбыра құрылысы жайында дүниетанымдық логикаға сай зерттеу ұсынған музыкатанушы ғалым, домбыра аспабын зерттеуде үлкен үлес қосқан Бақдәулет Амановтың сызбасын ұсынайық [1, 223].



3 сурет. Бақдәулет Амановтың сызбасы

Музыкатанушы Бақдәулет Амановтың келтірілген сызбасы бойынша домбыра аспабының құрылысы адам денесінің мүшелерімен байланысты. Домбыра аспабының құрылымы: бас, құлақ, мойын, перне, шанақ (кеуде), ішек, ойық, тиек және түйме. Бұл атауларға ден қойсақ адам мүшелеріне ұқсас келеді. Ал, сол атаулардың өзіндік мән-мағынасы мен мақсаты бар. Мысалы: "Бас, құлақ, мойын, перне" - бұл атаулар бастауыш қызметін атқарады. Яғни, "бас-мойын" - ой сақтау орны, "құлақ" - есту, көру қасиеті, "шанақ" - басқа (миға) келген ойды тудыратын мүше, "екі ішек" - екі әлем іспеттес, "аспан әлемі мен жер асты әлемі" [3, 10], екі әлемді байла-

ныстырып тұрған тиек, яғни тірек қызметін атқарады. "Ойық" - үн шығатын орыны. Міне, домбыра аспабының мұраты осы.

Домбыра үні ол *күй* мен *ән (үн).* Бұл екі ұғым қазақтың жанын сипаттайды. Зерттеуші, этнограф-ғалым Ақселеу Сейдімбековтың айтуынша: «*күй көк деген сөзбен өзектес*». Яғни, көк ғарышты ойымызға келтірсе, күй деген кезде ғарыштан бізге аманат-сарын деп қабылдау жөн дейді ғалым [1, 68]. Демек, Жаратушының өзі жаратқан, бізге күй сарыны боп, күй қайнары (Райымбергенов А.) боп жеткен құбылыс ретінде де ұсынылады. Қазақ халқының күймен қандай байланысы бар екенін Қадыр Мырза Әлидің сөзімен айтсақ: «*қазақ нағыз қазақ емес, нағыз қазақ - Домбыра»* деген ғой [8, 54].

Домбыра аспабының пайда болуы жайлы ғылыми зерттеулер, ертегілер мен қиссаларды саралай келе біз осының барлығын ой жиегінен өткізіп өз ертегімізді жазып көрдік. Бұл ертегіміздің мақсаты осы күнге дейін жеткен ертегі, қиссалардың логикалық құрылымы жағынан, сонымен қатар оқушы танымына кедергі келтіретін келеңсіз жағдайлары байқалады. Әрине, халық ауыз әдебиеті атадан балаға жеткендіктен өзгеріп, құбылып, кеңес заманында бұрылысқа ұшырағаны белгілі. Ал, енді ертегі жайлы бірер сөз айтып өтейік. Ертек(гі) - фольклордың негізгі жанрларының бірі. Ертегі жанры – халық прозасының дамыған, көркемделген түрі, яғни фольклорлық көркем проза. Мақсаты – тыңдаушыға ғибрат ұсынумен бірге эстетикалық ләззат беру. Ертегінің атқаратын қызметі кең: ол әрі тәрбиелік, әрі көркем-эстетикалық әдеби қазына [17].

Ертегі - фольклор немесе әдебиет жанрларының бірі. Эпикалық, көбінесе сиқырлы, батырлық немесе тұрмыстық сипаттағы прозалық шығарма. Ауызша және жазбаша халық шығармашылығының фольклорлық — эпикалық жанры: әртүрлі халықтардың фольклорындағы ойдан шығарылған оқиғалар туралы прозалық ауызша әңгіме [6].

Әдеби ертегі – эпикалық жанр: халық ертегісімен тығыз байланысты, бірақ оған қарағанда, нақты авторға тиесілі, ауызша түрде жарияланғанға дейін болмаған және нұсқалары болмаған шығарма [6].

Фольклор ертегілері алғашқы қауымдық қоғамның тотемикалық мифтерінен (Солтүстік Азия, Америка, Африка, Австралия халықтары) пайда болады. Алғашқы, архаикалық ертегілер архаикалық немесе мифологиялық деп аталады. Архаикалық фольклор тасушылары оларды мифологиялық баяндаудан бөліп алады. Өте жиі кездесетін бір немесе ұқсас мәтін бір тайпаның нақты мифі ретінде қолданса, ал екіншісі — салт-дәстүрден шығарылған ертегі әңгіме ретінде түсіндіріледі. Архаикалық ертегілерді мифтер ретінде анықтауға болады, олар мифологиялық көріністерді қамтиды [6].

Осының барлығын ескере отырып, біз оқушыларға арнап өз ертегімізді ұсынбақпыз.

Домбыра туралы ертек.

Ерте-ерте, ертеде жер бетінде Адам ата мен Хауа ана заманында бір ғана тайпа өмір сүріпті. Бұл қауым күн сайын өз азығын өзі тауып, жыл өткен сайын жаңарып, көбейе беріпті. Қауымның бір таңдаулы адамы өз отбасы мен тайпасы үшін 365 күн әлемді шарлап, көптеген жаңалықтар мен сырлы дүнияларды өз қауымына алып келіп, соның ішінде ең таңдаулы деген 9 түрлі оқиғасын, көңіл-күйін, шаттануын, таңқалуын толғайды.

Осылайша көп жылдар өтіп, ғасырлар өтіп бұл қауым көбейе бастайды. Көптің ішінде жақсылық пен қатар арамдық, алауыздық, ішітарлық қасиеттер пайда бола бастайды. Бұл қасиеттер адамды сынау үшін Ібілістің жасағаны еді. Уақыт өткен сайын бұл қауым Жақсы және Жаман болып екіге бөлініп кетеді. Осы жағдайды көрген Көктегі Тәңірі бұл қауымға өз назарын түсіреді. Жаман қауым болса жақсы қауымға шабуыл жасап, жер бетінен құртуға асығады. Сонда жақсы қауым бірігіп кеңес құрайды. Жақсылық қауымының жалғыз ғана арманы, осы тіршілікте жинаған барлық жақсы қасиеттерін сақтап қалу болатын.

Осылайша олар кеңесе отырып, бір шешімге келеді. Барлық жақсы, игі деген ой-қасиеттерін болашақ ұрпаққа аманат етіп беруді шешеді. Сөйтіп, Көк Тәңірі бұлардың тілегін естіп, Жақсы қауымының барлық жақсылық қасиеттерін жинап, оны болашақ ұрпаққа аманат ету үшін Көктен адам тәніне ұқсас, бірақ бойында екі ішегі бар аспап түседі. Жақсылар мекендеген Даланың Ой Мұрасын жеткізсін деген ниетпен ДОМБЫРА деп атайды. Содан бастап домбыра даланың ой мұрасын сақтаушы, біздерге аманат болған ұлттық жақсы қасиеттерді жеткізуші болып келеді. Ал Жақсы қауымын Көк Тәңірі келешек ұрпақ сол заманның мұрагерлерін ұмытпасын деп тас мүсіндерге айналдырып жібереді.

Домбыра аспабының бойындағы әрбір бөлшектер өзіндік мұраты бар. Екі ішектің мұраты Аспан әлемі мен Жер асты әлемінің күйі мен үнін толғау үшін тағылған екен.

Уақыт өте келе өмірге басқа қауым келеді. Өмірден өткен қауымнан тек тас мүсіндер мен Көктен түскен аспабы қалады. Жаңа ұрпақ зерттей келе бұл тас мүсіндер мен оның аспабы бабаларының болашақ ұрпаққа қалдырған аманаты болып шығады. Бұл Аманат қазіргі таңда ұлттық музыкалық аспаптар арқылы бабаның аманатын күй мен үн арқылы ұрпақтан ұрпаққа тарту етіп келеді. Осылайша ұлттық музыкалық аспаптар, қазақ халқы үшін атадан қалған асыл мұра, аманат болып қала бермек. Ал, аманатқа қиянат жасамау бұл өмір заңы.

Домбыра аспабының шығу тегіне арналған мақаламызды қорытын-дылай келе, келесі тұжырымдарға келдік:

1. Домбыра сөзінің этимологиясына жасалған зерттеулерді саралай келе, домбыра аспабының негізгі мұратын айқындайтын сипаттамасы – «Даланың ой мұрасын тарту»;

2. Археолог Кемаль Акишевтың зерттеуі бойынша таста қашалып салынған суреттерді негізге ала отырып, домбыра тектес аспаптардың пайда болу уақытын шамамен 4000 жыл бұрын;

3. 2008 жылы табылған алғашқы домбыра тектес аспап, бізге белгілі ең көне жәдігерлердің бірі «Ата домбыра» б.з. V-ғасырына жатады;

4. Бізге белгілі домбыра туралы аңыз-ертегілерді саралай келе, бүгінгі жастардың талғамына сәйкестендіріп «Домбыра туралы ертек» беріліп отыр. Болашақта жас бүлдіршіндер үшін осы ертегіміздің мультипликациялық нұсқасын ұсынбақ жоспарымыз бар

.

Әдебиеттер:

1. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 стр.
2. Әбуғазы М. Қазақтың домбыра өнері. – Алматы: Нұрсәт, 2016. – 480 бет.
3. Еңсепов Ж. Домбыра философиясы. – Алматы, 2007. – 262 бет.
4. Есенұлы А. Күй – Тәңірдің күбірі. – А.:Дайк-Пресс, 1996.
5. Кишкашбаев Т.А. Музыкально-эстетическое воспитание младших школьников средствами казахской народной инструментальной музыки дисс... канд. пед. наук. – Алма-Ата, – 1992. -174 с.
6. Қазақ әдебиеті. Энциклопедиялық анықтамалық. — Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2010 жыл
7. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. «Қазақ күйлерінің тарихы». – Алматы, 2000
8. Мырзалиев Қ. Қызыл кітап. Алматы: Қазақстан, 1983.
9. Назарбаев Н. Ұлы даланың жеті қыры // Егемен Қазақстан. - 2018. - № 223.
10. Раимбергенов А., Раимбергенова С. Байбосынова У. Жалпы білім беретін қазақ орта мектебінің музыка пәніне арналған «Мұрагер» бағдарламасы. 1- 9 сыныптар. Алматы.: Ұмай баспасы,2003. -248 с.
11. Сартқожаұлы Қ. Ата домбыра. /Дала мен қала, № 47, 2010.
12. Сахарбаева К.С. Домбыра үйрету әдістері. - Алматы, Издат-Маркет, 2006. – 164
13. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография.- – Астана: Күлтегін, 2002.
14. Узакбаева С.А. Средствами казахской народной педагогики // Вестник научно-педагогического центра.-1992.-No 9.- С. 13.
15. http://bmtv.kz/kz/
16. http://egemen.kz/article/nursultan-nazarbaev-bolashaqqa-baghdar-rukhani-zhanhghyru
17. https://kk.wikipedia.org/wiki/Ертегі

Sagimbayeva S.K.

CONNECTION OF PHILOSOPHY AND MUSIC

Сагимбаева С.К.

ФИЛОСОФИЯ ЖӘНЕ МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ БАЙЛАНЫСЫ

«Музыка – рухтың, құмарлық пен ынтызарлықтың, әр алуан көңіл-күйдің ісі». *Жүсіп Баласағұн*

Қазақ жерінің тамаша табиғаты, қоғамдық өмірдің сан алуан сыры өшпес өнерге, ерекше, өзінше бір әуенмен түсінісетін музыка өнеріне алып келді. Табиғат өзі суретші, ұлы шығармалар арқылы тарихтың қойнауына еніп, өмірдің сан алуан өткелдерін өлеңдетіп тұрғандай.

«Туғанда дүние есігін ашады өлең,
Өлеңмен жер қойнына кірер денең.
Өмірдегі қызықтың бәрі өлеңмен,
Ойлансайшы бос қақпай елең-селең»,- деп ұлы Абай кемеңгер толғанса, ана сүтімен «Бесік жыры» арқылы ең алғаш сәби жүрегіне енетін –әуен. Біз сол әуез арқылы өмірмен тілдесеміз. Оның өзі бір сөзбен алғанда өнерге баулу болып табылады . [1,12-13б].

Өнер – халық тарихының шежіресі. Осы өнер арқылы өмірдің кең тынысы, тіршілік құбылыстары, адамның әр түрлі сезімі бейнеленеді. Қазақ халқының басынан өткен сан қилы замандар, оның тіршілігі мен дағдарысы, салт-дәстүрі, санасы, өмір сүрген ортасы, әдет-ғұрпы барлығы дерлік музыка арқылы ұлттық өнер болып, ұрпақтан ұрпаққа жалғасып, болашақ үшін тарих сахнасына айналып келеді.

Қазақ музыка өнерінің халықпен бірге жасасып, тарихи әлеуметтік өмірі мен толғаныс-тебіреністерін үздіксіз баян етіп келе жатқан саласы – ән мен күйі. Халқымыз ән мен күйі аясында, дәстүрлі тойлары, ойын-сауықтары бір-біріне серік болып жалғасып келеді. Өнер адамзат өмірқамының ең ертедегі формаларының бірі болып табылады. Профессор Б.Ғ. Нұржанов өз еңбегінде өнер терминінің қазіргі тілде екі мағынада-кең және тар мағыналарында қолданылатынын айтады [2,123б]. Кең мағынасында өнер адамның барша шығармашылық жасампаз әрекетін білдіреді, ал тар мағынасында өнер әр түрлі формалардағы көркем шығармашылық нәтижелері, үдерістері (бейнелеу өнері, музыка, поэзия және т.б) болып табылады. Дәл осы мағынасы қазіргі таңда негізгі болып табылады. Мен де қоғамға қосар тамшыдай үлесім ретінде осы мәнді толығырақ қарастыра отырып, философия мен өнер, музыка арасындағы ұштастықтар мен айырмашылықтарды өзімше талдап көрдім. Музыкант өз ойын жеткізу үшін техникалық құралдарға жүгінеді. Адам өнері мен талантты шығарма тудыру сәтінде не нәрсенің мәнді рөл атқаратынын білу маңызды. Ақындар, суретшілер,музыканттар, философтар табиғаттан үйлесімділік іздейді. Бұл үшін дарындылық пен эстетиканың қажеттігі айдан анық.

Рухани дүние мен мәдени таным негіздерінің байланысы адам баласының жан дүние байлығының терең де сергек, сезімтал болып қалыптасуына көмектеседі. Бұл дегеніміз бүгінгі таңда рухани мәдени дүниетанымды қалыптастыратын нақтылы да терең философиялық маңызы бар міндет. Рухани мәдени қалыпты өмірге алып келуде халықтың рухани мұра үлгілері бірден-бір қажетті құрал ретінде қолданылады. Себебі, халықтың өзімен өмір табалдырығын бірге аттаған мәдени-рухани дүниесі ретінде қарастырып, талай-талай асулардан бірге жеткен асыл

қазынасы ретінде, өмірдің соқтықпалы-соқпақсыз жерінде қорған болған, музыка өнері мәдени-философиялық ойға, яғни халықтың таным түсініктеріне негіз болған үлгісі ретінде құрастырылады [3,42-65б].

Музыка рухани құндылық дүниесі ретінде жаныңды жай тапқызатын халыққа рух, жігер беретін, асыл қасиеттерді қалыптастыратын құбылыс. Қазіргі таңда ұлттық мәдени мұраларға ерекше ықылас қалыптастыруда алдымызда тұрған мақсат ретінде түсініп, халықтың өзіндік қадір қасиетін танытатын түсініктер мен көзқарастарды қалыптастырып, халық болмысының құндылық негізін нығайту жауапкершілігі тұр.

«Қазақ халқында жүйеленген философия жоқ, Оның философиясы жай қарапайым философия дәстүрінде» - деп философ Кішібеков Досмұхамед айтқандай, музыкалық педагогика оның ырғағының дамуымен үндескен қарапайым философиялық таным [4,78б]. Бұл философиялық таным, саздың мәнін ашатын мына құралдарымен, атап айтқанда үн жүйесімен, саздық сарын және ырғақпен қағыстағы ерекшелікпен, орындаудың экспрессиялылығынмен тығыз байланысады. Ырғақ жүйесі көбінесе халықтың дүние танымымен орайласқан күй өнерінің саздық ерекшелігімен танылады. Күйдегі ырғақ пен саздың іштей қабысуы, айтпақ ойды білдіріп, өзіндік табиғатын танытады. Музыка- жаратылыс әлемінің сұлулығын сезінуден туған ырғақты сезімдік құбылыстар дүниесі. А.Шопенгауер: «Философия ғылымының кемшіліктері – оның ғылым жолымен дамуында, ал шынында философия көркемөнердің бір түрі ғана», деген пікір айтқан болатын[5,26-32б]. Философияны өнерге жақындататын– тарихтағы ұлы тұлғалардың шығармалары. Оған Платон, Ницше, Камю ары бармай-ақ Абай,Мұхтар..Өйткені олардың философиялық мазмұны көркем сөзбен берілген. Өлеңдері мен романдарында, шығармаларында терең философиялық сыр жатыр.

Сонымен, философияда көркем өнер образдар жүйесі арқылы адамның дүниетанымын, ішкі сезімін, жан дүниесіндегі құбылыстарды бейнелейтін қоғамдық сана мен адам танымының формасы. Өнер өмірде болған оқиғаларды жеті нотаның күшімен түрлендіріп, көркем образдарды типтендіру арқылы сомдайтын эстетикалық құбылыс. Осы бір ерекше құбылысты, сыры әлі де толық ашылмаған, бар іліммен тығыз байланысты философияны оқушыларға барынша ертерек түсіндірген абзал.

Ән музыка өнері оқушыларды сыршыл сезімге, сұлулыққа, рухани байлыққа жетелейді. Оқушылардың ой өрісін, ішкі жан дүниесін, сезімталдығын дамытуда музыка сабағының маңызы зор. Елбасымыз Н.Ә.Назарбаевтың «Ең дамыған елу елдің қатарына қосылу» стратегиясы әрбір жанға үлкен жауапкершілік пен орасан зор міндеттер жүктейді [6,59-76б]. Қоғамның дамуына үлкен ықпал жасайтын бүгінгі жас ұрпақ болса, оларға білім мен тәрбие беретін мұғалімдерге үлкен шығармашылық ізденіс пен ерінбей еңбек ету еншісінде тұр.

Музыка сондай бір тиянақты жұмысты, үлкен жауапкершілікті талап етеді. Бұндағы негізгі айтпақ ойым шәкірт пен ұстаз арасындағы жіті

байланыс. Әрине шәкірттің бойында титтей де талант болса, ол музыканы сезінсе, қалғанының барлығы таудай талаптың, дұрыс бағыт-бағдардың арқасында жасалады. Сол талантты көре алатын есті құлақ пен сәулелі жүрек керек. Ол музыкант-ұстазға жүктелетін міндет. Дер кезінде шәкірт бойындағы талантты байқап, оның қызығушылығын арттырып, музыка әлеміне енгізе білуде үлкен еңбек дер едім.. Әрбір берген сабағы ғажайып әуенге толы нағыз ұстаз болу кімнің де болса арманы ғой. Біз еліміздің болашақ жастарын тәрбиелеп жатырмыз. Бүгін оларға берілген сабақ өмірде де өз орнын табатынына кәміл сенемін. Жаһандану заманында ұлттық бәсекеге қабілетті болудың көрсеткіші – білім деңгейімен өлшенеді. Сондықтан, әлемдік білім кеңістігіне кірігіп, білім беру жүйесін халықаралық биікке көтеру кезек күттірмейтін өзекті мәселе. Бұл мәселені шешудің кілті - ұстаздардың қолында. Елбасы Нұрсұлтан Назарбаев «Болашақта еңбек етіп, өмір сүретіндер – бүгінгі мектеп оқушылары, мұғалім оларды қалай тәрбиелесе, Қазақстан сол деңгейде болады. Сондықтан ұстазға жүктелетін міндет ауыр» – деген еді [7,13-24б]. Ұрпаққа тәрбие беру, философияны ұштастыру, білім нәрімен сусындату – екінің бірінің қолынан да келе бермейді. Сондықтан, ұстаз болу – жүректің батырлығы деп бағалауға болады. Төрт құбыласын тең, керегесін кең етіп, келер ұрпаққа әсем әуезді музыканы еншілеу біздің бұлтармас борышымыз, әрине ол үшін өршіл ұлдарымыз бен текті қыздарымыз таудай талаппен, тынымсыз еңбек етуі керек.

Әдебиеттер:

1. Майтанов Б..Абай Құнанбайұлы: Аруна,2007.92б. ISBN 9789965260162.
2. Мұхамеджан Қ.Ш. Философия. Семинар сабақтарға және өзіндік жұмысқа әдістемелік нұсқау. Алматы АЭЖБИ 2007
3. Философия науки: учебное пособие А.И Липкина — Москва: Эксмо 2007—608с
3. Философия : Жоғарғы оқу орынарындары студенттеріне арналған оқулық// құрастырған Т. Ғабитов аударған Б. Сатершинов –Алматы: Қаржы-Қаражат , 20002—352 бет .
4. Философиялық сөздік. —/ Редокл:Р.Н. Нұрғалиев, Ғ.Ғ. Ақмамбетов ж.б. – Алматы, 1996-480б.
5. Назарбаев Н. Ә. Тарих толқынында. - Алматы: Жібек жолы, 2010. – 232 б.
6. Байсенов Қ.Ш. Философия тарихы: Оқулық.-Шымкнет, 2005—452б.

Shalgimbaeva Ayagul,
Izhanov Baikonyr

GOLDEN HERITAGE OF KAZAKHSTAN

Шалғымбаева А.К.,
Ижанов Б.И., кандидат педагогических наук, профессор

ЗОЛОТОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСТАНА

"Пространство – мера всех вещей, время – мера всех событий. Когда смыкаются горизонты пространства и времени, начинается национальная

история. И это не просто красивый афоризм"; "Сегодня нам необходим позитивный взгляд на собственную историю"; " Необходимо осознать и принять свою историю во всей ее многогранности и многомерности"; "Убежден, у народа, который помнит, ценит, гордится своей историей, великое будущее. Гордость за прошлое, прагматичная оценка настоящего и позитивный взгляд в будущее – вот залог успеха нашей страны"[1] - Н.А.Назарбаев, статья "Семь граней Великой Степи", в которой он призывает нас обратиться к истории и познанию себя.

Дорога познания – это путь борьбы за истину, борьба взглядов, мнений, точек зрения, сомнений. И здесь есть только одно, или признание правды, или непризнание ее вообще.[2]

Нельзя жить, не зная, кто ты есть, не зная своей истории, своих предков: кем они были, за что боролись, что защищали, во что верили …не сможешь гордо ступать по этой земле ибо не будет священной связи «отца и сына». Без этой связи, любой может может прийти и исказить твою историю на свой лад, на свой язык и воспользоваться тобой, твоим невежеством, оклеветать твоих отцов-предков. Поэтому, мы должны, обязаны найти и познать наши древние корни, ушедшие, глубоко в землю. Как сказано в древнетюркских письменах: «В конце концов, всех нас поглотит эта пыльная земля, мы ей нужны. Лишь наши души улетают к Тенгри – в Вечно Синее Небо»[3], - и ответы нужно искать именно в Земле. Мы дети ее, и она все хранит, все помнит. А в "разговоре" с Землей, нам поможет - археология.

Эта наука, зародившаяся еще в древние века, открывает нам необъятный, пространственный и временной горизонт истории прошлого человечества. Слой за слоем, каждый пласт - это века, тысячелетия ушедших времен, как страницы книг листает она и дает ответы человечеству о его прошлом, тем самым, помогая понять - кто он есть.

Археология это великая наука, которая изучает и раскрывает прошлое, основываясь на вещественных источниках. Вещественные источники - есть подлинные ценности служащие подтверждением исторической правды. Они, в отличии от письменных, не содержат прямого повествования об исторических событиях, поэтому являются первоисточником.[4] Но в "разговоре" с ними, важно, быть очень трепетным слушателем и внимательным созерцателем, чтобы услышать и понять, что они "говорят". Только познав язык науки можно разгадать ее тайны, что под силу далеко не всем.

С момента обретения независимости, Казахстан достаточно быстро развивается, в связи с этим и наука - археология шагнула далеко вперед. Казахстану принадлежат не малые территории, распростертые в центре Евразийского материка. Благодаря чему с давних времен возникли транзитные «коридоры» между различными странами и цивилизациями.[5] Здесь зарождался центр взаимодействий многих народов и народностей. Ярким примером этому является появление Великого Шелкового Пути -

трансконтинентальной сети торговых и культурных связей между Востоком и Западом, Севером и Югом Большой Евразии.

Со времени возникновения, основная часть Великого шелкового пути в большей степени располагалась в пределах тюркских империй. Именно во времена господства тюрков в Центральной Евразии Великий шелковый путь достиг наивысшего расцвета и способствовал экономическому процветанию и культурному подъему в международном масштабе.[6]

За более чем пол века Казахстанская археология во главе с институтом археологии, который является ровесником суверенного государства, носящим имя Алкей Маргулана, смогла не только обогатить мировую историю, но и выявила основные этапы развития общества на территории Казахстана, в прошлом Тюркских степей. Так же, была воспроизведена более отчетливая картина истории и культуры Древнего Казахстана.

Одним из выдающихся открытий принадлежащих А. Маргулану, это открытие Бегазы –дандыбаевской культуры Центрального Казахстана. Так же, он написал труды связанные не только с историей нашей земли, но поведал и о быте и культуре наших предков, традициях, антропологических особенностях, от устоев жизненной деятельности, вида жилищ, до представления национальных костюмов и ювелирных изделий древних народов, населявших Казахстан. А другой выдающийся представитель этой науки это - Кемаль Акишев. С ним связано создание академической школы археологии, а так же как всем известно, открытие знаменитого сейчас самого первого «Золотого человека», найденного в кургане Иссык. Который является одним из национальных символов Казахстана. Сакский воин на крылатом барсе украшает многие города страны.

Найден уже не один «Золотой человек» (Иссык, Аралтобе, Берель, Шелекті(Байгетобе), Талды2 – Карагандинская область), реконструкции которых экспонируются в разных музеях Казахстана. Под названием Золотой человек подразумеваются археологические находки, костные останки человека, одежда которого наполнена золотыми элементами.

В 2010г. в Карагандинской области Каркаралинском районе обнаружена уникальная находка, получившая название Талды два. На месте захоронения найдены многочисленные золотые изделия, и другие предметы отражающие быт, мировоззрение и показывающие высокое развитие древних племен в социальном и культурном отношении. Что свидетельствует о достижении тех цивилизаций в своем развитии уровня склада и функционирования государства раннего типа. Центральное ядро образуют семь царских курганов Тасмолинской культуры эпохи раннего железного века. Эти курганы имеют сходства с находками в Шелекті и другими памятниками, расположенными на территории Семиречья. Все эти захоронения в совокупности дают другой взгляд на события того времени.

По археологическим данным можно судить о социальном неравенстве в среде сарматов. В условиях первобытнообщинного строя все сарматы обладали равными правами. Все проблемы общины решались старейши-

нами и вождями совместно с членами рода, племени. А в сарматском обществе женщины тоже входили в военное сообщество племени. Доказательством тому могут служить многочисленные находки вооружения в женских погребениях. Сарматы в зимнее время носили короткий полушубок, опоясывались кожаным поясом. На ноги надевали короткие сапоги, в которые заправляли шаровары. Сарматские женщины одевались так же, как и мужчины. Однако, в отличие от мужской одежды, их одежда обильно украшалась различными бусами, ожерельями. Женщины носили золотые серьги, кольца, подвески и браслеты. Сарматы выращивали крепких, невысоких в холке, приспособленных к круглогодичному содержанию и тебеневке лошадей. Также имелись выносливые скакуны для дальних походов. Ими владели знать и военачальники. Такие лошади были редки в степи и ценились дорого. Сарматы разводили также верблюдов и быков. Они использовались как тягловая и гужевая сила. У сарматов, наряду с кочевым и полукочевым скотоводством, получила распространение оседлость. В хозяйстве племен, живших в междуречье Волги и Жайыка, а также на побережье Черного моря, важное место занимало земледелие. У них вместе с кочевым хозяйством развивалось полукочевое, и даже оседлое хозяйство. Ученые-археологи обнаружили в могильнике Бесоба курган с захоронением женщин-жриц. Внутреннее строение кургана состояло из бревен. Сверху захоронение было покрыто ветвями деревьев, травой и дерном. В нем были похоронены две женщины, лежавшие на спине головой на юго-запад. Рядом с покойными были положены «необходимые» вещи: бронзовое зеркало, золотые серьги, бусы и жертвенник с изображением оскалившего пасть волка. Изучение памятников савроматов Западного Казахстана позволило выявить следующие их особенности: внутреннее устройство могильных курганов в большинстве случаев состоит из деревянных бревен; во-вторых, могилы имеют различную форму (прямоугольные, круглые, овальные и т.д.). Одним из хорошо исследованных памятников савроматов является могильник Сынтас. Первый из курганов могильника выложен из рядов бревен в виде сужающейся кверху пирамиды. Здесь в кур-гане захоронены сразу три савроматских воина. Возможно, что один из них был военачальником. Также при раскопках памятника Сынтас были найдены предметы с изображением волка и костяные ложки с изображениями сайги и горного козла. При раскопках памятника позднесарматского периода Аралтобе, что в Жылыойском районе Атырауской области, были раскопаны 3 кургана. Среди находок в погребениях были вооружение вождя, украшения, а также части ритуального посоха жреца.

В Центральной Азии находятся огромные пространства, издревле населявшиеся кочевниками. Если взглянуть сверху, с высоты птичьего полета на степи, то можно увидеть широкую полосу холмистой местности именуемой - Сарыарка. Сарыарка - это один из уникальных районов земного шара с большим сочетанием древних ценностей. Письменных данных о древних жителях Центрального Казахстана сохранилось мало. В трудах

Геродота об этом регионе упоминаются аргиппеи и исседоны. Современные ученые установили, что на северо-западе Сарыарки жили аргиппеи, в центре - исседоны, на востоке - аримаспы.

Жители степи разводили коней, овец и верблюдов. Выбор на эти виды животных пал не случайно. В здешних климатических условиях именно эти виды животных могли зимой самостоятельно добывать корм из-под снега. Кочевники хорошо знали, где, в какой местности, имеется богатая растительность, они знали степень поедания и усвоения ее скотом. Территорию Центрального Казахстана составляют земли Карагандинской, Акмолинской, частью Павлодарской областей и Тургайский регион. Памятники раннего железного века Центрального Казахстана представлены курганными могильниками. Для этого региона характерны так называемые курганы с «усами». По мнению некоторых ученых, они играли роль маяка в степи.

И в самом деле, курганы с «усами» построены под определенным углом и определяют стороны света - юг, север, восток, запад. Кочевники прекрасно знали местонахождения пастбищ и водоемов. В определенные дни, наблюдая за тенью от двух каменных столбов, кочевники предугадывали изменение погоды. Памятники раннего железного века Сарыарки относятся к тасмолинской культуре. Название дано по местности Тасмола в Екибастузском районе Павлодарской области, где впервые был раскопан курган данной культуры. Особенность курганов тасмолинской культуры состоит в том, что в них имеются два захоронения. Оба кургана расположены по соседству. В большом кургане хоронили человека, в малом кургане - лошадь. От них в восточном направлении отходят 2 ответвления, насыпанные из камней.

Длина этих «усов» составляет от 10 до 30 метров. Другой особенностью является то, что в быту скотоводов Центрального Казахстана широкое применение имела деревянная и металлическая посуда. В курганах глиняная посуда почти не встречается. Археолог К.А. Акишев считает, что тасмолинская культура относится к исседонам. Исседонские племена постоянно переселялись на юг Казахстана и в Кыргызстан. С их появлением совпадает расцвет сакской культуры. Курганы с «усами» являются самобытным памятником архитектурного искусства древнего Казахстана. Вообще, курганы с «усами» являются наиболее часто встречающимися памятниками эпохи раннего железа в Центральном Казахстане. Подобные курганы с «усами» в последнее время стали находить и в Северном, Восточном Казахстане, а также в южных регионах страны.

Древнегреческий историк Геродот писал, что соседями савроматов были аргиппеи, которые жили «у подножья высоких гор». Здесь речь идет об Уральских горах. Вот что писал Геродот об их образе жизни: «Каждый из них живет под деревом, зимою окутывая его плотным белым войлоком, а летом без войлока. Сим людям никто не делает обид, ибо они почитаются священными, да и воинских оружий не имеют; более того, они и соседей

своих примиряют в несогласии, и кто в бегстве прибегнет к ним под защиту, получит у них кров и помощь. Тому никто не причиняет обиды; имя сему народу аргиппеи». Языковеды слово «аргиппей» переводят с латинского языка как «Обладатели белогривых, быстроногих коней». Далее на восток от них расселялись исседоны. Сведения древнегреческих историков Геродота, Страбона подкрепляются археологами. Ученые находят много сходства между племенами северного и других регионов Казахстана. Некоторые историки считают, что аргиппеи, сарматы, савроматы - это названия одного народа. В 1 тысячелетии до н.э. жители Северного Казахстана перешли от земледелия и оседлости к кочевому образу жизни. Находимые здесь предметы искусства относятся к «звериному стилю».

На формирование сакской культуры в междуречье Иртыша и Урала сильное влияние оказала тасмолинская культура. Тасмолинцы хоронили покойных вместе с лошадьми в так называемых курганах с «усами». Поэтому некоторые ученые считают, что курганы в местности Улыбай в Северном Казахстане схожи с памятниками тасмолинской культуры.

Восточный Казахстан являлся одним из центров древней металлургии. Письменных сведений о древних жителях Восточного Казахстана сохранилось мало. По сообщению Геродота, соседями сарматов были аргиппеи. Далее их жили исседоны и дальше в горах аримаспы - «стерегущие золото». Исходя из того, что недра Алтая богаты золотом и железной рудой, речь идет именно о аримаспах. Значение слова «аримаспа» Геродот переводит так: «арима» - один, «спа» - глаз или диск. Восточный Казахстан с древности является местом, наиболее благоприятным для проживания человека и развития скотоводства.[7]

В степных районах Восточного Казахстана, в частности, на территории современного Зайсанского района, имеются грандиозные царские курганы. Место наибольшего их скопления - Шиликтинская долина. К Шиликтинскому могильнику относится 51 курган, По размерам они большие и средние. Курганы-великаны в диаметре составляют 100 м, а в высоту достигают 8-10 метров. Эти курганы, как и курганы Жетысу - Бесшатыр, Иссык - были разграблены еще в глубокой древности. В 1960 году был исследован самый большой шиликтинский курган - «Золотой курган».

От центра погребения по направлению с Востока на запад был проложен узкий коридор дромос. Стены были сооружены из бревен лиственницы, пустоты заполнены камнями, а стены коридора, ведущего к могиле, были покрыты каменными плитами. Верх могилы и коридора был перекрыт поперечными бревнами. В погребении были захоронены двое: мужчина лет 40-50 и женщина 50-60 лет. После их захоронения могилу покрыли слоем камня, затем - смешанным составом из гальки, песка и глины, который и образовал собственно курган. Затем большой каменной плитой был закрыт вход в подземный коридор, ведущий к могиле. Археологами были извлечены 13 бронзовых наконечников стрел, остатки колчана для стрел. Наконечники двусторонние, обработаны остро.

Колчан изготовлен из толстой кожи, части его были сшиты сухожилиями. Снаружи колчан был украшен несколькими заклепками. Найдены также золотые пластины с изображениями беркута, леопарда, кабана, рыб, птиц с распростертыми крыльями, а также другие ювелирные украшения. Золотые рельефные изображения сделаны с потрясающей красотой и высоким мастерством. Ученые, изучив вещи и предметы из «Золотого кургана», а также проанализировав их внешнее устройство и формы, пришли к выводу, что курган был возведен в 8-7 вв. до н.э.

В Зайсанском районе Восточного Казахстана расположено около 200 крупных курганов. 50 наиболее грандиозных из них носят название «царские». Самое древнее на земле Казахстана царское погребение, относящееся в 8 в. до н.э., находится в кургане №1 Шиликтинского памятника. Он был открыт известным казахстанским ученым-этнологом, археологом, профессором А.Т. Толеубаееым.

Эта археологическая сенсация в исторической науке республики была воспринята как третий «Золотой человек» Казахстана. Высота этого кургана 8 м, диаметр 100 м. Курган состоит из трех больших слоев. Верхний слой - из песка, второй слой - из камня. Высота каменного слоя 4,1 м, длина по окружности 67 м. Внутри него был расположен деревянный мавзолей-склеп. Площадь его 34 кв. м, высота 3 м. Склеп устроен на поверхности земли. Стены его, сложенные в 2 ряда по длине, подняты из толстых кедровых бревен. В такой огромной могиле был захоронен только один человек. Его захоронили вместе с одеждой, богато украшенной пластинами из самородочного золота. Общее количество золотых пластин и бляшек составило 4325 штук.

К сожалению, курган-мавзолей был ограблен еще в древности. Грабители забрали ценные вещи из могилы царя - золотую корону, меч, кинжал, ритуальный посох. При раскопках кургана № 5 в Шиликтинской долине было обнаружено более 500 золотых пряжек и бляшек. Ученые считают, что Шиликты, Бесшатыр, Иссык, Берель, Боралдай были не просто местами захоронения царей, знатных вождей, знаменитых героев, а священными местами, где совершались массовые ритуальные обряды и молитвы. Период 5—4 вв. до н.э., эпохи раннежелезного века Восточного Казахстана получил название берельского периода. Название связано с местонахождением Берельского могильника в Катон-Карагайском районе. Могильник состоит из 40 курганов. Высота самого большого из них 9 метров. Богатым на находки оказался Большой Берельский курган. Интересно, что в кургане, кроме захоронения человека, были найдены останки 16 лошадей. Они лежали по 4 лошади в 4 ряда.

Лошади были захоронены вместе с седлами и сбруей, будто сопровождая хозяина в поход. В кургане было много изделий из золота и бронзы: сказочные птицы, золотые фигурки животных. Возможно, что покойный при жизни был вождем племени или старейшиной, очень знатным и уважаемым человеком или героем.

Одна из особенностей берельской культуры - наличие большого количества глиняной посуды с суживающимся верхом, типа кувшина. Также находят широкие вазы. В 1998-1999 гг. археологическая экспедиция под руководством З. Самашева произвела раскопки в слое вечной мерзлоты и изучила курган № 11. Курган имел овальную форму, а его верхняя часть сползла вниз. Перекрытие могилы было забито бронзовыми гвоздями. На каждом были позолоченные грифоны - фантастические животные, изображенные в полете, размером около 15 см. В выдолбленной из лиственницы колоде покоились мужчина лет 45 и женщина пожилого возраста.

Ученые методом радиологического анализа установили, что захоронение было произведено в 294 г. до н.э. Захороненные были одеты в дорогую роскошную одежду. На скелетах в разных местах сохранились остатки шелковой одежды, украшенной жемчугом, золотыми бляшками и полудрагоценными камнями. В кургане также были найдены останки 13 лошадей. Они были абсолютно целы. Сами лошади, их кожа, даже внутренности сохранились. Древние жители умели бальзамировать покойников и помещали их в искусственный лед. Возводя курган, они рассчитывали высоту и ширину так, что при продувании ветром холод уходил вниз и задерживался там. Получался ледяной конденсат, и устанавливалась температура до минус четырех градусов. Ученые-биологи, изучив содержимое желудков, травы, которыми питались лошади, пришли к выводу, что они были привезены из разных мест и содержали эфирные масла, которые не дали мертвым лошадям разложиться. Седла, сшитые из кожи и материи красного цвета, и вся конская амуниция были украшены в зверином стиле.

В Большом Берельском кургане кони были похоронены в полном боевом снаряжении вместе со своими хозяевами, как будто те собрались в военный поход. Древние кочевники поклонялись духам предков. Вблизи каждой зимовки располагалось родовое кладбище. Там хоронили покойных, несмотря ни на время года, ни на продолжительность пути. В могилу вместе с покойным укладывали его личные вещи. Люди считали, что в загробном мире кочевнику обязательно понадобятся его конь и оружие. Древние племена, населявшие Казахстан, поклонялись духам предков.

При раскопках памятника Аралтобе, который находится в Жылыойском районе Атырауской области, были найдены стеклянные бусы, стрелы, обломки кинжала. Покойный лежал на спине, головой на юг. Рядом с ним были положены более сотни стрел в колчане, а также глиняная посуда, железная сабля и нож. В склепе были захоронены глубоко почитаемый сармат, при жизни выполнявший роль вождя-полководца и жреца, а также его жена. С ними были погребены 2 коня. Одежда вождя была богато украшена золотыми бляшками и драгоценными камнями. В погребении были также обнаружены вооружение вождя, украшения, а также части ритуального посоха жреца.[8]

В 2016 году в Восточном Казахстане принята региональная программа по реконструкции и сохранению археологических паямятников. В

рамках этой программы археологические памятники в Шелекті и Береле объеденены в один исторический комплекс, ведутся восстановительные работы первоначального облика курганов, вносятся элементы реконструкции покроя одежды и других найденых артефактов, открыты первые музеи под открытым небом, визитные центры, проводятся обширные лекции.

Археология Казахстана обогатила мировую науку выдающимися открытиями. Ученные определили основные этапы развития общества в древности и средневековье. Воссоздали картину развития древних кочевников. Было доказано, что территория Казахстана была заселена около одного миллиона лет назад. И то, что на этой территории проходил процесс трансформации скотоводческо-земледельческих племен в ранних кочевников. Так же благодаря археологическим данным выяснилось что Западно-Тюркский, а затем и Тюргешский и Карлукский каганаты Государства Караханидов, Кыпчаков центры которых находились на территории Казахстана, являются примерами подтверждающими существование средневековых государственных образований, в культуре которых, гармонично слились разноэтнические традиции.[10]

В рамках той же программы, «Культурное наследии» снова исследовались знаковые уже известные памятники археологии, которые способствует явному прорыву в этой сфере. Помощью в поисках местонахождений археологических памятников, так же служат письменные источники, карты древних времен, в которых были указаны местоположения и границы определенных племен. Все они находят вещественные доказательства своего существования.

Современная археология Казахстана находиться на новом этапе, когда сочетаются полученные бесценные знания и повышение отечественной культуры и науки на новый уровень. Все это способствует укреплению национального единства и повышению самосознания общества.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. Семь граней великой степи /Егемен Казахстан/ 21.11.2018год Астана

2 Журтбай. . Турсын АКИНАК: Литературно-историческое исследование/перевод Орынбая Жанайдарова. – Астана: «Аударма баспасы». Книга первая, вторая – 2014. - 568стр.

3. Археология как наука/ Copyright © BioFile 2007-2016// http://biofile.ru/his/24524.html.

4. Н. Абжекенова. Шелковое сердце// Караван //Опубликовано: 23.11.2018// https://www.caravan.kz/gazeta/sem-granejj-velikojj-stepi-499636/

5. Назарбаев. Н. А. Семь граней Великой степи// Опубликовано21.11.2018 Официальный сайт Президента Республики Казахстан// http://www.akorda.kz/ru/events /statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi.

6. StudAll.org /Общественный строй, быт, хозяйство и материальная культура сарматов// https://studall.org/all-100037.html.

7. Самашев З., Толеубаев А., Джумабекова Г. «Сокровища степных вождей». Алматы: ОФ «Берел», 2004.
8. Государственный историко-культурный заповедник-музей Берел. /оффициальный сайт //История создания/ http://www.berel.kz/old/ru/istoriya-sozdaniya.htm .
9. Байпаков К.М., Таймагамбетов Ж.К. Археология Казахстана. Учебное пособие для студентов вузов. — Алматы: Казақ мемлекеттік университеті, 2006.— 355 стр.

Құдаybergen Dinmұhamed,
T.Zh.Yeginbayeva,

CHARACTERISTIC OF FOLK VOCAL ART

Құдайберген Дінмұхамед,
Т.Ж. Егінбаева, өнертану
ғылымдарының кандидаты,
профессор

ХАЛЫҚ КӘСІБИ ӘНШІЛІК ӨНЕРДІҢ СИПАТТАМАЛАРЫ

Қазақ халық музыкасының ішіндегі ең танымал түрі, әрі көрнектісі – әншілік өнер. Этномузыкатанушылардың пікірінше, бұл өнер өзінің тарихи даму үрдісінде лирикалық фольклор әндерінен бөлініп шығып кәсіби әншілердің (сал-серілердің) шығармашылығында биік сатысына жетті [1]. Фольклорлық лирикалық әндер мен жоғары кәсіби дәрежеге жеткен сал-серілік өнер қазақ музыкасының екі тобын құрайды.

Дегенмен, көп жағдайда фольклор жанрлары мен кәсіби өнер түрлерінің бір-бірінен айырмашылығы, олардың өзіндік ерекшеліктері ескеріле бермейді. Соның салдарынан, кей кездерде бір топ әндердің ішінен қыздың сыңсуы мен Біржанның «Жанбота» әндерін кездестіруге болады. Сал-серілер шығармашылығы ақындық, жырау-жыршылық, күйшілік өнерлермен қатар халық кәсіби өнер түрін құрайды. Сәйкесінше, олардың музыкалық құрылымы мен мазмұндық-эстетикалық көрсеткіштері фольклор әндеріне қарағанда ерекше. Ұсынып отырған мақаламыздың мақсаты – халық кәсіби әншілік өнердің өзіндік сипаттамаларын анықтау.

Фольклор жанрларының ерекшеліктері мен халық кәсіби өнер түрлерінің сипаттамалары бір-бірімен салыстырмалы түрде қарастырылғанда анығырақ көрінеді. Осындай әдіс жақында жарық көрген П.Шегебаевтың еңбегінде орын алған [2]. Автор осы екі саланы салыстыра келе олардың басты көрсеткіштері бір-біріне қарама-қарсы болып келетін айқындаған:

Біріншіден, фольклор тобына жататын әндердің авторы белгісіз болып келеді, сондықтан оларды халық әндері деп атап кеткен. Керісінше, кәсіби шығармашылық аясында туындаған әндердің авторы көбінесе

нақты, белгілі болады. Көп жағдайда олардың авторының есімі өлең мәтінінде көрсетілген.

Екіншіден, фольклор әндері өздерінің құрылымы мен мазмұны жағынан қарапайым болып келеді. Сондықтан оларды орындау арнайы кәсіби музыкалық дайындықты қажет етпейді, бұндай әндерді әркім өз қолынан келгенінше орындай береді. Ал кәсіби шығармалар көлемді, күрделі, әрі қиын болғандықтан оларды орындау тек қана арнайы оқып-үйренген, машықтанған мамандардың қолынан келеді.

Үшіншіден, фольклорлық әндер арнайы жиналған тыңдаушы аудиторияны қажет етпейді. Олар кішігірім жиын-тойларда орындалады. Орындаушылар осы әндері арқылы өздерінің көңіл-күйін, ішкі сезімін білдіреді, мұңын шертеді. Ал кәсіби әндер болса, ол тыңдаушы қауымға арналған, солар үшін орындалады. Тыңдаушылары болмаған өнер өшеді, сөнеді.

Төртіншіден, фольклор тобына кіретін әндер халықтың күнделікті өмірінде қолданылады, сондықтан оның орындаушылары өз өнерімен табыс таппайды, «жалақы» алмайды. Ал сал-серілердің негізгі кәсібі әншілік өнер болғандықтан, олар өз өнерімен табыс тапқан, жанұясын асыраған, өзінің еңбегі үшін ерекше түрде (көбінесе сыйлық ретінде) «жалақы» алған.

Бесіншіден, фольклорлық әндер аспаптық сүйемелдеуді қажет етпейді, ал олардың кейбіреулерінде (мысалы, ғұрыптық *сыңсу* мен *жоқтауларда*) бұндай сүйемелдеу тіпті ерсі көрінеді. Керісінше, халық кәсіби әндері әуені мен ырғақтық құрылымы жағынан күрделі, көлемді болып келгендіктен оларды аспаптың сүйемелдеуінсіз орындау қиын, кей кезде тіпті мүмкін емес. Сол себепті кәсіби өнер иелері (солардың ішінде сал-серілер, ақындар, жырау-жыршылар) аспапты (домбыраны, қобызды, сырнайды) жақсы меңгерген. Аспапта жақсы ойнау – кәсіби өнер иелеріне қойылатын талаптардың бірі.

Қазақ әншілерінің кәсіби деңгейлігі жайлы мәліметтерді XIX ғасырда қазақ жеріне саяхат жасаған шетел ғалымдардың еңбектерінен кездестіруге болады. Мәселен, француз ғалымдары Капо мен Бонвало «Киргизский трубадур» атты мақаласында қазақ әншілерінің жоғары шеберлігі туралы былай деп жазады: «Ідіріскұл (трубадурдың есімі осылай аталады) – нағыз әртіс, өз өнерін теңдесі жоқ шеберлік дәрежесіне жеткізген жігіт. Орындау шеберлігіне ме, әннің сұлулығына ма – қайсысына сүйсінеріңді білмейсің... Ідіріс сияқты тенор Еуропаның кез келген опера театрының мақтанышы мен даңқы бола алар еді» [3].

Кәсіби биік дәрежеге жеткен өнердің (мейлі ол ауызша дамыған халық өнері болсын, немесе жазбаша түрде қалыптасқан композиторлық өнер болсын) өзіндік тарихы, теориясы, эстетикасы, орындаушылық әдіснамасы болатыны хак. Басқаша айтқанда, кәсіби музыкалық өнер тек қана орындаушылықпен шектелмейді, ол – ең алдымен санамен қабылданатын өнер. Сондықтан кәсіби орындаушылық өнер өзінің

тарихымен, теориясымен және оқыту әдістемесімен қатар жүреді. Мәселен, батыс еуропа елдерінде қалыптасып бүкіл дүние жүзіне тараған музыкалық өнер өзінің орындаушылығымен ғана емес, соған қоса тарихымен, теориясымен, эстетикасымен және орындаушылық әдіснамасымен сипатталады. Бұл кешенді өнердің құрамдас бөліктері қазіргі кезде жеке-дара оқу пәндеріне айналып барлық музыкалық оқу орындарында қолданылады.

Қазақтың дәстүрлі кәсіби шығармашылығы да жан-жақты дамып биік дәрежеге жеткен кешенді өнер. Еуропалық композиторлық музыка жазбаша түрде дамығандықтан оның тарихи-теориялық бөліктері қағаз бетінде сақталған. Ал қазақтың кәсіби музыкалық өнері ХХ ғасырдың басына дейін ауызша дамып келді, сол себепті оның өзіндік тарихы, теориясы, ауызекі үйрету әдіснамасы осы күнге дейін зертеушілердің назарынан тыс қалып келді.

Бұрынғы кезде кәсіби әншілерді даярлау үрдісі ауызекі, «құйма-құлақ», «қолма-қол» түрде болған. Қиын, әрі күрделі өнердің қыр-сырына жету үшін кәсіби жолды таңдаған жас әншілер міндетті түрде ұстаздарының көмегіне жүгінген. Халық аузында дәстүрлі жыршылардың, ақындардың, әсіресе күйшілердің ұстаздарының есімдері жақсы сақталған. Ал әншілердің ұстаздары туралы мәліметтер жоқтың қасы. Соған қарамастан, басқа кәсіби өнер түрлері сияқты әншілік өнер де ұстаздардың болуы әбден мүмкін.

Ұстаздар оқыту барысында орындаушылық әдіс-тәсілдермен шектелмей, шығарманың пайда болуы туралы мәліметтерді, әннің мазмұнымен байланысты тарихи оқиғаларды, автордың өмірбаянын, әннің көркемдік сипаттамасы сияқты мәліметтерді беріп отырған. Осындай кешенді, жан-жақты оқыту шәкірттің көркемдік білімімен қатар адами тұлғасын қалыптастырған. Сондықтан болар, қазақтың көрнекті өнер өкілдері ең алдымен өзінің адамгершілік, рахымшылық, мейірімділік сияқты адами қасиеттерімен сипатталады.

Әншілік өнердің тарихы түрлі аңыздарда, жыр-дастандарда, тарихи оқиғаларға байланысты әңгімелерде, ән авторларының өмірбаяндарында сақталған. Қазақ музыкасын зерттеушілері осындай мәліметтерді жеке әншінің шығармашылық өмірін баяндағанда, немесе жалпы әншілік өнердің тарихын зерттегенде кеңінен пайдаланады.

Кәсіби әншілік өнердің теориясы ән құрылымында, сол құрылым бөлшектерінің атауларында, аспаппен сүйемелдеудің әдіс-тәсілдерінде, және сол сияқты тағы басқа терминдер мен атауларда сақталған. Әншілік өнердің теориясы ән үйрету әдістемесімен тығыз байланысты. Сондықтан ән үйрету барысында ұстаздар теориялық мәліметтерді кеңінен пайдаланып отырған.

Ауызекі өнерді тікелей қолдан қолға, ауыздан ауызға көшіп отыратын дәстүр деп түсіну жеткіліксіз. Жас әнші, қаншалықты дарынды болса да, жаңа әнді бір дегеннен жаттап алуымен шектелмейді. Орындауын

жетілдіру мақсатында ол әрі қарай ұстазының көмегіне сүйеніп әннің бөлімдерімен жұмыс жасайды. Осы кездерде ұстазы мен шәкірті ән құрылымының атауларын, орындаушылық әдіс-тәсіл терминдерін, дем алу, дауыс шығару, дыбыс бояуы сияқты мәселелермен байланысты қалыптасқан ұғымдарды пайдаланып орындаушылық шеберлігін шыңдайды.

Халық кәсіби әншілік өнердің ерекшеліктері көрсетілген сипат-тамалармен шектелмейді. Соларды толықтырып, көрнекті әншілер шығармашылығының негізінде нақтылау – келешектің жоспары.

Әдебиеттер:

1. Елеманова С.А. Некоторые композиционные принципы казахской народной-профессиональной песни. // Казахская музыка: традиции и современность. Сборник трудов. Алма-Ата, 1992, с. 55-76.
2. Шегебаев П. Виды и жанры казахской традиционной музыки. // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. Монография. Астана, 2017. – с. 130-136.
3. «Кавказ» газеті, 1882, № 7. Үзінді Ш.Сатпаеваның «Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX вв.» атты кітабынан алынды. Алматы, 1972, 46 б.

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

I СЕКЦИЯ
КӨРКЕМДІК БІЛІМ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕI СЕКЦИЯ

От редактора *3*
Seiitkazy Perizat
THEORETICAL AND METHODOLOGICAL
EXPOSITION OF THE CONCEPT OF MEDIA CULTURE
Сейітқазы П.Б.
МЕДИАМӘДЕНИЕТ МӘСЕЛЕСІН
ТЕОРИЯЛЫҚ - ӘДІСНАМАЛЫҚ ТҰРҒЫДАН ТАЛҚЫЛАУ…… *4*
Alekseenko E.V., Kravchenko M.A, Melnik A.V.
EXPERIENCE IN THE PREVENTION OF ADDICTIVE BEHAVIOR
IN CHILDREN WITH DISABILITIES (ON THE EXAMPLE OF
KNOWLEDGE OF FAMILY TRADITIONS AND BECOME
FAMILIAR WITH THE CULTURE OF DIFFERENT PEOPLES)
Алексеенко Е.В., Кравченко М.А., Мельник А.В.
ОПЫТ ПРОФИЛАКТИКИ ЗАВИСИМОГО ПОВЕДЕНИЯ У ДЕТЕЙ
ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ
(НА ПРИМЕРЕ ПОЗНАНИЯ СЕМЕЙНЫХ ТРАДИЦИЙ И
ОЗНАКОМЛЕНИЯ С КУЛЬТУРОЙ РАЗНЫХ НАРОДОВ)…… *13*
Amanzholova J.S.
EDUCATION ART IN ACCORDANCE WITH THE AGE CHARAC-
TERISTICS OF THE PRIMARY GRADES
Аманжолова Ж.С.
ЖАС ЕРЕКШЕЛІКТЕРІНЕ БАЙЛАНЫСТЫ БАСТАУЫШ
СЫНЫПТАРДА БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУ..... *19*
Amanzholov S.A.
MODERN CONDITIONS OF ART EDUCATION AND THE ROLE
OF YOUTH EDUCATION
Аманжолов С.Ә.
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІН ОҚЫТУДЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ МЕН
ЖАСТАРҒА ТӘРБИЕ БЕРУДЕГІ РӨЛІ..... *31*
Argingazinova Culnara
STATE POLICY ON EDUCATION DURING THE FIRST YEARS OF
THE SOVIET PERIOD IN KAZAKHSTAN
Аргингазинова Г.Б.
ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛИТИКА В ОБЛАСТИ ОБРАЗОВАНИЯ
ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В КАЗАХСТАНЕ…… *37*

Akhmetova Tulesh, Sultanova Nurgul
KAZAKH NATIONAL FOLKLORE AS A MEANS OF FORMING THI TOLERANCE AMONG PRIMARY SCHOOL STUDENTS
Ахметова Т.Ш. Султанова Н.К.
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ТОЛЕРАНТНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ……..……. *46*
Balagazova Svetlana, Borambaeva Kunimgul
THE TECHNOLOGY OF CHOIRMASTER'S PREPARATION OF MUSIC EDUCATION BACHELORS
Балагазова Светлана, Борамбаева Кунимгуль
ТЕХНОЛОГИИ ХОРМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОВКИ БАКАЛАВРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ…….…….. *52*
Butin M., Khussainova G.A.
MODELING AS AN ATTRIBUTE PEDAGOGICAL SKILLS MUSIC TEACHERS
Бутин М., Хусаинова Г.А.
МОДЕЛИНГ КАК АТРИБУТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ…….…….. *57*
Gao Iyuan
METHODGICAL IMPLEMENTATION FORMATION OF INNOVATIVE POTENTIAL OF A TEACHER-MUSICIAN
Гао Июань
МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИННОВАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА *64*
Korganbek Sholpan
COLLECTIVE LEARNING MUSIC TECHNIGUES IN THE FURTHER EDUCATIO
Қорғанбек Шолпан
ТЕХНОЛОГИИ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ…….……..… *71*
Krus Oksana
THE ROLE OF THE REGIONAL MUSICAL FOLKLORE IN THE SYSTEM OF DEVELOPMENT OF MUSICAL PEDAGOGICAL EDUCATION
Крусь О.П.
РОЛЬ РЕГИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СИСТЕМЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ……..… *78*

Kryzhanovska Tetyana
AN ART OF N. D. LEONTOVICH AS SOURCE OF MUSICIAN-PEDAGOGUE'S PROFESSIONALISM
КрыжановскаяТ.И.
ТВОРЧЕСТВО Н. Д. ЛЕОНТОВИЧА КАК ИСТОЧНИК ПРОФЕССИОНАЛИЗМА МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА……. *84*
Prokopchuk (Dykalo) Viktoriia
MUSICAL STUDIES IN TRAINING OF MUSIC TEACHERS
Прокопчук (Дыкало) В.И.
МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ В ПОДГОТОВКЕ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ……..… *92*
Joaspay A., Khussainova G.A.
THE DEVELOPMENT OF A CONSCIOUS RELATION TO MUSIC AS A BASIS OF SCHOOL-CENTERED EDUCATION
Жуаспай А., Хусаинова Г.А.
РАЗВИТИЕ ОСОЗНАННОГО ОТНОШЕНИЯ К МУЗЫКЕ КАК ОСНОВА ШКОЛЬНИКОЦЕНТРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ…… *98*
Zhumasheva A.
MUSIC MAKING IN THE CLASSROOM AND CZECH MUSIC EDUCATION
Жумашева А.
ЧЕХИЯДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ МЕН КОМПОЗИЦИЯ…….. *104*
Kovalev D.A.
THE ESSENCE OF PEDAGOGICAL MANAGEMENT OF EDUCATIONAL ACTIVITY OF STUDENTS IN MODERN UNIVERSITY
Ковалев Д.А.
СУЩНОСТЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УПРАВЛЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ СТУДЕНТОВ В СОВРЕМЕННОМ ВУЗЕ…… *112*
Komarovska Oksana
METHODOLOGICAL AND EDUCATION GUIDELINES OF ARTISTIC COGNITION OF STUDENTS
Комаровская О.А.
МЕТОДИКО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ УЧАЩИХСЯ…….. *118*
Kuzdeubayeva Aliya, Uvaliyeva Saltanat
TABLE OF CONTENTS OF FORMING OF PROFESSIONAL MASTERY OF FUTURE MUSIC MASTER
Куздеубаева А.Б., Увалиева С.Н.
БОЛАШАҚ МУЗЫКА МҰҒАЛІМНІҢ ҚӘСІБИ ШЕБЕРЛІГІН ҚАЛЫПТАСТЫРУ МАЗМҰНЫ..... ..... *123*

Maimakova Laura
THE FEATURES OF INTERACTION OF ARTS IN THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION
Маймакова Л.К.
ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВИДОВ ИСКУССТВ В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ…..... *127*
Nychkalo Svitlana
ARCHITECTURE AND FINE ART IN THE CONTEXT OF ARTISTIC PREFERENCES OF SCHOOLCHILDREN
Ничкало С.А.
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ ШКОЛЬНИКОВ……... *133*
Sagatova A.
ZH FUNCTIONING OF TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTATION IN MODERN EDUCATION OF KAZAKHSTAN
Сагатова А.Ж.
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА..... *139*
Khan Yuytsen
FORMS AND METHODS OF FORMATION OF ARTISTIC SELF-ORGANISATION SKILLS OF A MUSIC ART TEACHER
Хань Юйцень
ФОРМЫ И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ УМЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЙ САМООРГАНИЗАЦИИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА……. *145*
Khasyanova T.V.
THE ROLE OF ELECTRONIC TOOLS IN MUSIC EDUCATION
Хасьянова Т.В.
РОЛЬ ЭЛЕКТРОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ……..... *153*
Shaikhyslam S., Khussainova G.A.
PROFESSIONAL CREATOSPHERE OF FUTURE MUSIC TEACHER AS A LEADING FACTOR OF HIS SUCCESS
Шайхыслам С., Хусаинова Г.А.
ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КРЕАТОСФЕРА БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВЕДУЩИЙ ФАКТОР ЕГО УСПЕШНОСТИ…… *158*

Yao Peishan
DEVELOPMENT OF THE PROBLEM OF PROFESSIONAL INTERESTS OF FUTURE TEACHERS OF CHOREOGRAPHIC ART IN A PEDAGOGICAL PLANNER
Яо Пейчань
РАЗРАБОТАННОСТЬ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПЛОСКОСТИ……..……. *164*
Turlybekov Nurgaly
TECHNIQUE AND MAIN FOCUS OF THE VOCAL EDUCATION
Турлыбеков Нургали
ВОКАЛДЫҚ ТӘРБИЕ ӘДІСТЕРІ ЖӘНЕ НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ..... *170*

II СЕКЦИЯ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Kobozeva I.S.
FOL'KLORNYYE MOTIVY V FORTEPIANNOM TVORCHESTVE N.V. KOSHELEVOY
Кобозева И.С.
ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. КОШЕЛЕВОЙ……. *175*
Alpeissova Gulnar
THE ANALYSIS OF MUSICAL PRODUCTS OF FOLKLORE AS A COMPONENT OF SPIRITUAL DEVELOPMENT OF STUDENTS
Альпеисова Г.Т.
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОЛЬКЛОРА КАК КОМПОНЕНТ ДУХОВНОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ……..… *179*
Ali Akerke, Alpeissova G.T.
TO THE QUESTION OF THE GIPSY'S THEME IN ART
Али Акерке, Альпеисова Г.Т.
К ВОПРОСУ О ЦЫГАНСКОЙ ТЕМЕ В ИСКУССТВЕ…… *186*
Grigorieva V.A.
PIANO TRANSCRIPTION IN THE RUSSIAN MUSIC OF THE XIX CENTURY
Григорьева В.А.
ФОРТЕПИАННАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА……..….. *191*
Karimov Tair
SONATA FOR VIOLA AND PIANO MICHAEL GLINKA
Каримов Таир
СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО МИХАИЛА ГЛИНКИ…… *194*

Karimov Timur
CONCERTO FOR VIOLIN E-MOLL BY JULIUS CONUS
Каримов Тимур
КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ E-MOLL ЮЛИУСА КОНЮСА……. *198*
Lukyanova Rogneda
PECULIARITIES OF HARMONIC THINKING S. RACHMANINOV
ON THE EXAMPLE OF THE ROMANCE "TO HER" OP 38
Лукьянова Рогнеда
ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ
С. РАХМАНИНОВА НА ПРИМЕРЕ РОМАНСА «К НЕЙ» ОП 38…… *203*
Kudaibergen B.E., Ordaliyeva Z.S.
PRELUDE FOR VIOLIN AND PIANO BY KAPAN MUSIN IN THE
CONTEXT OF THE COMPOSER'S CREATIVE STYLE
Құдайберген Б. Е., Ордалиева Ж.С.
ПРЕЛЮДИЯ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КАПАНА
МУСИНА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ
КОМПОЗИТОРА..... *208*
Mossienko Dina, Abdinurov Alibi
HISTORICAL WAY OF THE KAZAKH OPERA
Мосиенко Д.М., Абдинуров А.
ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ КАЗАХСКОЙ ОПЕРЫ…… *214*
Mukusheva B.K.
SPECIFICITY OF WORK OF A CONCERT MASTER WITH WIND
INSTRUMENTS (ON THE EXAMPLE OF FLUTES, TUBES AND
CLARNETS)
Мукушева Б.К.
СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ДУХОВЫМИ
ИНСТРУМЕНТАМИ (НА ПРИМЕРЕ ФЛЕЙТЫ, ТУБЫ И
КЛАРНЕТА)……..… *219*
Mukhammed Mussa
CONDUCTING ART OF GAZIZ DUGASHEV
Мухаммед Муса
ДИРИЖЕРСКОЕ ИСКУССТВО ГАЗИЗА ДУГАШЕВА…… *224*
Rakhym A., Dossanova K.K.
FACTORS OF DEVELOPMENT OF THE CREATIVE PERSONALITY
OF DANESH RAKISHE
Рахым А., Досанова К.К.
ДӘНЕШ РАҚЫШЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ТҰЛҒАСЫНЫҢ
ДАМУ ФАКТОРЛАРЫ..... *228*
Seitmulina Liliya
JAPANESE FLUTE IN THE MAKOTO SHINOHARA'S CREATION
Сейтмулина Л.К.
ЯПОНСКАЯ ФЛЕЙТА В ТВОРЧЕСТВЕ МАКОТО ШИНОХАРА….. *235*

III СЕКЦИЯ
ТЕАТР ЖӘНЕ КӨРЕРМЕНДІК-САХНАЛЫҚ ӨНЕР
ТЕАТР И ЗРЕЛИЩНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА

Azizov Emil Fizuli ogly
THE IDEOLOGIC CONCEPTION AND FEATURES OF THE LIBRETTO OF THE BALLET "BABEK" BY A. ALIZADEH
Азизов Эмиль Физули оглы
ИДЕЙНАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЛИБРЕТТО БАЛЕТА «БАБЕК» А. АЛИЗАДЕ……. *242*
Yeskozhina Laura
SUSTAINABLE FASHION
Ескожина Л.Б.
УСТОЙЧИВАЯ МОДА……..……. *247*
Omarova Zhanna
SCENOGRAPHY IN MODERN THEATER
Омарова Ж.Н.
СЦЕНОГРАФИЯ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ …….. *252*
Primbaev Sh.I., Didar Sh.T.
PSYCHOLOGICAL DESIGN. PSYCHOLOGICAL FEATURES OF INTERIOR DESIGN
Примбаев Ш.И., Дидар Ш.Т.
ПСИХО-ДИЗАЙН. ИНТЕРЬЕР ДИЗАЙНЫНЫҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ..... *257*

IV СЕКЦИЯ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Achilov I.Sh.
STUDY OF THE CHARACTERISTICS OF THE PROCESS OF PERFORMING A TRIPTYCH OF THE THREE PAINTINGS IN EASEL PAINTING
Ачилов И.Ш.
ИССЛЕДОВАНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ПРОЦЕССА ВЫПОЛНЕНИЯ ТРИПТИХА ИЗ ТРЕХ КАРТИН В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ..... *262*
Rakhmetova Mahabbat, Izhanov B.I.
HISTORICAL GENRE IN THE CREATIVE WORK OF KAZAKH ARTISTS 1970 - 1990
Рахметова М.Б., Ижанов Б.И.
ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗАХСКИХ ХУДОЖНИКОВ 1970 – 1990 гг…….. *271*

V СЕКЦИЯ
МӘДЕНИЕТТАНУ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Baimukhanova Kuralay
TO THE QUESTION ABOUT DIALOGUE OF CULTURES OF MODERN KAZAKHSTAN
Баймуханова К.Х.
К ВОПРОСУ О ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА……. *276*
Linnik-Botova S.I., Alekseenko E.V.
PRESERVATION OF TRADITIONAL FAMILY VALUES AS A CONDITION FOR THE DEVELOPMENT OF «ANCESTRAL MEMORY» IN CONTEMPORARY SOCIETY
Линник-Ботова С.И., Алексеенко Е.В.
СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ СЕМЕЙНЫХ ЦЕННОСТЕЙ КАК УСЛОВИЕ РАЗВИТИЯ «РОДОВОЙ ПАМЯТИ» В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ…….. *283*
Manyakin Vladimir
PROBLEMATICS OF DIALOGUE IN THE MODERN MUSICOLOGY AND CULTUROLOGY (BY THE EXAMPLE OF CHAMBER AND VOCAL MUSIC)
Манякин В.И.
ПРОБЛЕМАТИКА ДИАЛОГА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ)…….. *289*
Povalyashko Galina, Zakirov Maksim
ART–PRACTICES AND REPRESENTATION OF THE MODERN CULTURE
Поваляшко Г.Н., Закиров М.Д.
АРТ-ПРАКТИКИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ……..… *297*

VI СЕКЦИЯ
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Oryntayeva Assel, Smailova I.T.
TRENDS OF VISUAL STORYTELLING DEVELOPMENT IN THE WORLD CINEMA
Орынтаева А.А., Смаилова И.Т.
ЭВОЛЮЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ……..... *302*

VII СЕКЦИЯ
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Almishev S., Alpeissova G.T.
SYBYZGY: EARLY MENTION AND DISTRIBUTION
Альмишев С., Альпеисова Г.Т.
СЫБЫЗГЫ: РАННИЕ УПОМИНАНИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ…… *310*
Duiessinova D., Eginbayeva T.Zh.
SYNCRETISM IN THE WORKS OF E.KHUSSAINOV
Дуиесинова Д., Егинбаева Т.Ж.
СИНКРЕТИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.ХУСАИНОВА……..... *315*
Zhandaulet B.B., Yeginbayeva T.Zh.
TODAY IS APPEARANCE OF ALKUAT KAZAKBAEV`S CREATIVITY
Жандәулет Б.Б., Егінбаева Т.Ж.
ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІ..... *321*
Kozhebayev D., Tapenov D.
SPIRITUAL AND CULTURAL FOUNDATIONS OF DOMBRA
Кожебаев Д., Тапенов Д.
ДОМБЫРА АСПАБЫНЫҢ ШЫҒУ ТЕГІНІҢ РУХАНИ-МӘДЕНИ НЕГІЗДЕРІ (ДОМБЫРА ТУРАЛЫ ЕРТЕК)..... *329*
Sagimbayeva S.K.
CONNECTION OF PHILOSOPHY AND MUSIC
Сагимбаева С.К.
ФИЛОСОФИЯ ЖӘНЕ МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ БАЙЛАНЫСЫ..... *335*
Shalgimbaeva Ayagul, Izhanov Baikonyr
GOLDEN HERITAGE OF KAZAKHSTAN
Шалғымбаева А. К., Ижанов Б.И.
ЗОЛОТОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСТАНА..... *338*
Құdaybergen Dinmұhamed, T.Zh.Yeginbayeva
CHARACTERISTIC OF FOLK VOCAL ART
Құдайберген Дінмұхамед, Т.Ж. Егінбаева
ХАЛЫҚ КӘСІБИ ӘНШІЛІК ӨНЕРДІҢ СИПАТТАМАЛАРЫ..... *347*

ҚАЗАҚСТАН ЖАСТАР ЖЫЛЫ АЯСЫНДА ӨТКІЗІЛГЕН «VIII БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ЖАҺАНДЫҚ ӘЛЕМНІҢ КӨРКЕМДІК БІЛІМ БЕРУДІҢ БАСТЫ ВЕКТОРЫ РЕТІНДЕ ТАРИХИ САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ: Қазақ ұлттық өнер университетінің Халық. ғыл.-тәжір. конф. матер. = **«VIII-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: МОДЕРНИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ КАК ВЕДУЩИЙ ВЕКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВА-НИЯ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ» В ЧЕСТЬ ГОДА МОЛОДЁЖИ В КАЗАХСТАНЕ:** Матер. Межд. науч.-практ. конф. Казахского национального университета искусств.

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

Научное издание

Издается в авторской редакции

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых фактов и данных.

Басуға29.01.2019 жылы қол қойылды
Шартты баспа табағы 23,0 Пішімі $60/84_{1/16}$
Таралымы 100 дана
Тапсырыс 0030
«Мастер ПО» ЖШС-де басылды
010005, Астана қ., Пушкин көшесі, 15-76
Тел.: 8/7172/223-418
e-mail: masterpo08@mail.ru